BOLLETTINO
DEL
MUSEO CIVICO DI PADOVA

N. S. - VI. [XXIII, 1930, VIII. E. F.] Num. 1-4

Per l'integrità della Cappella Ovetari e di un affresco del Mantegna

Crowe e Cavalcaselle, parlando della cappella Ovetari, soggiunsero in calce la notizia: « La cappella ha sofferto in tutte le sue parti per l'umidità; l'intonaco è caduto in molti luoghi: più volte furono fatti dei restauri; l'ultimo nel 1865, quando gli affreschi furono staccati per cura dell'ingegnere civile Gradenigo ». Questa notizia veniva dal Borenius così integrata: « Questi furono più tardi restaurati dal signor A. Bertolli ». (1).

Certo nessuno di loro avrebbe immaginato che queste innocenti parole, pur essendo molto inesatte, potessero avere pericolose conseguenze per qualcuno di quei meravigliosi affreschi, fino al punto da far dire che in occasione dello stacco dell'*Assunta* fosse stata perpetrata una delle più gravi manomissioni possibili, cioè l'allungamento dell'affresco.

Ecco infatti quanto è stato pubblicato in proposito: « Per « giudicare di questo dipinto conviene però non solo ricordarsi « della parete superiore, con la Vergine in gloria, dimenticando « gli Apostoli, che a mala pena si possono oggi vedere dietro « l'altare, di sghimbescio, ma di tutta la complessa scena, che

(1) *History of painting in North Italy,* ed. BORENIUS, II, pag. 15, nota.

« non è più, intendo dal 1865 in poi, cioè da quando fu stac-
« cata dal muro dall'ing. Gradenigo per sfuggire ai danni del-
« l'umidità, quella che era originalmente. Cosa di cui niuno s'è
« accorto! In origine, quando cioè il solito Luca Brida, come
« ci narra il Moschini, la disegnò e Francesco Novelli la incise,
« non vi era fra l'Assunta e gli Apostoli il distacco che oggi
« notiamo. Gli ultimi angioletti della gloria celeste venivano
« quasi a urtarsi contro le mani alzate di costoro: il che più
« non notiamo oggi, perchè nel distacco si ebbe la strana idea
« d'introdurre una zona, diremo di riposo per non dir peggio,
« fra l'un gruppo e l'altro, evidentemente allo scopo d'impe-
« dire che le mani gesticolanti degli Apostoli facessero vana
« mostra dietro l'altare, avvicinato all'abside in modo sconve-
« niente. Irrispettosa manomissione che molto ha danneggiato
« l'imponente e bilanciatissima scena. Restituito l'altare al suo
« posto giusto, sotto l'arco che conduce all'abside, anche l'af-
« fresco potrebbe essere ridotto alla sua originale proporzione,
« con vantaggio grande della visione e dell'arte » (1).

In verità io sono stato a lungo perplesso se metteva il conto di ribattere questa opinione, destinata, mi pareva, per la sua assoluta inverosimiglianza a cadere da sè; ma, poichè la doppia proposta di rimuovere l'altare dal suo posto e di accorciare l'affresco, sopprimendo la supposta zona aggiuntagli, è stata ora in sede competente rinnovata e ribadita ed ha già avuto da pochi giorni attuazione nella sua prima parte riguardante l'altare, e poichè se ne è poi scritto sui giornali nè si sa mai ciò che anche per la seconda parte possa serbarci il futuro (2), credo mio dovere di studioso e di cittadino di rimettere a posto, su dati ben sicuri, le cose e tagliar corto per sempre ad una diceria che non dubito di chiamare vana. Se per tagliar corto dovrò necessariamente riuscire un po' lungo, il lettore mi per-

---

(1) Gius. Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna,* Bologna, 1927, pag. 184.

(2) Un articolo a sostenere, tra altro, anzi quasi ad annunciare anche il prossimo accorciamento dell'affresco fu pubblicato da Orio Vergani nel « Corriere della Sera » del 5 corr.

doni, pensando che si tratta di un affresco già attribuito in parte al Pizzolo, ma ora dai documenti asserito opera del Mantegna; e che l'integrità di un'opera del Mantegna vale anche alcune pagine di scritto noioso e per il sommo valore dell'opera stessa e per la nostra stessa buona fama presso coloro « che questo tempo chiameranno antico ».

Nè spiaccia se, per desiderio di chiarezza, cerco di riassumere chiaramente, anche a costo di ripetere, i termini della questione.

L'allungamento dell'affresco sarebbe dunque avvenuto mediante l'inserzione di una zona vuota, fatta di semplice cielo, tra il gruppo superiore della Vergine saliente e degli angioletti che la scortano e il gruppo inferiore degli Apostoli che la guardano salire. Unico testimonio irrefragabile di tale sacrilega manomissione sarebbe la antica stampa Brida - Novelli, che riproduce appunto l'*Assunta* e dove taluno degli angioletti più bassi, anzichè sopravvanzare di parecchio gli apostoli come si vede nell'affresco, ne sfiora coi piedini le teste all'altezza del naso. A spiegazione poi del fatto, che sarebbe stato di per sè inesplicabile, si è supposto che, in occasione del detto restauro della cappella, l'altare fosse stato rifatto più indietro e che, rimanendo per questo arretramento visibili le mani gesticolanti (si sarebbe veramente dovuto dire: una mano sola, chè più non sono) degli Apostoli, si fosse voluto impedire questo che poteva parere uno sconcio, e quindi si fossero abbassati gli Apostoli stessi inserendo tra essi e gli angioletti la detta zona.

In verità però, ammessi i due presupposti, si poteva dal secondo derivare una ragione del primo più semplice e più ragionevole. Finchè, cioè, l'altare fosse stato assai distante dall'affresco, l'osservatore poteva, addossandosi ad esso, vedere e ammirare le figure degli Apostoli anche se erano quasi un metro più alte; ma, accostato l'altare all'affresco, non sarebbe stato più facile godere la stessa vista senza prendere un po' di torcicollo; da ciò poteva essere venuta, per quanto stramba, l'idea di lasciare per necessità la figura della Assunta in alto ben visibile di là dall'altare dall'ingresso della cappella e di portar più giù gli Apostoli vicino all'osservatore.

Senonchè io potrò dimostrare che l'affresco non fu mai menomamente allungato e che l'altare non era mai stato, prima d'ora, rimosso.

*
* *

E cominciamo dalla prima e di gran lunga più importante parte della questione, quella dell'affresco.

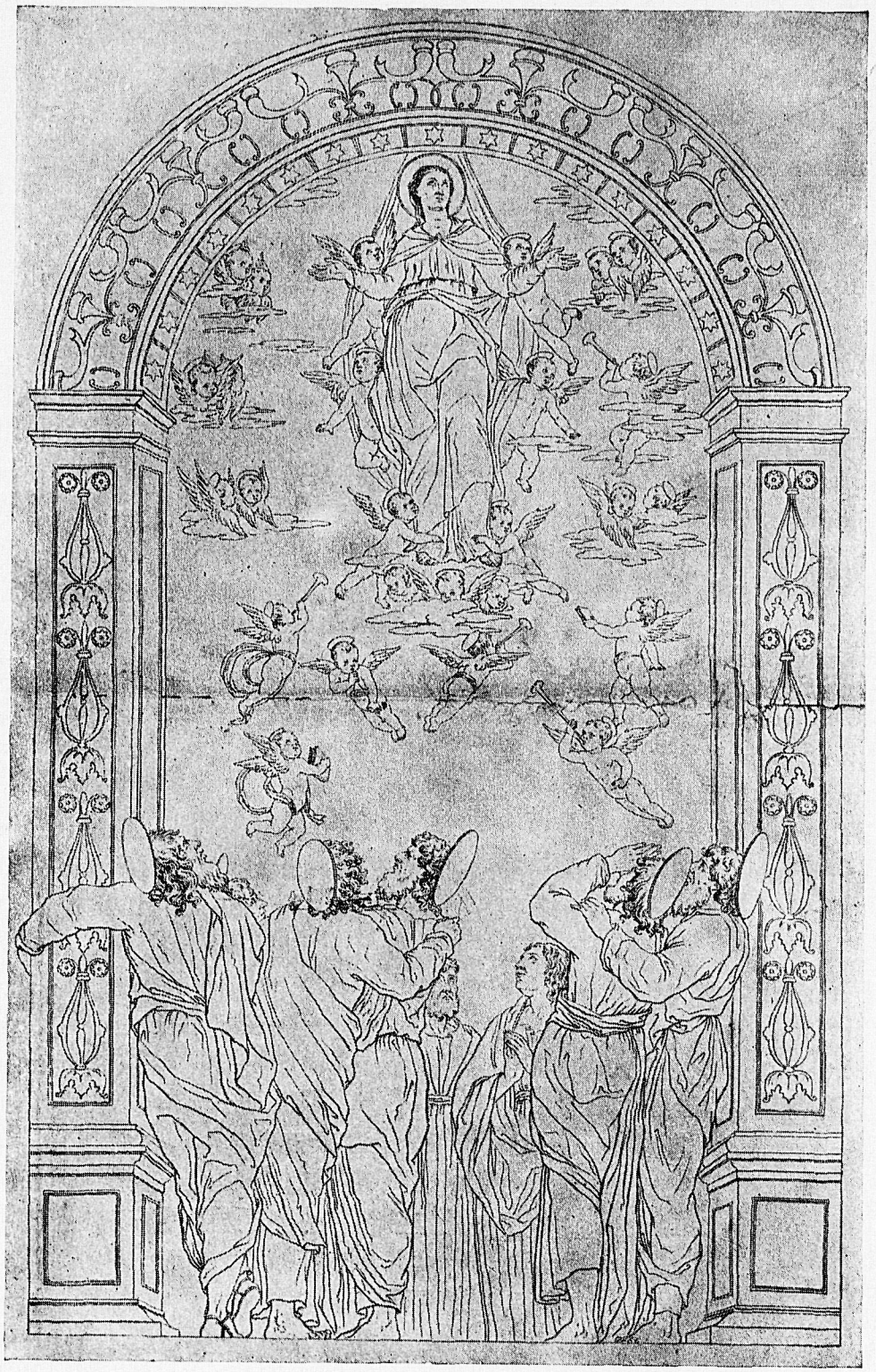
Già a far cadere per sempre l'ipotesi, anzi a impedire fin da principio che essa potesse mai sorgere in mente, doveva bastare il fatto, non avvertito, che delle due candelabre che fiancheggiano, incorniciandola, tutta la composizione, quella di destra è bensì interrotta e sostituita da un lungo tratto di semplice malta press'a poco in corrispondenza della zona incriminata (benchè assai più alto di quella), ma la candelabra di sinistra continua senza interruzione dal basso in alto. Un po' guasta appare veramente anch'essa, ma non in esatta corrispondenza neppur essa colla zona incriminata, perchè il guasto suo comincia alquanto più in su del limite inferiore di questa e finisce ben oltre il limite superiore. Ad ogni modo, anche dove è guasta, conserva quasi tutto il colore e gli ornati primitivi. La esistenza originale della cornice, ben si capisce, ammette di necessità anche la esistenza originale della zona di cielo che essa fiancheggia. Ma a far passare sopra a questa testimonianza di per sè irrefragabile, concorsero, a quanto pare, due tagli (poi rimboccati) che press'a poco delimitano, sopra e sotto, essa zona e che si estendono, oltrechè al campo di cielo, anche alla candelabra. Si suppose dunque e si affermò che quel pezzo di candelabra era anch'esso un'aggiunta, cioè una falsificazione. Perchè poi i falsificatori non avessero ripetuto il loro misfatto anche dall'altro lato e lasciassero invece intatta e bianca la malta non si seppe spiegare nè spiegare si poteva.

A tranquillare la mia coscienza di studioso basta la certezza che quel tratto di candelabra e con esso tutto il tratto di cielo interposto fra i due tagli sono originali ed antichi; cosa facile ad avvertire a chi abbia pratica tecnica di antichi affreschi. Comunque però, poichè a discutere in argomento e a

rimettersi a giudizi altrui più o meno autorevoli ci sarebbe da ritrovarsi ancora vivi e polemizzanti fino al principio del secolo venturo, preferisco lasciar per ora impregiudicato questo punto capitale della questione e venire alle ragioni di fatto.

E possiamo anzitutto sbrigarci assai brevemente della testimonianza dell'incisione, quella che dette primo motivo alla costruzione del fantastico castello. Ognuno sa infatti quanto poca fede si possa e si debba attribuire alla esattezza delle antiche incisioni. Condotte a tavolino, di su un breve e rapido schizzo, esse non corrispondono mai all'originale. Esempi potrei citarne a josa; ma mi appago di ricordarne uno dei più eloquenti. Quando, nel 1920, facendo parte di una commissione incaricata di restituire al grande portale dell'Università di Padova il Leone di s. Marco demolito al principio del secolo scorso dal Governo democratico, mi fu da essa affidata la direzione del lavoro, volli, contro il parere autorevolissimo di Antonio Favaro, che la figura belluina fosse rivolta a mezzodì anzichè a settentrione; e ciò per ragioni estetiche facili ad intuirsi. Il Favaro, a sostenere il parere opposto, si faceva forte della testimonianza unanime di più che una decina di incisioni e di una medaglia, le quali in pieno accordo mostravano il Leone volto a settentrione. Tenni duro. Al momento di rimettere al posto la nuova figura, scalpellato l'intonaco del muro per adattarvela, si trovò ancora conservata sotto l'intonaco l'ala di pietra del leone originale (ora esposta nelle stanze del Rettorato), che provava in modo irrefutabile la verità della mia tesi e la falsa testimonianza di tutte le famose incisioni citate dal Favaro a proprio sostegno.

Ora basta confrontare questa unica incisione del Novelli (fig. 1) colla fotografia della parte superiore dell'affresco (fig. 2), per essere certi che quella non corrisponde a questo se non genericamente. I fregi dell'arco e dei pilastri non sono quelli affatto; l'imbotte non è disegnato in prospettiva come lo fece il Mantegna, ma fuori di ogni regola d'arte; esso è diviso in ben 17 cassettoncini anzichè in 9; quasi tutte le corrispondenze verticali ed orizzontali tra figura e figura sono fuori di posto;



FOT. FIORENTINI

Fig. 1

A. MANTEGNA : L' Assunta

Incisione Brida - Novelli

FOT. ALINARI

Fig. 2

A. MANTEGNA: L'Assunta

(parte superiore)

Stato odierno

più assai, confrontando le due riproduzioni (incisione e fotografia) nella loro parte superiore, cioè in quella che arriva fino al piede dell' ultimo angioletto e che, essendo superiore alla famosa zona, sarebbe quindi, in ogni caso, rimasta intatta, si avverte che le proporzioni dell'insieme sono affatto diverse, corrispondendo l'altezza e la lunghezza loro in rapporto di 3 a 3 nella prima, e di 3 a 4 nella seconda, quanto a dire che già quella sola parte è nell'incisione un quarto più corta che nell'affresco. Dal che risulta evidente non solo la nessuna esattezza dell'incisione, ma anche la prevalente tendenza del disegnatore ad accorciare di molto la riproduzione, o per trascuranza o per ragioni che non sappiamo e che non ci interessa di sapere. Una tendenza, un *habitus delinquendi* come direbbero i legali, che ce lo rende subito reo sospetto della arbitraria soppressione anche della zona di cielo sottoposta. Nessun valore dunque ha questo argomento, che fu ritenuto capitale.

*
* *

Veniamo ora ai due tagli orizzontali, per i quali ci è necessario assai più lungo discorso, ritessendo, e non invano, la storia del distacco dell'affresco, ben diversa da quella accennata da Crowe e Cavalcaselle. Le notizie, che io sto per esporre, sono tratte intieramente dagli Atti ufficiali del Comune e in parte da quelli del Genio Civile. E qui invoco dal lettore che mi segua con paziente attenzione e con animo spassionato.

Il primo allarme sulle gravi condizioni degli affreschi del Mantegna risale al 1851. Rimasto inascoltato quel primo appello rivolto al Comune, la Fabbriceria ripresenta a questo il 7 febbraio 1856 una nuova relazione; e una terza il 17 marzo 1859 alla i. r. Delegazione Provinciale, leggasi oggi Prefettura (1).

(1) Arch. munic. n. 9132, I, 1742 del 1863. Tutte le notizie che seguono sono tratte dagli Atti ufficiali del Comune, della Prefettura e della Commissione dei Monumenti, quali verrò di mano in mano citando. Quest' ultimi sono presso il Civico Museo. Riprodurrò integralmente solo quei documenti che mi parranno di maggiore importanza.

Frattanto il 3 gennaio 1858 l'arciduca Ferdinando Massimiliano aveva nominata una Commissione incaricata di redigere un « Prospetto dei Monumenti antichi e storici delle provincie venete meritevoli di conservazione », di esporre lo stato in cui si trovavano e di proporre provvedimenti per la loro conservazione. La Commissione era composta di Pietro Selvatico presidente dell' Accademia di B. A. di Venezia e di Cesare Foucard paleografo dell'Archivio dei Frari. I due dotti uomini presentavano il loro *Primo rapporto* il 7 marzo 1858 e lo davano alle stampe nel febbraio dell'anno seguente (1). Della Cappella Mantegna si notava che « è assai guasto nella parte verso terra il muro [di destra] entrando; ed essendovi colà i due freschi più pregevoli del Mantegna questi soffersero moltissimo per l'umidità da cui il muro è impregnato. Laonde, se non vi si ripara presto, si guasteranno sempre più. Essendo staccato in parte l'intonaco fin dal principio del secolo presente, fu, con savio consiglio, fatto aderire nuovamente alla muraglia col mezzo di chiodi di rame a larga testa che produssero ottimo effetto. L'altare è crollante in tutte le sue parti, ed è quindi in manifesto pericolo di caduta il bassorilievo in terracotta. Il lastrico è tutto scassinato e lascia scorgere in più luoghi la terra sottoposta, per la quale poi penetra moltissima umidità nella cappella ».

Si proponeva :

1° Levar d'opera l'altare, ponendo, sino alla ricostruzione, in sito sicuro il bassorilievo in terra cotta.

2° Disfare il lastrico e rifarlo, alzandolo di un piede e sopponendovi sabbia e, al caso, carbone polverizzato.

3° Rifatto il lastrico..... rimettere l'altare e sopratutto il bassorilievo che gli serve da tavola. La mensa si faccia semplice sulla maniera usata all'epoca di Donatello..... Si porti tutto l'altare più innanzi verso l'ingresso della cappella, a fine di lasciare spazio onde vedere quanto rimane della pittura di Nicolò Pizzolo.

---

(1) *Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete descritti dalla Commissione istituita da S. A. I. R. il Serenissimo Arciduca Ferdinando Massimiliano governatore generale,* Milano, 1859.

4° Si risarcisca all'esterno il muro su cui internamente stanno dipinte le storie di s. Cristoforo, - e ciò col metodo usato dal Thénard nei sotterranei di S. Genovieffa a Parigi.

Ma di ciò nulla si fece per allora. Certamente la guerra nazionale, che tolse all'Austria metà del territorio italiano da essa posseduto, l'allontanamento di Massimiliano, l'inquietudine del Veneto insofferente della prolungata sua servitù furono le cause che impedirono per più anni la prosecuzione del progetto.

Soltanto il 3 settembre 1863 la Commissione conservatrice dei Monumenti, raccolta nella stessa cappella del Mantegna e presieduta dal podestà Francesco De Lazzara, rilevava nel suo verbale essere «il luogo ridotto a deposito di sedie e di tavole quasi un magazzino, il pavimento rotto, indecente e sozzo, le muraglie scalcinate e guaste dall'umidore e dalla salsedine, l'altare puntellato da travicelli perchè non precipiti, e le rinomatissime pitture a fresco del Mantegna e del Pizzolo per tanto biasimevole abbandono ridotte a tale progrediente deterioramento che lasciavano temere tra breve la totale loro perdita» (1). Per affreschi del Mantegna sappiamo ormai che s'intendevano quello duplice della parete di sinistra e per affreschi del Pizzolo quello dell'*Assunta*.

La Commissione quindi, dopo avere intimato alla Fabbriceria che il luogo sia tenuto sgombro e pulito, fa sue le proposte del Selvatico già a stampa, ripetendole alla lettera nel verbale, per quanto riguarda il pavimento e il risanamento del muro a sinistra; per quanto riguarda l'altare crede che si debba togliere il bassorilievo da ospitarsi nella civica Pinacoteca «fino alla nuova sua destinazione». Con che evidentemente si intendeva di lasciare impregiudicata la questione dell'avanzamento dell'altare, la quale forse aveva suscitato dei dispareri. Propone ancora di colmare i sepolcri che sono nel mezzo della cappella, onde non divengano ricettacolo di umidità. Suggerisce infine al Municipio di invitare lo scultore Gradenigo a redigere un preventivo di spesa.

MUSEO CIVICO DI PADOVA

(1) Arch. munic. al n. 10078 I del 1864.

Il Gradenigo, più esattamente Antonio Gradenigo (n. 1806, m. 1884), non era dunque un ingegnere civile, come credettero Crowe e Cavalcaselle, ma uno scultore decoratore che si impacciava anche di restauri. Il Pietrucci, che dedica a lui e ai suoi lavori più colonne, lo dice « uno dei più abili lavoratori di ornamenti architettonici e di scultura decorativa che ci siano adesso » (1). Forse si dette a lui il carico del restauro, per riguardo all'altare che egli era chiamato a scomporre e a ricomporre e alla pavimentazione da rifarsi di marmo. Il lavoro fu piuttosto lungo; furono colmate le tombe nel mezzo della cappella; fu steso sul suolo uno strato di sabbia per circa trenta centimetri di spessore; fu fatto il pavimento in riquadri di biancone e di rosso di Verona; fu rappezzato il muro esterno e, da quel che oggi si vede, fu isolata la parte superiore del muro stesso da quella inferiore mediante due corsi paralleli di pietra d'Istria a cui fu interposto uno strato di asfalto (2). Fu inoltre disfatto e ricomposto con maggiore solidità l'altare; ricomposto al medesimo luogo dove prima si trovava, non certamente portato in avanti come il Selvatico, nella sua relazione a stampa, aveva suggerito, e tanto meno dunque portato indietro come ora si è voluto supporre. Ma degli affreschi nessuno fu toccato, ritenendosi che al loro risanamento dovesse bastare l'aver allontanata da essi ogni causa di umidità. Il 14 novembre 1865 lo scultore Gradenigo veniva saldato di ogni suo avere (3).

Se non che i due affreschi avevano ormai contratto quel male che li avrebbe condotti presto a totale rovina, ove non intervenissero più radicali rimedi. La Commissione se ne avvide cinque anni dopo, nel 1870.

In quali nuove pericolose condizioni essi si trovassero risulta da una relazione (senza data, ma del giugno 1870) del vicepresidente Pietro Selvatico, al Ministro dell'Istruzione, il

---

(1) *Biografia di artisti padov.*, pag. 140 n. 1.

(2) Quest'ultima operazione però può essere stata fatta invece più tardi, quando si procedette allo stacco dell'affresco.

(3) Arch. munic. n. 13605.

Correnti. Eccone il passo saliente: « Lasciando da parte le pitture del soffitto e del retro-altare che, se mostransi assai guaste, son anche per fortuna le meno importanti, quelle della parete di mezzodì lasciano scorgere alla superficie un tal cumulo di sudiciume da nascondere intere figure. I quattro spartimenti poi superiori sulla parete di tramontana hanno, oltre al sudiciume, parecchi rigonfiamenti prodotti dal distacco dell'intonaco dall'arricciato. Se questi non si togliessero, un dì o l'altro cadrebbero. Ma sgraziatamente i danni più rilevanti si veggono nei due spartimenti inferiori di quella parete, figuranti il martirio di s. Cristoforo, e che si ritengono a diritto come i migliori affreschi del Mantegna. Nè è già che il guasto sia venuto ad essi per la caduta dell'intonaco, sì invece per la salsedine del muro che lentamente riuscì a sfarinare la sostanza colorante, perchè condotta la più parte a tempera. La salsedine fu arrestata, mediante un diligente lavoro praticato nel muro esterno, ma la sfarinatura del colore rimase e progredì a modo da rendere quasi indiscernibili alcune figure » (1).

Dinanzi a tale condizione di cose, la Commissione dapprima si era rivolta al prof. Botti di Pisa, allora rinomato come il solo che in Italia sapesse a perfezione il metodo di curare gli affreschi ed eventualmente di staccarli dal muro e poi di rimetterli a posto e il quale aveva già dato di recente buona prova di sè in Padova nell'affresco del Giudizio universale della cappella Scrovegni. Il Botti proponeva senz'altro il rimedio eroico di staccare gli affreschi pericolanti. Ma la Commissione, timorosa della responsabilità che da ciò poteva ad essa venire, stabilì di sentire prima il parere di un chimico, il cav. Luigi Cerato, proponendogli tre quesiti su cui egli dovesse pronunciarsi: 1° se i due spartimenti del Mantegna a destra potessero salvarsi staccandone l'intonaco e riportandolo sopra un incannicciato; 2° se questo incannicciato potesse poi esser soggetto a dilatazioni o a restringimenti tali da danneggiare il dipinto ad esso applicato; 3° se, ritenendosi pericolosa o poco efficace l'operazione del

(1) Arch. della Commissione dei monumenti, n. 280 del 1870.

distacco, si conoscesse altra sostanza che impedisse la rovina dello strato dipinto (1).

Il responso del Cerato fu, a nostro giudizio, il peggiore che si poteva attendere. Negò, contro ogni evidenza, il persistere della umidità e della salsedine dopo i lavori fatti nel periodo 1863 - 65; ritenne che lo sfarinamento dipendesse da mancata originale coesione fra lo strato colorante e l'intonaco; propose di consolidare il colore coll'encausto di cera sciolta coll'acqua ragia rettificata e poi riscaldata con fornello a riverbero, come appunto aveva praticato il Botti per le pitture del Gozzoli al Camposanto di Pisa (2). Chi sa oggi di quale danno sia riuscito a tanti affreschi preziosi l'uso, invalso nel secolo scorso, della cera, la quale in presenza di sali nitrosi tende a saponificarsi e a distruggere quindi il colore, può ben immaginare le conseguenze di tale responso.

La Commissione però, sicura ormai dal lato della propria responsabilità, dimise ogni idea di distacco dell'affresco o degli affreschi, incaricò il Botti di procedere al consolidamento di essi nel modo suindicato, nominò una sottocommissione presieduta dallo stesso Cerato per sorvegliare e controllare il lavoro del Botti. Il lavoro era già terminato il 15 dicembre dello stesso anno 1870, come risulta da relativo verbale. È infine da notare che la primitiva proposta di distacco avanzata dal Botti e poi abbandonata riguardava soltanto il duplice affresco del *Martirio di s. Cristoforo;* di distacco dell'*Assunta* non era mai stata fatta ancora parola.

Come sarebbe stato però da prevedere, in onta al giudizio del Cerato, l'uso dell'encausto e la persistente infiltrazione di umidità invano negata aggravarono sempre più, col passare degli anni, le condizioni dell'affresco; sicchè un bel giorno fu necessario finalmente ricorrere al rimedio decisivo dello stacco.

Ciò avvenne sulla fine del 1886 per opera di un nuovo abile restauratore, il quale era venuto acquistando grande repu-

(1) Ibid. n. 249.
(2) Ibid. n. 251.

tazione come staccatore di affreschi, tanto da essere poi incaricato di simili lavori anche dal Governo austro-ungarico.

Questi fu Antonio Bertolli. Già fino dal 1872 la Commissione dei Monumenti proponeva al Municipio di affidare al Bertolli lo stacco di alcuni pezzi di affresco nella Sala della Gran Guardia; e ciò come saggio di un suo metodo di cui egli si proponeva di dare dimostrazione. Alcuni anni dopo lo troviamo addetto al restauro degli affreschi di Giotto nella cappella dell'Arena, e nel 1881-82 di quelli del Guariento nell'abside degli Eremitani. Inoltre egli staccava da una cappella del Chiostro degli Eremitani stessi, quegli affreschi, pure, a mio parere, del Guariento, che sono oggi esposti al Museo sulla scala della Biblioteca.

Dell'opera del Bertolli, ormai in età avanzata, io ebbi poi occasione di giovarmi per parecchi anni dopo la mia assunzione a direttore del Museo, lo ho veduto al lavoro e dalle sue labbra ho più volte avuta notizia e relazione dello stacco dei due affreschi del Mantegna, - operazione a cui egli teneva come ad una delle più importanti da lui eseguite. Vediamone il metodo.

Soleva egli anzitutto dividere l'affresco in varii campi od areole, che tracciava col gesso in modo da rispettare, per quanto possibile, le figure e le altre parti più importanti. Seguiva cioè, le linee architettoniche dei fondi, o in mancanza di queste, contornava all'ingrosso i gruppi figurati, in modo che ciascuno di essi formasse quasi un quadro a sè. Poi su una di queste areole incollava saldamente una robusta tela, e veniva quindi con estrema pazienza lievemente colpeggiandola tutta per ore e ore e, se occorreva, per giorni e giorni con un maglietto di legno di mediocre peso imbottito alquanto e foderato di pelle; e continuava l'operazione fino a che non avvertiva dalla diversa risonanza dei colpi che l'intonaco si era tutto distaccato dalla parete. Allora, giovandosi dei bordi sopravvanzanti della tela incollata, fissava questa ad un tavolazzetto; e quindi con una sottile sega lunare a lungo manico, detta per la sua forma *cresta di gallo,* segava tutt'intorno l'areola, che, ormai libera del tutto dalla parete e aderente alla tavola, veniva asportata intatta. L'operazione veniva così ripetuta per tutti gli altri campi dell'affre-

FOT. ARTI GRAF. BERGAMO

Fig. 3

GUARIENTO: Incoronazione di Maria

Padova, Museo Civico

sco; finchè questo era intieramente tolto dalla parete. Allora i diversi pezzi venivano con esattissima cura liberati dai rispettivi tavolazzetti, accostati e ricomposti a rovescio sopra un grande tavolato, contornati tutti insieme dal bordo di una cornice, e quindi riuniti insieme con gesso da presa mediante applicazione di una incannicciata e di un altro grande telaio di legno. L'affresco, così ricomposto, si rovesciava, se ne toglievano con acqua calda le tele, e si stuccavano con gesso di Bologna e colla e si colorivano alquanto le fenditure prodotte dalla sega, le quali però, a motivo dell'inevitabile sgretolamento dell'intonaco, non potevano mai o quasi mai venire così dissimulate che non apparissero all'occhio dell'osservatore.

Del Bertolli potrei citare quanti lavori si voglia di questo genere; ma bastino gli affreschi del Guariento sullo scalone del Museo che furono dei primi, e l'infelicissimo *Crocifisso* del refettorio di Praglia che fu l'ultimo. Di uno degli affreschi del Guariento, non ancora manomessi da nuovi posteriori restauri, do qui la fotografia a illustrazione del già detto (fig. 3).

Tuttavia, nonostante la abilità e la buona fama del Bertolli, per il grande duplice affresco di s. Cristoforo non si venne all'operazione del distacco se non dopo lunghe pratiche d'ufficio, e dopo garanzie che il Comune richiese prima di mettere a rischio un dipinto così prezioso. Volle cioè che fosse sentito il parere del Cavalcaselle; questi si dichiarò favorevole, ma propose a sua volta che si sentisse pure l'ing. Alberto Cavalletto. Anche l'insigne patriotta diede lo stesso giudizio, pure suggerendo altri minori rimedi per quanto riguardava il risanamento del muro, al quale l'affresco doveva poi venire riadattato. Infine il Municipio volle avere il parere scritto anche del direttore del Museo, prof. Gloria: e solo dopo essersi convinto del comune accordo di questi tre autorevoli giudici, propose al Consiglio comunale di votare il concorso in un terzo della spesa preveduta (1).

(1) Il carteggio relativo a queste pratiche d'ufficio esiste in Atti del Municipio, titolo 13, n. 67 del 1885.

Anche la Direzione Generale delle B. A. però non aveva mancato di cautelarsi in più modi; poichè fino quasi dal principio della sua iniziativa aveva con lettera della r. Prefettura 7 aprile 1885 n. 587-4410 III imposto quanto segue: «*Il rifacimento delle parti mancanti o deteriorate del dipinto come il ritocco a colori, viene da questo Ministero escluso, nessuna alterazione dovendo essere recata allo stato presente delle pitture*». La Prefettura, riferendo al Sindaco questo ordine, dichiarava di aver già ricevuta relativa «obbligazione da parte del Bertolli». Richiedeva poi che fossero eseguite delle «accurate fotografie» del dipinto «*questo per garanzia della Commissione conservatrice dei Monumenti che avrà a sorvegliare il lavoro dello stacco e ricollocamento dei dipinti*». Fu il Municipio che sostenne la spesa di queste fotografie in L. 250, affidandone la esecuzione «nelle maggiori proporzioni possibili» al prof. Luigi Borlinetto, uno specialista del genere, il quale le eseguì in due parti distinte per ottenere riproduzioni più grandi, e tirò quattro positive di ciascuna, che furono distribuite al Ministero, al Sindaco, alla Prefettura e alla Commissione dei Monumenti. (1). Infine il Ministero stesso con lettera 27 ottobre dello stesso anno ordinava «che il sig. Bertolli non avesse mai da attaccare i dipinti su di una incannicciata retta da telaio di legno, ma bensì sopra una graticciata di rame sostenuta da telaio di ferro» (2). Anche a questa nuova esigenza sottostava il Bertolli, aumentando necessariamente la spesa e soltanto sostituendo al rame l'ottone. Da ultimo fu dato incarico al prof. Augusto Caratti di dirigere e sorvegliare continuamente il lavoro. Eloquentissima è la scelta del Caratti, essendo egli stato tanto valoroso pittore quanto uomo di severa antica rigidezza, tale che mai avrebbe permesso al Bertolli, se pur ne avesse mai sentita velleità, di commettere la più piccola infrazione ai patti stabiliti. Chiunque abbia, come me, conosciuto l'uomo, può ciò attestare. Il lavoro volgeva alla fine nell'ottobre 1886, disponendo il Municipio

---

(1) Nn. 587 - 14415, III.

(2) Carteggio cit. in Atti del Municipio.

per il pagamento all'artista di quel terzo di somma totale per cui si era impegnato.

Ho voluto a bella posta indugiarmi su tutti questi particolari relativi allo stacco del primo grande affresco per mostrare con quanti precisi provvedimenti le autorità centrali e locali si assicurassero della perfetta integrità del dipinto durante il lavoro, provvedimenti che avrebbero resa impossibile, già a priori, qualunque capricciosa anche minima manomissione da parte del restauratore, il quale, del resto, era il più coscienzioso e, posso anzi dire, il più pedante esecutore possibile.

Il grande duplice affresco del *Martirio di s. Cristoforo* fu dunque segato anch'esso in più pezzi, prima con un taglio verticale nel mezzo della colonna che separa l'affresco stesso in due parti, poi con un lungo taglio orizzontale a metà altezza del comparto; infine con tagli minori che seguirono, più o meno dissimulati, le linee stesse del dipinto. Questi tagli rimangono ancora chiaramente visibili nonostante la loro stuccatura. Poi l'affresco, ricomposto così sul telaio, fu accostato alla parete, come ancora si trova.

Anche qui però, nel lungo corso di queste pratiche d'ufficio come nei pagamenti del lavoro, non si era fatta ancora mai parola dell'*Assunta* e di un suo possibile distacco. A questa nuova operazione si venne più tardi, certamente in seguito al buon esito della prima.

*
* *

Soltanto il 10 febbraio del 1887 si comincia a trovare cenno negli Atti del Comune della proposta di staccare anche questo affresco; e ciò per iniziativa della Commissione dei Monumenti fatta propria dal R. Prefetto (1). Il Comune aderisce subito in massima a concorrere, anche questa volta, per un terzo della spesa; ma la relativa deliberazione non è approvata dal Consiglio se non il 21 luglio dell'anno seguente (2).

---

(1) Lettera della r. Prefettura, nn. 555-1629 III.
(2) *Atti del Protoc. Municip.* n. 16208.

Il 29 ottobre 1888 il Sindaco dà incarico al prof. Caratti di « recarsi sopraluogo unitamente al sig. Bertolli, che si concer- « terà all'uopo con lui..... Quanto al mezzo più opportuno di « verificare a suo tempo l'esattezza dell'esecuzione « deciderà lo stesso prof. Caratti » (1). Il mezzo prescelto fu naturalmente, come l'altra volta, la fotografia. Succede poi un nuovo periodo di stasi. Finalmente il 24 maggio 1889 si dà incarico alla ditta Fiorentini di eseguire la fotografia dell'affresco. Nella lettera diretta alla ditta e rimessa in copia alla Commissione dei Monumenti, al prof. Augusto Caratti incaricato anche questa volta della assidua sorveglianza del lavoro, e al restauratore Bertolli (2), è detto ben chiaramente: « Questo lavoro [foto- « grafico] ha per iscopo di controllare lo stato del dipinto « dopo lo stacco che ora farà il pittore sig. Bertolli Antonio.... « Se la fotografia riuscisse per qualunque causa meno bene, non « sarà accettata », e il 14 giugno, accompagnando la positiva al Caratti, lo si pregava di far « conoscere se il lavoro corri- « sponde allo scopo pel quale fu commesso e in caso afferma- « tivo di tenere la copia presso di sè per valersene di con- « fronto dopo il distacco dell'affresco » (3). Due giorni dopo il Caratti rilascia dichiarazione che « la fotografia della « *Madonna in gloria,* vale a dire della parte superiore dell'af- « fresco..... è riuscita felicemente e risponde pienamente allo « scopo per cui fu commessa » (4).

Della sola parte superiore, perchè la fotografia dell'intiero affresco era impedita allora, e sempre fino a ieri, dalla vicinanza dell'altare, onde il Fiorentini dovette appagarsi di riprodurre quanto più potè della parte alta, rinunciando al gruppo inferiore degli Apostoli. A questa mancanza, che avrebbe tolto il futuro controllo di questa seconda parte, cercò di supplire il Caratti, presentando il 7 settembre alla Giunta comunale un verbale dello *Stato di conservazione degli Apostoli.* Sono quasi cinque

---

(1) Protoc. Munic. n. 22933, II 1688.
(2) » » » 12760, III 856.
(3) » » » 13896, III 966.
(4) » » » 14169, III 1003.

fittissime pagine di protocollo firmate da lui e dal Bertolli, che valgono quanto una prova fotografica dello stato di quel dipinto, quale si presentava allora, cioè prima del distacco, essendo elencati ad uno ad uno, figura per figura, tutti i guasti anche minimi avvertibili all' occhio più diligente. Da questo si può vedere quale coscienza assoluta del proprio dovere avevano il restauratore e il controllore; e se mai ad essi poteva nemmeno passare per il capo di manomettere l'affresco inserendovi, con bestiale arbitrio, una zona di distacco fra la parte superiore e l'inferiore. In esso verbale non è veramente parola della preesistenza di questa zona, ma ciò per due evidenti ragioni: la prima che in parte, come vedremo, essa era stata già presa dalla fotografia, la seconda che, trattandosi di una zona priva di ogni disegno e uniforme di colore essa nè aveva importanza nè presentava timori di sorta sotto l'aspetto del restauro. Arbitrarie alterazioni o inserzioni lì dentro da parte del pennello del restauratore non erano supponibili. Invece si descrivono, sempre per quanto riguarda la parte più bassa cioè quella aderente al gruppo degli Apostoli, i due pilastri laterali: « Quello a destra è tutto spellato, solo si vedono traccie debili di ciò che vi era; il secondo a sinistra è ben conservato, solo l'ombra progettata dall'Apostolo ultimo descritto che lo abbraccia è molto spellata, ha due buchi di chiodi, ed una strisciatura in senso longitudinale che portò via il colore e qualche altra piccola spellatura » (1). Per tutto il resto, cioè per la parte delle candelabre superiore al gruppo degli Apostoli, faceva fede più che sufficiente la fotografia.

Ora ognuno capisce di quale prezioso ausilio nella presente diatriba potesse questa fotografia riuscire, e come a me premesse di rintracciarla. Invano ne feci ricerca nella pratica dell'Archivio municipale; invano alla Prefettura; invano al Genio civile. Già ormai disperavo di trovarla, quando m'accadde di ricordarmi che presso l'Economato municipale giacevano ancora due pacchi di vecchissime negative, che mi erano state offerte tempo fa per il nostro archivio fotografico e che provenivano in

(1) Protoc. Munic. n. 20134, III 1508.

FOT. FIORENTINI

Fig. 4

A. MANTEGNA: L'Assunta

(parte superiore)

Fotografia eseguita prima del distacco

parte dalla serie del Borlinetto, in parte da altri fotografi dei quali il Comune si era altra volta servito. Mi erano allora sembrate di poca importanza e inconsideratamente le avevo rifiutate. Per fortuna però l'Economato non le aveva distrutte. Quale sia stata la mia compiacenza nel trovare fra esse proprio la grande negativa, 21 × 27, dell'*Assunta* è superfluo dire (fig. 4). Che sia quella eseguita dal Fiorentini è certo, poichè il Comune altre non ne fece, nè prima nè poi, trarre da quell'affresco; ma certissimo è nel modo più assoluto che si tratta di una fotografia presa dall'affresco prima del suo distacco, come quella nella quale sono ben visibili tutti i danni, fenditure, buchi otturati, graffiature, spellature, che lo deturpavano, mentre mancano del tutto i tagli prodotti più tardi per il distacco, che tanto bene si vedono nelle fotografie anche odierne. E benissimo visibili sono i gravi danni dei due pilastri di cornice, nella parte non descritta dai relatori Caratti - Bertolli, cioè in quella soprastante agli Apostoli e limitrofa alla zona ora incriminata. Dei quali danni il più grave e irrimediabile nè più rimediato trovasi appunto nel pilastro di sinistra, meno grave assai e tuttora anch'esso bene avvertibile in quello di destra. Basta la preesistenza di quei due tratti di pilastri per escludere qualunque posteriore intromissione di parti estranee e qualunque allungamento.

Ma sopratutto vale il fatto che la fotografia, giungendo in basso circa venti centimetri oltre il piede dell'ultimo angioletto (l'operatore ha approfittato di tutta la lunghezza della lastra fino all'orlo estremo) non lascia apparire nessuna mano o testa o aureola di apostolo, ma buona parte di una zona vuota e liscia, che mostra gli stessi difetti di quelli ancor oggi avvertibili in essa. Avvertibili ancor oggi, perchè il restauratore, come sappiamo, era vincolato a non usare pennello o colore. Il che prova in modo assoluto che la diffamata zona di cielo, intercedente fra essi apostoli e gli angeli, esisteva già prima dello stacco e del restauro, quanto a dire esisteva fin dall'origine.

*
* *

Dopo di che io potrei qui far punto fermo, come dinanzi a questione ormai per sempre risoluta; ma a me piace tuttavia

dimostrare come anche materialmente e criticamente ed esteticamente la ipotesi di una così grave manomissione fosse già da scartare sino a priori.

Nella impossibilità infatti, per la vicinanza dell'altare, di trarre io stesso (almeno fino a ieri) una buona fotografia dell'insieme dell'affresco, ho voluto avere almeno una esatta riproduzione grafica di esso, che sostituisse meno indegnamente la errata incisione del Novelli. Dopo aver prese di mia mano con due aiuti e minutamente controllate più volte tutte le misure dei particolari dell'affresco, ho pregato il mio valoroso amico prof. Angelo Pisani di eseguirmene una veduta di insieme, con quella perizia eccezionale che egli suole mettere in ogni sua cosa. Ed egli, controllate a sua volta parecchie delle misure, mi diede il disegno che qui riproduco e che quanto a insieme e quanto a particolari vale come una fotografia, poichè eseguito in scala perfetta.

Su questo disegno io sono venuto tracciando tutti i tagli eseguiti dal Bertolli per il distacco dell'affresco, che il lettore potrà, quando voglia, facilmente controllare sul posto (fig. 5). Due grandi tagli d'alto in basso, furono eseguiti nella parte superiore e media a $^1/_4$ e a $^3/_4$ circa della larghezza e quasi a contatto dell'orlo interno dei due pilastri. Tre tagli trasversali furono poi praticati: il primo immediatamente sotto il gruppo dell'*Assunta* non rettilineo, ma sagomato sul contorno dell'orlo inferiore del gruppo stesso; un secondo, rettilineo, subito sotto gli ultimi due angioletti; un terzo poco sopra le teste degli apostoli, taglio questo non bene riuscito forse per guasti dell'intonaco preesistenti e che si dovette correggere e rettificare. Questi due ultimi sono i tagli che hanno delineata la zona di distacco fra il gruppo superiore e l'inferiore. Un altro taglio verticale poi in corrispondenza all'asse del quadro fino a intersecare l'ultimo taglio trasversale divise nei due opposti gruppi gli angioletti e pure in due pezzi la detta zona. Ora, se questa zona fosse stata un'aggiunta del restauratore, nessuna ragione al mondo egli avrebbe avuta per dividerla nei due pezzi mediani del cielo e nei due laterali delle cornici e di fingere anche un pentimento nel taglio orizzontale; a meno che non si sup-

ponesse in lui e nel suo controllore il delittuoso accordo di commettere una vera truffa. Un ultimo grande taglio fu praticato con una linea d'alto in basso un po' obbliqua fra l'uno e l'altro gruppo di apostoli; rispettando invece in questo tratto i pilastri, per non guastare le figure che vi si appoggiavano e che li invadevano.

Dal che dunque apparisce, e doveva ben subito apparire, che la zona di cielo fiancheggiata dai pilastri, i cui guasti furono anch' essi scrupolosamente rispettati fino a non rifare per nulla il disegno e il colore ormai perduti in un lungo tratto del pilastro di destra, e a non restaurare, come sarebbe stato facile, quel di sinistra, quella zona, dico, era originale ed intatta, - e che la « strana idea di introdurre una zona di riposo, per non dir peggio, fra l'un gruppo e l'altro » era proprio stata del Mantegna.

*
* *

Strana idea?! Ecco ora che io mi trovo qui a difendere il Mantegna da sì grave accusa di un suo apologista. A difenderlo basterebbe, in verità, che io ricordassi che il Mantegna dipingeva stavolta, come si direbbe in gergo letterario, a rime obbligate. Costretto a occupare colla sua composizione lo spicchio mediano dell'abside alto circa 8 metri e largo appena 2,37, egli si trovò a tal punto, se volle trattare il tema a suo modo, da non poter nemmeno far posto a tutti i dodici apostoli e si dovette appagare di farne vedere cinque e intravvedere altri tre; donde una lite tra lui e la Commissaria Ovetari per la mancata rappresentazione di quattro apostoli.

Lungo e stretto il campo, lunga doveva venire la composizione. Cercò egli di accorciarla, alzando da terra la linea inferiore del comparto un po' più che non avesse fatto con quelli delle pareti laterali; ma appena di 30 centimetri. Se avesse collocato ancora più alti gli Apostoli, egli non avrebbe ottenuto altro effetto che di renderli, se non invisibili, certo meno visibili e ciò sempre per quella benedetta vicinanza dell'altare. Ma fu ciò un danno? A mio credere no di certo. L'artista, mentre accostava gli Apostoli allo spettatore, proiettava nei cieli la vi-

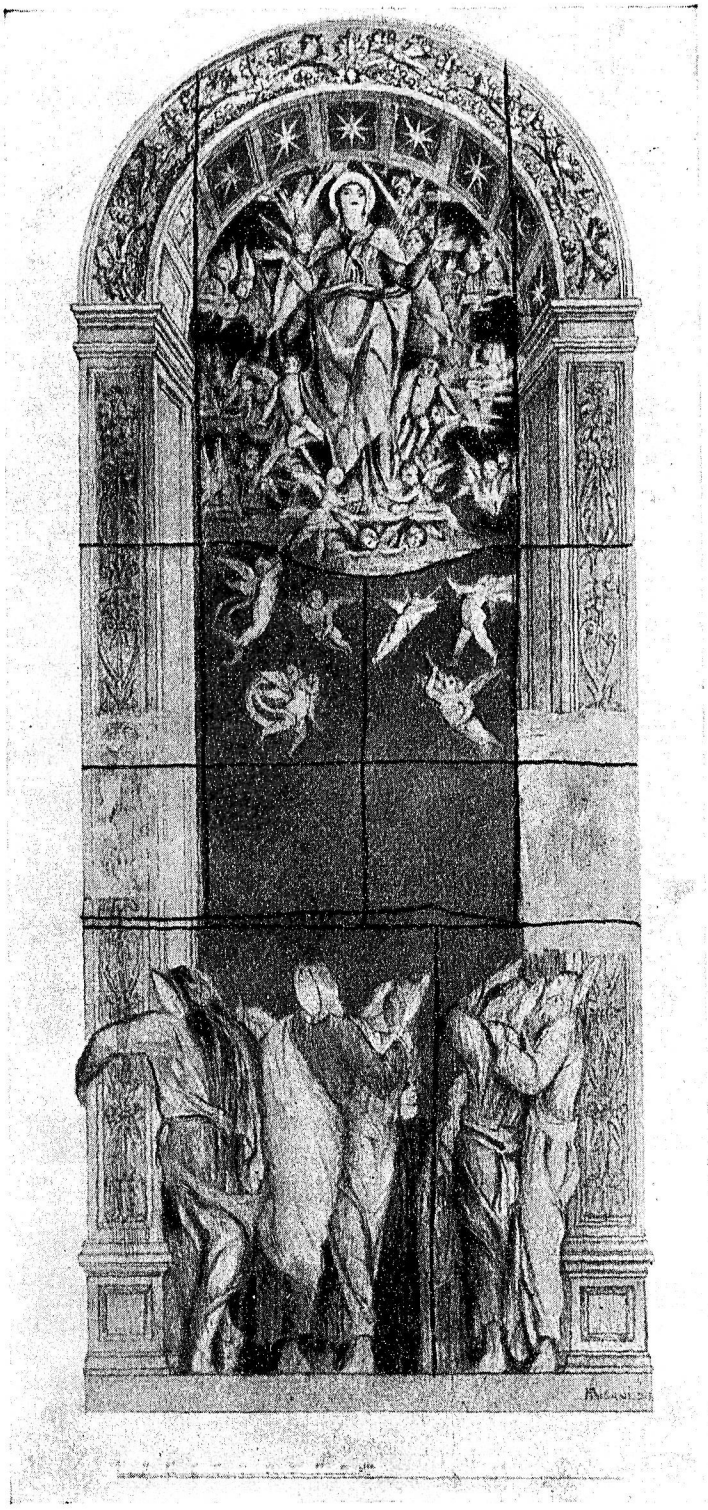


Fig. 5

A. MANTEGNA : L' Assunta

Sezionata per il distacco

sione della sua Vergine e la accompagnava con uno stormo di angeli, fitto dapprima intorno a lei, poscia sotto più raro. Che gli apostoli, umanità terrena, dovessero stare dove sono, oltre che da tutte le considerazioni suesposte, è provato da due altre non meno decisive, tecnica l'una, compositizia l'altra. Risiede la prima nel disegno prospettico dei pilastri e delle figure. Le linee scorcianti delle basi dei pilastri accennano ad abbassarsi e a convergere appena di quel tanto che richiede la poca loro elevazione sopra l'occhio del riguardante; se quelle basi fossero state collocate parecchio più sopra, un prospettico come il Mantegna avrebbe dovuto dare ed avrebbe dato loro uno scorcio ben più forte. Lo stesso si ripete per le figure degli Apostoli, di cui egli, come aveva fatto per la stessa ragione prospettica nei due comparti inferiori delle Storie di s. Giacomo, occulta appena la suola dei piedi. Se più alte fossero state, o non avrebbe fatto vedere che parte del calcagno o avrebbe a dirittura rinunciato a scorciare la composizione dal basso, come vi rinunciò nei due comparti superiori delle dette Storie (1). E l'altra ragione sta nell'invenzione di quelle figure, che guardano ora benissimo verso la Vergine colla testa arrovesciata; mentre la sorpasserebbero collo sguardo, se essa fosse più a loro vicina. Nè affatto si spiegherebbe sopratutto l'atto di quell'apostolo che, per giungere a vederla, si rovescia tanto all'indietro da dover cingere, col braccio, il pilastro per non cadere. Quell'atto basta esso solo a dire quanto alta si trovi la Vergine.

Ma finalmente, fu proprio un obbligo oneroso quello che indusse l'artista a distaccare così la Vergine dagli Apostoli?

Prima di rispondere, dobbiamo cercar di capire bene quale sia stato il pensiero vero dell'artista. Poichè quella che sinora, per brevità di locuzione, abbiamo chiamata la *cornice* del dipinto e la quale, rubando, fra tanta strettezza, ben novanta centimetri di spazio (trenta di prospetto e quindici di scorcio per ciascun lato) impose all'artista la soppressione di quattro Apostoli, non

(1) V. in proposito quanto scrissi in: *Andrea Mantegna. Nel V centenario dalla nascita dell'artista,* Venezia 1931, pag. 27.

è, no, una semplice cornice. Essa ha parte essenziale nell'invenzione del quadro. Essa figura prospetticamente un altissimo porticato, colla volta a cassettoni stellati, al quale si affacciano gli Apostoli volgendoci le spalle e guardando al di fuori. E fuori si apre lo spazio, nel quale si è levata la Vergine ormai tanto su da essere presso ad uscire dalla nostra visuale. La sua visione passa al di là di quell'arcata, nella immensità dei cieli, nell'infinito che si schiude a riceverla; e sale rapida e sublime. Questo ci dicono la mandorla mozzata nel vertice e le ali degli angioletti e le nubi anche esse mozzate dall'arco e dalla sommità dei pilastri. Bella arditissima idea, a rendere la quale quella zona di vuoto e di distacco fra la Vergine e la terra era elemento di prima assoluta necessità. Sopprimerla avrebbe voluto dire rovinare l'opera d'arte proprio nel suo concetto fondamentale. Si guardi l'insieme della composizione quale è ricostrutta nel disegno del Pisani (fig. 6) e si veda se, data la mia interpretazione, tutte le sue parti non siano armoniche e giuste.

E si ricordi che, quando, tanti anni dopo, il Mantegna dipinse il trittico degli Uffici, ed era libero, liberissimo, di dare a ciascun soggetto la distribuzione che più gli piaceva, perchè non vincolato da limite alcuno di spazio, egli ritornò nella *Ascensione* ad un assai simile schema. Fra il Cristo levato nei cieli e gli Apostoli e la Vergine riguardanti egli mise una poco minore distanza, un quasi eguale vuoto (press'a poco la misura d'uno degli astanti) e non volle neanche riempire quel vuoto con angioletti volanti, ma lasciò che ivi campeggiassero solo l'aria e la luce (fig. 7). La corrispondenza fra l'una e l'altra composizione è parlante. Che se ambedue si mettono poi a confronto con ciò a cui si sarebbe ridotta o si ridurrebbe l'*Assunta* dopo la amputazione di quella zona di distacco (fig. 8), subito si sente che quel goffo ammassamento di figure senza respiro nulla più serberebbe del grandioso originale concetto creativo, e sarebbe del tutto alieno dallo spirito della pittura mantegnesca, che fa del problema dello spazio il suo fondamento principale.

Fu anche detto infine che Tiziano, inspirandosi nella celebre *Assunta* all'affresco del Mantegna, pose anch'egli gli ultimi

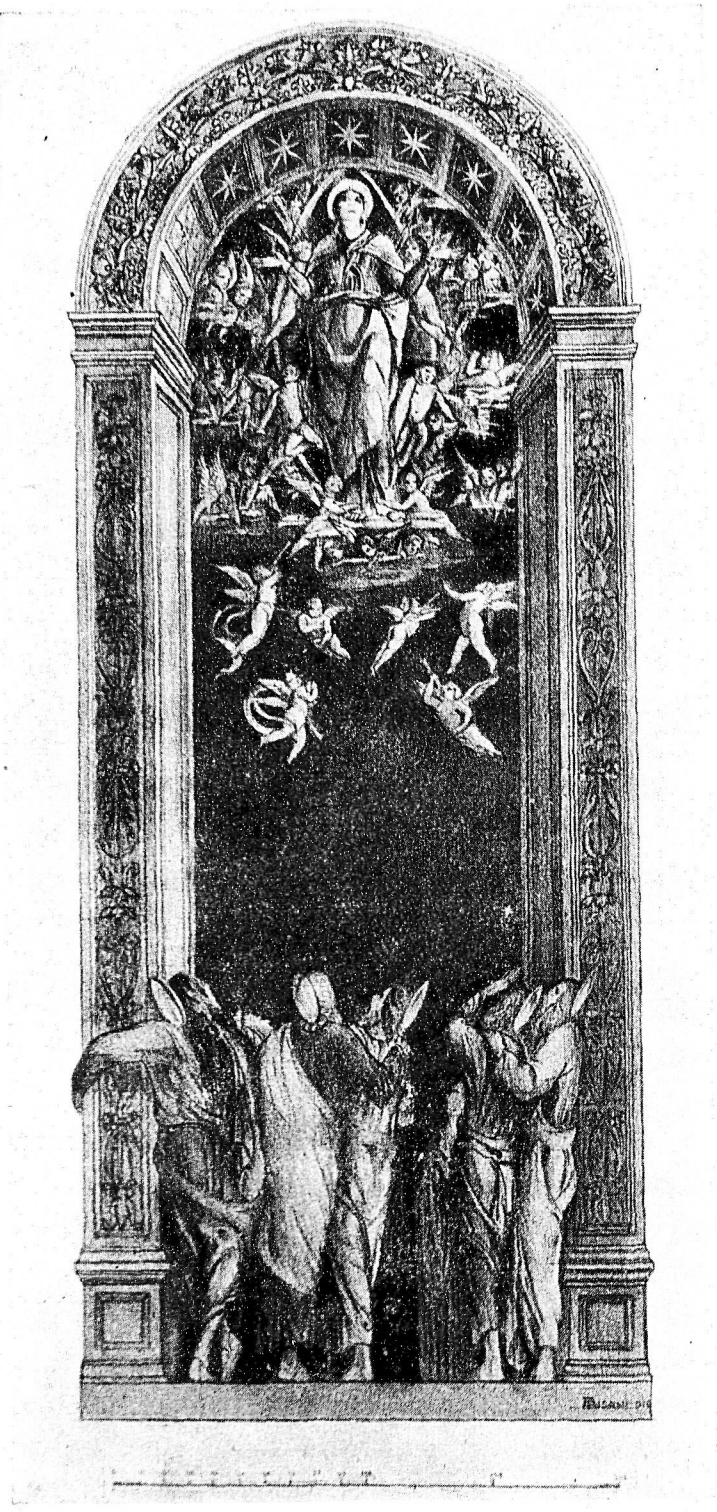


Fig. 6

A. MANTEGNA : L' Assunta

Copia di A. Pisani

Fig. 7

A. MANTEGNA : L' ascensione di G. Cr.

Firenze, Uffizi

angioletti di scorta quasi a contatto cogli Apostoli; e se ne volle dedurre un'altra prova dell'apocrifità della zona. Ma anzitutto, la inspirazione parmi assai dubbia e, se mai, assai remota e generica; poi Tiziano aveva delle « rime obbligate » affatto opposte a quelle del Mantegna, aveva cioè da riempire una cornice in proporzione ben più larga e più bassa; infine, e sopratutto, egli concepì idealmente la sua creazione in un modo affatto antitetico a quello del Mantegna, poichè ci diede la Vergine, non già sublime nei cieli, ma quando da appena un istante si è staccata da terra, e le mani amorose degli Apostoli tuttavia la rincorrono quasi a trattenerla, e i cieli si aprono in alto a riceverla. Quindi il vuoto, che il Mantegna collocò sotto di lei, Tiziano lo pensa e lo vede al contrario nell'immensa fotosfera che le sta sopra e in cui essa sta per immergersi. L'esempio dunque non calza, anzi viene a controprova del nostro asserto.

Evidentemente però due materiali necessità furono gli aculei che punsero il genio del Mantegna a simile invenzione nella Cappella Ovetari: l'una, come abbiamo già detto, il contorno stretto e lunghissimo dello spicchio dell'abside, l'altra la vicinanza del dossale dell'altare. Da questa sopratutto egli fu indotto a collocare altissimo tutto il gruppo della Vergine, affinchè questo emergesse tutto (compresa buona parte degli angeli) sopra il dossale e fosse veduto intiero da chi si affacciava alla cappella, come certamente avveniva prima che il pavimento e con esso l'altare venissero nel 1865 alzati di trenta centimetri (1). Quello spazio aperto sotto la curva dell'arco, quell'ascesa libera nel cielo, quando gli azzurri fulgevano di tutto il loro splendore e le figure staccavano su di essi in tutto il loro rilievo, dovevano colpire subito di vera meraviglia il visitatore.

---

(1) Mi preme di antevenire, in proposito, una possibile obbiezione. Qualcuno potrebbe pensare che, essendosi alzato il pavimento, il conseguente innalzamento dell'altare non danneggiasse la visuale prospettiva dell'affresco, per trovarsi anche l'osservatore trenta centimetri più alto. Ma non è così, perchè se dossale e spettatore si alzarono insieme, l'affresco rimase fermo e quindi occultato all'occhio di trenta centimetri. Perciò, se prima si vedeva almeno una parte del volo degli angioletti scortanti la Vergine, dopo non si vide più che la Vergine.

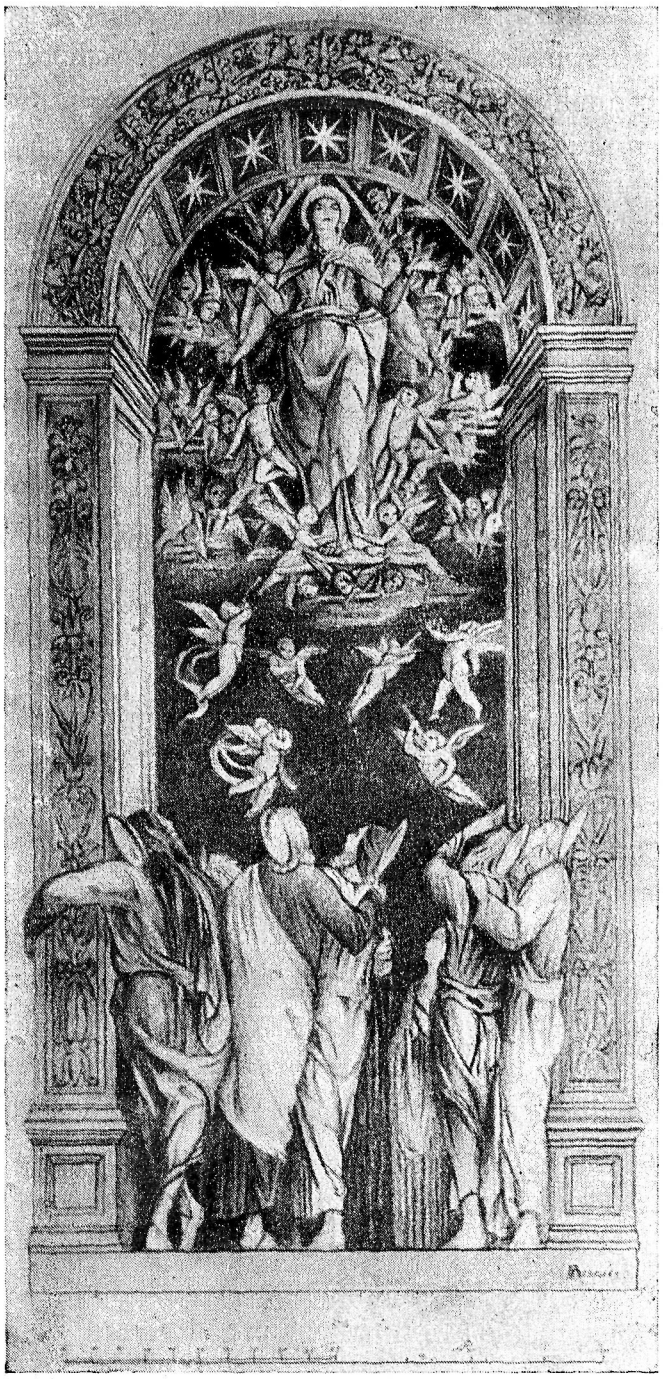


Fig. 8

L'Assunta del Mantegna

come apparirebbe

se si sopprimesse la zona intermedia

*
* *

Perciò io sono stato contrario (ahimè, quasi solo) all'avanzamento di quell'altare, quantunque assai mi dolesse e mi dolga di contraddire in ciò alla opinione di tanti egregi colleghi e sopratutto di quelli della Sopraintendenza ai Monumenti a cui mi lega altissima stima. Ma troppe altre ragioni, e fortissime, a ciò m'inducevano.

Gli scandagli fatti nel sottosuolo hanno dimostrato infatti che esso si trovava là collocato fin dall'origine. Le indagini, condotte coll'intenzione, non sottintesa ma dichiarata, di ricercare la primitiva collocazione dell'altare diedero risultato assolutamente nullo. Non una pietra, non una traccia di antica fondazione si trovò. Anzi si trovarono tre tombe terragne, verisimilmente quelle degli Ovetari, proprio dinanzi all'altare e in contatto coi gradini di questo. E poichè il rito cattolico vieta di costrurre un'altare sopra tombe che non siano di santi, ciò escludeva nel modo più assoluto che l'altare avesse potuto stare più innanzi del posto dove si trovava.

Ancora: la luce radente, che gli veniva dalla vicina finestra era la sola che serviva a far vedere il bellissimo rilievo del dossale, opera del Pizzolo e di Giovanni da Pisa, ed essa aveva certamente suggerita quella modellazione piatta e tagliente di tutta l'opera per evitare eccessive proiezioni di ombre. Oggi il dossale è posto al buio perfetto, e per essere veduto ha bisogno dell'accensione di due proiettori elettrici postigli quasi davanti. Basterebbe anche da sola questa necessità per dimostrare la nostra tesi. E quei proiettori, oltre ad essere un elemento antipaticamente moderno e appositizio, creano nella scultura luci ed ombre del tutto diverse dalle originali e quindi irragionevoli.

Ma, più che tutto, l'altare impedisce la diretta visione dell'*Assunta*, poichè al danno precedente derivato dalla sopraelevazione del pavimento, ora si aggiunge e più grave quello della proiezione del dossale sopra quasi intiera la figura, che prima era, almeno, tutta scoperta. Appena appena, per chi guarda dall'ingresso della cappella, emerge libera la testa della Vergine. Si può bensì vedere intiero l'affresco guardandolo di fianco

all'altare; ma ora non si può più vederlo che di fianco, ed ognuno sa quanto sia fastidioso lo studiare e l'ammirare di fianco un'opera d'arte. Ad ogni modo, ripeto, l'effetto principale, quello d'insieme della decorazione della cappella, in cui l'affresco dell'*Assunta* era come la chiave di volta, è inesorabilmente perduto. Il primo a protestare, se fosse vivo, sarebbe proprio il Mantegna.

Tanto era fatale che riuscisse dannosa ogni manomissione; come sempre quando ci si mette a mutare ciò che hanno fatto i nostri grandi. Affresco ed altare erano troppo strettamente congiunti nelle loro rispettive proporzioni e distanze.

A difesa del fatto compiuto si citerà certamente la vecchia proposta di Pietro Selvatico per l'avanzamento dell'altare, da me stesso qui rivelata. Non si mancherà cioè di dire: se già il Selvatico sentiva il bisogno di lasciar libera la veduta di quell'affresco, che egli tuttavia credeva del Pizzolo e stimava «il meno importante», a ben più forte ragione noi, che ora sappiamo quell'affresco essere anch'esso del Mantegna, dovevamo togliergli di dosso l'ingombro dell'altare. Or bene il fatto che quella proposta del Selvatico sia stata scartata (non sappiamo se tacitamente o dopo discussione) in seno a quella tanto benemerita Commissione dei Monumenti prova che il Selvatico stesso si era ravveduto. Ove ne fosse stato sempre convinto, egli non era uomo da lasciarla cadere; e l'autorità sua era tale da ottenerne il trionfo. Probabilmente dunque valsero le obbiezioni da me qui addotte, e sopratutto quelle, più materiali, della luce e della presenza delle tombe; valse cioè la certezza che l'altare si trovava in quel posto fin dall'origine.

Ma, sia comunque, a me sarà sempre di lieta soddisfazione l'aver concorso, per quanto da me si poteva, a impedire (dovrò dire: ritardare?) una deturpazione del dipinto, che sarebbe stata o sarebbe poi irrimediabile, e di dolce speranza il pensiero che in un tempo, più o meno lontano, per quanto ormai a me più non visibile, l'altare abbia ad essere rimesso là dove il Mantegna ed il Pizzolo lo avevano essi collocato.

ANDREA MOSCHETTI

DOCUMENTI

I.

ARCHIVIO MUNICIPALE. – Tit. 13 del 1887.

Prot. gen. 12760-856 III.

Padova, li 24 maggio 1889

Alla r. Prefettura (Commissione Monumenti)
Al Sig. Fiorentini Luigi fotografo
Al Sig. Prof. Caratti Augusto
Al Sig. Bertolli Antonio pittore

In seguito alla delib. della Giunta 17 corr. si commette al fotografo Sig. Fiorentini Luigi di eseguire le copie dell'affresco del Pizzolo, rappresentante la Madonna Assunta e gli Apostoli nella Cappella di Mantegna.

Questo lavoro ha per iscopo di controllare lo stato del dipinto dopo lo stacco che ne farà il pittore Sig. Bertolli Antonio e la spesa relativa viene sostenuta interamente dal Comune nell'interesse dell'arte.

Quanto al modo il Sig. Fiorentini seguirà scrupolosamente gli ordini ricevuti dal Municipio. Se la fotografia riuscisse per qualunque causa non bene, non sarà accettata. Su questo, il giudizio resta riservato al Prof. Caratti Augusto.

IL SINDACO

IL SEGRETARIO

II.

Prot. gen. 13534-930 III.

STABILIMENTO FOTOGRAFICO
L. FIORENTINI

Padova 31 Maggio 1889

Esimio Sig. Lod.° nob. Brioni (1)

Mi pregio avvertire S. Signoria che il Sig. Caratti ha deciso di eseguire la riproduzione della parte superiore dell'affresco soltanto cioè la Madonna cogli angeli. Per la parte inferiore farà il verbale non essendo possibile eseguire la riproduzione per l'irregolarità della situazione.

Oggi così eseguisco la detta fotografia diminuendo così il preventivo di L. 20 quale importo della II. negativa.

L. FIORENTINI

III.

Prot. III. 1003

Padova, 16 Giugno 1889

Onorevole Signore (al Sindaco)

Dichiaro io sottoscritto che la fotografia della *Madonna in gloria,* vale a dire la parte superiore dell'affresco del *Pizzolo,* è riuscita felicemente e risponde pienamente allo scopo per cui fu commessa. Tanto a di Lei norma. Con la massima deferenza ecc.

CARATTI AUGUSTO

IV.

Prot. gen. 20134-1508 III.

Padova, li 2 7mbre 89

Alla rispettabile Giunta Municipale

Il sottoscritto ha l'onore di presentare a Codesta Onorevole Giunta Municipale, il verbale che descrive lo stato di conservazione della parte inferiore dell'affresco del *Pizzolo* rappresentante gli apo-

---

(1) Il dott. co. Ludovico Brioni era il segretario della Div. III municipale, intelligente amatore d'arte.

stoli che non si è potuto fotografare impedendolo l'altare. Di questo verbale una copia fu già spedita alla Onorevole *Presidenza della Commissione Conservatrice dei pubblici monumenti* come pure l'atto di consegna del sopradetto affresco, dovendo il sottoscritto come membro della *Commissione conservatrice* ecc. far capo alla Medesima.

Il sottoscritto coglie questa occasione per raffermarsi

devotissimo
CARATTI AUGUSTO

P. S. - Il lavoro riguardante lo stacco del suesposto dipinto è già cominciato, e progredisce regolarmente.

Verbale dello stato di conservazione degli Apostoli nel quadro l'Assunta di Nicola Pizzolo agli Eremitani (Cappella Mantegna).

All' Onorevole Giunta Municipale
di
PADOVA

In questo giorno di martedì 30 luglio 1889 nella Cappella detta del Mantegna in questa Chiesa degli Eremitani in Padova, venne redatto il presente verbale descrivendo lo stato di deperimento degli Apostoli nella parte inferiore della palla dipinta a fresco sul muro dal Pizzolo Nicola e che per causa dell'altare che trovasi davanti a detta pittura, questi apostoli non si vedono e non poterono fotografarli come tutto il resto del quadro.

A questo verbale sono presenti il Sig. Professore Augusto Caratti membro della Commissione Provinciale Conservatrice dei Pubblici Monumenti di Padova incaricato dalla stessa Commissione della custodia del dipinto durante i lavori di stacco e riattacco sul telaio ed il Sig. Antonio Bertolli pittore e staccatore e riparatore di pitture incaricato dalla stessa dell'esecuzione di detti lavori.

Gli Apostoli sono 8 dei quali sei si vedono a figure quasi intere, gli altri due, uno si vede in parte la figura, e dall'altro non si vede che mezza testa appena, non per guasto, ma perchè restano nascosti dagli altri davanti.

I° - Il primo a destra di chi guarda la Palla, aveva la tunica gialla, ed il manto blù, di questa figura non conservasi che abbastanza la mano ed il piede, di questi si farà una descrizione, del

resto basterà dire che non restano che poche traccie del colore e delle pieghe, non ostante a ciò la figura si legge tutta nel contorno.

La mano ha delle spellature nel pollice, due nell'indici ed alcune nell'ultima falange e nodo del mignolo, due nel mezzo della mano e molte grandi nel punto che abbraccia, per spiegarsi, fra il metacarpo del pollice e quello dell'indice. Anche nell'attaccatura della mano col braccio vi sono delle spellature dalla parte interna. Il piede meno qualche piccolo sfregio è bene conservato.

IIº – Il secondo vestito di tunica violacea, il manto di tinta rossiccia. Mano. – delle quattro dita visibili (il pollice è nascosto dal viso) l'indice è il meglio conservato, benchè abbia anche lui molte spellature, come vi sono anche nel palmo vicino ai contorni e nell'attaccatura della mano col braccio dalla parte interna.

Della testa vi sono poche traccie e queste sono nel naso e guancia sinistra ed in poca parte della barba.

La tunica è quasi tutta spellata nella schiena nella parte superiore e nell'inferiore ha moltissime spellature a mucchi e sparse così nel braccio sinistro (il destro non vi è) specialmente nella parte illuminata, però con tutti questi guasti, la figura nella detta veste si conserva bene visibile, nella parte disotto meno, qualche spellaturetta o puntini si conserva bene.

Il manto ha delle spellature nella parte ombrosa, grandi nel fianco e nella coscia, piccole al basso e la parte luminosa è quasi tutta spellata, o macchiata, pure lascia qua e là tratti conservati che lo si capisce bene.

Il piede meno piccolissimi puntini è bene conservato.

IIº – In atto di preghiera, questo apostolo era vestito di color sporco, la tunica è giallognolo, rossiccio il manto.

Della testa non vi è di colore che il zigoma sinistro, con pochissima parte della mascella, il resto e tutto spellato, compreso il collo, non restano che i contorni resi visibili dal fondo oscuro che contorna la testa.

Le mani sono spellate, non restano di visibili che metà delle dita e il palmo della mano sinistra, anche questo con qualche spellatura e poca parte dell'altra nel finire del palmo specialmente nel sito che copre l'orsetto pisciforme, le vesti molto spellate meno pochi punti.

IVº – Questa figura è vestita tutta di rosso cupo tunica e mantello, il colore vi è bene conservato, ma tutto pieno di innumerevoli spellature fra grandi e piccolissime, solo in qualche piccola

parte si conserva bene, anche il resto della figura si disegna bene, pel fondo molto oscuro che la contorna.

La testa molto spellata nella fronte, negli occhi, nelle guancie e nella bocca, nella barba e nel collo, però ove vi è, è il suo colore.

NB. - Le aureole o nimbi dei tre primi, solo quella del secondo ha il colore giallo con varie spellature, quella del primo e tutta spellata e vi è poca traccia di essa, di quella del terzo non se ne vede che un piccolo pezzetto. Il quarto non ne ha, nè pare non ne abbia mai avuta.

V° - Questo apostolo a tunica gialla, mantello rosso violaceo. La testa, meno qualche puntino bianco sul naso, vicino l'orecchio nei capelli, è bene conservata, il nimbo è di tinta gialla a macchie, nessuna traccia che vi abbia (come gli altri) esistito l'oro.

La tunica è molta scrostata.

Il mantello è sbiadito da sopra il ginocchio (ove esiste l'unione dell'intonaco) fino in alto e dal principiare della coscia in su è molto spellato e scrostato, ed ha un buco in media lungo cent. 8, largo 6, al principiare della coscia e vicino ove si pianta il femore ha una catena in ferro infissa, ora tagliata, la parte inferiore meno qualche puntino bianco è bene conservata.

Il piede ha due striscie parallele orizzontali, uno attraversa tutto il piede al maleolo, l'altra un centimetro e mezzo più in giù; ha qualche altra piccolissima spellatura.

VI° - Questo apostolo ha la tunica rossa, ed il mantello era verde, ora non restano che piccole traccie del verde e delle pieghe e poco o nulla si legge essendo tutta una massa d'intonaco quasi incolore.

La tunica è molto spellata nella parte ombrosa nella schiena e alle gambe, la parte luminosa bene conservata, e bene conservata la manica tanto nel lume che nell'ombra, eccetto piccole puntine spellate.

Il nimbo come gli altri, è di tinta gialla ineguale senza traccia d'oro. La testa bene conservata.

VII° - Questo apostolo è vestito, la tunica rosso violacea, il mantello giallo, ha i contorni neri.

La testa è spellata il viso, e nei capelli le spellature sono nella parte ombrosa, il nimbo è di tinta oscura molto spellata.

La tunica è spellata nella parte luminosa, ed alcune spellature come nella manica, nell'ombra.

Il mantello è molto spellato nella parte ombrosa, specialmente dalla cintura alla metà della tibia, nel lume vi sono pure delle spellature, le maggiori sono circa la metà della figura e sulla spalla.

I piedi hanno qualche spellatura, ma le maggiori spellature sono nella gamba destra nella parte luminosa la suola del coturno di color nero ha molte spellature.

VIII° - L'ultimo non ha che parte del viso e parte dell'aureola.

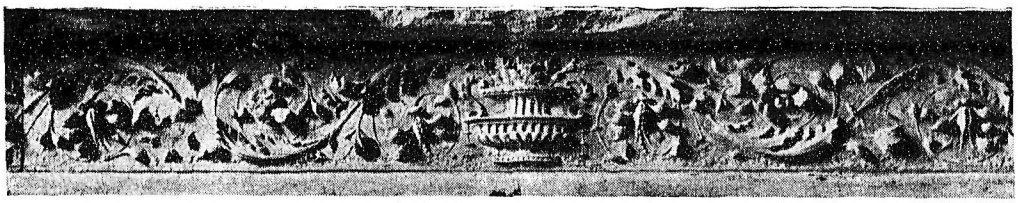
Il viso è tre quarti spellato, il meno sono i capelli, l'aureola è spellata.

Il fondo ha qualche spellatura e come il resto, delle macchie, sono segnate le unioni da pezzo a pezzo dell'intonaco messo a pezzi a fresco quando dipinsero.

Pilastri. - Quello a destra è tutto spellato, solo si vedono traccie deboli di ciò che vi era.

Il secondo a sinistra è ben conservato, solo l'ombra progettata dall'apostolo ultimo descritto che lo abbraccia è molto spellata, ha due buchi di chiodi, ed una strisciatura in senso longitudinale che portò via il colore, e qualche altra piccola spellatura.

CARATTI AUGUSTO
ANTONIO BERTOLLI



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 9

Nuove notizie e documenti intorno a Giovanni Minello e all'arte del suo tempo

Il periodo della scultura padovana che va da Donatello al Riccio e che manifesta una tendenza realistica, mitigata poi in classicismo sotto l'influenza lombardesca, è rappresentato da Bartolomeo Bellano, scultore tipico di quest'epoca di passaggio.

I rilievi bronzei nel Santo, la permanenza di caratteri fortemente realistici anche in altre opere sue a tutto tondo, lo rendono abbastanza facilmente riconoscibile fra i due grandi maestri che segnano in Padova due epoche artistiche: Donatello e il Briosco. Ma il naturalismo postdonatelliano non è tutto e solo del Bellano, numerosissime opere, che, pure rispondendo alla sua maniera, non si possono a lui attribuire, invadono questo periodo di transizione e per esse si cerca talora una paternità che, come ben dice il Planiscig, sta solo in un nome di fabbrica (1) senza la certezza di aver colpito nel segno.

Molti indubbiamente furono gli artisti di questo tempo ma i nomi, come le loro opere, si mescolano e si confondono,

(1) L. PLANISCIG, *Venetianische Bildhauer der Renaissance*, Wien, 1921, pag. 155.

permettendo solo classificazioni arbitrarie che spesso poi si mostrano errate, e se qualche figura di scultore balza fuori più viva delle altre, tuttavia le opere che precedono il Riccio sono così scarsamente documentate che non ci permettono attribuzioni sicure.

Giovanni Minello si trova appunto in questo tempo ed è fra gli artisti più vicini al Bellano, forse suo allievo. Vivente dal 1450 fino verso il 1530 (1) egli è nel mezzo del periodo padovano di transizione, il suo nome serve quindi facilmente di etichetta ad opere che di sicuro offrono solamente i caratteri padovano-bellaniani. Ma per questo scultore, del quale si è già tanto parlato e che ha destato vivo interesse, fino ad oggi i soli documenti inconfutabili, che riguardassero opere sue tuttora esistenti e che potessero togliere l'incognito e l'indefinito alla sua personalità artistica, parlavano dell'ultimo periodo della vita: dal 1500 alla morte, il periodo cioè nel quale egli lavorava nella cappella e nei chiostri del Santo (2), il periodo considerato il meno personale per il forte influsso lombardesco e la collaborazione del figlio Antonio, debolissimo artista, senza caratteri propri.

Infatti non alla cappella del Santo hanno guardato gli studiosi del Minello per formare una specie di genesi della sua operosità come scultore, bensì sono partiti dalle tre statue in terracotta del Museo di Padova, provenienti dal palazzo vescovile e compiute nel 1490, secondo un pagamento riportato da Urbani de Gheltof, (3). Ma già io ho manifestato dubbi intorno a questo documento non più, finora, rintracciato fra gli altri

---

(1) Per la data di nascita di G. Minello, che va posta anteriormente al 1450, e quella di morte, che va spostata fino al 1530, v. C. Re, *I chiostri del Convento del Santo*, nella Rivista « Il Santo », 1929. Ai documenti portati dalla Re si aggiungono ora quelli che pubblico qui, del 1470-73.

(2) G. B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1852; C. Re, op. cit.; P. Carpi, *Giovanni Minello e la sua opera nella cappella del Santo*, nella Rivista « Padova », fasc. I-II, 1931.

(3) G. M. Urbani de Gheltof, *Gli artisti del Rinasc. nel Vescovado di Padova*, Padova, 1883, pag. 18.

della Curia vescovile ed ho notato le diversità fra queste interessanti statue e le sculture del Minello al Santo (1). Oggi nuovi documenti io porto in luce, che aprono bensì degli spiragli su l'attività artistica giovanile del Minello, ma non sono tali purtroppo da permetterci di risolvere del tutto le molte questioni che si affacciano intorno a questo scultore, non grande, ma che pure godette buona fama, all'ombra ancora dominante del suo meraviglioso iniziatore, Donatello. Anzi, come vedremo, da questi documenti la figura del Minello viene diminuita; lo scultore, al quale vengono tanto volentieri attribuite opere di plastica padovana sparse in tutto il mondo, perde di vigore, di consistenza o per lo meno ci lascia ancor più dubitosi e perplessi intorno alla sua reale entità.

Le tre statue del Museo di Padova offrono invero caratteri tali da servire giustamente di pietra di paragone per l'attribuzione di altre opere contemporanee delle quali non sia provata la paternità. Esse fondono insieme il naturalismo postdonatelliano e il classicismo lombardesco e furono già minuziosamente esaminate dal primo biografo di Giovanni Minello, il Fabriczy (2). Tuttavia rivediamole un po', giacchè esse formano il nucleo principale della questione minelliana.

Queste terrecotte, come è ben noto, rappresentano il *Redentore, S. Giovanni* e *S. Pietro.* La tendenza classicheggiante si rivela specialmente nella figura di *S. Giovanni* (fig. 10), ferma e fredda, più solidamente piantata delle altre, con pieghe angolari e strapazzate nella parte inferiore del manto, il quale invece con romana solennità passa su la spalla destra. Come affatto classica è la testa (fig. 11), per niente naturalistica, bella ma quasi accademica, testa di imperatore romano, come già parve al Planiscig (3). Le mani che reggono il libro

(1) op. cit.

(2) C. Von Fabriczy, *Giovanni Minello,* in « Sonderabdr. a. d. Jahrbuch d. preusz, Künstsamml. », 1907, II. Tutta la biografia del Fabriczy è essenziale per il mio studio, sia che io concordi sia che discordi da lui; ometterò quindi talvolta l'indicazione delle pagine, citando anche in seguito il dotto critico tedesco.

(3) Planiscig, op. cit., pag. 165.

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 10

G. MINELLO? o Mº GIULIANO?: S. Giovanni

Padova, Museo Civico

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 11

G. MINELLO? o Mº GIULIANO?: S. Giovanni

(particolare)

Padova, Museo Civico

sono lunghe e larghe, quadrate, non uncinate, calme, mani di artigiano.

Non così le altre due statue: la figura di *S. Pietro* (fig. 12), rivestita anch'essa di un manto, ha le medesime pieghe angolari nel basso e lineari nella parte superiore, ma più nervosamente disposte. Delle mani, una afferra con forza la chiave, formando con le ultime falangi quasi un angolo retto, l'altra stringe un libro prendendo quella nervosa posa' «ad artiglio», con il metacarpo fortemente incavato e con la pelle raggrinzita nello sforzo, che parve al Fabriczy e ai suoi seguaci così caratteristica del Minello. La grossa testa ha i capelli a ciocche dense e ricciute, come nel *S. Giovanni,* e la barba e i baffi pure a grosse ciocche rilevate, che lasciano scoperta la bocca, trattata anch'essa con caratteri considerati fino ad ora prettamente minelliani: labbra carnose, socchiuse sui denti a lasciar passare il respiro con leggera espressione di spasimo. Così il *Redentore* (fig. 13): nel volto macerato di magrezza, con gli zigomi fortemente sporgenti, si apre la bocca ansimante tra baffi e barba trattati questa volta, come pure i capelli, a masse lineari e filiformi e non a ciocche compatte e brevi. In questa lunga figura, che male si appoggia sopra la gamba destra, puntando la sinistra dal ginocchio sollevato, rimane scoperto il petto ed appare l'esiguità anatomica del costato che mostra la ferita di lancia (1); nel mezzo del petto sono come delle strane piegature pizzicate. Le mani lunghe e nervose non prendono gli atteggiamenti decisivi del *S. Pietro,* solo la destra, sostenendo il manto, affonda fortemente, ma senza grinze, il metacarpo. Io noto quindi che in queste tre statue, indubbiamente del medesimo autore, le mani, per quanto simili, non sono affatto identiche e solo quella di *S. Pietro,* ripeto, mostra le grinze e la posa artigliata finora considerata perspicua caratteristica del Minello.

In tutte e tre le figure il naso è forte e dritto, profondo l'incavo degli occhi con forte ombra sotto il sopracciglio prominente, senza pieghe della palpebra.

---

(1) Le statue provenienti dal Vescovado dovevano essere quattro, probabilmente è andata perduta quella di S. Tommaso.

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 12

G. MINELLO? o Mº GIULIANO?: S. Pietro

Padova, Museo Civico

Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 13

G. MINELLO? o Mº GIULIANO?: Il Redentore

Padova, Museo Civico

A queste tre statue tutti gli studiosi del Minello fino ad ora avvicinarono, fra altre sculture, anche le statue del dossale di carattere lombardesco che si trova a sinistra, guardando, della porta di ingresso della chiesa degli Eremitani e non esitarono ad attribuirle alla medesima mano (1).

Veramente gli altari, o dossali d'altare, scolpiti con i puri caratteri della Rinascenza nella chiesa degli Eremitani sono due, l'uno a destra (fig. 14) l'altro a sinistra (fig. 15) della porta principale, e fu primo il Bode fra i moderni a fare per essi il nome di Giovanni Minello (2), mentre il Selvatico, unico fra i vecchi scrittori di guide che dedichi una pagina a questi altari, dice, parlando delle statue di quello di sinistra, che sono forse opere del Bellano o della sua scuola (3). Ambedue i dossali sono quasi identici di concezione e di misura, tanto che l'uno deve essere stato fatto ad imitazione dell'altro: tre nicchie, chiuse entro pilastri reggenti un cornicione con un frontoncino a lunetta, contengono statue. Solo nella nicchia centrale del dossale di destra (guardando verso gli altari) anzi che una statua si trova un affresco rappresentante la Vergine con la data 1511, intorno alla quale già si disputò. Non voglio indugiarmi sopra questo altare di destra se non per fare una osservazione relativa alle due statue delle nicchie laterali, rappresentanti *S. Giovanni* e *S. Pietro.* Il Fabriczy credette questo dossale anteriore all'altro ed eseguito negli anni 1478-81, quando ne fu decretata l'erezione; in base a questa sua ipotesi egli, attribuendo al Minello le statue, e non la decorazione generale, giustificava la assoluta deficienza stilistica delle figure nelle nicchie con la giovinezza del Minello, che egli presumeva nato intorno al 1460, mentre sappiamo ormai che nacque molti anni prima.

Il Moschetti confutò l'opinione del Fabriczy, provando

---

(1) Dopo il Fabriczy, si occuparono più specialmente del Minello, A. Moschetti, in « Allgem. Lexikon d. bild. Künstler », 1907, II, L. Planiscig, op. cit., pag. 155 e segg.; idem, *Andrea Riccio,* Wien, 1927, pag. 126 e segg.

(2) *Der Cicerone,* ed. 1910, pag. 512.

(3) P. Selvatico, *Guida di Padova,* Padova, 1869, pag. 136, 37.

con documenti che la costruzione dell'altare, il cui autore non era nominato, fu ideata bensì nel 1478, ma la consacrazione avvenne nel 1520, e parve al Moschetti che le statue dei due apostoli mostrassero caratteri poco minelliani e dovessero in caso piuttosto attribuirsi ad Antonio, figlio di Giovanni Minello (1).

A me infine questo dossale pare proprio una fredda copiatura dell'altro, del quale parlerò poi, e opera di un lombardesco senza specifiche virtù decorative, e in questo concordo col Fabriczy; ma quanto alle statue poi esse non mi dicono nulla o mi dicono troppo: non esiterei a crederle un modernissimo rifacimento senza alcun valore artistico, e questa mia asserzione è convalidata dal fatto che il Selvatico nel 1869, parlando di questo altare di S. Maria, che egli a torto considera superiore al gemello, dice, « non lo decorano statue » (2). È strano come questa nota del Selvatico sia sfuggita al Fabriczy e al Moschetti.

Ma veniamo a parlare del dossale di sinistra, che più attirò la curiosità degli studiosi, i quali concordemente lo assegnarono, o tutto o in parte, per i caratteri stilistici delle statue, come ho detto, a Giovanni Minello. Anzitutto devo osservare che questo dossale, come l'altro, fu sempre detto di terracotta colorata, invece esso è fatto di pietra tenera e solo le statue di *S. Giacomo* e *S. Filippo,* nelle nicchie laterali, sono di terra cotta, che mostra ancora l'antica sovrapposta colorazione. Nella nicchia centrale doveva essere, sotto vetro e avvolta con drappo di seta, l'antica statua miracolosa di S. Nicola da Tolentino (3), in onore del quale venne eretto l'altare; ora si trova invece una statua di S. Bernardino, che il Fabriczy disse « opera abbastanza debole dell'officina del Bellano » in « argilla colorata » (4), mentre invece è di legno e fu aggiunta posteriormente, quando si tolse l'imagine miracolosa.

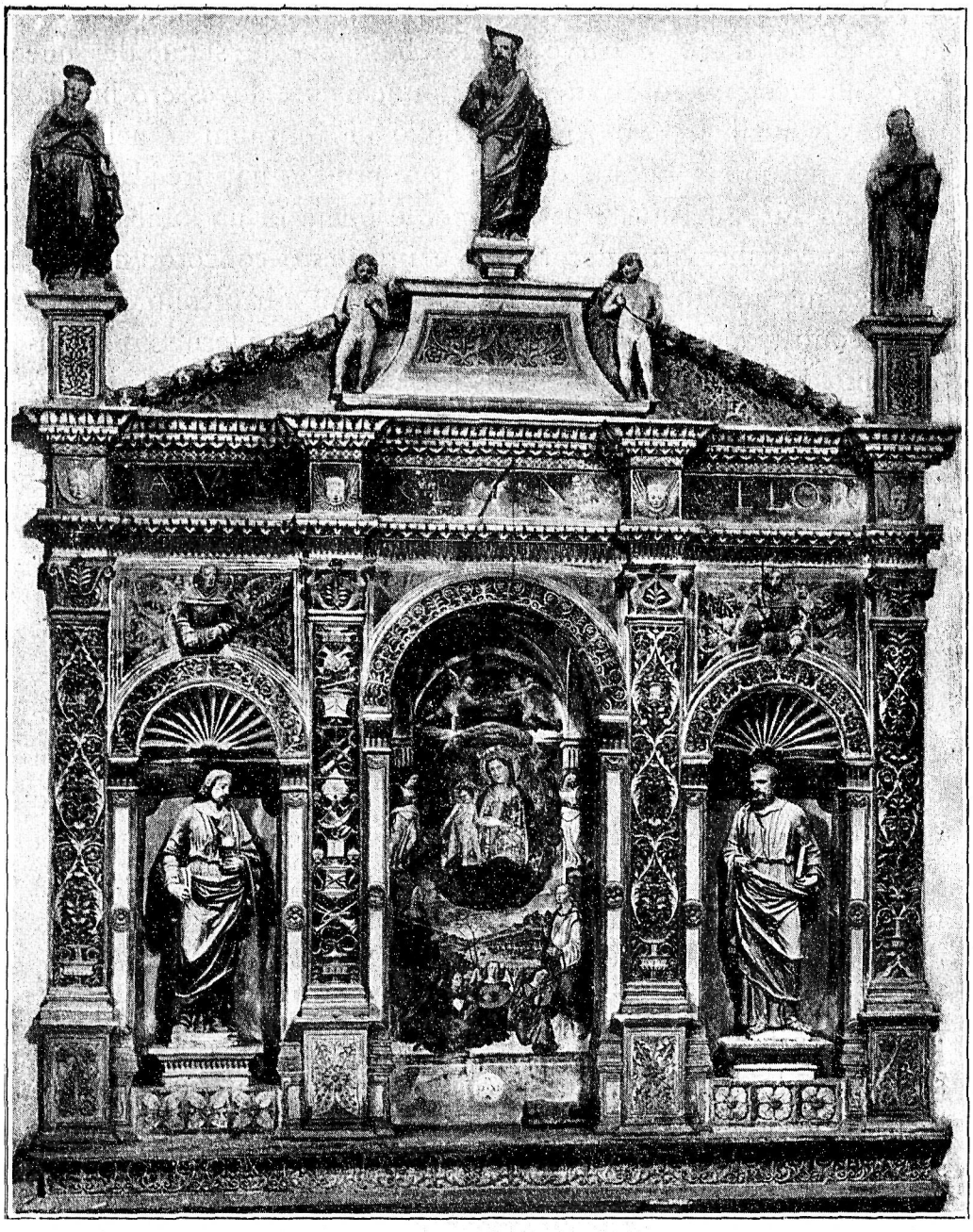
Non esitò invece il Fabriczy ad assegnare proprio a Giovanni

( ) A. Moschetti, op. cit.

(2) Selvatico, op. cit, pag. 137.

(3) *Diario o sia giornale per l'anno 1760*, Padova, Conzatti, *Descrizione della chiesa de' P. G. Eremitani,* pag. 98.

(4) Fabriczy, op. cit., pag. 66.

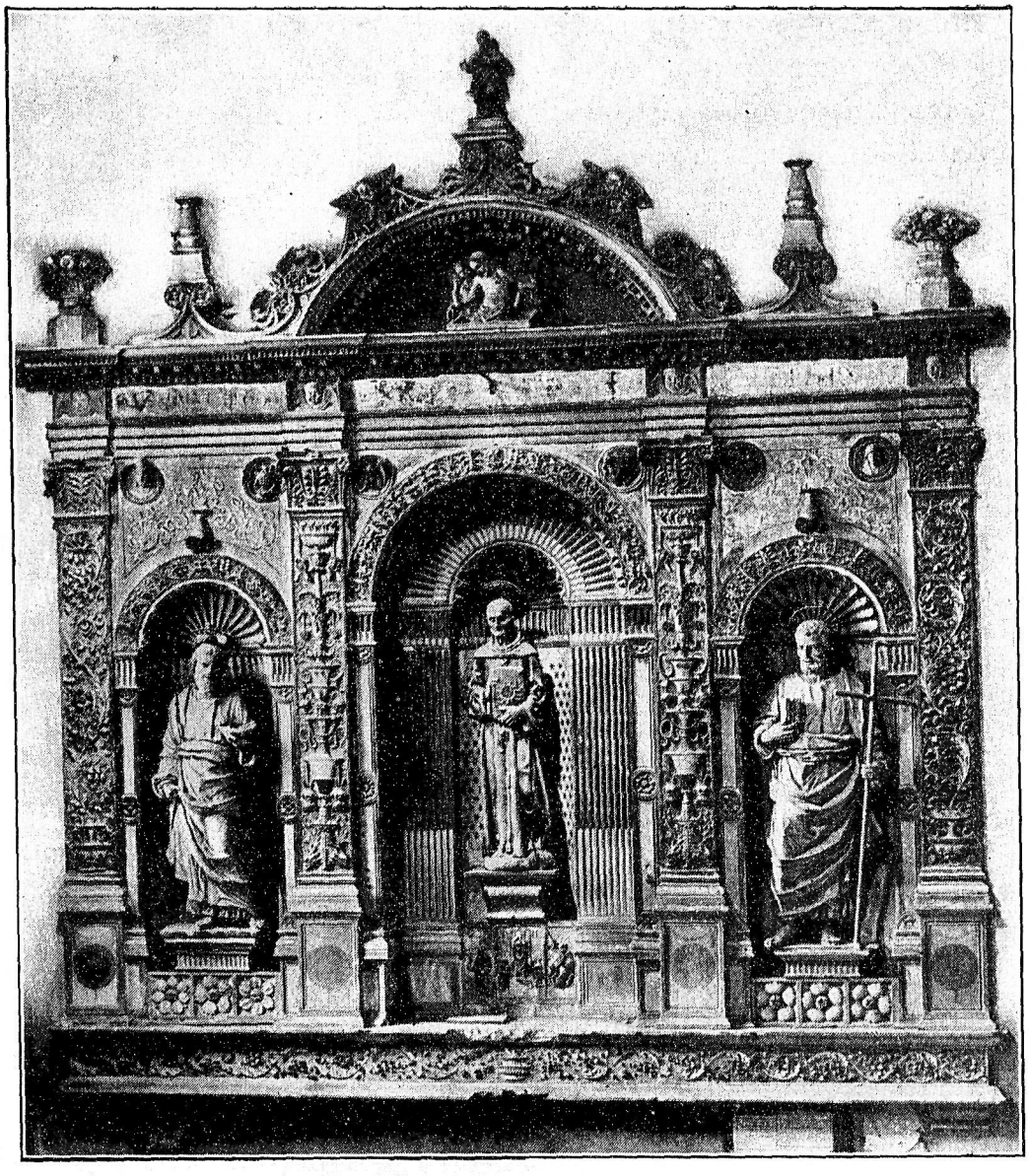


FOT. ALINARI

Fig. 14

ANONIMO LOMBARDESCO: Dossale

Padova, Chiesa d. Eremitani



FOT. ALINARI

Fig. 15

MAESTRO GIULIANO: Dossale

Padova, Chiesa d. Eremitani

Minello le due statue laterali degli apostoli *Filippo* e *Giacomo* (figg. 16 - 17) confrontandole con quelle del Museo e trovando fra le une e le altre tale parallelismo di stile da dichiarare perfino che per il *S. Pietro* del Museo e il *S. Giacomo* degli Eremitani doveva aver servito il medesimo modello (1).

Per contro non parve al Fabriczy opera del Minello il complesso decorativo, che egli, osservando giustamente la differenza con le decorazioni quasi contemporanee della cappella del Santo, attribuiva piuttosto ad un veneziano lombardesco, supponendo invece che le statue, sostenute da una specie di doppio basamento, fossero state a forza adattate alle nicchie e non costruite appositamente per esse. In ogni modo fino a oggi nessun documento aveva confermato per quest' opera il nome del Minello. Si sapeva solo che l' altare era del 1495 (2). Ebbene proprio di quest' anno è il contratto redatto dal notaio Simon Pietro del Curtivo fra i Padri Eremitani e l' autore del monumento, ma questi non è Giovanni Minello, bensì un *magister Julianus lapicida*, che lavora in società con un *magister Lucas* (3). E vediamo ora il documento che ho avuto la ventura di rintracciare.

Il 19 febbraio del 1495 *m^r Julianus lapicida quondam ser Omneboni de contrata Sancti Leonardi et m^r Lucas quondam Gregori de dicta contrata eius socius* promettono di costruire *ornamentum unum in ecclesia Eremitarum Padue de lapidibus beretinis,* con figure invece di terracotta *« de terra bona »*. Il tutto deve essere eseguito secondo i due disegni dell' opera che Giuliano ha presentato e che si trovano l' uno presso la fraglia di S. Nicola, l' altro presso il notaio Giuliano Brenta.

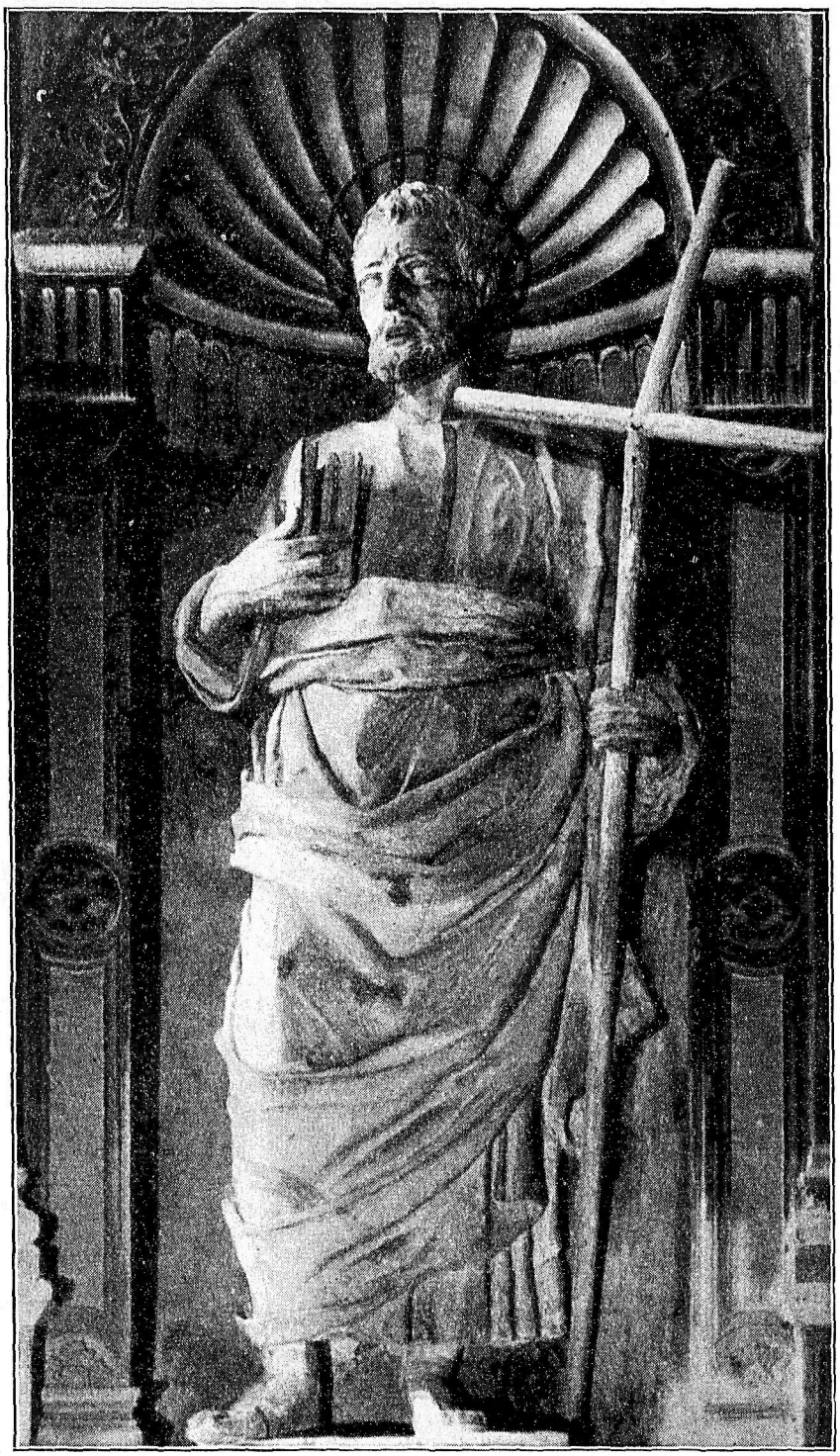
Il contratto insiste nella differenza fra *ornamentum* e *figure,* le quali *fiende per eos sint ab omnibus expertis in similibus approbate pro sufficientibus et bonis,* e gli artisti devono essere presenti quando le figure saranno poste in opera; dunque si tratta

---

(1) FABRICZY, op. cit., pag. 65.

(2) MOSCHETTI, *Andriolo de Santi, scultore veneziano,* in « Boll. del Museo civico di Padova », IV, 1928, pag. 285.

(3) Doc. I.



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 16

MAESTRO GIULIANO: S. Filippo

Padova, Chiesa d. Eremitani

veramente di statue da mettere nelle nicchie: questa asserzione del documento e il fatto che il dossale è in pietra tenera e le statue in terracotta tolgono ogni forza alla ipotesi del Fabriczy che le statue siano state ivi aggiunte o montate posteriormente.

Il lavoro avrebbe dovuto essere compiuto per la fine di luglio ed il prezzo, da pagarsi un po' per volta, è di settanta ducati d' oro.

Gli artisti sono due, ma evidentemente il principale è maestro Giuliano, e Luca, suo socio, dipende da lui. Chi sarà questo Giuliano, che per tanti anni è rimasto ignorato, così da nascondere sotto il nome di un suo contemporaneo, più fortunato ma non più valoroso di lui, l' opera sua? Devo dire subito che intorno a questo nuovo scultore non mi è riuscito ancora di far luce. Quel nome, alterato venetamente in Zulian, è già noto in Padova fra gli artisti del quattro e cinquecento, ma non posso dire che si tratti della stessa persona. Rizieri Zanocco, nella sua revisione dei documenti della Curia vescovile relativi ai lavori del Palazzo, incontra spesso un *m° Zulian taiapria,* che nel 1470 abitava in Padova a S. Prosdocimo, dove aveva una casetta a fitto dalla sacrestia maggiore (1), ed io fra gli atti dell' Archivio notarile incontro appunto, nel 1504, un *m^r Julianus lapicida q. ser Marci trevisani habitator Padue in contrata Sancti Prosdocimi,* che vende i diritti livellari di una casa (2). Ma invece il Giuliano degli Eremitani era figlio di ser Ognibene e abitava nel 1495 in via S. Leonardo.

Nel 1477 il Zulian del Vescovado scolpiva nel palazzo colonne, capitelli, trabeazioni, zoccoli (3), ma di tutti questi lavori nulla rimane più, e le cornici di porte quattrocentesche che si trovano ancora nella grande sala del pianterreno parvero giustamente al Fabriczy anteriori al Minello e quindi a qualsisia Giuliano. Ancora il Zanocco trova nominato *m^ro Zulian* nei

---

(1) R. Zanocco, *Il pal. vesc. attuale nella storia e nell' arte,* in « Boll. dioc. di Padova », nn. 3-4, 1928, pag. 183.

(2) Archivio Notarile di Padova, *Lib. VI Instr. Simonis Petri de Curtivo, 1503-1505, c. 533.*

(3) Zanocco, op. cit., pag. 191.

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 17

MAESTRO GIULIANO: S. Giacomo

Padova, Chiesa d. Eremitani

registri spese del 1487 e 88, mentre fino al 1498 non gli è dato di imbattersi nel nome di Giovanni Minello, che, secondo l'irreperibile documento De Gheltof, avrebbe eseguito nel 1490 le statue del Museo, come abbiamo veduto (1).

Spesso insieme con m^ro Zulian è nominato in questi lavori del Vescovado un *m^ro Lucas muratore,* e se le due persone dal medesimo nome si potessero fondere sarebbe identificato anche il socio dell'altare degli Eremitani, ma se è facile cambiar di casa non è altrettanto facile cambiare il padre. Un *m^ro Zulian* eseguiva pure molti lavori nei chiostri del Santo intorno all'anno 1488 (2); quale dei due sarà stato questo non è possibile definire, ma con maggiore attendibilità è il medesimo che lavorava in quegli anni nel palazzo del Vescovo.

Accertato rimane solamente che l'autore del dossale degli Eremitani non è il Minello, e dobbiamo quindi osservare ora con nuovi occhi queste sculture. Una parte di esse è puramente decorativa, *ornamentum,* e doveva servire di cornice alla imagine miracolosa della nicchia mediana e alle due figure laterali degli apostoli, ed è un ricchissimo complesso decorativo, che doveva splendere graziosamente di dorature su fondo azzurro, ancora in parte evidenti. I pilastri fiancheggianti le nicchie sono ornati di dense volute di fogliame uscenti da vasi, o di ricche candelabre, un fregio a palmette segue la curva degli archetti di ciascuna nicchia e due piccoli tondi su l'impostatura di ciascun archetto contengono testine di Santi o simboli. Sotto il dossale, nella trabeazione di sostegno, corre un fregio elegantissimo con un vaso lombardesco nel mezzo, dal quale esce una leggera voluta di fogliame e rosette. Il tutto è di squisita fattura con grazia di particolari e finezza di esecuzione (fig. 9).

Anzi la maniera speciale di modellare le fogline e le rosette mi fa pensare ad un leggiadro arco lombardesco che si trova nel chiostro del Museo, proveniente dalla distrutta chiesa di S. Bernardino. Potrebbe *magister Julianus* aver lavo-

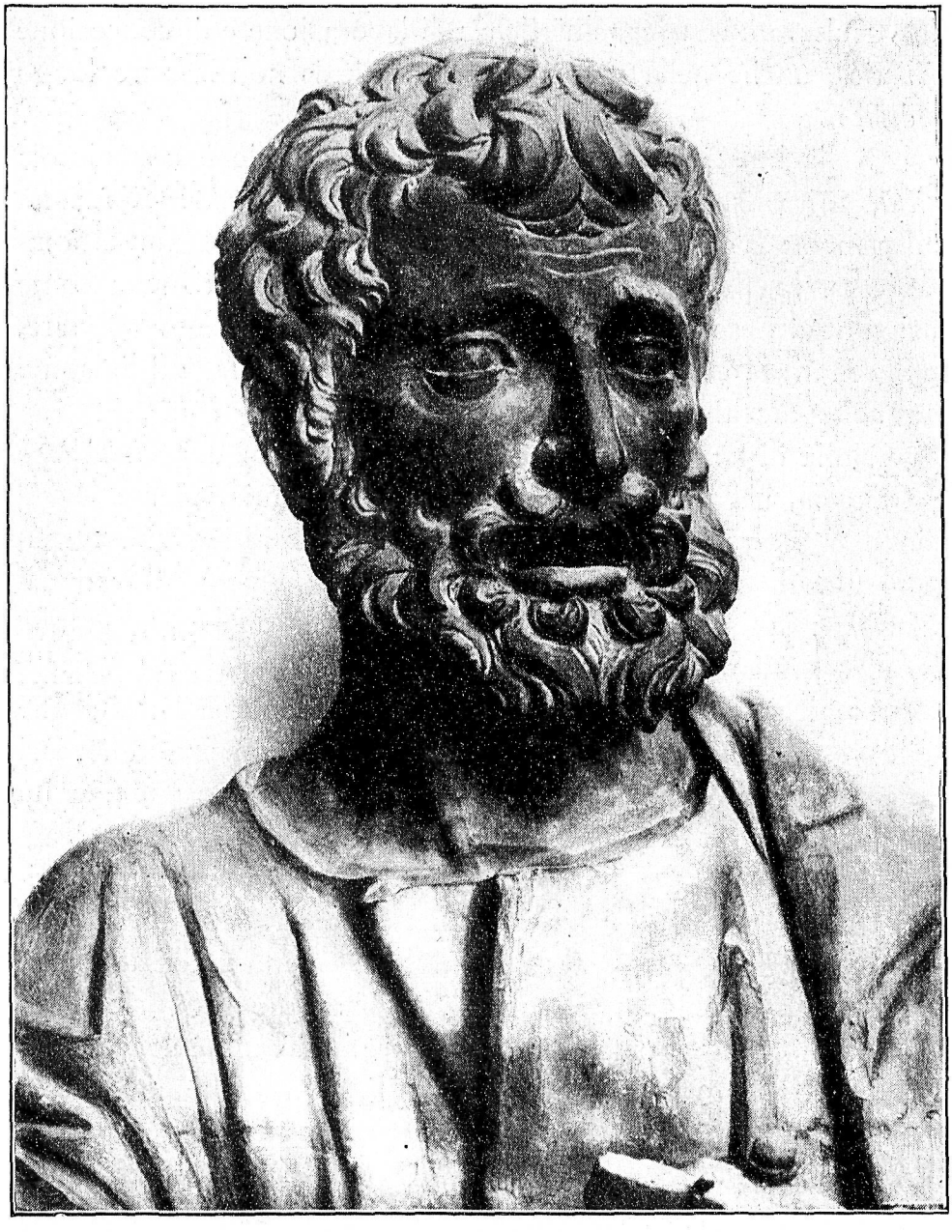
(1) Idem, pag. 247.
(2) Re, op. cit., pag. 35.

rato anche a S. Bernardino, giacchè mi par di scorgere nelle due sculture una tale somiglianza di lavorazione e di concezione stilistica, anche nella foggia dei capitelli, da non lasciare luogo a dubbi.

Nella lunetta sopra il cornicione del dossale è una piccola *Pietà,* Cristo sostenuto da due angioletti; tale scultura mostra chiaramente la derivazione veneziano - belliniana e la forma lombardesca, ma le figure non hanno alcun valore artistico; come insignificanti sono le scenette, ancora pallidamente colorate, raffiguranti momenti della vita di S. Nicola, la cui imagine era nella nicchia sovrapposta.

Nulla di veneziano invece rivelano le statue dei *SS. Filippo* e *Giacomo,* nel loro realismo che le fa così intimamente legate con il *S. Pietro* e il *Redentore* del Museo. I caratteri che avvicinano questi due gruppi di statue sono stati, ripeto, rilevati dal Fabriczy: la bocca semiaperta a sospiro di dolore, la grande distanza degli occhi, lo sguardo perduto nella lontananza, capelli e barba ricciuti, l'ampio dilatarsi del collo, la forma delle pieghe nelle vesti. Non simili parvero le mani, che non prendono mai nelle statue degli Eremitani la posa « ad artiglio »; ma io ho già notato che questa si osserva solo nel *S. Pietro.* Potrei aggiungere invece che, non ostante la medesima concezione stilistica delle teste, io trovo qualche diversità nella forma dell'occhio, tagliato nello stesso modo, ma meno infossato nelle statue degli Eremitani e con la palpebra ripiegata, sicchè il sopracciglio non forma un solo arco profondo come nelle statue del Museo (figg. 18 - 19 - 20 - 21). Ciò non toglie molto alla somiglianza grandissima tra queste figure, ma è pur sempre un altro elemento discordante, dal quale non possiamo del tutto prescindere, giacchè il documento De Gheltof, non ostante la sua irreperibilità, non ci permette ancora di abbandonare proprio assolutamente per le enigmatiche terrecotte del Museo il nome di Giovanni Minello, e di attribuirle, come si sarebbe tentati, al nuovo Giuliano.

*
* *



Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 18

G. MINELLO? o Mo GIULIANO?: S. Pietro

(particolare)

Padova, Museo Civico

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 19

MAESTRO GIULIANO: S. Giacomo

(particolare)

Padova, Chiesa d. Eremitani

Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 20

G. MINELLO? o Mo GIULIANO?: Il Redentore

(particolare)

Padova, Museo Civico

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 21.

MAESTRO GIULIANO: S. Filippo

(particolare)

Padova, Chiesa d. Eremitani

Altri documenti, anche questi prima d' ora sconosciuti, parlano invece proprio di Giovanni Minello, ma riguardano purtroppo lavori perduti nella distruzione della chiesa di S. Bernardino, avvenuta al principio dell' ottocento (1), e sopra di essi non si indugia alcuna guida antica. Questi lavori furono commessi negli anni 1471 e 1483.

Dunque nel 71 il Minello riceveva già incarichi importanti, era scultore noto e stimato; ciò conferma ancora una volta come la data della sua nascita debba considerarsi anteriore al 1450 anzi che al 1460, come si credeva fino a poco tempo fa. In ogni modo questi lavori risalgono alla giovane età dello scultore e illuminano una parte della sua vita finora quasi sconosciuta, data la scomparsa delle statue da lui eseguite per la basilica del Santo intorno all' 80. Vediamo in qual modo la giovanile attività dell'artista può legarsi alle successive sue opere, sicure o semplicemente attribuite a lui.

Il primo contratto, del 1471 (2), risuscita, attraverso le parole descrittive del notaio *Johannes de Candalonga,* una cappella che doveva sorgere in un angolo della chiesa distrutta. Il 25 settembre del 1471 *m^r Johannes q. Antonii Minelli lapicida habitator in contrata Sancte Marie de Vancio,* promette *nobili viro domino Francisco de Leone* di costruire *unam capellam in ecclesia Sancti Bernardini in Padua in angulo dicte ecclesie a manu sinistra apud januam incipiendo apud cardines dicte porte usque ad angulum.*

Riassumiamo il contratto, cercando di rilevare da esso la forma approssimativa della cappella. Questa dunque era a sinistra della porta, entrando, lungo il muro della facciata e si stendeva da presso la porta fino all' angolo, per una lunghezza

---

(1) L. Rizzoli, *L' Università dell' arte della lana,* in « Boll. del Museo civico di Padova » A. III [XX] 1927, V, pag. 73 e segg. I pochi resti di sculture quattrocentesche, che si conservano nel giardino dell' odierna Intendenza di Finanza, nel luogo ove sorgeva la chiesa di S. Bernardino, e che sono fotografate dal Rizzoli non rispondono alle opere del Minello di cui parlano i miei documenti.

(2) Doc. II.

di dieci piedi. Poichè il piede corrispondeva allora a m. 0.357, la cappella era lunga m. 3.57. La espressione *incipiendo apud cardines dicte porte* deve intendersi come soltanto approssimativa, perchè dalla pianta della chiesa, che si conserva nel Museo, rileviamo che lo spazio tra la porta e l'angolo del muro era di pertiche due e piedi due, vale a dire di piedi 14. Restavano dunque ancora liberi quattro piedi (m. 1.428) tra la cappella e la porta; il che del resto bene si spiega se si pensa all'ingombro inevitabile che avrebbe prodotto una cappella la quale sorgesse in immediato contatto colla porta. La profondità o sporgenza della cappella dal muro della facciata era uguale alla sua lunghezza; la cappella occupava quindi, a partire dall'angolo, lo stesso tratto del fianco, in modo che, secondo il disegnatore, essa doveva avere una pianta quadrata. Per due lati dunque del quadrato la cappella era costituita dai due tratti dei muri anzidetti; in linea diagonale invece, a partire dall'incontro dei due muri ed alla distanza necessaria per formare l'angolo opposto di un quadrato, sorgeva una colonna di pietra d'Istria alta pure dieci piedi; ed in corrispondenza ad essa, nell'uno e nell'altro muro, erano infisse due semicolonne di uguale altezza o meglio due semipilastri rettangolari di pietra di Nanto. Così si venivano a tracciare le altre due linee necessarie a comporre il quadrilatero. La colonna angolare, rotonda, era liscia; i due semipilastri erano ornati da candelabre. Fra i semipilastri e la colonna correvano due balaustrate di colonnine di pietra d'Istria, con basi, capitelli e appoggiamano *(podio),* le quali dunque venivano a formare e a chiudere il quadrilatero. Queste balaustre erano alte in tutto tre piedi, cioè m. 1.07; ma, poichè esse dovevano raccordarsi alla colonna rotonda, siamo indotti a ritenere che questa e i due semipilastri sorgessero sopra un piedritto *(bassa)* dell'altezza stessa della balaustra, di forma rettangolare; l'altezza del piedritto però era computata nei dieci piedi d'altezza totale della colonna e dei semipilastri.

Le due balaustre si interrompevano ciascuna nel mezzo per lasciar posto a due brevi gradinate *(due manus graduum),* che mettevano all'interno della cappella; il che vuol dire che questa sorgeva più alta del pavimento della chiesa, sopra una specie

di zoccolo o crepidine. Quanto alto fosse questo zoccolo non sappiamo, perchè, se il notaio si è ricordato di indicarci lo spessore di ciascun gradino, pari a mezzo piede (cm. 16 circa), ha dimenticato di dirci il numero di essi; ma certamente non saranno stati più di due o tre.

Al di sopra della colonna e dei pilastri *(a dictis colonis supra)* sorgeva il coronamento della cappella, di cui però null'altro ci dice il contratto, se non che l'artista doveva farlo di altezza tale che corrispondesse proporzionalmente alla larghezza *(promisit facere altitudinem ipsius capelle secundum latitudinem)* e che fosse ottimamente decorato con fregi, fogliami, figure, cimieri e stemmi, secondo appariva dal disegno. Dal che noi dobbiamo anzitutto necessariamente dedurre che dall'una e dall'altra faccia si involtava un arco, troppa essendo la distanza perchè potesse un architrave reggere sé stesso e il peso soprastante. L'arco quindi veniva incluso da una costruzione rettangolare in muratura, sormontata da una trabeazione e forse da un attico, quella e questo decorato dai fregi, dagli stemmi ecc.

Così la cappella veniva ad avere due uguali facciate, con alto e nobile frontone. Se in questo fossero anche nicchie con statue o statue isolate non sappiamo; la frase *cum figuris* può prestarsi a questa interpretazione, ma può anche più semplicemente indicare dei rilievi o dei putti frammisti ai fogliami e alle armi, come appunto si vede nell'architrave della cappella del Santo, eseguito più tardi dallo stesso Minello. Poichè, in fondo, questa costruzione (tolta la balaustra) ci apparisce come un pensiero embrionale della cappella disegnata poi dal Riccio, cioè per due soli archi disposti ad angolo, anzi che per cinque in fila.

Ciò che apparisce assai strano è che nel contratto, pur facendosi carico all'artista di preparare una nicchietta *(fenestrella)* di pietra di Nanto, e quindi certamente architettonica ed adorna, per le ampolline della messa, non si faccia cenno dell'altare. Esisteva già prima e veniva conservato? o il notaio dimenticò di includerne la descrizione? Ancora: abbiamo accennato alla esistenza nel Museo di una pianta della chiesa, eseguita al momento in cui il monastero di S. Bernardino passò dalle

monache francescane al demanio nel 1803, poco prima che venisse demolita; ora in questa pianta che è in scala perfetta e che quindi dobbiamo ritenere esattissima, sono segnati l'altar maggiore, tre altari minori lungo la parete destra, uno a mezzo della parete sinistra, tutti coi rispettivi gradini; ma non c'è ricordo della cappella Leoni nell'angolo sinistro. Essa era dunque stata distrutta nel corso dei secoli. Ma in quell'angolo i due muri non convergevano ad angolo retto, come apparirebbe dal documento in cui si parla ripetutamente di *quadro,* bensì formavano un angolo abbastanza acuto di circa 70°; e poichè non possiamo supporre che la pianta della chiesa, presa tutta in mezzo ad altri edifici del monastero, fosse stata modificata più tardi, ci vien fatto di chiedere: come era dunque la pianta della cappellina? Correvano le due facciate di essa parallelamente ai due muri della chiesa, formando nell'interno un romboide, di effetto prospettico non piacevole? O, indipendentemente dai detti due muri, si univano le due facce ad angolo retto in modo che l'interno risultasse a trapezio irregolare con effetto ancor peggiore, specialmente per la vista dell'altare che sarebbe apparso di sghembo? Forse nè il committente nè l'artista, allo stringere del contratto, avevano posta attenzione a questa irregolarità; ma come se la sarà cavata poi l'artista all'atto pratico? Che la cappella sia stata compiuta non c'è dubbio, giacchè il prezzo stipulato di centodieci ducati d'oro è pagato a rate: in questo primo contratto vengono consegnati intanto trenta ducati e con atti succcessivi (1) vengono dati altri acconti, fino a che il 3 maggio del 1473 (2) i committenti si dichiarano soddisfatti pienamente del lavoro eseguito e il Minello firma la ricevuta dei centodieci ducati.

Di quest'opera, nonchè una pietra, neppure il ricordo era giunto finora a noi: nel 1803, come vediamo dalla pianta, la cappella era già scomparsa, è quindi naturale che nessuna guida ne abbia mai fatto cenno.

Questo fu certamente uno dei primi lavori del nostro

---

(1) Doc. III.
(2) Doc. IV.

artista, che pur ce lo rivela già come specializzato in un genere di opere ornamentali simili a quella che trent'anni dopo egli compirà nella grande cappella dell'Arca del Santo. Sarebbe di sommo interesse per noi avere sott'occhio un pezzo almeno di pietra da lui scolpita nel 1473 per poter osservare quanto di gusto naturale, quanto di derivazione donatelliana, quanto di influsso lombardesco, si manifesti nella evoluzione artistica del Minello. Nella cappella de' Leoni, come abbiamo veduto, dovevano abbondare le sculture decorative *« cum frisis, foliamis, figuris, zimieriis et armis »*, quindi, notiamo bene, era usato il medesimo tipo di decorazione che vediamo nella cappella del Santo; ed i trofei che parvero a taluno un portato della evoluzione classico-lombardesca del Minello, invece egli già usava come motivo decorativo trent'anni prima, quando ancora avrebbe dovuto essere vivo in lui il sentire di Donatello.

In molti particolari descrittivi non si indugia il notaio, pur abbastanza loquace; egli insiste sopra tutto su le esigenze di una perfetta esecuzione architettonica, di armonia e proporzione dell'insieme, e forse la cappella risultò non priva di grazia; ma chi sa se i fregi ornamentali avevano la finitezza elegante di alcuni di quelli che osserviamo nella cappella del Santo, oppure la grossolanità e la trascuraggine di altri, pure nella medesima cappella? Già nel mio studio precedente (1) ebbi occasione di notare la mutevole vena minelliana, che non trova scusa sufficiente nella collaborazione dei numerosi artisti dipendenti sempre da Giovanni per gusto e disegni. E veramente se talune sculture della cappella del Santo, quali per esempio i pilastri del fondo, sono squisite nella loro lombardesca ispirazione, altre sculture, come i *Sacrifici di Abele e Caino* negli sguanci del finestrone, sono di una rozzezza, e direi bruttezza, senza pari. Come scolpiva dunque Giovanni Minello trent'anni prima, quando non aveva accanto nè i numerosissimi allievi nè il figlio Antonio?

Se nulla può dirci la cappella de' Leoni, scomparsa intieramente, travolta dalla furia dei mutevoli tempi, e intorno alla

(1) op. cit.

quale ci giunge solo la fievole eco delle parole evocatrici, sopra un altro lavoro del Minello, che esisteva in S. Bernardino, fanno luce i documenti e questa volta, fortunatamente, non solo giunge attraverso i secoli la voce di un notaio, ma ci troviamo davanti a qualche cosa di più evidente, che non sia un fantasma architettonico suscitato da vaghe parole.

Si tratta del monumento funebre del medico Cristoforo da Recanati, cui già il Tomasini e il Salomonio (1) avevano accennato, senza nome d'autore, riferendo solo la iscrizione.

Il 15 ottobre del 1483 (2) il notaio Aldrigheto di Valsugana redige un contratto fra Giovanni Minello e il notaio Paolo da Carrara, procuratore del fratello Gian Pietro, e ser Gaspare Olzignani, ambedue esecutori testamentari del medico Cristoforo Ricinense o da Recanati. Secondo la volontà del defunto, si vuole erigergli un monumento: *sepultura seu sepulchrum in ecclesia Sancti Bernardini,* in pietra di Nanto, *qui lapides sint boni et suficientes scalpando ipsos cum sculpturis designis et figuris relevatis circum circa ipsum sepulchrum.*

Dice il notaio che tutto deve essere eseguito dallo scultore a sue spese secondo il disegno che è presso di lui, tranne la Vergine con angeli della lunetta, che deve essere dipinta: *excepto quod imago beate et gloriose Virginis et duorum angelorum existentium ab utroque latere dicte beate Virginis picta in principio dicti designi, que postea fiat ex coloribus per pictores expensis dicte commissarie.* Il sepolcro deve esser pronto per la prossima quaresima e il prezzo convenuto è di quaranta ducati d'oro, prezzo minore assai di quello fissato per la cappella de' Leoni. Anche questa volta il pagamento vien fatto a rate, da prima sono sborsati solo dieci ducati d'oro, *partim in auro et partim in monetis*; il resto *dare et solvere promiserunt de tempore in tempus prout et secundum quod dictus mr Johannes laborabit.* Il lavoro andò poi per le lunghe, perchè solo il 7 agosto

---

(1) J. Ph. Tomasini, *Urbis patavinae Inscriptiones sacrae et prophanae,* Patavii, 1649, pag. 145, n. 18; J. Salomonii, *Urbis patavinae inscriptiones,* 1701.

(2) Doc. V.

1489 (1), sei anni dopo, quando Giovanni non abita più in via S. Maria, bensì in via S. Agata, le medesime persone si riuniscono per il pagamento della tomba, dichiarandosi appieno contenti dell'opera del Minello, il quale firma la ricevuta per *ducatos quadraginta sex* (quindi sei più del pattuito) *pro mercede sua ex fabricando ac scalpendo sepulchrum et arcam cadaveris dicti q. d. magistri Christophori in ecclesia Sancti Bernardini.*

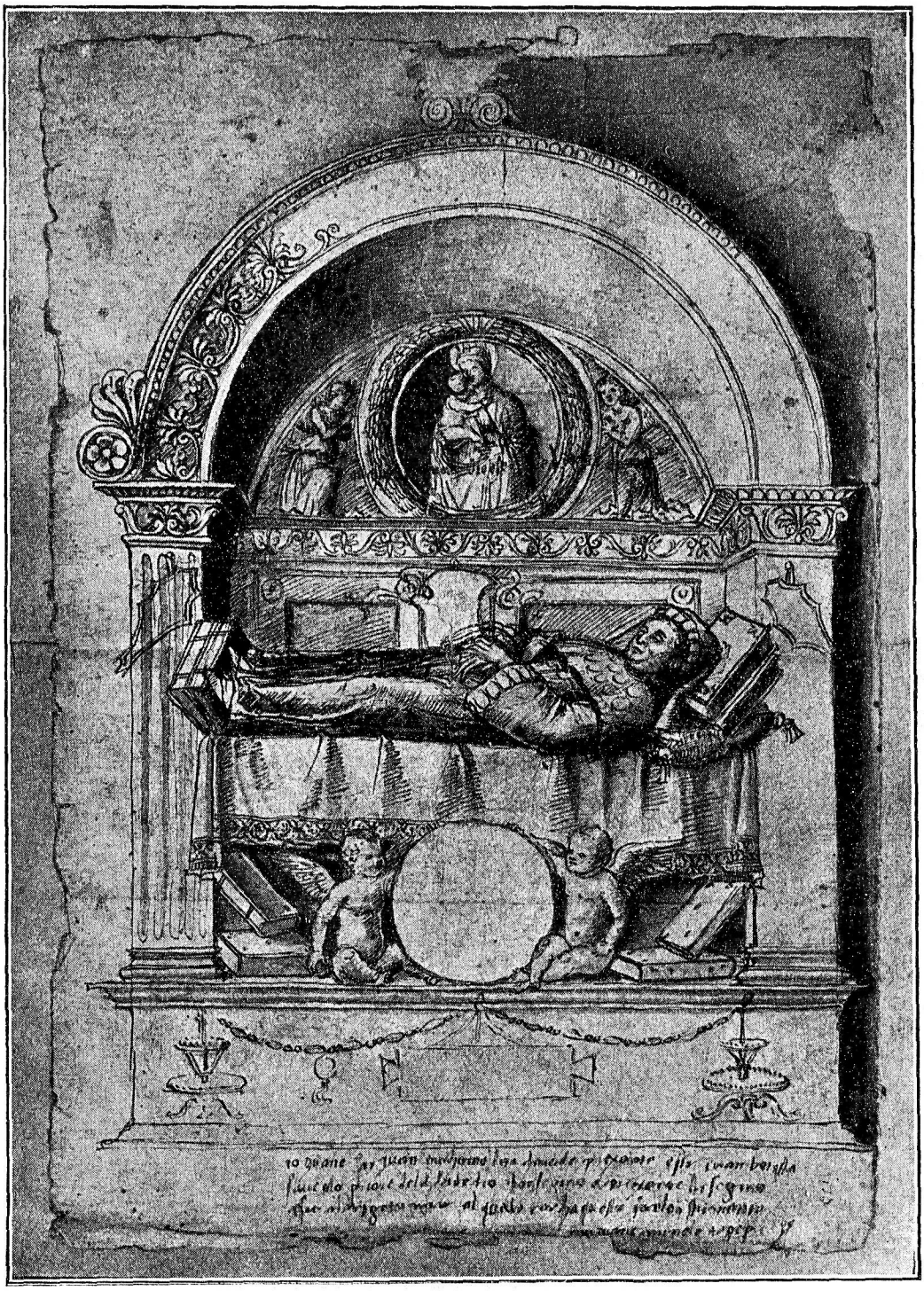
Di questo monumento, fra gli atti del notaio Aldrigheto, ho potuto trovare anche il disegno (fig. 22), che corrisponde alle norme prescritte dal contratto (2). Si tratta, come vediamo, di un semplice monumento di stile toscaneggiante; ma, in luogo dell'arca reggente la statua del defunto, quale fu ripetuta da Pietro Lombardo nel monumento Roselli, qui sotto il defunto sta un rigido letto sostenuto bizzarramente da libri in bilico. I due pilastri laterali sono troppo bassi, con miseri capitelli non reggenti alcuna trabeazione, e producono una sproporzione enorme fra l'altezza e la larghezza del monumento, sicchè l'arco sovrapposto grava massiccio e senza slancio, e racchiude una lunetta troppo larga, che ripete evidentissimamente le lunette toscane del Rossellino e di Desiderio da Settignano, chiudendo la Vergine in un cerchio sorretto da angeli; ma questa parte, che è forse la migliore del disegno, non doveva essere scolpita, come abbiamo letto nel contratto, e infatti nella lunetta è ripetuto: *queste figure die eser depente.* Le scarse decorazioni accennate nella ghiera dell'arco e nel sottarco riprendono con molta semplicità il motivo a palmette caro al Lombardo.

Due angioletti, fra i libri che sostengono il letto, reggono lo scudo che doveva portare il nome del defunto. Sotto il disegno del sepolcro sta scritto: *Io zuane sir Zuan Giachomo dita chaveale presente e sir Zuan Batista Saveolo priore de la Chadedio chonsegnio el presente desegnio a ser Aldrigheto n[ot]ar el quale corcha* (sic) *questo fece lo instrimento - mi Zuane Minelo tagepria ss.*

---

(1) Doc. VI.

(2) Questo bellissimo e grande disegno a penna stava nel volume del notaio, subito dopo il contratto. Tolto di lì, fu posto al sicuro nella cassa forte dell'Archivio. Misura mm. 430 × 295.



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 22

GIOVANNI MINELLO: Monumento a Cristoforo Ricinense

(disegno autografo)

Padova, Archivio notarile

Dietro al disegno poi è scritto così: *1483. Indictione prima die mercurii quintodecimo mensis octobris. disignum mihi Aldrigheto exhibitum per magistrum Johannem lapicidam: et nomine commissarie quondam domini magistri Cristophori de Rechanati pro faciendo ad ipsius designi similitudinem unum sepulchrum pro dicto q. magistro Cristophoro: uti constat pubblica scriptura manu mei notarii.*

Questo monumento, terminato nel 1489, sarebbe solo di un anno anteriore alle statue del Museo, quindi, se fosse giunta fino a noi la statua del defunto, avremmo potuto cercare in essa quei caratteri stilistici che ci permettessero di avvicinarla alle discusse terrecotte e di confermare per esse il nome del Minello. Ma purtroppo di quest'opera non si salvò che la parte inferiore: due puttini alati che reggono lo scudo con l'iscrizione, e la parte pendente del drappo a frangia che copriva il letto funebre (fig. 23). In pietra di Nanto, essa si trova ora nel Museo Civico e la sua attribuzione al Minello viene così confermata.

E ancora una volta, osservando questo frammento e il disegno di tutta l'opera, ci riesce più facile scorgere la somiglianza con i lavori della posteriore cappella del Santo che con le statue del Museo. La figura del defunto, che ha tratti gentili e placidi, così giacente come in un dolce sonno che poco ricorda la rigidità della morte, riposa nella identica attitudine delle due figure del Cardinale Uliario e del p. generale Sansone nelle pietre tombali del fondo della cappella del Santo. Là si tratta di rilievo stiacciato e i corpi sono necessariamente rigidi e piatti, ma anche qui, nel monumento ricinense, due libri sostengono il capo e reggono i piedi del defunto, motivo del resto comune per le tombe dei dotti, e sul letto rigido come panca di legno sta disteso un panno che, sotto il Cardinale Uliario, ricade in pieghe identiche a quelle che osserviamo nel pezzo di monumento al Museo. Il volto invece del medico Ricinense, quale appare nel disegno, composto e tranquillo, con le guance pienotte e il naso leggermente aquilino, non ricorda alcuna delle faccie tormentate attribuite al Minello.

I due angioletti reggiscudo, tanto graziosi nel minuto disegno, specialmente quello di destra con le brevi gambucce

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 23

GIOVANNI MINELLO: Monumento a Cristoforo Ricinense

(frammento)

Padova, Museo Civico

accavallate, divengono massicci e duri nella pietra di Nanto: braccia e gambe sono senza grazia e senza gentilezza, grosse e come irrigidite nello sforzo, ma tagliate con linea netta e sicura, al modo bellaniano; nessun ricordo classico si scorge in questi due bambinotti dalle grosse teste ricciute, dai volti grassi e piatti, contratti in una smorfietta identica; solo le vesticciole a pieghe minute e rigide, fermate da una fascia pure a pieghe duramente lineari, sono forse una reminiscenza mantegnesca. I visi rotondi e inespressivi, incorniciati da pesanti bioccoli, sono proprio i medesimi dei putti inseguiti dal cigno, già da me attribuiti alla mano stessa di Giovanni Minello nel grande fregio della cappella del Santo (1).

Ben poco può dirci della abilità decorativa del Minello la fascia ornamentale che sovrasta la frangia nel drappo funebre: fascia di semplici rosette chiuse entro ovali.

Da quanto abbiamo osservato ancor più enigmatiche e solitarie rimangono le statue del Museo, qualora non vogliamo fare per esse il nome altrettanto enigmatico, per ora, di maestro Giuliano. Il Minello che i nuovi documenti ci rivelano non è diverso da quello che possiamo studiare nella cappella del Santo, quindi se ne deduce questo: i due artisti, Giovanni e Giuliano, sono contemporanei, appartengono ad una medesima epoca artistica, ad una medesima scuola, forse lavoravano nei medesimi luoghi; non grandi scultori nè l'uno nè l'altro, non mostrano una personalità così spiccata da distinguersi nettamente fra i contemporanei, ancora all'ombra del genio di Donatello; privi ambedue di ogni tendenza alla squisita grazia toscana, fra il naturalismo del Bellano e le sovrabbondanze decorative dei Lombardi, imitano ora l'uno ora l'altro, mostrando ambedue, nel dossale degli Eremitani o nella cappella del Santo, di saper fare opera buona se non squisita, approfittando degli insegnamenti della Rinascenza, che per due secoli almeno creò tutta bellezza e si impose al gusto degli uomini anche più rozzi, che diventavano come per miracolo artisti.

---

(1) op. cit., fig. 15-16.

*
* *

Ma resa così ancor più vaga la personalità del Minello, ancor più difficile ed incerta riesce l'attribuzione di opere di questo periodo di passaggio nella plastica padovana, assegnate a lui per esclusione, non trovando esse altra paternità, o per confronti stilistici che forse ora non reggono più.

Non parlerò qui delle molte sculture sparse in varie collezioni italiane e straniere, ma desidero indugiarmi su tre lavori che si offrono tuttora alla nostra diretta osservazione e che da molti critici vennero assegnati a Giovanni Minello, e cioè: la *Madonnina col figlio,* terracotta che si trova nella antisacrestia della chiesa di S. Giustina a Padova, il *Guerriero reggiscudo* di marmo dell'arco Foscari nel cortile del Palazzo Ducale a Venezia, e il *Battesimo di Cristo,* rilievo in terracotta colorata che si trovava nella sacrestia di S. Giovanni a Bassano, ma che dal tempo della guerra giace frantumato nel Museo della stessa città.

Vediamo anzitutto la *Madonnina* di S. Giustina (fig. 24), un piccolo gruppo che nella sua infinita grazia ha suscitato intorno a sè già molto scalpore di critica. Il Bode considerava tale opera prossima alla maniera di Giovanni da Pisa; il Moschetti l'attribuiva decisamente a questo artista per la somiglianza con la testa della Madonna dell'altare della cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, opera di Giovanni Pisano e di Nicolò Pizzolo; lo Schubring scorse in essa la mano di un fiorentino più vicino a Desiderio che a Donatello; Adolfo Venturi pensò a Bertoldo di Giovanni; il Fabriczy l'attribuiva a Giovanni Minello, osservando nella testa della Vergine e nelle pieghe lineari una derivazione dal Mantegna e la mano simile a quella del *Cristo* del Museo; ultimo il Planiscig sostiene l'attribuzione del Fabriczy, trovando nella statuetta « tutte le particolarità tipiche » dell'ultimo periodo classicheggiante del Minello e specialmente la mano « artigliata », ma riconoscendo pure in essa molta influenza veneziana e qualche cosa dello spirito fiorentino che Pietro Lombardo portò a Padova col monumento Roselli (1).

(1) PLANISCIG, *Andrea Riccio,* Wien, 1927, pag. 128; ivi anche per le precedenti attribuzioni.

FOT. ALINARI

Fig. 24

ANTONIO RIZZO: Madonna col Bambino

Padova, S. Giustina

FOT. BÖHM

Fig. 25

ANTONIO RIZZO: Monumento al Doge Tron

(particolare) *La Carità*

Venezia, Chiesa dei Frari

Prescindiamo ora dal fatto che il Giovanni Minello, quale appariva dai caratteri personali fino a ieri attribuitigli, è stato forse una creazione fantastica, ammettiamo anzi che le statue del Museo siano ancora sue ed osserviamo al loro confronto la Madonna di S. Giustina. Ci troviamo davanti ad una deliziosa figurina quasi infantile, tanto più che la piccolezza della statua ne fa proprio una bimba, con un morbido viso circoscritto in un ovale allargato, la fronte sporgente e rotonda, il nasetto corto e profilato, la bocca ferma, chiusa, con labbra leggermente sporgenti, i capelli e il velo formanti un liscio nodo rotondo sul capo e ricadenti dietro gli orecchi; ma particolare nota poi richiedono gli occhi, grandi, chini, su cui le palpebre, calando pesanti a scodella, lasciano libero uno spiraglio, mentre le sopracciglia formano un arco rotondo e sottile.

La figurina siede tranquilla; l'una mano regge il bambino seduto sopra il ginocchio sinistro, l'altra fermando un libro raggrinza leggermente, nello sforzo, la pelle del dorso. Le pieghe della veste, raccolte da un medaglione sul petto e poi da una cintura a lieve torciglio, si allargano pianamente sul ventre, ricadendo poi con molle arco fra le ginocchia. La sottoveste, a pieghe più fitte, si affloscia sui piedi, che escono calzati di sandali. Il Bambino sta seduto quieto sul ginocchio della madre, è grassoccio e tondeggiante, anche la testa è rotonda, con la fronte prominente come quella materna, occhi aperti, nasino schiacciato, grossa bocca con labbra sporgenti. Come sia possibile avvicinare a questa gentile, fredda, serena figurina di Vergine le tormentate figure del Museo, quei volti ossuti, quelle bocche spasimanti, quelle pieghe scomposte, io non veggo; e se al Minello debbo assegnare queste statue, a maggior ragione gli debbo togliere la *Madonnina*.

Nè affinità alcuna mi è possibile scorgere tra il gruppetto di S. Giustina e le sculture decorative della cappella del Santo per le quali il nome del Minello non offre dubbi. Abbondano qui figure di putti, i quali, come abbiamo veduto, concordano benissimo con i due reggistemma del monumento Ricinense, ma per nulla affatto somigliano al Bambino di S. Giustina, che ha i lineamenti pronunciati, il visino rotondo, per nulla

appiattito, la testina sferoidale con capelli appoggiati alla cute e composti, proprio al contrario di quelli.

Nè la Vergine, sia come concezione, sia come caratteri fisionomici, sia come acconciatura, può raccordarsi con la figura affatto lombardesca di *S. Giustina* nella prima nicchia della facciata della cappella del Santo (1) opera di Giovanni Minello, che tanto ricorda le figure classicheggianti del figlio Antonio nel grande quadro della *Vestizione* nella cappella medesima. Unica somiglianza minelliana scorgerei, in caso, nella mano che regge il libro, ma questo particolare non mi sembra sufficiente per una attribuzione qualsiasi e in ogni modo la posa calma delle dita è ben lungi dalla forma artigliata che solo nel *S. Pietro* del Museo si manifesta realmente.

Ai miei occhi dunque la *Madonnina* si allontana dal Minello non solo, ma da tutto il naturalismo postdonatelliano e bellaniano, (non certo nel Bellano troviamo una testa di Vergine neppure lontanamente affine), e anche dal classicismo postlombardesco, e piuttosto vi sentirei qualchecosa della grazia toscana di Desiderio; ma, dicendo chiaro il mio pensiero, io scorgo in questa piccola statua un'opera prettamente veneziana e prettamente quattrocentesca, ed oso fare addirittura il nome di Antonio Rizzo. Tra le figure femminili che decorano il monumento del doge Tron, ai Frari, alla destra del doge è la statua della *Carità* (fig. 25). Avviciniamo a questa la Madonnina di Padova e osserviamo i due volti: essi tondeggiano nel medesimo ovale, la fronte di ambedue è sporgente e rotonda, naso, bocca, mento sono affatto simili, e gli occhi si velano parimenti delle pesanti palpebre a scodella; l'acconciatura dei capelli che lascia libera la fronte è quasi identica, benchè i capelli della statua di Venezia siano velati.

Ma osserviamo poi le pieghe della veste: anche nella statua veneziana esse sono fermate da una zona a lieve torciglio e sotto, disegnandosi un po' gonfie, formano sul ventre una losanga attraversata dall'alto in basso da un'altra piega in forma di sottil venatura che uguale, solo un po' più mossa, troviamo

(1) Carpi, op. cit., fig. 18.

Fot. Böhm

Fig. 26

Scuola di A. RIZZO: Guerriero con scudo

Venezia, Palazzo Ducale

FOT. BÖHM

Fig. 27

ANTONIO RIZZO: Monumento al Doge Tron

(particolare) *Reggiscudo*

Venezia, Chiesa dei Frari

nella Vergine di Padova. Dalla veste un po' corta della *Carità* escono i piedi calzati di sandali come nella *Madonnina.* Ma sopratutto, anche qui la mano che regge la sopraveste s'incava profonda nel metacarpo. E tale mano io osservo in molte figure del Rizzo o della sua scuola, senza ricorrere al *Cristo* minelliano del Museo di Padova, che copia questo atteggiamento.

Quasi tutte le figure del monumento Tron, per esempio, hanno la mano così atteggiata e l' *Eva* stessa dell'Arco Foscari, e le due statue della *Annunciazione* attribuite alla Scuola del Rizzo, sul portale della chiesa di S. Maria dell'Orto, e la *Vergine col Bambino* nell'interno della chiesa medesima, dove la mano della Madonna, reggendo il Bambino, raggrinza anche la pelle dell'ultima falange. Questo gruppo, attribuito pure alla scuola del Rizzo, è diverso per concezione e contenuto spirituale dal nostro, ma gli occhi della Vergine hanno le medesime grandi palpebre della *Madonnina* di Padova, palpebre che lasciano visibile solo uno spiraglio dell'occhio e che possiamo osservare specialmente nella testa di *Eva* del Palazzo ducale, testa che essa pure, nella forma, nei lineamenti, nella espressione fredda e quasi infantile, mi ricorda stranamente la *Madonnina* padovana. Inoltre, se il Bambino di S. Maria dell'Orto, ergendosi vivace verso la Madre, volge la faccina in modo che è difficile osservarlo di fronte, un visetto di cherubino invece, che sia sotto la mezza figura della Vergine, si sporge colle medesime grosse labbra e coll'identica espressione attonita del Bambino padovano.

Così nel *Guerriero* dell'Arco Foscari (fig. 26) da qualche tempo attribuito al Minello, dove pur si ripete il solito atteggiamento della mano, io scorgo solamente una debole imitazione del magnifico reggiscudo del Rizzo nel monumento Tron (fig. 27). Nessun particolare fisionomico nè anatomico mi par ricordare le terrecotte del Museo padovano; per esempio il torace del *Redentore* non ha niente a che fare con questo del *Guerriero,* la cui testa è poi diversissima da quella di tutte tre le figure padovane, nè trova affinità nelle teste degli evangelisti e profeti della cappella del Santo.

Rimane il grande rilievo di Bassano, che ora è in pezzi,

FOT. ALINARI

Fig. 28

Scuola padovana: Il battesimo di Cristo

Bassano, come era nella sacrestia di S. Giovanni Battista

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 29

Scuola padovana: Battesimo di Cristo

(particolare)

Bassano, Museo Civico

come ho detto. Questo rilievo, che ricomposto rappresenta il *Battesimo di Gesù* (fig. 28) è di un realismo impressionante, e la sua attribuzione a Giovanni Minello risale al Fabriczy (1). Che le facce tormentate dei suoi personaggi ricordino le terrecotte del Museo e si leghino alle altre realistiche figure che vanno nel mondo sotto il nome del Minello, non c'è dubbio,

(1) op. cit.

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 30

Scuola padovana: Battesimo di Cristo

(particolare)

Bassano, Museo Civico

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 31

Scuola padovana: Battesimo di Cristo

(particolare)

Bassano, Museo Civico

e che appartengano al periodo del naturalismo padovano è certissimo, ma qui, nel confronto con le statue del Museo, noto proprio l'opposto della *Madonnina* di S. Giustina e cioè, anzi che la negazione dei caratteri considerati minelliani, una esagerazione quasi caricaturale dei caratteri stessi.

I volti ossuti delle figure maschili sono incavati da ombre profonde, travagliati da rughe, e così assimmetrici che il *Battista* (fig. 29) ha una guancia affatto diversa dall'altra, e il naso

addirittura storto; le fronti sono cave o raggrinzite (fig. 30); i capelli e la barba e i baffi, che lasciano scoperta la bocca, si attorcono rabbiosamente; le mani pare che afferrino tutte disperatamente qualche cosa. L'atteggiamento artigliato della mano del *S. Pietro* del Museo qui si fissa esagerato nelle mani grinzute e grottesche, e il petto di *S. Giovanni* ripete, aggravandole, le piegature pizzicate del petto del *Cristo* di Padova. Più gentili, ma insignificanti, sono le figurine femminee degli angeli (fig. 31), con capelli a bioccoli scomposti e i visetti rotondi e melensi dal naso aquilino; davanti a queste testine, tagliate irregolarmente e con gli occhi sbarrati senza espressione, ancor più lontana appare la dolce *Madonna* di S. Giustina.

Le pieghe tutte sono parallele e ricordano piuttosto i putti del monumento ricinense che le statue del Museo; tuttavia da queste prende lo spunto l'autore del rilievo e l'opera esce se non dalle medesime mani, certo dalla medesima bottega.

Se le statue del Museo sono del Minello, questa di Bassano è certamente una delle opere più a lui attribuibili, ma debbo notare che in essa vengono esagerati proprio quei caratteri che nelle statue affini di Giuliano agli Eremitani appaiono attenuati e che poi nelle opere del Minello sicuramente documentate non si trovano affatto. E ne concludo che l'unica ragione per conservare ancora il nome di Giovanni Minello alle statue del Museo e l'attribuzione alla sua bottega delle opere che presentano caratteri affini ad esse sta nella credenza al dubbio documento De Gheltof. È stato questo inventato o è solamente smarrito? La personalità di m.° Giuliano, del quale non viene in luce per ora che il dossale degli Eremitani, è troppo vaga per attribuirgli con sicurezza anche le altre statue affini. Ma se la maggiore conoscenza del Minello ce lo allontana sempre più dal naturalismo bellaniano, può darsi che un giorno la figura di m.° Giuliano si illumini tanto da permetterci di distinguere bene i due scultori contemporanei e assegnare il proprio a ciascuno.

PIERA CARPI

DOCUMENTI

I

ARCHIVIO NOTARILE DI PADOVA: *Liber III Instr. Simonis Petri da Curtivo, 1495-98, c. 7.*

1495. Indictione 13 die |19| februarii ad Banchum Leopardi.

M.r Julianus lapicida q. ser Omneboni, de contrata Sancti Leonardi et m.r Lucas q. Gregorii de dicta contrata eius socius promiserunt et se sollemniter obligarunt construere et facere semptibus suis ornamentum unum in ecclesia Eremitarum Padue, ubi die tertia esterna fuit ipsis de fratalea Sancti Nicole per duos fratres designatum et hoc secundum designum ipsius m.ri Juliani de lapidibus beretinis et quod figure habeant cocte de terra bona. Quod designum ipse m.r Julianus et dictus eius socius promiserunt meliorare in omnibus et ad hoc quod lis aliqua inter eos non oriatur promiserunt predicti aliud designum secundum quod est illud quod penes eos habent facere penes ser Julianum Brenta quod quidem ornamentum promiserunt predicti lapicide facere omnibus suis sumptibus et periculis ac expensis, et quod omnes figure fiende per eos sint ab omnibus expertis in similibus approbate pro sufficientibus et bonis et si aliter facerent damnum sit ipsorum m.ri Juliani et socii et nihilo minus teneantur ad iterum faciendum bonas figuras intelligendo quod habeant lapides et figuras fiendas conducere [ad dictam ecclesiam et semper adesse quando dicte figure erunt ponende in operam] sumptibus suis salvo quod si reperirentur aliquos lapides veteres qui venirent ad propositum ipsius fabrice quod eo tamen infrascripti de fratalea permittant quod possint eosdem lapides ponere in opera dummodo sint lapides sufficientes et non aliter, quod opus

promiserunt facere per quantum eis attinet per totum mensem julii proxime venturum; quod si non serventur voluerunt quod infrascripti de fratalea possint omne suum damnum facere contra eos; quas provisiones et obligationes fecerunt domino Jacobo Barisono benemerito guardiano Sancti Nicole *etc. etc.* . . qui dictus guardianus cum eius sociis promiserunt dare nomine dicte fratalee *etc.* pro dicto toto opere et ornamento suprascriptis m.ro Juliano et Luce ducatos septuaginta auri dandos per dictos de fratalea de tempore in tempus secundum posse ipsorum de fratalea *etc. etc*

II

Ibidem. *Lib. VII Instr. Johannis de Caudalonga, 1470-71*, c. 393 v.

[1471] die mercuri viginti quinque mensis septembris.

Magister Johannes quondam Antonii Minelli lapicida habitator in contrata Sancte Marie de Vancio sponte promisit nobili viro domino Francisco de Leone filio q. sp. militis domini Leonelli de Leone presenti stipulanti et recipienti de edificando et construendo prefato domino Francisco unam capellam in ecclesia Sancti Bernardini in Padua in angulo dicte ecclesie a manu sinistra apud januam incipiendo apud cardines dicte porte usque ad angulum, ita quod sit lata pedes decem vel circa per omne quadrum et parum plus sive minus secundum quod cadet in dicto loco si videbitur dicto domino Francisco cum una columna altitudinis pedum decem computato capitello et bassa laboratis secundum designum, que capella habeat suam porportionem a capitello superiori de parte in parte tam in latitudine quam altitudine, que capella sit fundata super angulo et super dicta una columna que sit rotunda de lapide istriano bono et suficienti et nitida de sua grossicie proportionata secundum latitudinem et altitudinem.

Item cum duabus mediis columnis cum suis bassis et capitellis affixis seu muratis in duobos angulis muri: que due medie colune sint quadre et laborate ad frixia secundum designum et que sint de lapide de Nanto fino et forti.

Item cum duabus manibus graduum que due manus sint altitudinis medii pedis pro quolibet gradu qui gradus sint de petra istriana fina bona et suficienti.

Item quod dicta capella sit clausa cum colonellis de petra

istriana fina grossis secundum proportionem altitudinis cum bassis et capitellis cum podio desuper laboratis de petra istriana secundum designum et potius melioratum quam pelioratum, que clausura computatis podio bassis et capitellis sit altitudinis pedum trium vel circa.

Item quod a dictis colonis supra dictus magister Johannes teneatur et sic promisit facere altitudinem ipsius capelle secundum latitudinem ipsius capelle que sit laborata bene et optime cum frisis foliamis figuris zimieris et armis secundum designum quod est penes me notarium et illud designum et laborerium potius meliorare quam deteriorare, quod laborerium a dictis colunis supra sit de lapidibus de Nanto bonis et optimis. Quam capellam dictus m.r Johannes promisit dare perfectam seu completam omnibus suis expensis in dicta ecclesia tam de lapidibus quam de lateribus et calce et ferramentis de manifactura murariorum et generaliter de omnibus aliis necessariis et opportunis circa conservationem dicte capelle. Cum pacto inter eos apposito et solemni stituplacione firmato quod si dicta capella non erit secundum designum quod ex nunc dictus dominus Franciscus non teneatur illam acceptare et dictus m.r Johannes teneatur et sic promisit eidem domino Francisco restituere omnes pecunias habitas seu habendas a prefato domino Francisco dicta occasione, que capella facta et perfecta videatur per duas personas eligendas per ambas partes et casu quo non erit meliorata secundum dictum designum quod dictus m.r Johannes habere dabeat pauciores pecunias secundum quod iudicatum fuerit per duas personas eligendas. Quam capellam dictus m.r Johannes promisit, omni exceptione iuris vel facti remota dare completam et perfectam ad festum Sancti Bernardini proxime futurum de 1472 et casu quo non esset perfecta vel quasi ad dictum terminum quod dictus m.r Johannes debeat solvere de precio convento ducatos decem auri nomine pene super promissa . . . .

Item quod dictus m.r Johannes teneatur et obligatus sit ad fieri faciendum unum simile designum prout est illud prefati domini Francisci et illud consignare penes me notarium ut semper videatur pro declaratione iurium ambarum partium et hoc omnibus expensis ambarum partium.

Item quod teneatur etiam facere unam finistrellam de lapide de Nanto in dicta capella pro ampuletis.

Et versa vice prefatus dominus Franciscus promisit per se et suos heredes pro precio et omnibus supradictis dare et solvere eidem ducatos centum decem auri in his terminis et modis videlicet

ducatos triginta auri de presente in presentia mei notarii et testium et alios ducatos quinquaginta quinque auri secundum quod dictus m.r Johannes laborabit in dicta capella et residuum dicti precii completa dicta capella *etc.*

III

Ibidem. *Lib. VIII Instr. Johannis Caudalonga, 1472-73*, c. 49.

[1472] die martis decimoseptimo martii ad victulia. De Francisco de Leone.

M.r Johannes quondam Minelli lapicida revera manualiter in presencia infrascriptorum testium et mei notari habuit et recepit a nobili d. Francisco de Leone ibi presente ducatos decem auri in grossetis et grossetis ibi expositis et numeratis pro parte solutionis construendi capellam in Sancto Bernardino ut constat instrumento manu mei notarii renuncians *etc.* Testibus *etc.*

IV

Ibidem. *Lib. VIII Instr. Johannis Caudalonga 1472-73*, c. 282.

Finis Johannis Mineli [1473] die martis tertio iiij maji.

M.r Johannes q. Minelli lapicida sponte fecit finem remissionem quietationem et perpetuam deliberationem ac pactum de ulterius non petendo nobili viro domino Francisco de Leone q. spectabilis militis domini Leonelli ibi presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus de omni et toto eo quod a predicto domino Francisco petere posset vigore conventionis et promissionis eidem magistro Johanni facte per eum pro construendo capellam unam in ecclesia Sancti Bernardini pro ducatis centum decem auri prout constat manu mei notarii et hoc idirco (?) fecit quia confessus fuit habuisse dictos ducatos centum decem auri et revera habuit recepit a predicto ducatos sex auri pro complemento solutionis renuncians etc. liberans etc.

Et e contra dictus dominus Franciscus fecit finem remissionem quietationem et perpetuam deliberationem dicto magistro Johanni ibi presenti de omni damno et interesse et de omni et toto eo quod a

predicto petere posset pro dicta capella fabricata eo quia dixit fuisse bene et diligenter satisfactus a predicto et fecisse dictam capellam secundum conventiones habitas inter eos *etc.* testibus *etc.*

V

Ibidem. *Lib. I Instr. Aldrigeti de Valsugana 1475-1484,* c. 522 v.

1483 indictione prima die mercurii XV mensis octobris Padue in comuni palatio iuris ad Bancum Draconis.

Magister Johannes lapicida quondam ser Antonii Minelli habitator Padue in contracta Sancte Marie de Avantio ab intra, sponte per solemnem stipulationem sine aliqua exceptione iuris vel facti se obligando convenit et promisit prudenti viro ser Paulo de Carariis notario uti procuratori eximii artium et medicine doctoris domini magistri Joannispetri de Carariis eius fratris commissarii et executoris ultime voluntatis et testamenti quondam ex.mi artium et medicine doctoris domini magistri Christophori de Rechanato, et egregio viro ser Gaspari Alzignano lanario et commissario et executori predicte ultime voluntatis ibidem presentibus et stipulantibus nomine dicte commissarie fideliter et diligenter propriis expensis ad domum suam Padue facere et scalpare ut postea conducatur expensis dicte commissarie ad ecclesiam Sancti Bernardini Padue unam sepulturam seu sepulchrum pro dicto quondam domino magistro Christophoro ex lapidibus de Nanto dicti magistri Johannis, qui lapides sint boni et suficientes scalpando ipsos cum sculpturis designis et figuris relevatis circum circa ipsum sepulchrum et in ipso sepulchro iuxta qualitatem modum et designationem signatam seu pictam in designo mihi notario per ambas partes tradito et exhibito excepto quod imago beate et gloriose Virginis et duorum angelorum existentium ab utroque latere dicte beate Virginis picta in principio dicti designi, que postea fiat ex coloribus per pictores expensis dicte commissarie. et similiter quod ipse magister Johannes adesse debeat et se exerceat cum murario qui construet et murabit lapides predictos in murando et ponendo in opere ipsos pro dicto sepulchro ita quod dicti lapides bene et debite ponantur in opere in dicta ecclesia Sancti Bernardini. Qui quidem ser Paulus et ser Gaspar teneantur expensis dicte commissarie, omni exceptione remota, solvere murarium predictum. Quod quidem sepulchrum ex latitudine et alti-

tudine esse debeat et sit ad arbitrium boni viri; ita quod sculptum et factum sit omni exceptione remota in principio quadragesime proxime venture.

Et hoc ideo facere promisit predictus magister Johannes quare prefati ser Paulus et Gaspar dicto commissario nomine promiserunt dicto magistro Johanni presenti etc. pro dicto sepulchro et mercede dare et cum effectu exbursare ducatos quadraginta auri; de quibus revera et in presentia testium et mei notarii predictus ser Gaspar cum voluntate et consensu predicti ser Pauli ex pecuniis quas de dicta commissaria habet penes se dedit et exbursavit ducatos decem partim in auro et partim in monetis pro parte dictorum ducatorum quadraginta.

Residuum vero dare et solvere promiserunt de tempore in tempus prout et secundum quod dictus magister Johannes laborabit *etc.*

VI

Ibidem. *Lib. I Abbr. Aldrigeti de Valsugana 1477-1496*, c. 384 v.

1489 indictione VII die veneris septimo mensis augusti Padue in communi iuris palatio ad Bancum Ursi.

Prudens vir magister Johannes Minellus lapicida quondam ser Minelli habitator Padue in contracta Sancte Agathe sponte pro se etc. contentus et confessus fuit habuisse et recepisse, presentibus egregio viro ser Paulo de Carariis notario uti procuratore et procuratorio nomine eximii legum artium et medicine doctoris domini Joannispetri de Carariis commissario quondam excellentissimi artium et medicine doctoris quondam domini magistri Christophori de Rechanato et ser Antonio Alzignano interveniente nomine ser Gasparis genitoris sui et commissarii prefati quondam domini magistri Christophori etc. a prefato ser Gaspare exbursante dicto commissario nomine ex pecuniis penes ipsum ser Gasparem existentibus ducatos quadraginta sex cum dimidio auri et hoc pro mercede sua ex fabricando ac scalpendo sepulchrum et arcam cadaveris dicti q. d. magistri Christophori in ecclesia Sancti Bernardini etc. Renuncians dictus magister Johannes *etc. etc.* dicentes et affirmantes dictus ser Paulus et dictus ser Antonius nominibus antedictis et se vocantes bene satisfactos ab ipso magistro Johanne de constructione et fabrica dicte arche seu sepulchri predicti *etc. etc.*

Il sistema finanziario e le basi economiche della costituzione del Comune Padovano secondo i più antichi Statuti.

SOMMARIO

§ 1 - Il Comune padovano nella seconda metà del sec. XIII.
§ 2 - L'ordinamento finanziario della *dacia*:
1) le entrate,
2) la *dacia*.
§ 3 - La base economica della costituzione sociale:
1) rafforzamento verso la campagna,
2) subordinazione alla vita attiva del Comune:
a) elettorato,
b) eleggibilità e suoi requisiti: cittadinanza, dimora, onestà, *dacia*,
c) testimonianza,
d) multe.

§ 1 - Il Comune Padovano nella seconda metà del sec. XIII.

Nella seconda metà del sec. XIII il Comune di Padova, dopo la dominazione di Ezzelino da Romano (25-2-1237 - 20-6-1256), ci si presenta ormai consolidato politicamente ed economicamente; aveva infatti superato il periodo evolutivo che aveva segnato la trasformazione del Comune dal periodo consolare o magnatizio al periodo podestarile o popolare; era cioè ormai diventato un Comune autonomo, ed allargando la sua giurisdizione nel Polesine, combattendo con fortuna i feudatari rivali, estendeva il suo dominio su un vasto territorio; in pari tempo aveva svolto una notevole attività legislativa, trasformando i vecchi ordinamenti costituzionali ed adottando

severe misure di giustizia (1); e mentre col 1257, rivedendo le proprie leggi, annulla l'opera del tiranno (2), tra il 21 e il 27 aprile del 1276, appare completata la nuova redazione degli Statuti, che Roberto de' Roberti, aveva ordinato appunto l'anno precedente (3) e che rimase in vigore fino al 1362, quando già da 44 anni Jacopo da Carrara era stato nominato protettore e governatore e signore generale di Padova (4).

La chiarificazione delle classi sociali è ormai avvenuta, per cui il Comune assume quella forma e quell'ordinamento che segnerà il maggior splendore della vita comunale; in esso l'autonomia della classe popolare si afferma saldamente in una completa organizzazione amministrativa, giudiziaria, finanziaria, che ha per fine il consolidamento di istituzioni libere e la difesa dei diritti del popolo.

Ed invero, superata la lotta contro i Magnati (5), il Comune Padovano, non diversamente, del resto, di quello che era avvenuto nella maggior parte dei Comuni dell'Italia Settentrionale, si trova ormai costituito su un'organizzazione di classi diverse. Le quali però, solo apparentemente e formalmente integrandosi, attraverso la costituzione giuridica serbano i germi della lotta di classe e di quelle trasformazioni che anche al Comune di Padova imporranno la necessità di forme nuove.

Poichè da un lato vi è l'antica aristocrazia feudale, distinta dal possesso di vasti beni rurali e dalla dignità cavalleresca, che aveva visto nel Comune la possibilità di mantenere il dominio

---

(1) BONARDI, *Le origini del Comune di Padova*: in «Atti e memorie R. Accad. Sc. Lett. ed Arti di Padova», vol. XIV-XV; Padova, 1898; e ROBERTI, *Nuove ricerche sopra l'antica costituzione del Comune di Padova*: in «Nuovo Arch. Veneto» N. S. 5, n. 45; Venezia, 1902 pag. 79 seg.

(2) Stat. Com. Pad. IV, XV, 1184 (a. 1257, podestà Marco Quirino).

(3) » » » I, XXIIII, 265 (a. 1275).

(4) » » » (De ludis pro Carrariensibus), n. 1382. BOTTEGHI, *Degli Statuti di Padova*: in «Atti e memorie R. Accad. Sc. Lett. e Arti di Padova», XXI, II; Padova 1905, pag. 149 seg.

(5) CESSI, *La corporazione dei mercanti di panni e della lana in Padova, fino a tutto il sec. XIV*: in «Memorie R. Istit. Veneto Sc. Lett. e Arti», XXVIII, n. 2, Venezia, 1908, pag. 13 seg.

politico; vi è la nobiltà urbana, formata da proprietari di case e terre in città, la classe dei *milites* che conservava la prevalenza economica e sociale ed avendo contribuito alla formazione delle libertà cittadine, si riservava le più alte cariche; accanto ad esse, vi sono i gruppi comunemente noti col nome di popolo grasso, medio e minuto. Ora, nel Comune di Padova, come in quasi tutti i Comuni italiani, la vita politica rispecchia l'attività delle classi più ricche della città, che avevano iniziato quel movimento che fu detto *borghese,* e che, liberatosi dai vincoli feudali, diede nuovo impulso alla vita commerciale e industriale; infatti la classe magnatizia, che dopo le lotte del '200 era in parte esclusa dal Comune, in parte vi restava ancora, ma fiaccata, è «costretta ad assimilarsi alla classe popolare con la quale forma la comunantia populi» è unita cioè appunto a quella classe che forma la nuova aristocrazia, quella del danaro (1) e che, essendo costituita da classe che non esercita giurisdizione signorile, partecipa al governo del Comune solo in base a criteri fiscali.

La popolazione del Comune non è un insieme organico, in cui le classi abbiano una rappresentanza, ma è una classe che tende a dominare ed opprimere le altre che cercano sollevarsi. Da questo equilibrio instabile deriva la lotta delle fazioni come fatto normale: sicchè nelle diverse disposizioni legislative vediamo una classe che domina e l'altra che preme per sostituirsi ad essa; di qui concessioni, transazioni che sono vere e proprie rinunzie a parte del potere, allargamenti di principii rigidi di classe, per gli uni, mentre per gli altri sono conquiste che assicurano l'elevamento morale e politico, ma sono anche, forse, concessioni che servono ad impedire lotte aperte e violente.

Nell'ordinamento comunale padovano, i più antichi Statuti repubblicani, serbano, di questo movimento, ampie memorie, perchè essi rivelano come il predominio di una classe più ricca si fosse affermato nel governo della cosa pubblica; come cioè rafforzandosi, non abbia instaurato un regime di uguaglianza per tutti i cittadini, nel governo, ma sia riuscito a subordi-

(1) Cessi, *Le corporazioni,* cit., pag. 14.

nare il godimento di certi diritti pubblici alla condizione economica dei cittadini, che si manifestava con la loro partecipazione al pagamento dell'imposta. Principio che, è noto, non è speciale per Padova, ma si ritrova presso altri comuni; dove l'antica nobiltà feudale, i *milites,* sottoponendosi al Comune, ne divenne il ceto più elevato, dominante. Come una volta, nel feudo, era l'importanza del feudo che determinava la differenza sociale, ora, nel Comune, tale differenza sussiste, manifestandosi in caratteristici rapporti giuridici, che fanno dipendere la possibilità di adire alle cariche pubbliche, od anche semplicemente, di compiere certe funzioni della vita civile, dalla differenza di censo, da un criterio timocratico.

Nel Comune Padovano dunque, quantunque il censo richiesto per la partecipazione alla vita attiva dello Stato non sia alto, nè siano noti i criteri che determinassero la valutazione dell'imponibile, nè quali categorie di beni lo costituissero, tuttavia si può asserire che gran parte della popolazione, essendo sprovvista di censo, cioè non disponendo nè di capitali, nè di proprietà immobiliare, non era ammessa al governo dello Stato. In tale esclusione erano quindi compresi molti artigiani ed altre poche categorie di persone. Fu giustamente osservato, di recente, che per tutto il '200 non si può parlare a Padova « di un Comune del popolo contrapposto al più vecchio Comune, che ne assorba a poco a poco le funzioni; anche quando, più tardi, l'Unione delle Arti assume funzioni sociali ed economiche, essa è sempre sotto il controllo del Comune. È questo che fissa le prestazioni militari delle Arti ed è ad esso che vengono presentati i voti formulati dall'Unione » (1).

Così interpretata la base economica della costituzione del Comune Padovano, appare men vera l'ipotesi del Savigny, di una continuazione dell'antico sistema bizantino, basato sulle curie, che nel censo richiesto ai curiali vedeva la garanzia, verso la società, dell'eventuale inadempienza del magistrato (2).

---

(1) Luzzatto, in « Nuova Riv. Stor. », 1931, *Rassegne,* III, pag. 520.
(2) Solmi, *Storia del Diritto Italiano,* Milano, 1908, pag. 577.

Ancora nel Comune, come del resto in ogni tempo, l'ordinamento tributario dello Stato, ne rispecchierà l'origine, la vita, le finalità; nell'ordinamento finanziario padovano è dunque rispecchiato il predominio di una classe, che accentra in sè il potere politico; che dimostra che il Comune Padovano, lungi dall'essere in giusto equilibrio di fronte al conflitto delle classi sociali, permise ad una di esse la prevalenza che informò di sè tutta la vita pubblica cittadina (1).

§ 2 - L'ordinamento finanziario.

Nel Comune di Padova, l'ordinamento finanziario è complesso, come del resto in tutti i Comuni; esso è inspirato all'attuazione della tutela di un rigido principio di comunione di interessi richiesti dalla necessità di conservazione dell'autonomia cittadina e della popolazione locale, la quale, già fin dall'epoca dei municipi, aveva dovuto provvedere a molti bisogni economici della popolazione, come il culto, la beneficenza, la difesa del lavoro, l'uso dei beni demaniali.

1° - La prima delle entrate del Comune è il reddito del demanio fondiario, inalienabile, destinato al pascolo ed al legnatico; vi è poi il demanio edilizio, formato dalle botteghe intorno al Palazzo della Ragione, che venivano regolarmente affittate; quello industriale, rappresentato dalla proprietà di mulini, anche questi inalienabili, ma dati in affitto.

Altra forma d'entrata era rappresentata dalle prestazioni gratuite d'opere e di servizi; le une dovute particolarmente per la costruzione e la conservazione delle vie, ponti, argini, mura, torri, secondo criterî di consuetudine, di interesse, di pertinenza territoriale; gli altri dovuti specialmente per il servizio militare, di guerra, di guardia alla città; entrambe queste prestazioni erano integrate dalla prestazione di cose, esempio

---

(1) Luzzatto, cit.; Zorzi, *L'ordinamento Comunale Padovano nella seconda metà del sec. XIII,* (R. Deput. Storia Patria per le Venezie), Venezia, 1931.

carri e bestiame, necessari per l'adempimento delle prestazioni principali; esse venivano pagate e veniva eventualmente risarcito il danno che avessero sopportato gli obbligati.

Vi erano poi i prestiti che il Comune contraeva coi cittadini, che non potevano essere obbligatori ed erano garantiti con le entrate dei dazi.

Inoltre vi erano i telonei o dazi d'importazione, il dazio sul vino, i diritti d'approdo e molti altri gravami.

2° - Ma l'entrata che meglio rivela il carattere dell'ordinamento economico del Comune e la base timocratica della sua costituzione, è la *dacia*. Essa dimostra lo sforzo del Comune di assicurare da un lato lo sviluppo della città, dall'altro il potere di una classe predominante, e si presenta anzi come il solo titolo col quale si può godere delle disposizioni statutarie, non diversamente di quanto avveniva in molti altri Comuni, dove per essere cittadino occorreva essere *allibrato* ossia annoverato tra i contribuenti dell'*estimo* (1). Ora, il Comune di Padova, in uno Statuto dal 1058 (?) sancisce che nessuna disposizione statutaria può giovare a chi non sia sottoposto al Comune di Padova, è più tardi, cioè nel 1270, chiarisce questo principio, fissando che occorre essere contribuenti nel Comune di Padova, e sopportare gli oneri ed adempiere alle prestazioni del Comune (2). Questa seconda disposizione, alquanto restrittiva, limita dunque la tutela accordata dal Comune di Padova soltanto a chi sia «in dacia».

Naturalmente, questa restrizione del 1270 doveva essere chiarita, e lo stesso statuto spiega che s'intende «essere *in dacia* e fare *factiones* colui il cui padre, la cui madre, il cui avo o fratello, sia stato a sua volta *in dacia* e l'abbia pagata e faccia le sue prestazioni al Comune di Padova» (3).

Basterebbe questa definizione, per determinare correttamente la *dacia* come un'imposta personale, cioè un'imposta

---

(1) Ricca - Salerno, *Storia delle dottrine finanziarie,* Palermo, 1896, pag. 26.

(2) Stat. Com. Pad IV, xv, 1181 e 1182.

(3) Stat. Com. Pad. IV, xv, 1182 (1270).

di famiglia, a base, naturalmente, reale; per cui qualunque membro di una famiglia così gravata potesse godere dei benefici concessi dagli statuti. Principio che avrà la sua conferma, come vedremo, nella possibilità di cessione di certi uffici pubblici tra i membri di una stessa famiglia.

I principi giuridici che reggono questa imposta diretta sono l'uguaglianza del carico tributario *« ut quilibet honera realia substineant prout est modus facultatum suarum »*: e l'universalità: *« ut aequalitas servetur in omnibus »*; lo scopo, è l'interesse generale: *« pro bono et pacifico statu comunis Padue »* (1).

Principi questi che dovettero essere fissati in un periodo piuttosto tardo, forse intorno al 1270, come risulta dall'esame di una disposizione del 1257, che indica chi fosse sottoposto agli oneri delle contribuzioni al Comune ed all'obbligo delle prestazioni personali, allorquando fu fatto il riordinamento giuridico del Comune di Padova, dopo la parentesi ezzeliniana. Si dice infatti che tutti i beni esistenti in Padova o nel distretto padovano, che determinavano l'obbligo di prestazioni e contribuzioni al tempo della presa della città, anche se trasmessi ad altra persona, a qualunque titolo, debbono essere sottoposti alle prestazioni cui erano tenuti o che potranno essere richieste.

Ora, in questo statuto non si parla di *dacia,* nè si può pensare sia sottintesa o compresa nell'espressione generica *« subeaut factiones et honera civilia »,* perchè nello statuto citato, n.° 1182 sono usate le stesse espressioni ed, in più, è ricordata la *dacia* (2).

Ancora: sempre al l. IV, al titolo XVI *« De daciis angariis et factionibus comunis padue »* nello statuto n. 1186 del 1261, prescrivendo la nullità delle trasmissioni di beni, a qualunque titolo, a favore di chi non *« attendat honera et factiones civitatis padue »* non si ricorda ancora la *dacia.*

L'accertamento dell'imponibile e delle relative variazioni, doveva farsi ogni cinque anni: nel mese d'agosto si fissava

(1) Stat. Com. Pad. IV, XVI, 1187 (1276).
(2) Stat. Com. Pad. IV, XVI, 1185 (1257).

anche la liquidazione dell'imposta dei contribuenti obbligati al pagamento; la tassazione doveva avvenire secondo la capacità contributiva di ciascuno *«et cuilibet imponi addi et detrahi debeat quantitas extimi secundum qualitatem et possibilitatem facultatum suarum»* variando cioè l'ammontare dell'imposta, secondo l'aumento o la diminuzione della consistenza patrimoniale (1).

Probabilmente qui si allude all'accertamento d'ufficio, forse indiziario: perchè un'ulteriore norma dello statuto fissa l'invariabilità dell'onere fiscale per quei contribuenti che *«de voluntate ipsorum scripti sunt vel fuerint in libris extimacionum seu impositionum»* e per i quali *«imposite sunt vel fuerunt quantitates extimi de voluntate ipsorum»*. A costoro nulla doveva detrarsi dall'estimo fatto. Il che significherebbe che il sistema d'accertamento si basava sia su una denuncia volontaria, forse completata da giuramento, come per lo meno avveniva altrove; sia su una rilevazione indiziaria o inquisitiva; veniva così formato quel libro *d'estimo* in cui erano descritti i beni immobiliari, e forse anche i mobiliari, dei contribuenti (2).

L'operazione dell'accertamento e della liquidazione dell'imposta doveva essere fatta dal podestà, nel mese d'agosto. Anche queste operazioni, nel Comune di Padova, non differiscono gran che da quello che avveniva altrove; il giorno prima dell'adunanza, il Maggior Consiglio che doveva decidere sugli argomenti più gravi attinenti alla vita dello stato (imposte, obblighi militari, cavalcate fuori del distretto di Padova, alienazioni dei beni Comunali, elezioni dei podestà di ville vicine), veniva convocato nel Palazzo (3); ivi, divisosi per quartieri, eleggeva *«decem bonos et legales viros pro quolibet quarterio»* i quali procedessero alle operazioni, con la procedura e le cautele che sembrasse più conveniente al Consiglio di adottare (4).

---

(1) PERTILE, *Storia del Diritto Italiano,* II, 1°, Torino, 1892 - 1902, pag. 473 seg. e RICCA - SALERNO, cit., pag. 22.

(2) Stat. Com. Pad. IV, XVI, 1187 (1276).

(3) Stat. Com. Pad. I, III, 28 (1274); CIBRARIO, *Della Economia politica nel Medio Evo,* Torino, 1861, pag. 130 seg.

(4) Stat. Com. Pad. IV, XVI, 1187 (1276).

Ma poichè il Podestà ha il potere esecutivo, da lui e dai suoi giudici dipende l'esazione dei diritti spettanti al Comune di Padova, dei redditi dei beni, degli affitti, delle imposte, delle multe. Essi quindi devono avvisare pubblicamente i debitori principali, i loro fideiussori e devono garantirsi con pegni; essi, inoltre, sono tenuti a pagare del proprio quanto avessero omesso d'esigere (1).

I pagamenti dovevano essere fatti in danaro, non essendo ammessa la prestazione personale in luogo della pecuniaria; chi non pagasse poteva essere sottoposto all'esecuzione forzata dei beni immobili; questi venivano allora venduti o affittati per conto del Comune, le case però non dovevano essere distrutte.

Abbiamo ricordato che Padova era centro di un ampio territorio, le ville del quale, pur conservando una certa autonomia, le erano politicamente ed anche finanziariamente soggette. Infatti, uno statuto del 1272 ci fa noto che il comune di Bassano ed i suoi abitanti, chiesero d'essere aggregati al distretto di Padova, accettando le prestazioni militari, le pubbliche cavalcate, i dazi nel modo e nella forma voluta dal Comune di Padova. Così le imposizioni pecuniarie, se anche potevano esser fatte con una certa autonomia, ed essere liberamente esatte nel territorio bassanese, ed essere impiegate pel suo benessere, tuttavia dovevano essere conformi a quelle imposte a Padova (2).

Ora, i sistemi di imposizione delle ville, possono ben illuminarci sulla natura e la forma dell'imposizione; così sul sistema della *dacia,* troviamo ricordato che essa poteva essere imposta nelle ville del distretto padovano per volontà di tutti o della maggior parte degli abitanti in quella villa. E poichè l'*estimo* dei beni, tanto riguardo alla procedura che all'aliquota che scemava coll'ammontare dell'estimo (regressiva), doveva essere regolato come nella Città di Padova, così era tenuto a pagare la *dacia* che gli fosse imposta «*et cuncta onera et omnes*

(1) Stat. Com. Pad. IV, x, 1144 (1269).
(2) Stat. Com. Pad. I, xxix, 352 (1272).

augarias sue ville subire» qualunque abitante della stessa villa, *«sive berroderius sive pedes»* e chiunque abitasse nella stessa villa con la famiglia e vi avesse beni; e doveva sopportarle *«secundum quod ceteri sui vicini facient»* senza questioni o lamenti, senza presentare ricorsi o provocare giudizi (1).

Quantunque qui, evidentemente si tratti di *dacia* cui doveva essere soggetto qualche estraneo alla villa, che vi prendesse domicilio, poichè nell'ordinamento amministrativo Padovano grande è l'importanza che si annette alla consuetudine (2), pure vediamo ribaditi il principio della coesistenza della *dacia* alle altre imposizioni, quello della generalità dell'imposta, e, quel che importa maggiormente, la natura personale di essa.

L'obbligo della *dacia* era infatti limitato al solo periodo di effettiva residenza nella villa: perchè se qualche abitante delle ville si fosse trasferito a Padova, per abitarvi, era tenuto ad abitare realmente in città, con la famiglia e con i suoi mobili «cum familia et massariciis» ed a pagarvi gli oneri che pagava nella villa, ed a fare le prestazioni personali fissate dalla città di Padova, come tutti gli altri cittadini.

La villa, dalla quale era uscito, doveva poi essere alleviata dal Comune di Padova, di tanto quanto era stato da essa imposto al nuovo arrivato. Tali rapporti di reciprocità in materia d'oneri fiscali, si avevano anche fra villa e villa: anche qui ognuna veniva alleviata dell'onere imposto a colui che l'aveva abbandonata e quella, in cui qualcuno fosse andato ad abitare, veniva aggravata di pari onere (3).

Naturalmente, però, la facilità d'emigrazione da luogo a luogo poteva costituire una spinta all'evasione dell'imposta, come poteva anche favorire errori di imposizioni, come per esempio, duplicazioni. La procedura per la soluzione di queste questioni, era semplice: il ricorso veniva presentato dal Comune della villa o dal sindaco a qualche giudice del Palazzo di Pa-

---

(1) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 690 (1275).

(2) CESSI, *Una «regula» padovana del sec. XIII:* in «R. Accad. Sc. Lett. e Arti di Padova, XXXII, II, Padova, 1916, pag. 8 estr.

(3) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 691 (1275).

dova; esso doveva contenere i termini della contestazione; i giudici, entro quattro giorni, dovevano fissare il termine che credessero conveniente per la prova del diritto, con procedura rapida e sommaria. Il Comune che si riteneva danneggiato, per mezzo del suo sindaco, doveva provare con quattro testimoni che colui contro il quale si agiva, era suo abitante e che aveva un' obbligazione da soddisfare. Sempre con procedura sommaria, la sentenza di assoluzione o condanna, doveva darsi entro 20 giorni dalla presentazione dell'istanza. In caso di condanna, il soccombente doveva pagare subito quanto gli era stato imposto dalla villa, sia che si trattasse di imposta o di altri gravami o prestazioni (1). Ma la tecnica finanziaria con cui era applicata la *dacia,* ce la presenta come prezioso strumento che permette alla classe dominante di manifestare la sua supremazia sulla organizzazione sociale del Comune, sia col favorirne la politica di rafforzamento verso la campagna, sia col subordinare ad essa alcune funzioni civili di importanza diversa.

§ 3 - La base economica della costituzione sociale.

1° - Il primo aspetto della politica economica del Comune, con il quale si mira al rafforzamento della nuova aristocrazia contro la campagna, si ha nella dichiarazione di nullità che colpiva gli atti compiuti da taluno che cedesse al proprio figlio o nipote, chierico o laico, i propri beni, o parte di essi « in emancipatione »; o ne avesse fatto donazione a qualcuno abitante in città, e si fosse poi fatto riconsegnare gli stessi beni per lavorarli o con livelli. Tali atti erano considerati fraudolenti ed obbligavano ugualmente al pagamento delle imposte, a sopportare gli oneri derivanti dai beni così ceduti, ed a pagare al Comune di Padova una forte multa di lire 100 (2). Queste cessioni infatti dovevano essere frequenti, perchè mira-

(1) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 697 (1277)
(2) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 695 (1275)

vano ad eludere uno statuto veramente gravoso che intendeva, forse, limitare l'emigrazione del contadino ricco dalla campagna in città. Era infatti detto che se taluno delle ville fosse andato ad abitare in città ed avesse lavorato la terra con le proprie mani o l'avesse fatta lavorare con lavoranti giornalieri « ad donicatum » e sembrasse volersi domiciliare nella città di Padova o nelle ville, costui era tenuto a pagare le imposte ed a sottostare agli oneri pubblici della città di Padova oltre a quelli impostigli dalla villa dove avesse lavorato o fatto lavorare.

Provvedimento non dissimile da quello, ricordato per altri Comuni, per cui nell'antagonismo fra nuova e vecchia nobiltà, quella prevale, rompendo l'isolamento in cui quest'ultima amava chiudersi « col conservare l'unità tanto nella famiglia quanto nel patrimonio, il che, è noto, in certe parti d'Italia arrivava perfino a costituire dei consorzi fra i maschi delle famiglie, retti da patti di famiglia ad a cui base erano i fedecommessi che davano al patrimonio carattere di inalienabilità ed indivisibilità » (1)

Si applicava invece la regola generale, se qualche abitante delle ville si recava a Padova ad abitarvi col consenso o per volontà del Comune della propria villa. Allora era tenuto al pagamento degli obblighi fiscali verso la sua villa fino al momento in cui vi era rimasto; poi assumeva gli obblighi verso la città e la villa era esonerata degli obblighi imposti dalla città. E questa regola, oltre che all'imposta, si estendeva anche al pagamento della quota di debito contratto dal Comune da cui il villico usciva, per il periodo di permanenza nel Comune (2). Infine a tutela degli interessi dei vecchi signori fondiari, ormai trasformati in cittadini padovani, che abitavano Padova prima della presa della città per opera di Ezzelino, e che essi stessi o i loro antenati avessero abitato in città o vi avessero case proprie o in affitto, veniva sancito che qualunque cittadino padovano che avesse i suoi poderi nelle ville e vi si fosse recato per attendere ai propri beni, non fosse tenuto ad angherie verso

(1) CALISSE, *Storia del Diritto Italiano,* II, pag. 411, Firenze, 1903.
(2) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 694 (1275).

le ville, ma solo agli obblighi militari verso la città, alle imposte ed agli oneri cui era tenuto prima del dominio ezzeliniano (1).

La tendenza della classe dominante a rafforzarsi, a tutto danno dei signori feudali, si manifesta col cercare di togliere loro i vassalli, accordando sicurezza e parità di diritto a chi si recava in città. Si favoriva così l'immigrazione, concedendo agli stranieri che si recassero nel distretto padovano per lavorare la terra e la lavorassero realmente, di essere esonerati dal pagamento di imposte e dalle prestazioni personali ed altri oneri, sia verso la città che la villa, per un periodo di cinque anni. Non vi era però esenzione dagli oneri riguardanti la custodia della città o della villa, o dalla prestazione generale militare, cui tutti erano tenuti dai 18 ai 70 anni. Dopo cinque anni, si era sottoposti a tutti i gravami della villa, secondo quanto erano tenuti a fare gli altri cittadini (2). Disposizione questa che ripeteva quasi letteralmente una simile, anteriore al 1236 (3), e che è conferma della liberalità del Comune Padovano e del suo bisogno di mano d'opera agricola.

2° - La subordinazione di molte attività sociali, alla partecipazione alla vita attiva del Comune, appare da una lunga serie di disposizioni, che, come si è detto, richiedono il requisito dell'inscrizione nei libri d'estimo ed il conseguente pagamento della *dacia*, per essere elettore, per essere eletto, per testimoniare; infine, ancora, la condizione sociale determinerà un diverso trattamento in certe penalità, per esempio, nelle multe.

a) La funzione più tipica dell'ordinamento comunale, che dovrebbe essere la manifestazione della conquistata libertà, dopo la rottura del giogo feudale prima e tirannico dopo, parmi debba trovarsi nell'esercizio del voto; per la nomina del Podestà, che, come è noto, nel sec. XIII deve essere un estraneo al Comune, e per la nomina dei podestà delle ville dipendenti

(1) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 693 (1275).
(2) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 699 (1277).
(3) Stat. Com. Pad. IV, XX, 1215 (a. 1236).

da Padova, noi troviamo espressamente detto che non possa essere elettore « *quando eligetur potestas padue et vicencie et villarum paduani districtus, aliquis de maleablatis vel aliquis ex iis qui non sunt de comunancia* » (1). Nè questo è il solo statuto contro i maleablati, ossia contro coloro che si siano malignamente sottratti alla soggezione del Comune, o contro i magnati che non volevano far parte del Comune stesso (2), perchè nessuno di loro poteva essere « *anzianus vel gastaldio alicuius fratalie vel de concilio ancianorum* » e tale ineleggibilità si estendeva a « *aliquis eorum filius legitimus naturalis vel spurius* » o fratello di alcuno dei predetti, o figlio del fratello o qualche attore o procuratore o familiare o domestico; i quali se, contro le disposizioni dello statuto, fossero stati eletti, avrebbero dovuto essere espulsi e puniti con multa di lire 25 (3). Ed affinchè simile ineleggibilità fosse ben nota, e chiunque degli anziani e lo stesso podestà potessero assumere notizie sui sospetti, il podestà era obbligato a far leggere nel consiglio il nome di coloro che erano elettori del podestà di quell'anno (4). E cioè chiunque facesse parte della comunancia, poteva essere elettore degli anziani della comunancia. Erano però necessari alcuni requisiti, e cioè: essere *in dacia* per 100 lire almeno, avere almeno 18 anni, non essere bandito, essere cittadino padovano d'origine, essere abitante continuamente a Padova ed essere inscritto nel libro della comunancia del quartiere per il quale veniva chiamato ad eleggere (5); non è richiesto invece il requisito dell'iscrizione a corporazione mestierale riconosciuta dallo Stato. Ciò, quindi, spiega benissimo come taluno, anche se inscritto

---

(1) Stat. Com. Pad. I, 1, 10 (1275).

(2) Stat. Com. Pad., nota del GLORIA a pag. 10.

(3) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 418-419 (1272) e I, XXXV, 460-461 (1270). Vi sono però dei casi in cui non vi è eccessiva severità contro i magnati: infatti quelli che non sono della comunanza possono essere mandati nelle ville ad praecepta e dovunque sembri opportuno al podestà ed alla maggioranza degli anziani, secondo la specie dell'incarico. (Stat. Com. Pad. I, IV, 86 (1230).

(4) Stat. Com. Pad. I, 1, 7, 1 (1277)

(5) Stat. Com. Pad. I, XXXIII, 413 (1274).

all'arte, potesse essere escluso dalla partecipazione alla vita dello Stato; ciò avveniva solo però per la mancanza di qualche altro dei requisiti richiesti (1). Prova manifesta, anche se ne mancassero altre, del principio timocratico cui si inspirava la costituzione del Comune Padovano, e che mira a prevalere su quella tendenza conquistatrice ed organizzativa del popolo, che si appoggiava o sulle corporazioni di mestiere o sulle società d'armi, che mireranno ad affermare, nell'interno del Comune, una certa autonomia (2).

b) Lo stesso principio regola inoltre l'eleggibilità alle cariche pubbliche, siano esse elevate o modeste.

Le condizioni necessarie per poter essere eletti o nominati a qualche ufficio pubblico, sono molteplici; alcune sono generali, altre sono particolari per le singole cariche.

α) Tra le prime vi è la cittadinanza. Gli statuti, o in forma positiva o in quella negativa, mettono come condizione d'essere *« civis natione padue vel paduani districtus ipse vel pater eius vel mater »* ammettendo quindi con molta larghezza il principio d'appartenenza al Comune Padovano (3).

β) Altra condizione è la permanenza nel Comune stesso: dice infatti il medesimo statuto: *« et continuus habitator civitatis padue et suburbiorum »*. Ed un altro di data incerta: *« vel nisi habitaverit huic retro in civitate padue per quadraginta annos et ultra usque nunc, et habitet nunc »* (4).

Questi requisiti sono di solito uniti: *« nisi sit padue origine ipse vel pater eius »* (5) e *« et habitator continuus civitatis padue »*.

γ) Altro requisito richiesto è quello di non aver fatto parte di ordini religiosi ed esserne poi uscito (6), e di non

---

(1) Zorzi, cit., pag. 19.

(2) Solmi, *Storia del Diritto Italiano,* cit., 546-576 ecc.; Bonardi, cit., pag. 74; Roberti, cit., pag. 97.

(3) Stat. Com. Pad. I, xxiii, 248 (1269).

(4) Stat. Com. Pad. I, xxiii, 240 (127-).

(5) Stat. Com. Pad. I, xxiii, 238 (1276) e 237 (1265).

(6) Stat. Com. Pad. I, xxiii, 246 (1236).

essere *pinzochero* (1) e di non far parte di ordini religiosi, anche come chierico, evidente reazione ai ripetuti tentativi del clero di abbattere il dominio comunale, che si trova nel diritto statutario di molti Comuni, come manifestazione d'uno spirito di indipendenza sempre maggiore del Governo Comunale, il quale saturo di nuove forze, vuole affermarsi come Stato indipendente di contro ad ogni altra giurisdizione, specie di fronte alla Chiesa che tenacemente resiste; ma è anche la sanzione al principio della generalità dei carichi e della supremazia della giurisdizione Comunale, alla quale, i chierici, essendo privilegiati, potevano sottrarsi. Di qui, la loro ineleggibilità.

Motivi questi che, per il Comune di Padova, trovano la loro giustificazione nella controversia col potere religioso, sorta, come è noto, nel 1265, e nella quale il Comune insorse rafforzando le proprie prerogative (2).

δ) È richiesta inoltre una generica buona moralità; ma per determinati uffici, come per quello di giudice, occorre non essere incorsi in determinati reati; cioè non essere stato barattiere, non aver fatto debiti di giuoco o in bische (3).

ε) Ma la condizione più importante, è senza dubbio quella di essere soggetti al pagamento dell'imposta. Naturalmente questi oneri fiscali sono vari, per qualità ed ammontare, devono esistere al momento dell'elezione *« tempore et hora electionis »* (4) e, pare, potessero essere provati *« coram uno ex indicibus potestatis »* con tre o quattro testimoni che fossero cittadini del Comune di Padova (5).

Il requisito dell'obbligo dell'imposta e della proprietà di beni immobili è condizione generale, mancando la quale, dicono

---

(1) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 247 (1265).

(2) BOTTEGHI, *Clero e Comune di Padova nel sec. XIII:* in « Nuovo Arch. Veneto » N. S. T. IX, I, pag. 89-231; CESSI, *Una « regula »*, cit.; CALISSE, *Storia del Diritto Italiano,* cit., I, 183.

(3) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 255 (1265).

(4) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 237 (1265).

(5) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 240 (127-).

gli statuti, nessuno può avere alcun ufficio ordinario o straordinario, nè alcun'altra carica civile nè alcun onore (1); nè era ammessa deroga alcuna, anche se, dicono gli statuti, vi fossero disposizioni generali e speciali che affermassero che taluno dovesse agire ed essere trattato come agiscono o sono trattati *«alii cives»* ossia *«tamquam cives nacione»* (2). Il che fa pensare ad una nuova disposizione, che ponesse in questi requisiti l'espressione della forza esercitata dal Comune per allontanare nuovi elementi sopraggiungenti, sprovvisti dei requisiti di censo.

Per quasi tutte le cariche è indicato l'ammontare della *dacia* da pagare; il quale, naturalmente, varia col variare dell'importanza dell'ufficio. Il requisito minimo è basso: per essere eleggibile ad ufficiale *«per venire ad brevia officialium»* occorre pagare al Comune, almeno una *dacia* di 25 lire (3).

Molto spesso è richiamato anche l'obbligo di altre prestazioni, e quello dell'appartenenza alla milizia; e queste condizioni si trovano insieme: *«nullus.... qui non faciat militiam vel pedoariam et alias angarias sibi impositas pro comune padue... possit....»* (4).

Il cavalierato è richiesto per alcune cariche speciali, sempre, s'intende, unito al requisito dell'imposta; così infatti è detto che nessuno può avere ufficio di procuratore, di console, d'estimatore per il giudice o laico, di canipario o catavero, nè di podestà di Cittadella, se non paghi almeno 200 lire di *dacia «vel nisi impositus fuerit ei equus pro Comuni padue»* (5).

Più tardi, una modificazione a questo statuto richiedeva inoltre una notevole proprietà immobiliare, cioè 500 lire di danari veneti, in immobili situati in Padova o nel distretto padovano (6).

---

(1) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 236 (1274), 238 (1276).
(2) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 236 (1274), 239 (1272).
(3) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 248 (1269).
(4) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 236 (1274), 240 (127-).
(5) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 237 (1265)
(6) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 238 (1276).

Prevalenza evidente di una classe che, con l'aggravare le condizioni d'eleggibilità, mira a restringere, a proprio interesse e vantaggio, la partecipazione alle cariche pubbliche.

Elezione al Consiglio.

Anche nella formazione del Consiglio che, fu giustamente osservato (1), per il suo carattere originario, per il numero notevole di componenti, per il fine che aveva di rappresentare la cittadinanza, doveva, più d'ogni altro istituto, estendere le sue radici fino alle più basse classi sociali, appare nettissima la prevalenza della classe ricca ed il criterio del censo che la uniforma, sia sostanzialmente nella appartenenza al Consiglio stesso, sia formalmente nella procedura di elezione.

È detto infatti negli statuti, che il podestà di Padova entro quindici giorni dal suo investimento nella carica, doveva provvedere alla formazione del Consiglio maggiore.

Però in esso non poteva esservi ammesso se non *«unum pro dacia et domo quem putaverit meliorem»*. Erano esclusi i *«famulos seu servientes alicuius»* quasi ad indicare che le classi più modeste del popolo, quelle che con la loro professione servile avevano in sè le traccie dell'antica subiezione sociale, non potevano far parte del governo della città ed imporre la loro volontà alle classi nobili e ricche, anche se avessero raggiunta una condizione economica tale che ne avesse permessa l'inscrizione fra i debitori dell'imposta al Comune: *«et alios removere quos reperit esse famulos seu servientes alicuius, licet fuerint in dacia per se»* (2). Tale eliminazione avveniva dopo la designazione per ridurre gli eletti al numero prescritto; che se, dopo l'eliminazione di costoro e di quelli che non avessero ancora vent'anni, il numero dei consiglieri non fosse ancora ridotto a sufficienza, veniva usato un altro non meno rigoroso criterio di esclusione, il quale dimostra ancora la prevalenza di alcune classi sociali nel libero comune: si escludevano cioè

(1) Zorzi, op. cit., pag. 34.
(2) Stat. Com. Pad. I, III, 16 (1276).

«qui non sunt milites et pedites ab omnibus armis». Se neanche questa eliminazione avesse portato al numero voluto, *«tunc detrahantur minus utiles»*. Non è detto chi fossero costoro; forse si seguiva un criterio di capacità generica.

Anche per questa elezione si richiedevano i consueti requisiti generali: l'origine padovana, l'abitazione nel Comune *«cum massaricia et familia»* così *«ut habitant alii cives padue»* ciò per escludere i signori del contado che non avessero preso dimora stabile in città (1); si temperava così un precedente statuto in cui il requisito della permanenza in città appariva ancor più rigido perchè si richiedeva la dimora da oltre 40 anni dalla formazione dello Statuto stesso che era precedente alla dominazione ezzeliniana (2). L'ammontare della *dacia* richiesta è di lire 50 (3).

Potevano far parte del Consiglio Maggiore: tutti coloro che già ne avevano fatto parte, fuorchè quelli che avessero spontaneamente rinunciato o fossero stati banditi per aver commesso qualche reato, o.... *mortui essent* (sic!).

Esclusi quelli che fossero comunque indegni od erroneamente eletti, poichè nel 1276 il numero dei componenti il Maggior Consiglio era stato portato da 600 a mille, si dovevano aggiungere, a cura degli anziani, altri *bonos cives padue,* possessori di beni immobiliari, fino alla concorrenza di quel numero (4).

Elezione a cariche minori.

Potevano essere eleggibili, sempre quando avessero il requisito della nazionalità o cittadinanza di Padova e quello della residenza, solo coloro che avessero l'obbligo di pagare *«daciam pro libris quinquaginta denariorum venetorum ad minus»*. Tali cariche erano:

---

(1) Stat. Com. Pad. I, III, 19 (1277).
(2) Stat. Com. Pad. I, III, 21 (1274).
(3) Stat. Com. Pad. I, III, 19 (1277).
(4) Per le vicende del Maggior Consiglio, V. Zorzi, op. cit., pag. 33 e Stat. Com. Pad. I, III, 16, I, (1277).

— la podestaria delle ville del distretto padovano;

— il capitaniato e la custodia del distretto padovano e vicentino e delle porte del distretto padovano (1).

Per essere nominati podestà delle ville del distretto padovano, i requisiti erano vari, secondo l'importanza della villa (2). Era pertanto regola generale che chiunque avesse obblighi fiscali o di prestazioni personali con la città e non con le ville, non poteva avere alcun ufficio nella villa stessa, eccetto la podesteria (3). Il che significa che solo il podestà poteva essere un estraneo alla villa, ma che le altre cariche dovevano essere conferite a chi pagasse prestazioni alla villa.

Più diffusamente, ed anche più chiaramente, uno statuto posteriore prescrive che chiunque sia tenuto a prestazioni personali e paghi la *dacia* solo nella città di Padova e non nelle ville, e qualunque forense che non sia egli stesso o suo padre di nazionalità padovana, non possa avere alcun ufficio in nessuna villa, per conto di quella stessa villa; si eccettuavano i cittadini di Padova, che potevano avere, per conto del Comune di Padova, la podestaria nelle ville minori (4). Statuto questo del 1277 che riconferma il precedente del 1261, ma in più aggiunge il requisito della *dacia,* di cui quello non parlava.

E mentre per le città soggette, per esempio per Vicenza, nessuno poteva essere eletto podestà se non fosse stato « *miles adobatus* » - e se non lo era doveva farsi fare, prima di giurare come podestà -, per altre ville o castelli, come per la fortezza di Cittadella, i podestà da nominarsi dovevano essere due, dei quali uno doveva essere *miles,* l'altro *de populo.* E ciascuno doveva avere almeno due cavalli, ed uno doveva stare *super zironem.* Anche qui, al solito, la condizione indispensabile, è il pagamento di una *dacia* di 200 lire (5): ma vi è aggiunta la

---

(1) Stat. Com. Pad. I, III, 16 (1277).

(2) Per i rapporti fra Comune e Contado, cfr. CALISSE, *Storia del Diritto Italiano,* cit., II, 382; SOLMI, cit., 548-554 ecc.; CESSI, *Una « regula »* cit.

(3) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 701 (1261).

(4) Stat. Com. Pad. II, XXXI, 698 (1277).

(5) Stat. Com. Pad. I, XXIX, 337 (1276) e I, XXVIII, 326 (1267).

richiesta di una più ampia capacità economica, perchè si prescrive che al tempo dell'elezione si deve anche avere una proprietà immobiliare del valore di 200 lire di danari veneti (1), col che chiaramente appare il principio di rafforzamento della classe dominante che si basa sulla supremazia economica per escludere i meno abbienti da alcune cariche. Per la nomina a podestà di ville meno importanti, invece, quantunque fosse uguale l'ammontare di imposta da pagarsi e la somma del valore degli immobili, la qualità di appartenenza alla classe dei Cavalieri non era richiesta. Tale nomina, vedremo, doveva essere fatta ogni sei mesi, per ognuna delle ville, a cura del podestà di Padova. I podestà erano anch'essi pagati.

La nomina avveniva secondo una procedura abbastanza semplice: il Consiglio Maggiore scriveva i nomi delle ville, separatamente *in brevis*. E quegli del Consiglio cui fosse toccato, per estrazione, il breve avente il nome di una podesteria, poteva tenerla per sè, sempre quando, all'epoca dell'elezione, pagasse al Comune di Padova la *dacia* di lire 200 o più, e possedesse immobili del valore di 500 lire di danari veneti, e, si capisce, fosse idoneo secondo la forma degli statuti. Ma questi requisiti richiesti per le ville di Este, Conselve. Lonigo, Montagnana, Arquà, Rovolone, Monselice, Piove di Sacco, non erano pari a quelli richiesti per altre ville, per le quali era richiesto solo di essere in *dacia* per 50 lire o più.

In questi statuti, troviamo un'altra norma caratteristica e significativa: la possibilità di cessione della carica.

Questo principio era fissato per le cariche minori: così per esempio, per le nomine ad ufficiali, per le quali era prescritto il pagamento della *dacia* di lire 25 almeno, è detto *«et pro qualibet dacia non possit venire nisi unus ad brevia officialium»* (2). Uno statuto posteriore, e cioè del 1276, conferma questa regola: in esso è detto che coloro che fossero stati eletti alla podesteria di certe ville, di cui lo statuto dà un lungo elenco, possano tenere la carica per sè, se lo vogliano, e sempre

(1) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 237 (1276).
(2) Stat. Com. Pad. I, XXXI, 248 (1269).

che - sono le solite condizioni - all'epoca dell'elezione siano inscritti nell'estimo per una *dacia* di almeno 50 lire o più, e siano idonei secondo i requisiti richiesti dagli statuti; ma possano anche cedere la carica a chi vogliano, purchè questi paghi la *dacia* di lire 50 o più; e, aggiunge lo statuto, non può essere eletto a dette podesterie se non uno solo per ogni *dacia* «*nisi unus pro dacia*» (1). Principio che si riferisce al disposto di statuti di qualche anno prima, che dettano le norme dell'elezione dei laici agli uffici ordinari, in cui troviamo un chiarimento del sistema. Era prescritto che tutti i cittadini laici di Padova, che fossero tenuti alla *dacia* per 200 lire ed oltre, e che avessero i requisiti fissati dagli statuti per poter essere eletti a determinati uffici, fossero inscritti in un libro, con a fianco il quantitativo di imposta pagata, distinti per quartiere (2), appunto perchè per quartiere o centenario è prescritto si facciano le elezioni, rappresentando questo fatto una conquista del potere del popolo.

Ripartiti così i nomi, questi venivano imbussolati in una urna in schede separate; in altra urna misti a schede bianche si mettevano i nomi degli uffici da conferire: console, canipario, podestà di Cittadella, procuratore, stimatore laico, milite catavero. L'estratto, cui toccava una scheda con l'indicazione di questo ufficio, sempre che ne avesse i requisiti, poteva accettare la carica, oppure poteva eleggere o suo padre o suo figlio, o il fratello o il di lui figlio, sempre che fossero persone idonee ed eleggibili a quell'ufficio, secondo le norme statutarie ed avessero almeno 18 anni. E poichè per essi non si richiede *la dacia,* in quanto richiesta per il primo designato ed eletto, se ne possono trarre due conclusioni: che cioè *la dacia* non fosse altro che un'imposta personale, di famiglia, pagata forse dal capo famiglia, per cui qualunque membro di essa poteva godere i benefici che il pagarla poteva concedere; inoltre che le cariche non fossero date *all'individuo,* ma sibbene ad uno qualunque dei cittadini che avesse quei requisiti d'appartenenza a

(1) Stat. Com. Pad. I, XXVIII, 331 (1276).
(2) Stat. Com. Pad. I, XXI, 227 (1271) e 227, 1, (1277).

quella categoria. S'intende che solo uno della famiglia pagante *dacia* poteva essere eletto; si attuava così un principio assolutamente ugualitario.

Elezione di ufficiali minori.

Anche per le nomine dei capitani e dei balestrieri e custodi dei castelli e delle porte, non solo di Padova ma anche della città di Vicenza, si usava il sistema dell'elezione con l'estrazione a sorte. Per essere eleggibili, era necessario pagare, all'epoca della elezione, una *dacia* di 50 o più lire, avere 18 anni, essere cittadini, non essere banditi, servi o famigli di alcuno e non essere chierici. Anche per questi vi era la solita limitazione: che poteva essere eletto soltanto uno per ogni *dacia* (1).

L'accettazione della carica, da parte dell'eletto o di chi fosse da lui designato, doveva avvenire subito e senza indugio. Ai requisiti ordinari di origine della città di Padova o del territorio, di residenza, d'età (20 anni per custodi e balestrieri e 25 per i capitani), di essere cittadino libero e laico, si aggiunge quello di non essere ufficiale ordinario o straordinario, fissando così quella incompatibilità che vedremo ripetuta in altri casi.

L'appartenenza ad una determinata classe sociale risulta dal fatto che non può essere nominato capitano, fante o cavaliere, chi non paghi una *dacia* di 50 lire, o più, e chi non sia *«pedes ab omnibus armis»;* nè poteva essere eletto custode o balestriere chi non pagasse almeno lire 10 di *dacia,* nè alcuno o alcuna famiglia abitante nella città di Vicenza o nelle terre dei predetti luoghi. Ma oltre il pagamento dell'imposta, possono essere richieste garanzie finanziarie da tali ufficiali. Infatti era prescritto che personalmente, con buoni fideiussori, facessero malleveria di mille marchi d'argento per ciascuno, i capitani di Monselice, Lonigo, Campo S. Piero, Marostica, Montagnana, Cittadella, quello del girone nuovo di Bassano; mentre ciascun

(1) Stat. Com Pad. I, XXX, 379 (1275).

custode o balestriere o servente del capitano doveva dar garanzia di 20 lire, indicando le generalità ed il domicilio proprio e del garante (1).

Elezione degli anziani.

Vi sono due categorie di anziani: della Comunanza e delle Fraglie.

a) Può essere nominato anziano della Comunanza chiunque, purchè abbia i requisiti di cittadinanza, di dimora nella città, di età (30 anni almeno), di categoria (sia cavaliere del Comune di Padova), non sia bandito, sia inscritto nel libro della Comunanza per il suo quartiere, sia decaduto dall'anziania almeno da due anni, non copra altri uffici ordinari o straordinari, nè sia eletto ad essi all'epoca dell'elezione ad anziano, sia in Palazzo al momento dell'elezione ed accetti di essere anziano della Comunanza, anche se prima fosse di qualche Fraglia paghi una *dacia* di 200 lire, ed abbia una proprietà immobiliare di 500 lire almeno (2). Una posteriore disposizione che modificava uno statuto del 1270 e restringeva la categoria degli eleggibili, riconfermava nel 1277 il requisito del censo, nella stessa misura, per la proprietà immobiliare, di 500 lire (3).

Si rilevano, in questa procedura, due nuovi elementi di distinzione sociale: è detto infatti che nessuno può essere eletto se non da elettori idonei e non è ammesso il cumulo delle cariche ordinarie con quella dell'anziania.

Il primo di questi elementi ci si presenta interessante, come quello da cui dipende l'affermazione della prevalenza di una classe sociale. Con esso si pongono limiti, oltre che all'eleggibilità, anche al diritto di voto (4).

---

(1) Stat. Com. Pad. I, XXX, 390 (1275).

(2) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 414 (1274).

(3) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 416, 1, (1277).

(4) Gli statuti dicono: *«venire ad breve»* per *essere eleggibile* e altra volta: *venire ad electionem ancianorum,* per *eleggere.*

È infatti detto che non possono *«venire ad electionem ancianorum»* alcune categorie di persone che per la loro condizione non si ritiene possano esservi ammesse: Sono costoro *«nauta, ortolani, terrarum laboratores, bovarii, artifices vel laboratores artis mecanice · familea alicuius · piscatores · ystriones, qui per se non habitent · massariciam non teneaut · aut vestes recipiant ab aliquo novas vel veteres · aut pannum pro vestibus · minores annis XVIII · qui non sint in dacia pro libris C · et qui non sint origine paduani»* (1).

Questo passo lascia molto incerti sulla determinazione dei requisiti d'esclusione dai diritti di eleggibilità od elettorato. Sembrerebbe infatti che qui si pongano quattro gruppi di requisiti indipendenti: professione, età, censo, origine, e che potessero essere esclusi coloro che per la loro modesta professione, non indipendente e quindi non richiedente l'impiego di somme per il suo esercizio, rappresentassero un'antica categoria di servi, giuridicamente liberi, ma economicamente soggetti; inoltre coloro che non avessero 18 anni; coloro che non avessero un determinato censo ed infine coloro che non fossero d'origine padovana.

Sembra invece più logico ammettere che i tre requisiti successivi a quelli della professione siano un chiarimento, un complemento di esso requisito e non formino tre categorie separate. Non apparirebbe logico che nel 1277, con un così tardo statuto, si dettassero dei principi di carattere generale, già noti — lo abbiamo visto — con altri statuti: nè quindi di ricordare il limite di 18 anni, minimo per essere ammessi alla vita pubblica, nè il requisito dell'origine sempre richiesto.

Resta quindi da esaminare il requisito del censo; l'onere fissato è di cento lire di *dacia*; abbastanza alto, come si vede, confrontandolo con il censo richiesto per altri uffici.

Se si confronta lo statuto del 1277, con uno simile del 1274, appare che il requisito della professione fu aggiunto posteriormente: infatti in esso è detto: *«quilibet de comunancia possit esse elector ancianorum de comunancia dummodo sit in dacia*

(1) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 412, II, (1277).

pro libris centum ad minus · **et** *sit decem et octo annorum* · **et** *non sit forbannitus* · **et** *sit civis origine paduanus* · **et** *continuus habitator padue* · **et** *scriptus in libro comunancie in quarterio pro quo venerit ad brevia*» (1).

Considerando che non pare che possano esservi state esclusioni di alcune categorie o di lavoratori di certe fraglie dalla comunancia, nasce il dubbio che i requisiti indicati nello statuto del 1274, e non altri, fossero solo quelli che determinavano l'ammissione all'esercizio dal diritto di voto; l'estensione del quale si sarebbe avuta più tardi, nel 1277, a favore di classi che, forse, in origine, erano escluse, e che invece poi vennero ammesse, purchè però fossero inscritte in *dacia* per almeno cento libre.

L'analogia di altri due statuti ci fa credere accettabile questa ipotesi. Il primo di essi è antico: del 1236; in esso si ricorda l'ineleggibilità a gastaldo delle fraglie di chi non appartenesse ad un'arte e non l'esercitasse personalmente ed abitualmente; di chi fosse servo od avesse la moglie serva, e continua: «*nec aliquis qui non steterit in illa fratalia per annum unus eligatur vel fiat gastaldio alicuius fratalie; nec aliquis qui non steterit habitator padue decem annis*». Ora, mentre questo statuto ricorda due dei requisiti comuni, ve n'è un altro, più semplice, del 1271. Per esso nessuno poteva essere eletto giustiziere nè giurato delle armi nè notaio di esse, nè poteva esercitare quegli uffici, se fosse taverniere o panettiere o mugnaio o beccaio o biadaiuolo o rivenditore di frutta o di polli. E mentre si ricorda il requisito dell'età, non si aggiungono altre condizioni. E lo statuto aggiunge che, se anche avvenuta, l'elezione di taluno di essi era nulla, anzi dovevano essere multati con 10 lire, restituire il doppio di quanto avessero percepito, e dovessero esser dichiarati nulli i loro atti (2).

Tutto ciò porterebbe a concludere che verso la fine del sec. XIII si fosse avuta una più larga partecipazione di artigiani al governo del Comune, quando avessero avuto un censo

(1) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 413 (1274).
(2) Stat. Com. Pad. I, XXIII, 245 (1271).

elevato, anche se appartenenti ad arti poco importanti. V'è di più: l'arte dei beccai conteneva nei suoi statuti questo principio; infatti comandava che solo i fratelli inscritti all'estimo del Comune di Padova per 50 lire al minimo, andassero all'elezione degli anziani (1), ammettendo anche la distinzione del censo nell'interno dell'arte; nè manca qualche statuto che vieta ai *tubatoribus* di assumere qualunque altro ufficio di qualunque genere, «*licet sint scripti in dacia comunis padue*». Il che, a causa di quel *licet,* fa pensare che non si voglia trattare solo di divieto di cumulo di ufficio, ma di un'esclusione dagli uffici di una determinata categoria di persone (2).

Quanto al divieto di cumulo di cariche ordinarie con quella dell'anziania, è detto che le due categorie di cariche non possono esercitarsi nello stesso tempo; poteva però essere eletto anziano chi ricoprisse un'altra carica, purchè tale ufficio cessasse prima dell'inizio dell'anziania; e chi era anziano poteva essere eletto ad altra carica anche prima della cessazione dell'anziania, purchè avesse 20 anni e pagasse la *dacia* di 50 lire almeno (3).

b) Non vi sono sostanziali differenze per l'elezione ad anziano delle fraglie: si richiedono i soliti requisiti di origine, di residenza, d'età (30 anni), di pagamento di *dacia* (almeno lire 100), di proprietà immobiliare (per il valore di 200 lire almeno), d'inscrizione nel libro delle fraglie (di quella nella quale si sia anziano), di essere decaduto dalla carica di anziano delle fraglie da almeno due anni, di non cumulare uffici, d'essere eletto da elettori idonei, e di più di esercitare effettivamente l'arte. Questo requisito dell'esercizio effettivo, unito a quello del censo, ci fa pensare ad un ricco artigiano, ad un maestro imprenditore, cioè ad un vero borghese (4), oltre che ad un riflesso dell'ordinamento generale della Costituzione Comunale, nel seno delle arti.

---

(1) *Statuto delle fraglie dei beccai,* n. XXVIII, pag. 255 e ZORZI, op. cit., pag. 33.

(2) Stat. Com. Pad, IV, XXI, 1217 (1276).

(3) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 411, 1, (1273).

(4) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 411 (1277).

Gli appartenenti alla Comunanza ed alle fraglie, dovevano essere inscritti in un libro speciale: essi potevano essere eletti all'anziania — come si è visto — se pagassero lire 200 di *dacia* quelli della comunanza e fossero cavalieri del Comune di Padova, e avessero 500 lire di immobili; e pagassero lire 100 di *dacia* ed avessero proprietà immobiliare per 200 lire quelli delle fraglie (1).

Ancora, il requisito del censo è richiesto nelle fraglie, per i consiglieri che erano di solito due, e quattro per i notai: la *dacia* richiesta era di lire 50 (2).

Anche i gastaldi delle fraglie dovevano essere d'origine padovana e dovevano pagare una *dacia* di lire 25 (3), somma pari a quella pagata dai capi centenari e dai loro menevelli (4). E dunque da rilevarsi il fatto che il requisito della *dacia* appaia già nel 1261 nelle fraglie, come elemento necessario per poter assumere la carica di gastaldo; e per la prima volta, poichè non abbiamo visto alcuno statuto precedente che ne ricordi l'esistenza, mentre dopo quell'epoca frequenti sono — come si è visto — le norme statutarie che la considerano requisito essenziale per le cariche del Comune.

Elezione ad altre cariche.

È noto come una delle maggiori attività della popolazione a favore del Comune, si manifestasse nelle prestazioni d'opera, dirette alla costruzione di vie, ponti, argini, fossati ecc. Esse erano fissate da otto tecnici *(sapientes)* che designavano le persone e le ville tenute alla prestazione (5) e stabilivano il lavoro come credevano più opportuno, e come era fissato nel libro dell'ufficio del sigillo del Comune di Padova, per volontà ed ordine del Maggior Consiglio di Padova (6).

---

(1) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 416 (1270) e 416, 1, (1274).

(2) Stat. Com. Pad. I, XXXII, 410 (1277).

(3) Stat. Com. Pad. I, XXXI, 403 (1261).

(4) Stat. Com. Pad. I, XXV, 283 (1236).

(5) La distribuzione delle prestazioni fra le ville, avveniva secondo il numero dei fuochi. LUZZATTO, *La popolazione nel territorio padovano nel 1281*: in «Nuovo Arch. Veneto» N. S. 5, Venezia, 1902, pag. 375.

(6) Stat. Com. Pad. IV, 1, 876 (1263).

Nel 1277 il numero dei *sapientes* fu modificato: venivano eletti dieci *boni viri* per quartiere, in seno al maggior Consiglio; costoro dovevano alla lor volta eleggere dodici uomini *boni et legales,* tre per quartiere, maggiori d'anni 40, aventi una proprietà immobiliare di mille lire per ciascuno, nonchè quattro notai, d'oltre 30 anni, uno per quartiere.

c) Altre manifestazioni della supremazia della classe borghese in tutte le funzioni della vita pubblica è quella caratteristica di riservare la facoltà d'accusare solo a chi fosse inscritto nel Comune di Padova per una *dacia* di almeno 25 lire. Mancava dunque la possibilità di ricorso contro le ingiustizie dei magistrati, d'accusa dei funzionari dello stato, o dei banditi che avessero violato la loro condanna, a chi non fosse contribuente dello stato. Per lo stesso criterio, invece, si prestava fede *«stetur suo sacramento»* a quegli accusatori che fossero contribuenti per almeno 50 lire di *dacia* (1). Principio anche questo, non esclusivo per il Comune Padovano (2).

d) Un punto però che può lasciare in certo modo perplessi nell'esame della non dubbia prevalenza della classe più ricca nel governo della cosa pubblica, è il sistema delle multe.

Queste sono numerose e varie. Premesso che anche il Podestà può essere multato, a favore del Comune, se non adempia con scrupolo e precisione gli incarichi che gli siano affidati dagli statuti, vediamo che le multe che possono essere inflitte ai cittadini ed agli ufficiali del Comune, possono essere di diverso ammontare a seconda del grado del multato.

Non credo si possa fissare una regola in proposito: perchè per esempio, gli *anziani* potevano essere multati in modo diverso a seconda che fossero anziani della *comunancia* o delle *fraglie* (3). E gli esempi potrebbero moltiplicarsi anche riguardo a molte altre categorie d'ufficiali, a seconda cioè che essi siano *milites* o *pedites* (4).

---

(1) Stat. Com. Pad. II, XI, 538 (1271) e II, XXII, 689 (1285) ecc.
(2) CALISSE, cit., pag. 409, II.
(3) Stat. Com. Pad. I, I, I, (1277).
(4) Stat. Com. Pad. I, III, 29 (1257).

Ora, è logico dedurre che, come si richiedeva un onere di imposta diverso a seconda degli uffici ricoperti, e cioè tanto maggiore quanto più elevato era l'ufficio, sia riguardo alla dignità di esso, sia riguardo alla responsabilità, così diverse fossero anche le penalità, ed appunto in ragione diretta della responsabilità della carica.

Ma questo sistema aveva una più vasta portata sociale in quanto può per lo meno apparire strano che in un Comune dove prevalessero la classe borghese e l'elemento timocratico, le pene fossero più elevate per i funzionari delle classi più alte. Sistema che, è noto, era proprio usato dal governo del popolo, quando, valendosi del potere, voleva opprimere le classi avverse. Questo differente trattamento per una stessa colpa, fatto alle classi sociali diverse deve interpretarsi come un alleviamento di pena per quelle classi meno favorite dalla distribuzione della ricchezza, anzichè un aggravamento per le classi nobili; un mezzo di partecipare al governo della cosa pubblica anche a coloro che, per censo, più si avvicinavano alle classi dei ricchi, allo scopo anche di separarli dal popolo che si tiene così soggetto e lontano dallo Stato, temendone quella supremazia che più tardi si verificherà e segnerà un'ulteriore fase della vita del Comune.

ALFREDO PINO-BRANCA

Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue

(Continuaz.: V. a. IV [1928], pagg. 165 sgg.)

IV

Abbiamo detto prima, seguendo la plurisecolare costante tradizione, che i ritratti dei vescovi nella sala grande del palazzo vescovile sono opera di Jacopo da Montagnana e del suo collaboratore Prospero da Piazzola. Ciò può apparire in palmare contraddizione con quanto scrive, di sui documenti archiviali, lo Zanocco (1) che «il primo il quale nel 1456 abbia avuto la commissione *de depenzere nella sala grande vescovi 30 a lire 3 l'uno* fu Pietro Calzetta» suocero di Jacopo, e che altri dieci vescovi dipinse più tardi nel 1470 un m. Lunardo da Fiorenza (2). Sulle quali notizie lo Zanocco credette di escludere in modo sicuro la veridicità della tradizione non confermata, secondo lui, da nessun altro documento; ma, quando si trattò di stabilire quali ritratti fra i tanti spettino al Calzetta, quali a Leonardo, e quali eventualmente ad altri abbandonò per insolubile il quesito. Vediamo dunque se mai ci riesca di portare su tale intricata questione un po' di luce.

La serie, che forma fregio tutt'intorno nella parte superiore delle pareti, consta di cento ritratti a due terzi della figura e a grandezza poco più del naturale, inclusi a due a due entro campi rettangolari; e comincia dal mezzo della parete occi-

(1) Op. cit, pagg. 180-181.
(2) Ibib., pag. 189.

dentale, là dove sorgeva in origine l'altare, col ritratto di s. Prosdocimo primo vescovo (anno 48) e girando verso nord, fino a raggiungere dall'altro lato la stessa parete nello stesso punto col ritratto del committente Pietro Barozzi. Ciascuna figura porta al di sotto il nome e la data della elezione (1). Le due pareti occidentale e orientale contengono ciascuna 12 quadri, cioè 24 ritratti, le altre due 13 quadri cioè 26 ritratti; i quadri sono divisi da semplici pilastrelle tutte rifatte. In ciascun campo i due personaggi, taluno con mitria, tal altro a capo scoperto o con berretta, sono atteggiati alcune volte in atto di comunicare tra loro parlando (fig. 32); altre volte l'uno legge e l'altro sembra interloquire commentando; altre volte ancora rimangono del tutto estranei fra loro, pur essendo sempre o quasi sempre rivolti più o meno verso il mezzo della composizione (fig. 33). Corretto e incisivo è di solito il disegno, scarsa la modellazione, dolcemente pensosa l'espressione, composti e inspirati sovente gli atti; le mani corte e massiccie hanno nocche assai grosse; ben condotte le pieghe; crudetti, per quel poco che se ne può dire con ragione dopo tanto restauro, i colori.

Ma se difficile è, nelle odierne condizioni, dare di queste opere un giudizio del tutto coscienzioso, a motivo delle ridipinture perpetrate prima per ordine del vescovo Federico Cornaro nel 1578 (2), poi in occasione del crollo del tetto avvenuto per il turbine famoso del 1756, tuttavia la verità evidente è che quei cento ritratti hanno per la maggior parte caratteri identici di forme e di fattura, che si ripercuotono senza tregua da un capo all'altro della sala. Ritornano identiche talvolta perfino le stesse figure di maniera. Il vescovo *Proculo* nel 3° riquadro

---

(1) Veramente il ritratto di Pietro Barozzi porta la data del 1487, mentre egli non ottenne il seggio che il 15 marzo 1488; (v. MONTEROSSO ANTONIO, *Compendio delle Vite de' Vescovi di Padova,* in Bibl. civ., ms. B. P. 385, c. 128); ma il suo predecessore Giovanni Michiel aveva già rinunciato alla carica l'anno precedente e fin d'allora il Barozzi era stato destinato a succedergli.

(2) G. B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture* ecc.; Padova, 1780, pag. 142.

della serie ha la stessa testa di *Giovanni Gaio* che è nel 37° riquadro; e il compagno di questo, *Gerardo Pomedello,* ricompare col nome di *Giuseppe Italo* nel riquadro 23°. Persino il ritratto

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 32

JACOPO DA MONTAGNANA: I vescovi Caponiano e Fidenzio

Padova, Curia vescovile

di *Pietro Barozzi* (fig. 34), non di maniera ma preso dal naturale, che chiude la serie nel 50° riquadro, ha fattura e lineamenti assai simili a quello di *Olimpio* nel riquadro 14° e ad altri ancora. E finalmente i sei vescovi degli ultimi tre riquadri, che vanno da Faustino Dandolo del 1447 a Pietro Barozzi del 1487, per un periodo dunque che comprenderebbe il lavoro del Calzetta e quello di Leonardo, oltre che del loro successore, i sei vescovi, dico, appaiono indubbiamente dipinti da una sola mano. Nell'insieme dunque l'opera grandiosa risulta eseguita da un solo maestro, il quale si giova bensì di uno o più collaboratori in sottordine, ma rimane egli solo l'esecutore principale.

In questa *sala grande,* si fecero, come dicemmo, importan-

tissimi lavori nel 1486 e negli anni subito appresso, mentre si costruiva la *scala nuova* che ad essa conduceva; il collegio o *tinello dei dottori* doveva essere tutt'uno con essa. Solo più

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 33

JACOPO DA MONTAGNANA: I vescovi Proculo e Teodoro

Padova, Curia vescovile

tardi, il 25 luglio 1488, essendo sorta questione in seno del Collegio dei dottori, chi tra gli *Artisti* e i *Giuristi* dovesse avere la precedenza nell'uso della nuova sala, il Vescovo Barozzi prendeva impegno formale di fabbricare un secondo tinello, affinchè tutte due le Università potessero tenere gli esami contemporaneamente e separatamente *(alterum idoneum atque decentem locum ut utrique eadem die satisfieri possit)* (1); e a questo nuovo tinello poneva alacre mano subito, ma non sì che nel giugno dell'anno seguente esso non fosse ancora incompiuto e i giuristi non dovessero accontentarsi di usare la sacrestia mag-

(1) ZANOCCO, loc. cit., pag. 247.

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 34

JACOPO DA MONTAGNANA: Il vescovo Pietro Barozzi

Padova, Curia vescovile

giore. Questa seconda sala assai più piccola, odierno *Collegio sacro,* ebbe ed ha un elegantissimo soffitto a cassettoncini policromi, col grande stemma del Barozzi nel mezzo, e un bel fregio tutt'intorno al sommo della parete includente i ritratti in medaglioni di Enrico IV imp. e della regina Berta e del Petrarca e di alcuni Cesari, ma non ha nè mai ebbe quei *quadri* a fresco, per i quali Jacopo e Prospero avevano riscosso circa 1000 lire e forse più.

Ora quali lavori di muratura siano stati fatti in quel primo *tinello* o *sala grande* non sappiamo; certo però dovettero essere tali da trasformare la sala e forse da ingrandirla, poichè un grave disastro edilizio era ivi intervenuto nel tempo che corse fra le pitture del Calzetta e quelle del Montagnana; nientemeno che la rovina del fabbricato, *ruinam episcopatus* (1). Solo nel 1493 essi avevano compimento colla copertura di piombo della sala stessa. Certo durante quei lavori i ritratti eseguiti già dal Calzetta e da Leonardo se ne dovettero andar demoliti o per necessità costruttive o perchè mal si adattassero al nuovo ambiente. Pagati appena 3 lire l'uno al Calzetta e meno ancora a Leonardo (2), essi apparivano forse troppo piccoli o eseguiti troppo alla buona, quando Pietro Barozzi, avendo appena lasciato il vescovado di Belluno, ideava già i nuovi importanti lavori e pensava a servirsi di una mano assai più abile, di quella del Montagnana, la cui opera aveva potuto ammirare nella sede precedente. Tra le prime che gli affidò furono appunto i *quadri* di cui parlano i documenti. Perciò Antonio Monterosso, notaio ed erudito del sec. XVII, che per i suoi studi storici metteva a profitto le stesure dei suoi antichi colleghi, poteva asserire del Barozzi: *ristorò et abellì il Vescovato, et massima la gran sala col bel cielo e con le immagini de Vescovi* (3); e ancora prima di lui Andrea Cittadella, che la sua colossale opera del 1605 su Padova e sul territorio padovano fondava in gran parte su noti-

---

(1) Ibid., pag. 243.
(2) Leonardo riceve L. 33 e s. 4 per 10 vescovi e per finestre e porte.
(3) Loc. cit.

zie archivistiche sicure, scriveva a proposito del palazzo vescovile: *il suo quadrato salone... contiene l'effigie naturali di nostri Pastori... fatte dipingere da Giacomo Montagnana* (1). E il Salomonio, scrivendo anch'egli in sul principio del secolo XVII: *« Quest'opera egregia delle imagini di questi vescovi fu fatta fare da Pietro Barozzi vescovo della città nell'anno 1494, come evidentemente viene dimostrato da otto arme della casa Barozzi dipinte due per angolo dell'istessa sala appresso il soffittato »* (2).

L'unanimità dunque degli antichi suffragi, fondati forse in parte sulla tradizione ma probabilmente anche su documenti oggi smarriti, è per Jacopo da Montagnana. Se non che Cavalcaselle e Crowe (3) esposero per primi l'idea che insieme con lui abbia lavorato in questa serie di ritratti Bartolommeo Montagna, il quale, secondo loro, dovrebbe essere stato in Padova per un certo periodo da circa il 1491 in poi. A confermarli in questa credenza concorreva la attestazione del Rossetti, essere stati dipinti i ritratti del Vescovado nel 1494 (4). Aggiunsero i due critici che in questa serie ebbe il Montagna larga parte, mostrando molta più versatilità e maggiore finitezza nonchè varietà di movimenti che il suo socio. Il giudizio loro veniva poi confermato dal Borenius (5); e quindi non solo accettato ma esteso a dirittura a tutta la serie e confermato anche di recente dal Berenson (6).

Se non che ora noi sappiamo anzitutto che la data, proposta dal Rossetti, non è esatta perchè quei ritratti furono dipinti, come abbiamo già provato, fra il 1487 e il 1489; sicchè converrebbe riportare addietro di più anni la venuta a

---

(1) ANDREA CITTADELLA, *Descrittione di Padoa e suo territorio,* ms. autografo B. P. 324, c. 25, in Bibl. civ.

(2) *Della felicità di Padova,* 1627, pag. 286.

(3) Op. cit., II, pag. 128.

(4) *Pitture, sculture* ecc, Padova, 1780, pag. 142. Il Rossetti evidentemente assegnò alla sala la data del principio di dipintura della vicina Cappella vescovile.

(5) *The painters of Vicenza,* Londra, 1909, pag. 40, n. 1.

(6) *Italian pictures of the Renaissance,* Oxford, 1932, pag. 368.

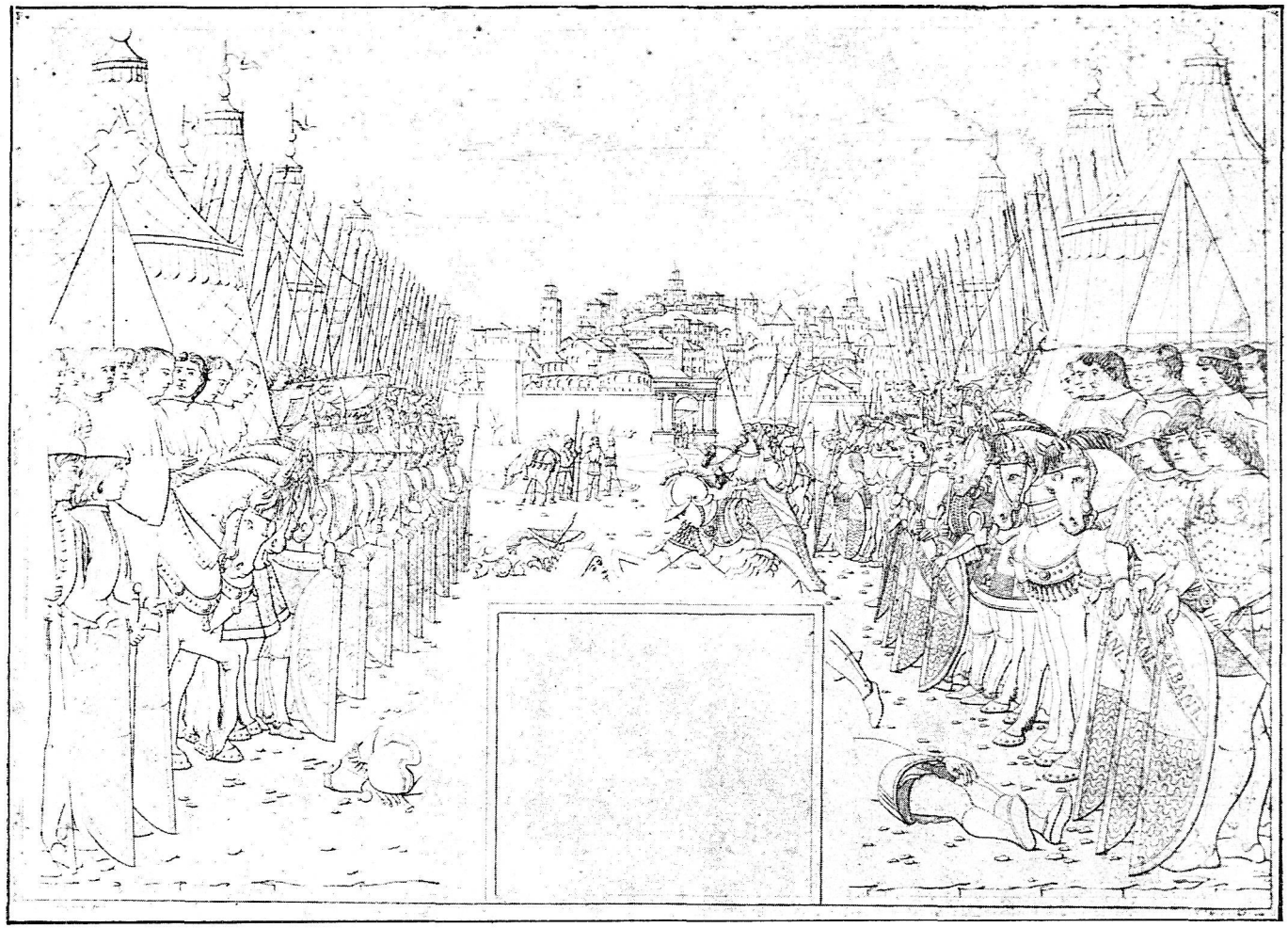
Padova del Montagna. Ma più ancora sta di fatto che il nome di Bartolommeo Montagna non comparisce mai nei diligentissimi spogli delle spese per il palazzo vescovile, fatti dallo Zanocco. In essi ricorre invece sempre il Montagnana col suo aiuto Prospero da Piazzola. Infine ripetiamo che assai difficile è trovare fra quei cento ritratti diversità di mani così evidenti da farci pensare ad altra collaborazione che a quella di Prospero. Se ciò è possibile talvolta, lo si deve probabilmente a restauri o a rifacimenti posteriori. Non neghiamo tuttavia che affinità di forme comuni esistano fra parecchi di questi ritratti e opere, anche se più tarde, del Montagna e specialmente colla pala dei ss. Nazario e Celso di Verona. E non solo in questi ritratti ma in altre opere del Montagnana che vedremo tra poco; ma, a parer nostro, ciò parlerebbe di un influsso esercitato dal vicentino sul nostro col solo esempio di opere sue da questo vedute, e non di una vera collaborazione (1). Dove e quando questo contatto possa essere avvenuto non riusciamo a indovinare. A Venezia? o a Vicenza? o forse a Belluno?

Un altro affresco di Jacopo esiste, o forse meglio esisteva, nella sala, ed è una *Deposizione,* sopra l'uscio che mette nella vicina cappella. Ce ne serba ricordo Dondi Orologio dicendo: « Il pennello di Jacopo Montagnana vi fu impiegato e nei ritratti a fresco dei vescovi e nella Pietà sopra il sacello vescovile » (2). Così dunque l'opera dell'artista nella grande sala si allacciava senza interruzione all'altra della cappella, di cui stiamo per dire. Pur troppo anche questa *Pietà* ebbe comune la duplice sorte degli altri *quadri;* ridipinta a fondo e poi guasta dalla salsedine, lascia appena indovinare una dolorosa testa di Vergine coperta da un grande manto ed una stecchita obliqua figura di Cristo

---

(1) Il Berenson assegna dubbiosamente al Montagna anche l'affresco della *Conversione di s Paolo* in s. Stefano di Belluno; perchè poi trascuri gli altri della stessa cappella, dove pure una stessa mano è evidentissima, non risulta.

(2) Fr. Dondi Orologio, *Dissertazione nona sopra l' Istoria eccles.* ecc., Padova, 1817, pag. 79; v. anche *Dissertazione quinta* ecc., *Memorie sopra la vita di s. Bellino,* Padova, 1808, pag. 61.



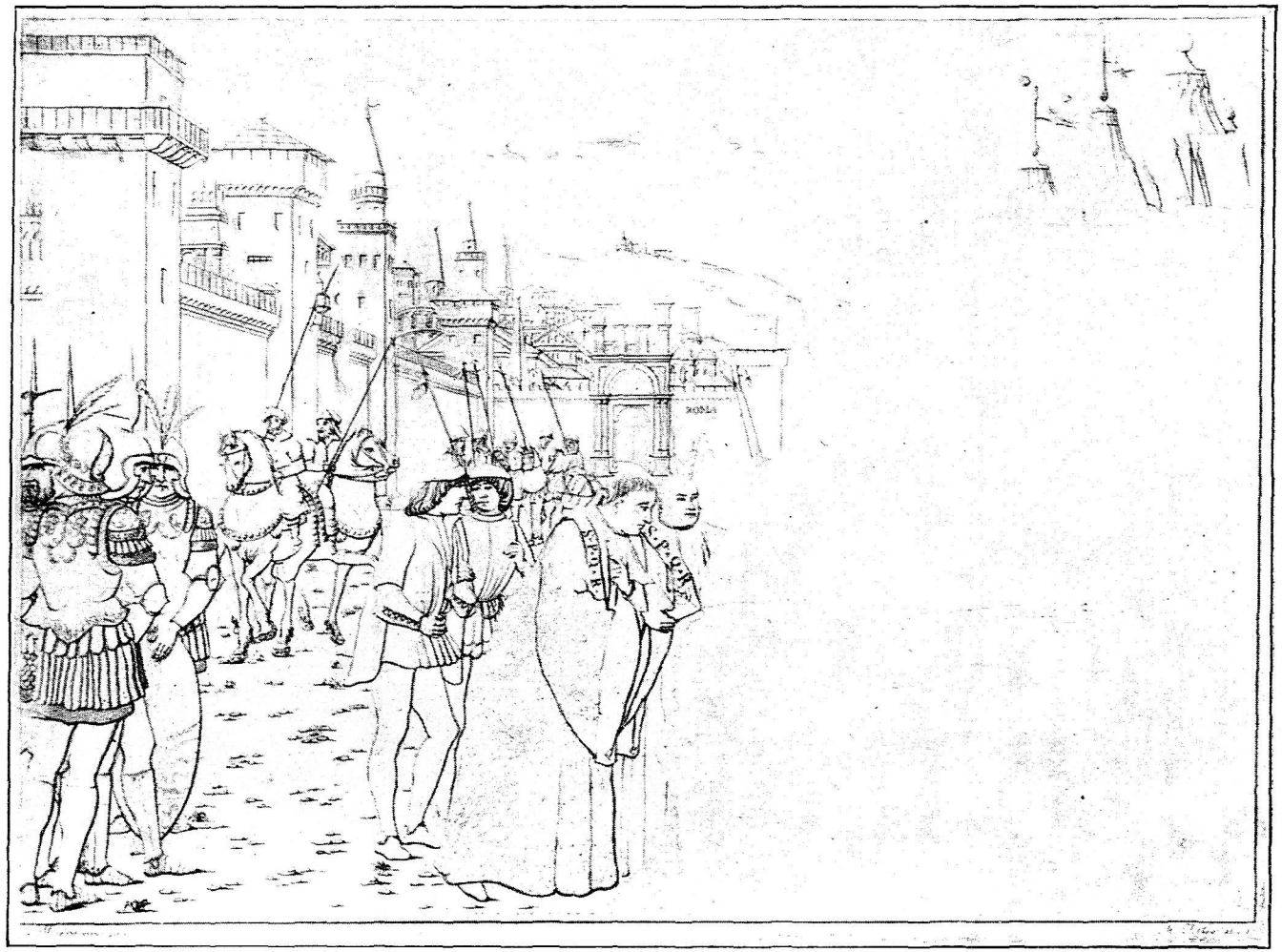
GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 35

JACOPO DA MONTAGNANA : Combattimento di Orazi e Curiazi

Incisione M. Toller

Padova, proprietà privata



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 36

JACOPO DA MONTAGNANA : Ritorno dell' Orazio vincitore

Incisione M. Toller

Proprieta privata

nudo; intatta invece nella sua brutta ridipintura, con invenzione e forme affatto nuove, la Maddalena piangente.

*
* *

Scomparse del tutto o quasi del tutto sono le pitture a fresco della sala del Consiglio comunale di Belluno (1), in seguito alla demolizione del palazzo avvenuta nel 1838 per timore di imminente rovina. Augusto Buzzati, presidente del Museo bellunese, scrivendo a G. M. Urbani de Gheltof, gli comunicava con una lunga lettera alcune notizie storiche intorno a queste dipinture e l'elenco delle pitture stesse, e soggiungeva che degli avanzi dei dipinti parte si conservavano ancora presso la famiglia del conte Antonio Agosti in allora podestà di Belluno, parte presso la famiglia del sig. Domenico Tessari e piccola parte presso lui stesso nella sua villa di s. Pellegrino (2). Oggi di quei pochissimi avanzi molti sono scomparsi (3), taluni si mostrano riuniti nel Museo insieme con altri, più numerosi, degli affreschi dell'Amalteo; ma sono pur sempre così piccola cosa che impossibile ci riuscirebbe farci un'idea dell'insieme, se non ci soccorressero in buon punto le grandi incisioni a contorni trattene dal bellunese Melchiorre Toller prima della demolizione.

Secondo il Buzzati cinque grandi scene avrebbe dipinto Jacopo in quella sala, vale a dire:

Combattimento degli Orazi e Curiazi,
Ingresso trionfale di Orazio vincitore,
Incontro con la sorella e l'uccisione di questa,
Muzio Scevola brucia la mano sopra il braciere.

Viceversa, come si vede, le scene elencate sono quattro. Deve però trattarsi di un errore di stampa, avendo il tipografo

---

(1) La storia della erezione di questo palazzo fu da me narrata in *Pietro e altri lapicidi lombardi a Belluno* in « Atti del R. Istituto Veneto di sc. lett. e art. », t. LXXXVII, 1927-28, p. II, pagg. 1481 sgg.

(2) G. URBANI DE GHELTOFF, op. cit., pagg. 24 sgg.

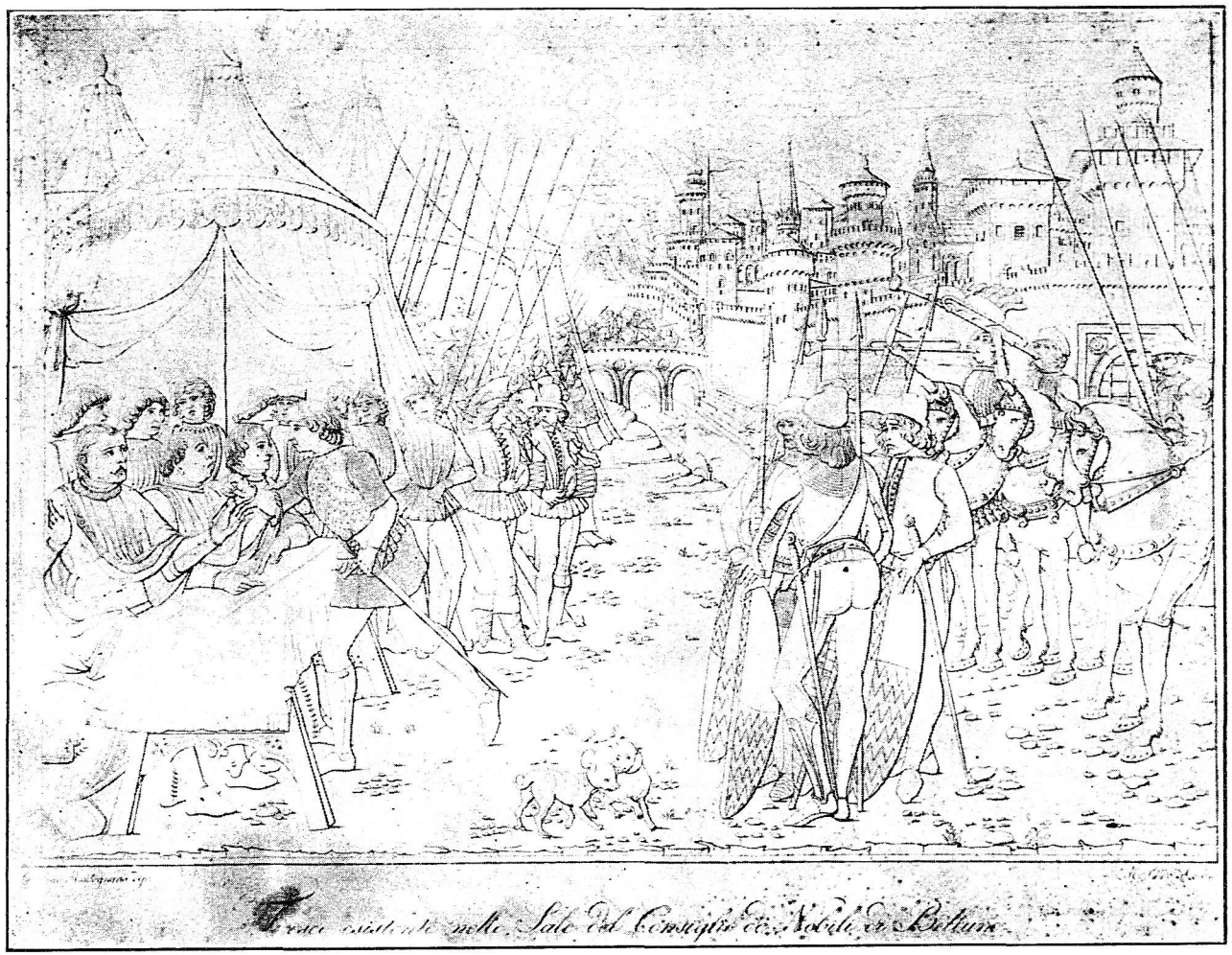
(3) Così mi assicura l'avv. Rodolfo Protti, che le cose della sua città conosce a menadito.

saltata forse una riga, perchè tra le incisioni del Toller una quinta veramente esiste che riproduce l'*Errore di Muzio Scevola,* per avere questo ucciso invece del re il suo segretario. Viceversa nella serie di Belluno manca quella dell'*Incontro e uccisione della sorella,* nè so dove si possa trovarla.

Le quattro composizioni a noi note sono tutte numerose di figure e ricche di sfondi architettonici, studi, più che altro, di prospettiva, ma prive di movimento e di sentimento.

Nella scena del *Combattimento degli Orazi e Curiazi* (fig. 35) le masse degli eserciti avversari formano siepe ai due lati del campo ove ha luogo la sfida. Il campo stesso è chiuso nello sfondo da una città fantastica, sulla cui porta architettonica in forma d'arco trionfale è scritto *Roma* a scanso di equivoci. Anche le due schiere avverse sono così distinte, portando i Romani sui loro scudi il motto *S. P. Q. R.*, e gli altri di contro la parola *ALBANI.* Del combattimento poco rimane, perchè, a quanto pare, al suo posto era poi stato aperto un camino o un uscio; vediamo però emergere dalla rottura tre cadaveri giacenti, e l'ultimo dei Curiazi soccombere all'ultimo Orazio vincitore. Di questo rimane quasi intiera la figura, la sola che abbia vivezza di movimento. Le trombe romane squillano già la vittoria. Nessun tentativo di ricostruzione storica dell'ambiente; Roma è una città medievale dalle alti torri merlate, dalle cupole e dai campanili; i soldati portano cotta e corazza ed elmo medioevale; Tullo Ostilio e gli altri notabili romani la toga quattrocentesca veneziana.

Della scena seguente: *Ingresso trionfale di Orazio vincitore* (fig. 36) una metà circa era già caduta quando il Toller si accinse a riprodurla. Vediamo più vicina la città di Roma nell'aspetto press'a poco di prima; guerrieri diversi sfilare a cavallo; Tullo Ostilio e un altro personaggio con veste senatoriale veneziana incontrare ossequienti il vincitore, che manca. Queste due figure piene di carattere e di verità sono evidentemente dei ritratti e forse riproducono i rettori veneziani di Belluno. La composizione appare più mossa, più varia e più ariosa assai della precedente. La figura di un guerriero nell'angolo sinistro, che tiene lo scudo ritto dinanzi le gambe e sul-



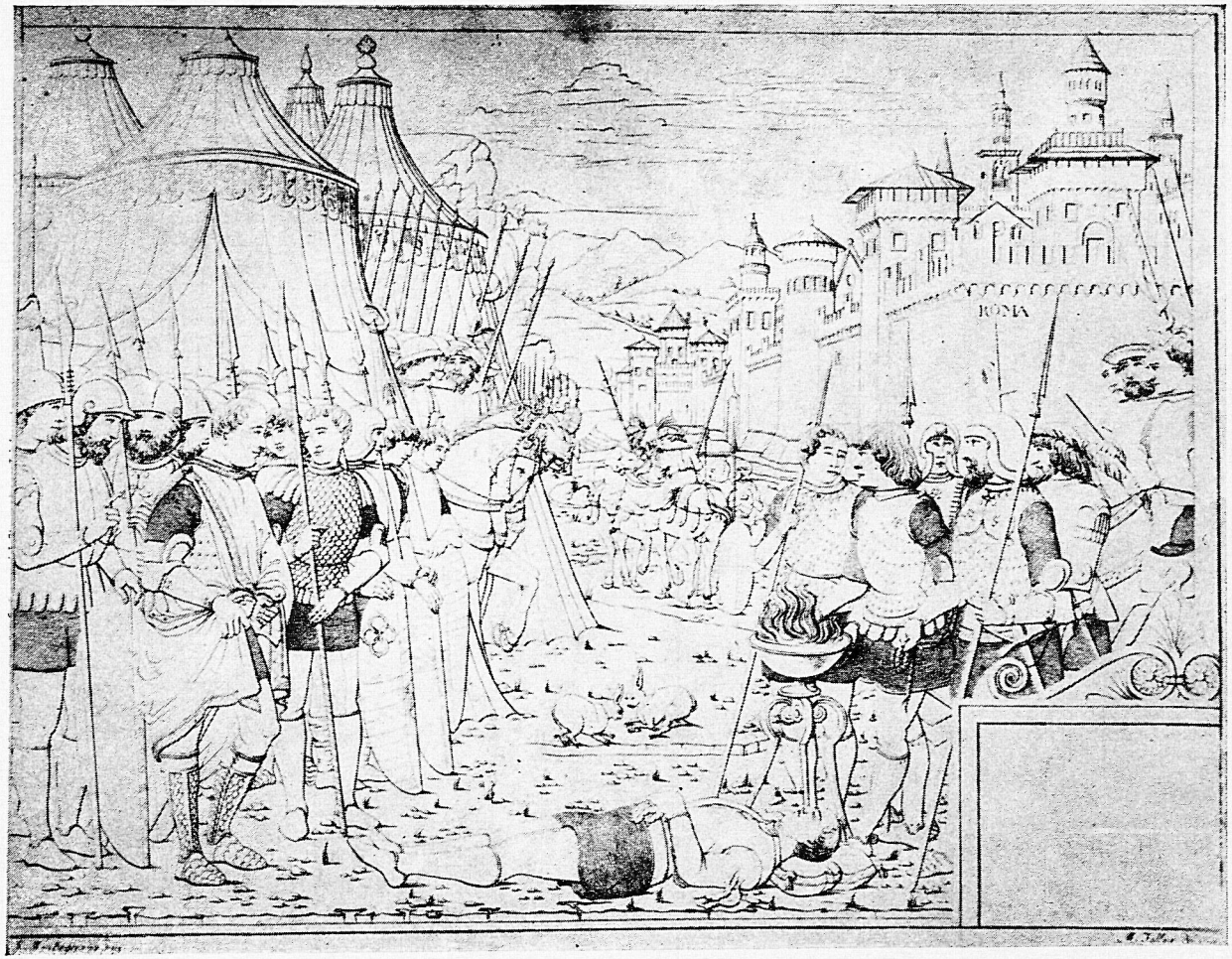
GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 37

JACOPO DA MONTAGNANA: Muzio Scevola al campo di Porsenna

Incisione M. Toller

Proprietà privata



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 38

JACOPO DA MONTAGNANA: Muzio Scevola abbrucia la mano

Incisione M. Toller

Belluno, Museo civico

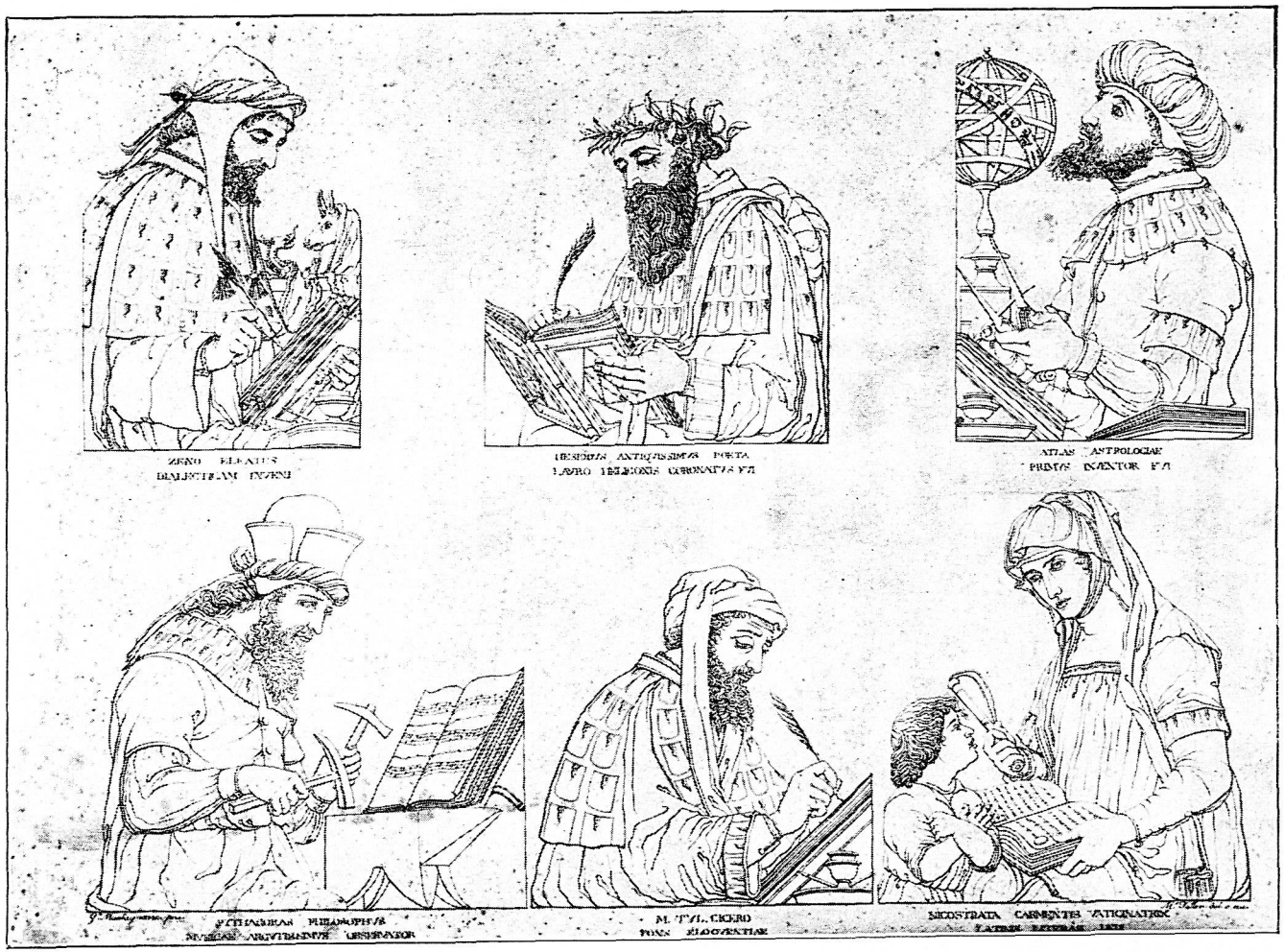
l'orlo superiore di esso distesa la mano destra, è presa dall'affresco del Mantegna nella cappella Ovetari di *s. Giacomo condotto al martirio.*

Più stentata e più fredda è la scena di *Muzio Scevola che uccide il segretario di Porsenna* (fig. 37). Ritorna, ma in altro modo, la veduta di Roma; sul ponte del Tevere si combatte; le grandi ingombranti tende del campo chiusino occupano quasi metà dello spazio; il re siede a tavola a giudicare. Rifioriscono anche qui le reminiscenze mantegnesche; di là da Muzio si rivedono gli efebi colle mani alla cintola, che nella cappella Ovetari assistono di lontano al *Martirio di s. Jacopo.* Nello spazio, che divide le due schiere d'armati, giocano sul davanti due cagnolini.

Nell'ultima: *Muzio Scevola abbrucia la mano* (fig. 38) il fondo rimane, naturalmente, immutato; soltanto scompare il tavolo dietro cui sedevano il re e il suo segretario. Questo giace disteso nel bel mezzo fra le due schiere dei combattenti, con la testa adagiata su un cuscino. Da un lato il re lo sta mestamente mirando; dall'altro Muzio caccia la mano nella fiamma di un tripode. Al di là del cadavere nello spazio libero, invece dei due cagnolini, giocano due conigli.

Comunque, nell'insieme queste quattro composizioni appaiono, quantunque numerose di figure e ricche di sfondi, povera cosa e di contenuto e di inspirazione, nonchè rigida e scorretta e talvolta piuttosto brutta nel disegno. Ma forse molti dei difetti sono da addossare alla riproduzione del Toller.

Nella stessa sala Jacopo dipinse anche delle mezze figure. Il Toller non ne riproduce che sei (fig. 39), ma dovevano essere almeno otto. Vedonsi infatti nella serie le tre Arti del Trivio e due sole del Quadrivio; mancano, ma non potevano mancare, l'*Aritmetica* e la *Geometria;* vi è di più la *Poesia.* Sotto a ciascuna è una scritta che ci indica l'arte e il personaggio che la rappresenta. Il pittore o chi gli fu suggeritore del tema non sembra essersi attenuto alla tradizione volgare, ma aver attinto o ad una fonte particolare differente dalle solite o a più fonti diverse.



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 39

JACOPO DA MONTAGNANA: Arti del Trio e del Quadrivio

Incisione M. Tolfer

Proprietà privata

Così sotto la *Grammatica,* in figura di donna che, armata di ferula, insegna a leggere a un bimbo dalle mani incrociate sul petto, stava scritto:

NICOSTRATA CARMENTIS VATICINATRIX
LATINAS LITTERAS DEDI.

È questo, a mia saputa, il primo caso in cui, nella serie delle arti, a Donato o a Prisciano o ad Aristarco o a Chilone si trovi sostituita Nicostrata madre di Evandro, ricordata da Ovidio e venerata sotto il nome di Carmenta.

La *Dialettica,* un uomo che scrive avendo a fianco un asino e un drago, è rappresentata da Zenone eleatico, il celebre dialettico, seguendo in ciò la figurazione di Alano di Lilla (secolo XII). Sotto si leggeva:

ZENO ELEATVS
DIALECTICAM INVENI.

Cicerone che scrive rappresenta la *Rettorica:*

M. TVL. CICERO
FONS ELOQVENTIAE.

Per la *Musica* è figurato, invece di Tubalcain o di Jubal, Pitagora che cerca le note picchiando con due martelli l'incudine; e ciò secondo Marciano Capella (sec. V) e Isidoro di Siviglia (sec. VII):

PYTHAGORAS PHILOSOPHVS
ARGVTISSIMVS OBSERVATOR.

Nell'*Astronomia* Atlante scruta i cieli attraverso la sfera armillare, come in Isidoro di Siviglia e in Ugo da San Vittore (sec. XII), invece di Tolomeo o di Albumasar.

Infine a rappresentare la *Poesia* fu scelto Esiodo coronato d'alloro:

HESIODVS ANTIQVISSIMVS POETA
LAVRO HELICONIS CORONATVS FVI.

Le figure vestite tutte, tranne Nicostrata, del pelliccione dottorale sono veramente poderose, dal forte profilo e dai grandi occhi chinati nel pensiero come in Cicerone e in Esiodo, o

intente ad ascoltare e misurare la nota come Pitagora, o a mirare nell'infinito come Atlante. C'è in esse qualche cosa che ci richiama evidentemente alle incisioni e ai chiaroscuri del Mantegna.

Infelicemente tutto questo, ripeto, è perito per sempre. I minuscoli avanzi nel Museo, che vengono indicati come cose di Jacopo, sono poche teste di soldati o di giovani di bel disegno e di buona modellazione ma di carattere un po' grossolano. Però, strana cosa, nessuno di quelli di maggiori dimensioni, che qui riproduciamo (figg. 40-41), trova posto nelle sopradescritte incisioni del Toller; onde dobbiamo supporre che tutti appartenessero a quella unica a noi ignota *(Orazio uccide la sorella)*. Invece altri più piccoli frammenti raccolti in unica cornice hanno riscontro con alcuni particolari dell'incisione: *Muzio Scevola uccide il segretario di Porsenna*.

Di particolare interesse è poi un più grande frammento (fig. 42) con due busti di giovani, il primo dei quali volge il capo a guardare dietro a sè e ricorda in modo evidente una figura del Mantegna nel *Martirio di s. Cristoforo* agli Eremitani di Padova (fig. 43); ma anche questo frammento non rientra nel campo di nessuna delle incisioni sopra descritte (1).

*
* *

Finita l'opera dei ritratti dei vescovi padovani, a cui s'era inframmezzata questa di Belluno, Jacopo, dopo un breve periodo

(1) Un altro affresco esisteva in quella sala, andato anche esso distrutto: un trittico rappresentante il *Redentore in piedi benedicente fra la Vergine e s. Marco* (?). Sopra la testa del Redentore una specie di panneggio recava cinque medaglioncini con busti di santi. Anche di esso ci serba unica memoria un'incisione del Toller, che lo attribuisce al Mantegna. Manco a dire che del Mantegna nulla sappiamo che abbia dipinto a Belluno, nè le figure, per quel che lasci apparire quel povero disegno a contorno, hanno carattere mantegnesco. Forse il Toller, attingendo a una errata tradizione, confuse col Mantegna Bartolommeo Montagna, di cui rimangono opere a Belluno e a cui sembrano accennare di lontano quelle figure. La presenza poi del Montagna a Belluno in questo tempo gioverebbe a spiegare l'influsso suo avvertito in altre opere di Jacopo.

di cui i documenti fanno silenzio, ricompare di nuovo nel Palazzo vescovile per un lavoro di minor mole ma di maggiore importanza, la dipintura della cappellina privata.

Fig. 40

JACOPO DA MONTAGNANA : Frammento

Belluno, Museo civico

Veramente non forse la sola dipintura, perchè il fatto che talvolta Jacopo (come abbiamo detto) paga lui il muratore e che l'absidiola della cappellina corrisponde quasi identicamente a quella della chiesa di Montortone, alla cui dipintura attendeva pure Jacopo nello stesso tempo, mi fa pensare che della prima

egli stesso potesse avere dato il disegno e sopraintendesse ai lavori.

La cappella di veramente minuscole proporzioni (appena

Fig. 41

JACOPO DA MONTAGNANA: Frammento

Belluno, Museo civico

m. 7.50 di lunghezza totale e m. 2.80 di larghezza) consta di due campate quadre a crociera rotonda e di un'absidiola semicircolare, il cui semicatino è in forma di conchiglia o *pecten*

Fig. 42

JACOPO DA MONTAGNANA : Frammento

Belluno, Museo civico

FOT. ANDERSON

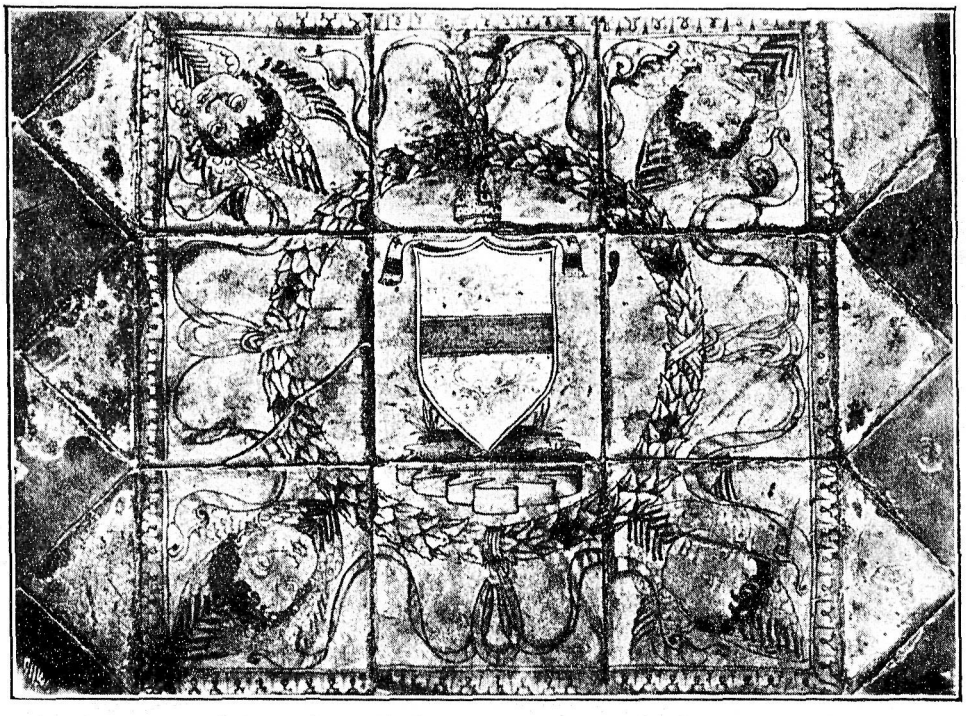
Fot. 43

A. MANTEGNA: Martirio di s. Cristoforo

(particolare)

Padova, Chiesa degli Eremitani

dalle nervature assai pronunciate. Nella parete semicircolare dell'absidiola si aprono due finestrelle, che a stento giungono, insieme con due finestre prospicienti in una stanza vicina, a



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 44

Pavimento in maiolica di Faenza

(parte centrale)

Padova, Cappella vecchia vescovile

rischiarare un poco il luogo. Il pavimento in maiolica è di evidente fabbrica faentina, come del resto è provato dalla nota di spese esistente nei Registri di cassa e pubblicata dall'Urbani de Gheltof (1). Nel mezzo di esso campeggia un quadrato di centimetri 50 di lato (fig. 44), che contiene lo stemma Barozzi di damasco bianco intrammezzato da una fascia turchina e sormontato dalla mitria vescovile, il tutto incluso in una ghirlanda di lauro legata con nastri svolazzanti. Ai quattro angoli

(1) Loc. cit.

quattro teste di cherubini quadrialate. Sul fondo bianco stacca il disegno turchino; soltanto pochi particolari, come alcune bacche della ghirlanda, parte delle ali dei cherubini ecc., sono gialli. Tutto il resto del pavimento è a piccole piastrelle bianche e turchine, dei colori cioè dello stemma, disposte a rombo. Torno torno alle pareti gira una fascia di rettangoli bianchi con cornicetta gialla a fogliami, a treccie, ad altri ornati varii. Nell'insieme una cosa assai semplice ma nobile, condotta con molta finitezza, come apparisce dal damasco dello stemma. Il disegno deve verisimilmente attribuirsi a Jacopo; l'esecuzione ai maestri Zannantonio e Francesco da Urbino, che il de Gheltof pensò di identificare con Giovanni di Donino Garducci e Francesco Garducci, i quali esercitavano l'arte in Urbino sulla fine del sec. xv. Non osiamo però dire che tra le loro mani il disegno non sia venuto corrompendosi alquanto, come apparisce dalle teste dei cherubini, larghe e tozze e col naso schiacciato come Jacopo non soleva.

Semplice è la decorazione pittorica della absidiola, che si limita a colorire di rosso le dieci costole del *pecten* e ad ornare di candelabre bianche su fondo turchino gli sgusci, nel mezzo di ciascuno dei quali è un medaglioncino con testa d'angelo. La parte semicircolare ha intarsi di finti marmi.

Intieramente istoriate invece sono le due campate della piccola nave. Le vele della prima crociera, contornate da un fregio di un grazioso fogliame lombardesco, contengono entro i campi azzurri stellati le mezze figure dei quattro grandi dottori della Chiesa emergenti da piccole nubi; le vele della seconda i quattro simboli evangelici, posati pure su delle nubi. Molta è la finitezza quasi di grande miniatura, con cui sono condotte queste figure; mentre la modellazione si serba forte e di grande risalto e lo sbattimento della luce, proveniente dalle finestrelle dell'abside, fa risaltare talvolta con crudezza le figure sul fondo stellato. Contro il solito i colori però non trillano, ma hanno intonazione fonda e succosa. Piena di energia nell'esecuzione e nell'atto è la figura di *Gregorio Magno* (fig. 45) in atto di levar la mano a benedire, dall'occhio grande ed austero e dalla bocca eloquente. Condotti con anche maggiore energia e

con bel colore sono i simboli evangelici, tra i quali eccelle per giovanile grazia, composta e malinconica, l' *Angelo* di s. Matteo, (fig. 46) giovinetta dalla bionda capelliera, seduta sulle nubi

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 45

JACOPO DA MONTAGNANA : S. Gregorio magno

Padova, Cappella vecchia vescovile

in atto di meditare, colla guancia posata sul palmo della mano e l'occhio perduto nella lontananza.

La decorazione parietale policroma si limita alle cinque

lunette, una sopra la porta d'ingresso ed una ai fianchi di ciascuna campata. Ciascuna lunetta è tagliata verso l'alto da una trabeazione che la divide in due campi: quello superiore

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 46

JACOPO DA MONTAGNANA: L'angelo di s. Matteo

Padova, Cappella vecchia vescovile

in forma di sottile spicchio orizzontale, quello inferiore più ampio chiuso sopra e sotto da linee rette e ai lati dai due segmenti di cerchio, e a sua volta diviso verticalmente in tre campi giustapposti (fig. 47). I cinque spicchi in alto contengono

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 47

JACOPO DA MONTAGNANA: S. Matteo, il Redentore e s. Pietro
e sopra: la Crocifissione di G. Cr.

Padova, Cappella vecchia vescovile

cinque medaglioncini monocromi, di una tinta bruna dorata, retti da due angeli in ginocchio. In ciascun medaglioncino una scena della vita di Cristo; a cominciare da sinistra entrando, la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi,* a destra il *Getsemani* e la *Flagellazione,* sopra la porta la *Crocifissione.* Dei 15 campi rettangolari o pseudo-rettangolari sottoposti i due mediani sulla parete di destra sono occupati dalle due finestre che dànno sulla camera vicina; restano dunque 13 campi, dei quali quello mediano sopra l'uscio ha la mezza figura del *Redentore benedicente e trionfante;* gli altri 12 tutto attorno, a cominciare sempre dalla sinistra, recano le mezze figure degli *Apostoli.* Sotto a ciascun apostolo è il corrispondente versetto del *Credo* da lui, secondo la tradizione, dettato (1).

Si comincia dunque con s. Pietro *(Credo in deum patrem* etc.*)* e si termina con s. Mattia *(Vitam aeternam).* Questi campi sono limitati in basso da una finta trabeazione a chiaro-scuro, sotto la quale si ritrovano, in corrispondenza perpendicolare a ciascuno di essi, altri 12 campi rettangolari colle rappresentazioni dei *Martirii degli apostoli.* Soltanto la figura del *Redentore benedicente* non ha riquadro sottoposto e ciò per l'apertura del vano della porta; però, come abbiamo veduto, la *Crocifissione,* cioè il martirio del Redentore, si trova al disopra nel segmento della lunetta.

Se non che, a qualunque serie degli apostoli noi vogliamo riferirci, manca molto spesso la corrispondenza tra la figura di ciascun Apostolo e il Martirio sottoposto. Infatti, a cominciare dal primo Apostolo che non può essere che s. Pietro, troviamo che il sottoposto martirio è di tale che viene decapitato colla spada, mentre s. Pietro, come ognuno sa, volle essere crocefisso col capo in giù. Anzi questo particolare martirio di s. Pietro manca del tutto nella serie. S. Bartolommeo, secondo il Sermo CCXL di s. Agostino, avrebbe l'ottavo posto *(Credo in spiritum sanctum)* e secondo il Sermo CCXLI avrebbe il settimo *(Ascendit ad coelos* etc.*)*; or bene nell'ottavo posto,

(1) V. *Patrologiae cursus completus,* Parigi 1865, vol. XXXIX, col. 2188, D. A. AUGUSTINI *Sermo CCXL* e *Sermo CCXLI de Symbolo.*

cioè nel primo verso l'altare sulla parete di destra troviamo il martirio di un Apostolo trafitto nella schiena, e nel settimo, cioè nell'ultimo nella parete di sinistra un altro Apostolo tru-

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 48

JACOPO DA MONTAGNANA: S. Matteo

Padova, Cappella vecchia vescovile

cidato; invece un Apostolo appeso ad una sbarra orizzontale e scuoiato da due manigoldi (che sarebbe veramente il martirio di s. Bartolommeo) si trova al posto sesto sotto appunto il versetto *Ascendit ad coelos* etc. Ancora, in tutte le serie l'ul-

Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 49

JACOPO DA MONTAGNANA : S. Simone

Padova, Cappella vecchia vescovile

timo Apostolo è Mattia morto lapidato; ma l'ultimo martirio nella cappella, sotto il versetto: *Vitam aeternam,* è di un Apostolo decapitato colla scure. Ancora al terzo posto sotto s. Giacomo maggiore, morto decollato, si trova il supplizio di un uomo precipitato dall'alto e mazzolato, cioè quello di s. Giacomo minore. Altri martirii invece corrispondono bene. Così al secondo posto, sotto s. Andrea *(In Jesum Christum filium eius* etc.*)* si trova l'immagine di un uomo legato in croce; al quarto, sotto s. Giovanni *(Passus sub Pontio Pilato* etc.*)* si trova un uomo in piedi entro una tinozza al quale è versato dell'olio bollente sul capo. Da che dipendano le divergenze riscontrate non sappiamo dire. Evidentemente nel dipingere queste scene di martirio si fece una grande confusione attribuendo all'uno degli Apostoli quello che spettava ad un altro. In nessun modo poi si spiega la mancanza della crocefissione di s. Pietro (1).

Le mezze figure degli *Apostoli* e quella del *Redentore benedicente* portano le impronte di Jacopo e sono quasi tutte piene di risalto nella modellazione e finissime nella esecuzione, e vivono di intensa vita spirituale. Si vedano, ad esempio, quella che reca al di sotto il versetto: *Sanctam ecclesiam catholicam* ecc. e che quindi rappresenta, secondo tutte due le serie, s. Matteo (fig. 48), e l'altra di s. Simone col versetto: *Remissionem peccatorum* (fig. 49). Sono tutte due egregiamente disegnate, modellate con vigoria, piene di vita nell'atto e di intensità nello sguardo. In talune come in quelle di *s. Pietro* e di *s. Mattia* ai lati del Redentore (fig. 47), pur essendo più deboli di esecuzione, riappaiono ricordi di maniera del Montagna. Specialmente la testa di s. Pietro, dalle bozze frontali sporgenti e dagli

---

(1) Il Moschini (*Guida di Padova,* Venezia, 1817, pag. 84) ricorda che uno dei *martirii agli apostoli* fu disegnato dal Brida e inciso da Francesco Novelli; e precisamente quello dove l'apostolo è ucciso per aver ottenuto dal cielo che cadessero la testa e le mani dell'idolo. Si tratta di s. Filippo, a cui corrisponde il versetto: *Inde venturus est* ecc. L'incisione misura m. 0.402 × 0.250. Un bell'esemplare antelitteram si trova, come mi scrive Giulio Lorenzetti, in un volume di stampe del Museo Correr raccolte dal Sasso per la sua *Venezia pittrice.*

occhi incassati, ci fa risovvenire certe teste di s. Girolamo predilette dal vicentino.

Anche alcune scene dei martirii, pur essendo in gran parte bene concepite nel disegno, sono un po' deboli nel segno e nel rilievo, talchè riescono alquanto sfumate e imprecise (fig. 50). Non ne mancano però tra esse di nettamente delineate, quasi grandi stampe a bulino, sbalzate nel chiaro-scuro, profonde nel paese, energiche nei tipi, come, ad esempio, quella della *Scuoiatura di s. Bartolommeo* opera veramente magistrale (fig. 51). Magistrale pure per il contenuto altissimo del pensiero espresso negli occhi e nella bocca, nonchè per la squisitezza di tutti i particolari, la mezza figura policroma di *s. Giovanni Battista* che riempie di sè la lunetta della porta sotto l'arco (fig. 52).

Nel mezzo della parete di sinistra, fra il quarto e il quinto *Martirio* l'artista pose il suo nome e la data, l'uno e l'altra ora ridipinti:

JACOBVS MONTAGNANA
PINXIT
M. IIII · XC · V

*
* *

A coronare l'opera sua artistica nella cappellina, Jacopo dipingeva nello stesso anno 1495 il piccolo bellissimo trittico dell'altare (fig. 53). Il documento del contratto stabilisce già i soggetti: la *Annunciazione* nel mezzo, l'*Arcangelo s. Michele* a destra col demonio sotto i piedi, l'*Arcangelo Raffaele* e *Tobia col cane* a sinistra. Non elenca invece la figurina del *Dio padre col globo* in una gloria di luce nell'alto, certamente perchè essa era compresa nella Annunciazione. La anconetta di elegante stile lombardesco, tutta dorata (1), è adorna di squisiti fregi a rilievo nello zoccolo, nel rocchio inferiore delle colonne, nei pennacchi, nella trabeazione, ed è sormontata nel mezzo da un arco rotondo, ai lati da due cuspidi di poco gradevole effetto.

(1) Disgraziatamente fu intieramente ridorata alcuni decenni sono.

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 50

JACOPO DA MONTAGNANA: Martirio di s. Jacopo min.

Padova, Cappella vecchia vescovile

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 51

JACOPO DA MONTAGNANA: Martirio di s. Bartolommeo

Padova, Cappella vecchia vescovile

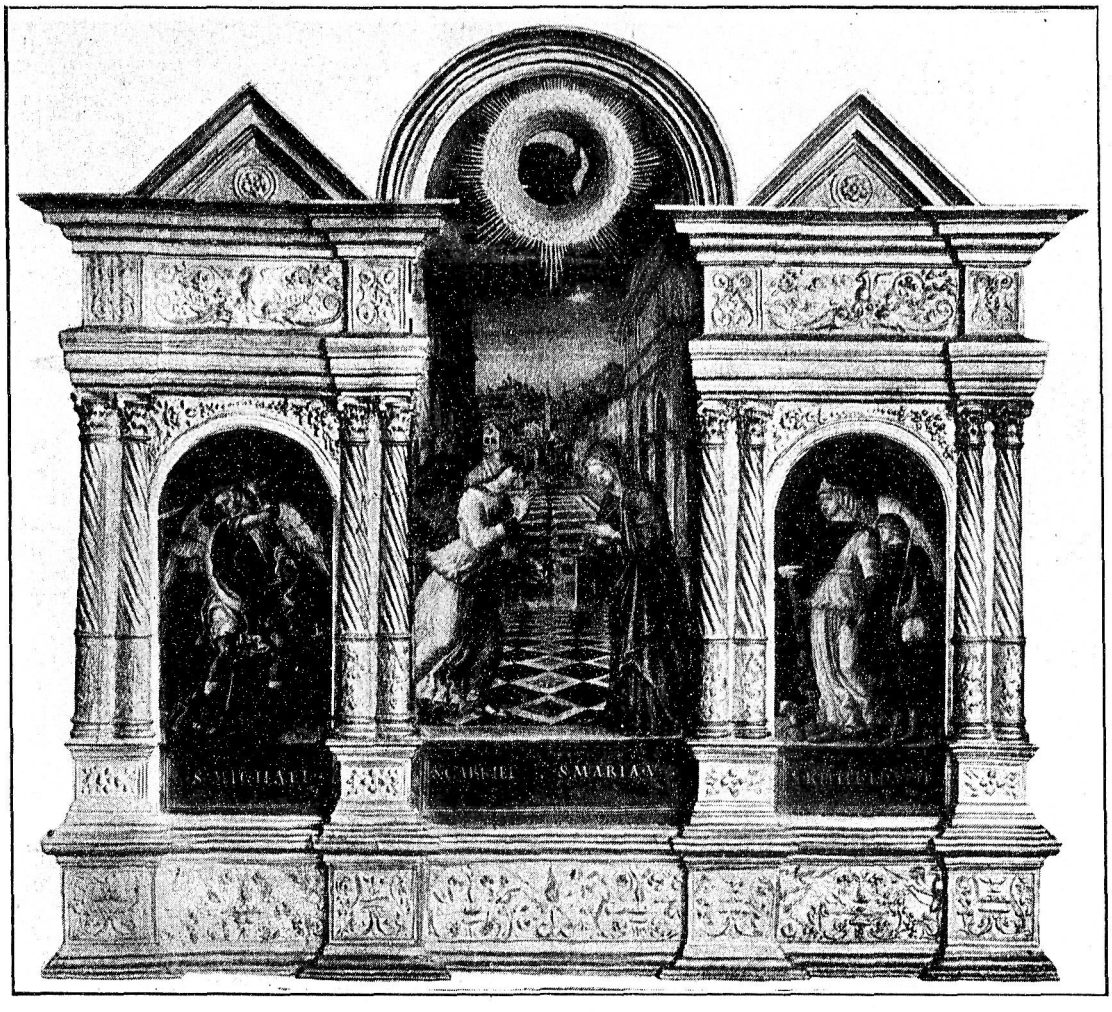
GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 52

JACOPO DA MONTAGNANA: S. Gio. Batta

Padova, Cappella vecchia vescovile

Tutta l'opera è come una grande squisita miniatura. La Vergine e Gabriele si incontrano in una specie di atrio rettangolare dal pavimento a romboidi di marmi colorati, che im-



Fot. Filippi

Fig. 53

JACOPO DA MONTAGNANA: Trittico

(insieme)

Padova, Cappella nuova vescovile

mette in una larga via o piazza, fiancheggiata da alti palazzi lombardeschi e chiusa nel fondo da una chiesa che potrebbe anche essere l'antico duomo padovano. Altri edifici e torri merlate e campanili si assiepano dietro a questa chiesa, a ridosso di una verde collina folta di alberetti e di cespugli di

FOT. FILIPPI

Fig. 54

JACOPO DA MONTAGNANA: Trittico

(part.: L'Annunciazione)

Padova, Cappella nuova vescovile

un verde tenero e coronata da un castello turrito (fig. 54). Tutto questo curato nei minimi particolari, quasi pietra per pietra, veramente *praesectus ad unguem,* con colori a tempera dolci e morbidi, un po' grigiastri ma trasparenti, e con tenuissime ombre. Anche le figure dei due protagonisti sono trattate allo stesso modo, come di cose impomiciate, che anche nei tipi ci richiamano di lontano a Filippo Lippi. Nulla di più grazioso del visetto quasi infantile della Vergine, e della bionda ondata capelliera dell'Angelo. La bianca veste di questo, abbondante nelle pieghe ma lieve come un velo, è adorna di ricami su fondo di velluto ai polsi, al petto, al collo; il manto azzurro della Vergine ha doppia sottile filettatura d'oro lungo gli orli.

Negli altri due arcangeli si ripete, appena di pochissimo variato, il tipo di Gabriele. Più crudetti sono qui i colori, i gialli ed i rossi. Attirano la nostra attenzione le pieghe dell'uno e dell'altro manto, svolazzanti, aggrovigliate, e lungo l'orlo ritornanti su se stesse 卐卐卐 in motivo quasi di *greca.* Contro la calma solenne di Michele (fig. 55) che vibra senza sforzo colla lunga spada l'ultimo colpo al demone atterrato, forma bella antitesi il reagire di questo che invano cerca difendersi, - figura di forza maestrevolmente disegnata. L'altro gruppo (fig. 56) guarda lontano di fianco con occhio attonito, che in Tobia ha espressione quasi di paura. I fondi in queste due tavole minori non sono di paese, ma uniti e grigiastri.

Nell'insieme una cosa un po' fredda, ma aristocratica nella concezione e nella forma, che ci rivela un artista assai diverso da quello che ci appare negli affreschi della cappella stessa, più elegante che robusto, lontano da ogni influsso montagnesco, più fine disegnatore e coloritore che pensatore vivace. Sua grande preoccupazione sembra essere stata quella di darci nella tavola mediana un magnifico esemplare della nuova architettura, che per opera dei Lombardi veniva allora facendo qui le sue prime maggiori prove. È infatti da ricordare che nel luglio 1493 era stata deliberata dal Consiglio cittadino la erezione di una propria loggia per le adunanze. Nel gennaio 1494 si elessero quattro deputati alla fabbrica, i quali però non avevano autorità di deliberare sulla forma e qualità dell'edifizio senza il

FOT. FILIPPI

Fig. 55

JACOPO DA MONTAGNANA: Trittico

(partic.: Michele arc.)

Padova, Cappella nuova vescovile

FOT. FILIPPI

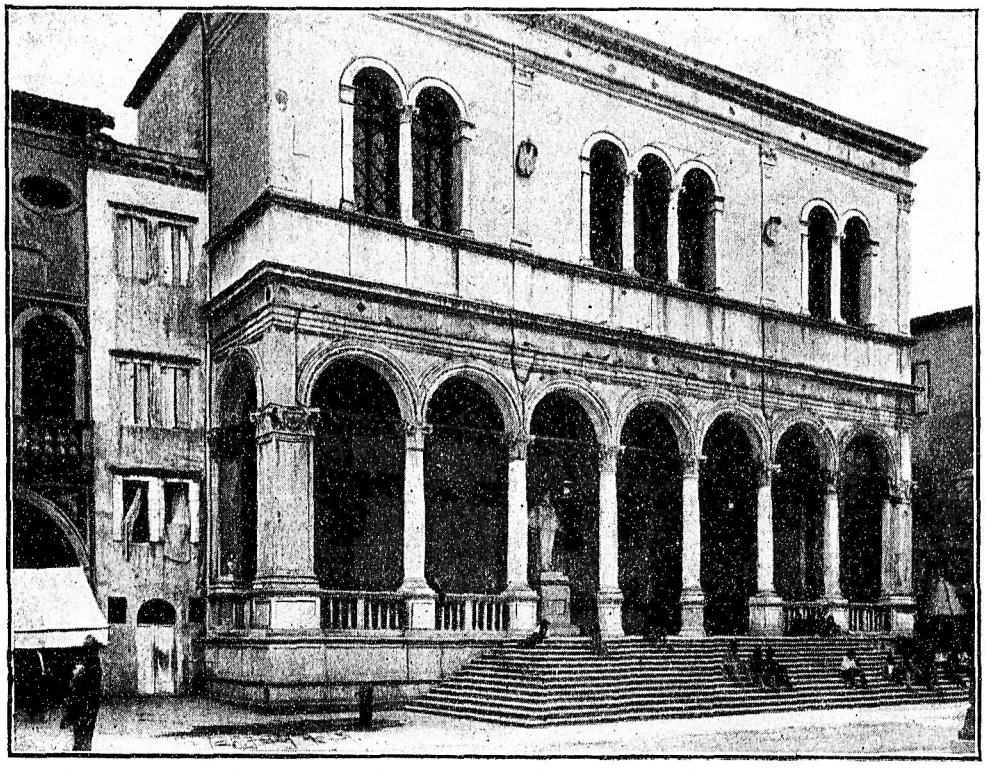
Fig. 56

JACOPO DA MONTAGNANA : Trittico

(partic. : Raffaele arc.)

Padova, Cappella nuova vescovile

Consiglio; e solo il 25 febbraio 1496 si scelse il modello di Annibale da Bassano fra i tre che erano stati presentati nel frattempo (1). Quando presentati? Non sappiamo; forse nel '94,



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 57

ANNIBALE MAGGI: Loggia del Consiglio

Padova

forse nel '95, certo mentre Jacopo stava dipingendo il trittico. Ora è interessante vedere che nei due fabbricati, i quali nella tavola dell'*Annunciazione* fiancheggiano la piazza, è riprodotta con poche varianti la Loggia padovana (fig. 57), alla quale si stava per metter mano. Jacopo probabilmente aveva veduti i progetti o almeno quello di Annibale, e da esso prese lo spunto. Forse anche le poche varianti erano già nel progetto. Così anche per opera di Jacopo si preparava l'avvento dei grandi

(1) V. VITT. LAZZARINI, *Un architetto padovano del rinascimento* in « Bollett. del Museo di Padova », V, 1902, pagg. 10 sgg.

sfondi architettonici di Tiziano, di Paris Bordon, di Paolo e di tutti gli altri grandi della Rinascenza veneziana (1).

Pur troppo questa ancona fu inconsultamente tolta dall'altare per cui era stata fatta e trasportata nell'altra cappella del vescovo alla parte opposta del salone. Qui in verità, per la maggior luce, si può ammirare e studiare meglio; ma l'unità dell'opera pittorica, che si giovava del contrasto fra l'una e l'altra maniera dello stesso artista, ne rimase spezzata.

*
* *

Contemporaneamente alla decorazione della cappella del vescovo e del suo altare, Jacopo, come dicemmo, attese alla decorazione del presbiterio e dell'altar maggiore della chiesa di Montortone (fig. 58); ed abbiamo pure già riferito quanto si ricava in proposito dal Tommasini, dal Moschini e dal Pietrucci. Se non che questi ultimi scrissero inesattamente, fraintendendo il Tommasini. Nel Tommasini (2) infatti è distesa parola soltanto degli affreschi di Jacopo alle pareti laterali del presbiterio: « Viene adornata superbamente questa cappella dalle nobili pitture fatte a guazzo da Giacomo Montagnana padovano, celebre pittore. Queste rappresentano da una parte l'Historia della ritrovata Imagine co 'l ritratto di Pietro Falco (l'inventore della Immagine miracolosa) e dall'altra la Natività della B. Vergine. Guarnito l'arco di essa di sovra del più bel fogliame e con colori così vivi misto con turchino che non può avanzarsi con l'arte, conservato al dì d'hoggi, come sembrano fatti di fresco. Volle il pittor per mostrar la divozione ponerli il suo ritratto, qual'è dalla parte dell'Evangelio in alto in piedi in habito bianco, e con una beretta all'antica in capo, sotto si leggono queste parole: *Jacobus de Montagnana pinsit.* Adornò il resto del vôlto della chiesa con fogliami et ornamenti bellis-

---

(1) Veggasi quanto scrive in proposito Ber. Berenson in *Three essays in method,* Oxford, 1927, pag. 27.

(2) Op. cit., pag. 29.

simi». Più innanzi (1) invece parla delle grandi portelle che chiudevano la venerata immagine, ma di esse dice soltanto: « Entro la ferrata dell'altar maggiore si vede l'Oratorio della B. Vergine, sovra il cui altare come palla di quello riposa il Santo quadretto, chiuso da due gran porte che vengono a serrarsi insieme, e gentilmente dipinte servono al di fuori per rappresentarvi questa sacra historia: ma aprendosi scoprono l'interiore abbellimento non solo di sé stesse tutte coperte di voti d'argento e d'oro, ma il precioso parapetto che circonda la Santa Imagine ».

La storia dipinta sulle sportelle ed ora perduta non risulta dunque che fosse anch'essa di Jacopo da Montagnana, come asserirono il Moschini e il Pietrucci, quantunque escludere non si possa. L'Anonimo Morelliano ricorda anch'egli queste portelle, ma ne lascia ignoto l'autore: *« La coperta della tavola della Nostra Donna miracolosa, che contiene la miracolosa origine di quella Nostra Donna fu dipinta da... »* (2).

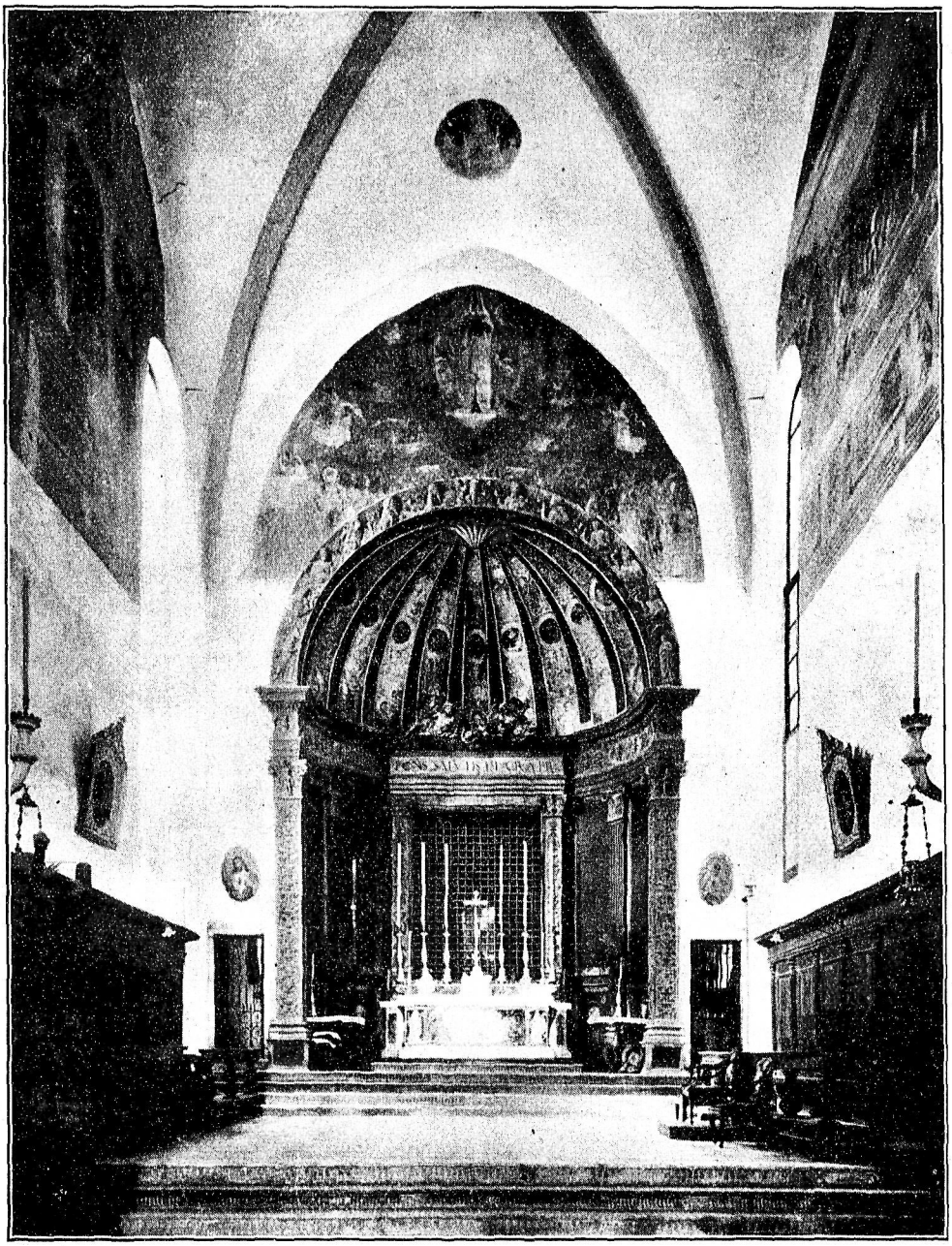
Dove siano finite queste portelle si ignora; sopravvivono invece gli affreschi, che, imbiancati in occasione di qualche pestilenza, sono stati già da parecchio tempo in parte scoperti. Essi attendono però invano che una mano amorosa e prudente li restauri e che tutto il rimanente della decorazione sia tratto alla luce. Per iniziativa mia e al fine di poterli fotografare, sono stati ora ripuliti alquanto dal sudiciume e dalla polvere, che li coprivano a tal punto da renderli in parte quasi indecifrabili.

Erano nelle quattro vele della volta, entro tondi, quattro Dottori della Chiesa; tre: *s. Girolamo, s. Ambrogio, s. Agostino* ancor oggi visibili ma assai guasti, ed un quarto, certamente *s. Gregorio magno,* cancellato. Il campo delle vele si intravvede, sotto l'imbiancatura, di azzurro a stelle d'oro; e ai fianchi dei cordoni si indovina un fregio di fogliami, come appunto è detto dal Tommasini.

Guasti anch'essi, per il persistere di numerose scaglie di

---

(1) Ibid., pag. 55.
(2) Ediz. 1884, pag. 82.



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 58

Montortone : Chiesa parrocchiale

Presbiterio e altar maggiore

calce, sono i due affreschi sulle pareti laterali, nonchè privi del fregio che li incorniciava e che tuttavia rimane imbiancato. Occupano essi i due lunettoni archiacuti e sono limitati inferiormente, all'altezza dell'impostatura degli archi, da un alto fregio a chiaroscuro includente una targa rettangolare, retta da angeli inginocchiati. Nell'una e nell'altra targa sono epigrafi in caratteri romani illustranti l'affresco sopra esposto. Un terzo affresco domina l'altare.

Bellissimo veramente è l'altare di architettura lombardesca (fig. 59) con squisite candelabre ai pilastri e coll'arco ornato alle imposte dalle due figure intiere dell'*Annunciazione* e sopra queste da dieci mezze figure dei *Profeti* fiancheggianti cinque per parte, la figura del *Redentore* collocata nella chiave. Di chi siano queste sculture, intagliate in una pietra tinta di grigio, rigide e secche, con capelli e barbe dorate, e i capelli o scarmigliati o attorcigliati a cavaturaccioli, cogli occhi della palpebra rigida in forma di berretta, colle mani nocchiute e artigliate, non è detto. Altre opere anonime ci sono però note dello stesso autore. Una epigrafe, riportata dal Tommasini (1), indica l'anno di consacrazione della chiesa al 1435, il che spiega l'architettura ogivale di essa ed esclude in modo assoluto che il disegno e l'esecuzione possano attribuirsi a Pietro Lombardo ed ai figli suoi, come fu detto (2). Certamente invece l'absidiola coll'altare fu inserita più tardi ed appartiene ad artista della scuola di Antonio Rizzo. La data di essa si può anche con molta approssimazione fissare. C'è infatti nella chiesa presso il fonte del battesimo una lapide tombale di Pietro Capodivacca coll'anno 1491 (3). Chi confronti gli ornati bellissimi di questa pietra con quelli che contornano l'absidiola facilmente si convince che sono della stessa mano. Evidentemente i Capodivacca

(1) Op. cit., pag. 33.

(2) Ciò fu asserito in un libretto anonimo intitolato *Memorie storiche intorno al Santuario della B. Vergine della Salute in Monte Ortone,* Padova, 1886, pag. 15.

(3) PETRVS CARDINI DE CAPITIBVS VACCAE
MAGDALENAE VXORI SVAE FIDISSIMAE
MONVMENTVM BENEM · P · AN · SAL · MCCCCLXXXXI

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 59

Montortone: Chiesa parrocchiale
Semicatino dell'altar maggiore

avevano eretto a loro spese un altare, ora scomparso, davanti al quale avevano la loro sepoltura; come i Capodilista avevano eretto, secondo ne assicura il Tommasini, l'altar maggiore (1). Anche la pila dell'acqua santa, opera mirabile di arte decorativa, appartiene allo stesso artista, del quale mi riservo di trattare a parte in altra occasione.

La conchiglia dell'abside, come abbiamo già accennato, contemporanea o quasi a quella della cappella del vescovo, ne riproduce, in maggiori dimensioni e con maggiore sviluppo le forme. Sembrerebbe che l'una e l'altra fossero state disegnate dalla stessa mano, che potrebbe ben essere quella del Montagnana, avendo noi trovato questo soprastare ai lavori della cappella vescovile nello stesso tempo in cui attendeva o stava per attendere alle pitture di Montortone. Che a lui poi si debba la decorazione pittorica della conchiglia è asserito da tutti gli storici, a cominciare dallo Scardeone, che fu, benchè assai più giovane, contemporaneo di Jacopo per essere nato almeno venti anni prima che questo morisse. Dice egli di Jacopo: *pinxit testudinem altaris maioris in ecclesia Montis Ortoni cum historia admirabilis inventionis tabellae virginis matris Dei* (2). Le dieci sottili nervature, dipinte di rosso, sono fregiate di una leggiera elegantissima candelabra, che sembra quasi una trina. I nove larghi sgusci interposti sono invece dipinti di azzurro, dato come velatura sur un preparato di rosso, e sono a lor volta ornati di squisite candelabre bianche, ciascuna delle quali include in basso e a metà un medaglione ovoidale figurato, pure di bianco su azzurro. Nei medaglioni superiori sono rappresentate storie della Genesi, dalla *Creazione del mondo* alla *Ebbrezza di Noè;* i medaglioni inferiori entro una ghirlanda fogliata ci

(1) Op. cit., pag. 28. Fr. Sartori, *(Storia del Santuario della B. Vergine della Salute in Monte Ortone,* Padova, 1879, pag. 15, n. 13) dice con più precisione che furono Francesco e Sigismondo Capodilista. Ma questa notizia a nulla giova per la data, poichè Francesco visse sulla metà del XV (una sua polizza d'estimo è del 1456) e il figlio suo Sigismondo testò nel 1512. V. *Alberi geneal. Capodilista,* ms. in Bibl. civ., B. P. 1619, II.

(2) Bern. Scardeonii, *De antiquitate urbis Patavii,* Basilea, 1560, pag. 373.

danno invece nel mezzo il *Cristo benedicente* a mezza figura, fiancheggiato ai lati prima dai quattro *Evangelisti,* più lontano da quattro *Dottori della chiesa.* La conchiglia molto ha sofferto

GAB. FOT. DEL MUSEO DI PADOVA

Fig. 60

JACOPO DA MONTAGNANA: S. Marco

Montortone, Chiesa parrocchiale

per infiltrazioni di pioggia e restauri, specialmente nei medaglioni; tuttavia nell'insieme ed in molte sue parti appare bene conservata e deliziosa a vedersi.

Disgraziatamente le *Storie della Genesi* sono state in gran parte ridipinte a grossa tempera nel '700; così, se togliamo le due o tre prime: *Creazione del mondo, Creazione di Adamo, Creazione di Eva,* le altre non conservano più i caratteri originali nonchè dell'autore nemmeno del tempo. Del resto anche quelle prime appaiono fatte alla brava con pochi tocchi sommari. Evidentemente qui Jacopo contava molto sulla distanza da cui dovevano essere vedute, e forse egli si limitò a dare il disegno e lasciò a Prospero o qualche altro aiuto l'esecuzione.

Piú finite sono le mezze figure dei medaglioni inferiori, le quali ci richiamano di più alle mezze figure della cappella vescovile, quantunque anche in esse appaiano traccie di restauri a tempera poi caduti. Il *Redentore* ripete nel tipo e nella composizione, benchè con fare più largo, quello sopra l'uscio della cappella, il *s. Marco* (fig. 60) di tipo montagnesco ripete press'a poco il *s. Pietro.* Jacopo però mira assai più ad ottenere qui il rilievo, lo sbalzo luminoso della figura, quasi di medaglione marmoreo che si distacchi dal fondo.

E passiamo agli affreschi parietali.

Ampia, profonda, piena di spazio è la scena in c. ep. della *Storia della Immagine* (fig. 61), in cui si svolgono tutti insieme quattro episodi diversi: la *Battaglia* in cui Pietro Falco rimase gravemente ferito, la *Apparizione della Vergine* che lo invita a ricercare, per sua guarigione, la immagine nascosta sotto i sassi entro la fonte salutare, l'*Invenzione della Immagine miracolosa* entro la fonte, il *Ringraziamento.*

Delle tre scene, la prima si svolge addietro, in un'ampia vallata chiusa fra due alti colli, la quale si estende a perdita d'occhio fino ad una città lontana emergente dalla nebbia sull'orizzonte. In quella piana, popolata di ville, di chiesette, di torri e corsa da strade serpeggianti e da ruscelli, avviene una mischia di fanti vestiti di bianco e di rosso e comandati da un capitano a cavallo. Alcuni fuggono incalzati dal nemico, altri giacciono morti o feriti. Dei due colli quello di sinistra è più erto e più boscoso, quello di destra è folto di arboscelli foggiati ad alveare, di un verde tenero punteggiato di lumeggiature, la cui fattura ripete quella degli arboscelli che rivestono

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 61

JACOPO DA MONTAGNANA: Storie della Immagine

(insieme)

Montortone, Chiesa parrocchiale

il colle nello sfondo dell'*Annunciazione* della cappella vescovile. Sul davanti a sinistra Pietro Falco coperto della pura camicia cade in ginocchio adorando la Vergine (fig. 62), che sorretta in volo da angeli gli apparisce entro una grande raggiera dorata. Per quel poco che i guasti lasciano vedere del volto, essa ha forme piú ampie e più massiccie di quelle che vedremo tra poco nella *Assunzione;* e massiccia è la figura del devoto modellata con forza nelle carni bronzate, su cui staccano il candore della barba e dei capelli e quello della camicia. Dall'altro lato, ben grande così da invadere il campo della scena precedente, si apre la vasca d'acqua, da cui emerge la figura nuda ed atletica del divoto colla immagine fra le mani. Fra questa vasca e la battaglia del fondo si schierano in ginocchio, in atto di adorazione e di grazie i fanti di prima. Tra essi, vestiti al solito dei due colori, vediamo tutto nudo, tutto coperto di ferite ancora sanguinanti Pietro Falco; onde non sappiamo se questa quarta scena segua alla *Invenzione della immagine* o la preceda; giacchè il Falco, dopo essersi immerso nell'acqua per cercarla, dovrebbe apparire guarito.

In questo affresco, del resto, ancor più che la ripetuta robusta figura del devoto e quella della Vergine, ci colpisce di ammirazione il paesaggio. Il senso dello spazio, la disposizione prospettica dei piani, più ancora il rendimento aereo delle distanze, la abile trovata di quegli alberi nudi destinati ad allontanare ancor più lo sfondo, sono opera non solo di ottimo artista, ma opera di cui solo la scuola belliniana poteva prima d'allora citare alcuni pochi esempi e nessuno forse di tale ampiezza di svolgimento.

A questa scena così profonda fa da contrapposto quella di fronte (fig. 63), ricordata anch'essa, insieme con la precedente, dall'Anonimo Morelliano come opera dello stesso autore il cui nome gli sfuggiva: « La istoria di detta nostra donna a fresco in la cappella maggiore, e la Natività a man destra, pur a fresco furono de man de.... » (1). Ivi il grande edificio architettonico, che quasi tutta la occupa, si avanza fino sul dinanzi. Solo di

(1) Loc. cit.

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

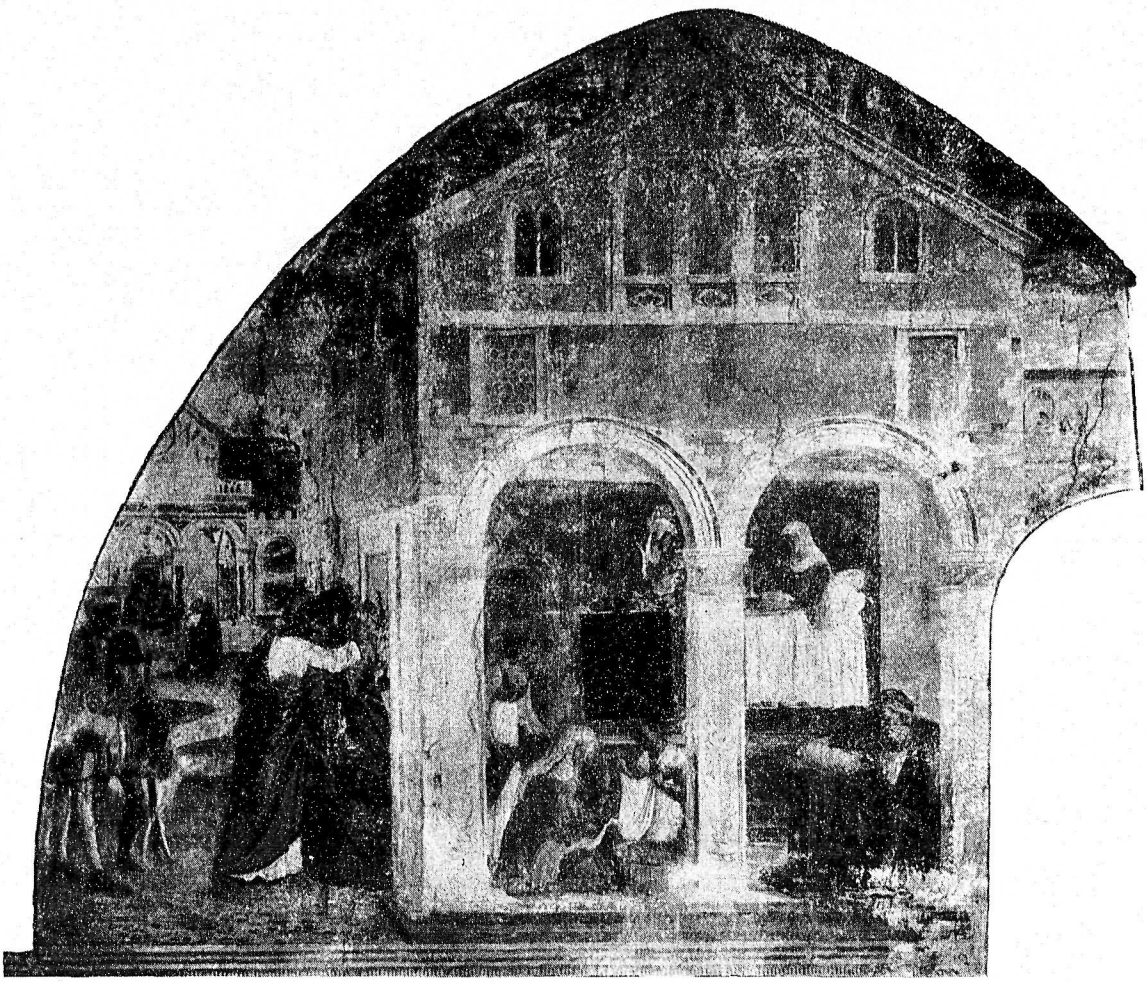
Fig. 62

JACOPO DA MONTAGNANA: Storie della Immagine

(partic.: Apparizione di M. V. al Falco)

Montortone, Chiesa parrocchiale

fianco si apre una piazza, chiusa nel fondo da una bella chiesa fra romanica e lombardesca. Anche la casa, aperta da una duplice arcata, ha stile lombardesco. L'insieme ci richiama a certi



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 63

JACOPO DA MONTAGNANA : Storie della Vergine

(insieme)

Montortone, Chiesa parrocchiale

fondi architettonici che il Montagna prediligeva. In quel porticato è figurata la *Nascita della Vergine.* Anna siede sul letto e riceve da una servente per ristoro una zuppiera e un'ampolla di vino; davanti, le ostetriche lavano la neonata, e in un angolo siede addormentato Gioacchino, forse a ricevere in sogno il

mistico avviso; fuori sulla porta di casa avviene il precedente incontro di lui con Anna. Dietro al vecchio due servi recano in dono polli ed un agnello; quello più alto, con un robone giallo addosso e con un berretto all'antica, come usavano e usano ancora i pittori, è l'artista; l'altro più piccolo, più giovane, dai capelli neri e ricciuti è verosimilmente Prospero da Piazzola. Lontano, dinanzi alla chiesa, si svolge la *Presentazione di Maria;* la fanciulla è scortata dai genitori e accolta dal sacerdote sui gradini dell'atrio. Quattro episodi diversi dunque anche qui, insieme aggruppati in unica scena.

L'affresco ha meno importanza degli altri, poichè la fedeltà alla lontana tradizione iconografica della scena principale non permette all'artista di tentare grandi cose nuove. Vivono ancora talune reminiscenze giottesche ed altre mantegnesche. Tuttavia non mancano parti degne di ammirazione. Specialmente la figura di *Gioacchino dormiente* (fig. 64), pur derivando di lontano da quella di Giuseppe nella *Nascita di Gesù* alla cappella Scrovegni, è cosa eccellente nei volumi dell'ampio mantello, nell'abbandono del capo sul dorso della mano, e nella modellazione scultoria del volto aggrondato, che supera in potenza e in ampiezza di tono le figure stesse degli apostoli, che vedremo sopra l'arco. Uguale forza si nota nel gruppo dell'*Incontro* (fig. 65), specialmente nella maschia figura di Gioacchino, mentre i ritratti dei due pittori, allampanati e stremenziti ed oggi quasi cancellati, nulla ci dicono. Mancano la data e la scritta indicate dal Tommasini; forse si trovano ancora nascoste sotto lo scialbo che ricopre la cornice.

Il terzo affresco, sopra l'arco dell'altare, rappresenta l'*Assunzione di Maria.* Nessuno degli antichi storici lo ricorda, - limitandosi essi o come lo Scardeone ad accennare alla conchiglia dell'altare e alla storia della Invenzione dell'immagine (probabilmente non quella in affresco ma quella sulle portelle oggi perdute), o come l'Anonimo e il Tommasini alla tavola e ai due affreschi che abbiamo ora descritti. Le Guide del '700, come ad esempio il Rossetti, non parlano nè di questi affreschi nè dell'altro, perchè ormai cancellati.

Eppure fra i tre questo dell'*Assunzione* (fig. 66) è il più

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 64

JACOPO DA MONTAGNANA : Storie della Vergine

(partic.: Gioacchino dormiente)

Montortone, Chiesa parrocchiale

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 65

JACOPO DA MONTAGNANA: Storie della Vergine

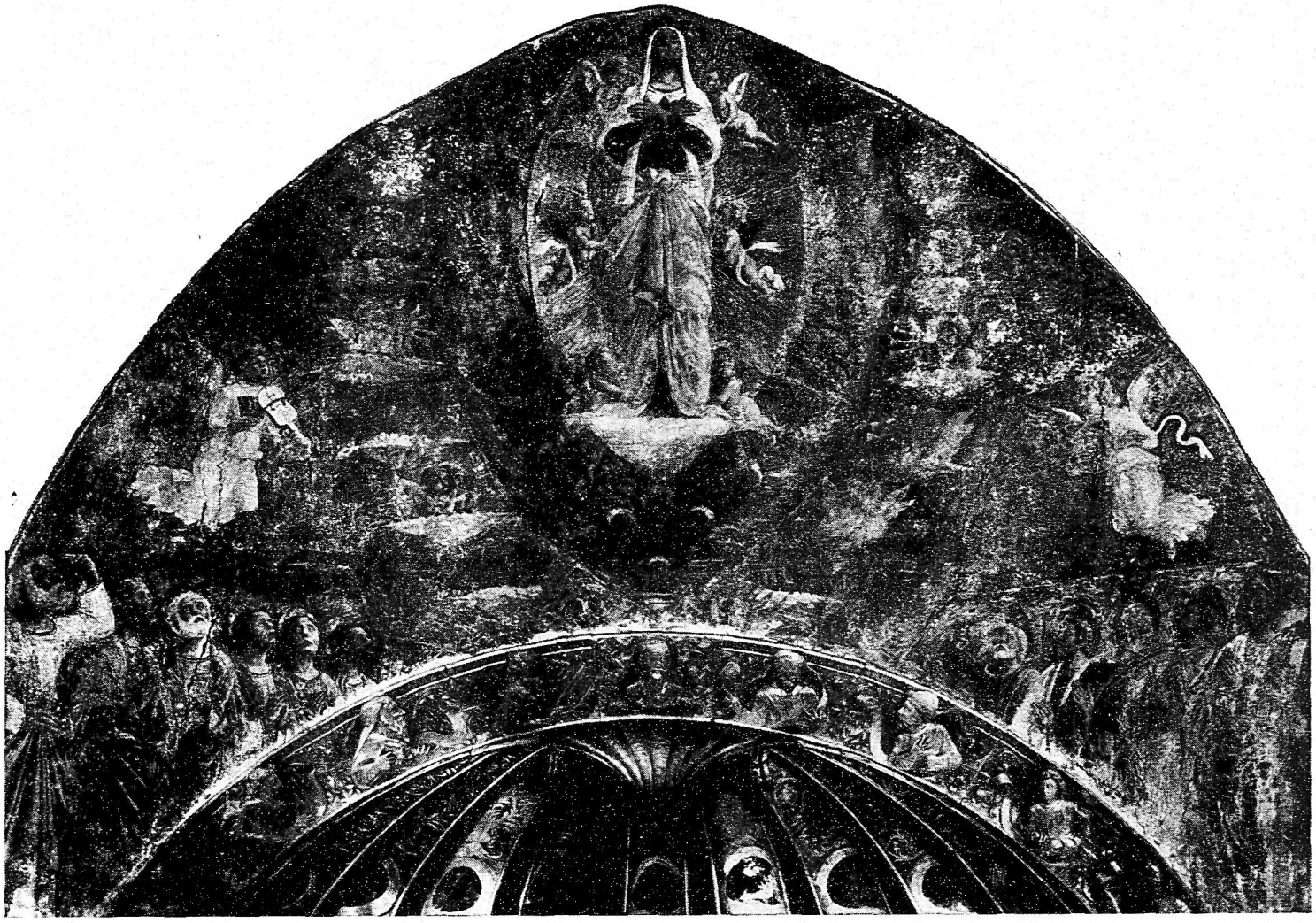
(partic.: Incontro di Anna e Gioacchino)

Montortone, Chiesa parrocchiale

eccellente, ed appartiene anch'esso, senza alcun dubbio possibile, alla mano di Jacopo.

La Vergine sale, colla testa rovesciata verso l'alto e colle mani in croce, entro una mandorla d'oro e di fuoco. Gran parte dell'effetto coloristico primitivo oggi è andato perduto per i danni del tempo e dello scialbo, pur tuttavia tanto ancora rimane da permetterci di ricostruirne la visione. I raggi luminosi oggi neri erano dorati, il manto, caduto l'oltremare, è rimasto quasi bianco colla sola preparazione di fondo, il campo verde della mandorla è opaco mentre in origine formava trasparenza alla luce che fittamente lo rigava. In questa luce nuotano sei angioletti di forte modellatura che portano la Madonna. Il contorno della mandorla è formato di una larga fascia di cherubini tutti rossi di fiamma accostati l'uno all'altro, sul profilo dei quali l'oro della raggiera accendeva pure riflessi dorati. Una seconda larga fascia cinge esternamente questa prima, ed è fatta di altri gruppi di cherubini, riuniti a tre a tre e staccati gruppo da gruppo, alternamente bianchi e rossi e riposanti su nuvolette brevi. Alcuni sono in atto di adorazione, altri, i mediani, suonano delle trombette. Nei due angoli esterni curvilinei volano nell'azzurro oggi caduto due più grandi angeli bianchi, suonanti l'uno il violino l'altro la mandòla. In basso ai lati in una linea retta tangente alla curva dell'altare sono schierati gli apostoli.

La figura della Vergine (fig. 67) è cosa nobilissima nella ispirazione, nel rapimento dell'atto e dello sguardo, nel drappeggiamento stesso del manto. Nuova, in mezzo a quel fulgore d'oro e di rosso, essa doveva apparire allo spettatore come aerea visione. Certamente la composizione trae lo spunto dalla *Assunta* mantegnesca della cappella Ovetari. Gli angeli che reggono la Vergine hanno simile distribuzione e simile atto; e così pure i tre gruppi di cherubini d'ambo i lati poggiati sulle nubi, dei quali il gruppo mediano è pure di trombettieri. Ma la figura della Vergine si distacca volutamente dal modello; le braccia si incrociano sul seno anzichè spalancarsi in atto di orante, e la veste si raccoglie dinanzi in armoniche pieghe. C'è, naturalmente, assai meno potenza di inspirazione, ma forse più sen-



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 66

JACOPO DA MONTAGNANA: Assunzione di M. V.

(insieme)

Montortone, Chiesa parrocchiale

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 67

JACOPO DA MONTAGNANA: Assunzione di M. V.

(partic.: la figura di M. V.)

Montortone, Chiesa parrocchiale

GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 68

JACOPO DA MONTAGNANA: L'Assunzione di M. V.

(partic.: gli apostoli di sinistra)

Montortone, Chiesa parrocchiale

timento ieratico. Più ancora ci riempiono di ammirazione le figure degli *Apostoli* (fig. 68) che, con potente rilievo nella modellazione delle teste e nel chiaroscuro, con vivissima espressione di meraviglia negli sguardi intenti e nelle bocche spalancate, con forte movimento e risalto di pieghe nelle vesti, sembrano precorrere già l'arte cinquecentesca. Qui Jacopo non ricorda del Mantegna se non l'atto di s. Pietro che si fa solecchio colla mano contro la luce sfolgorante; ma tutto il resto in questi due gruppi è di suo.

Che si tratti poi di un'opera di Jacopo non può, ripeto, essere dubbio. La testa di s. Pietro (il primo a sinistra) non è che la testa di Pietro Falco ripetuta già due volte nell'affresco dell'*Invenzione*; le pieghe della sua veste sono quasi ricalcate da quella di Gioacchino quando abbraccia Anna; la figura del terzo apostolo di sinistra ripete identica nel capo e anche in parte nell'atto quella di Simone *(remissionem peccatorum)* nella cappella vescovile; l'ultima testa da questo lato è quella stessa di Matteo nella stessa cappella. Ancora: gli angeli grossamente paffuti, che reggono la Vergine nel suo salire al cielo, sono gli stessi che la reggono nel suo apparire a Pietro Falco. Ancora: i due angeli suonanti sono gemelli nel viso e nella veste dell'angelo di s. Matteo nella cappella. E via dicendo. Se non che in alcune di queste figure degli apostoli di Montortone Jacopo sale ad una bravura, libera da impacci lineari quattrocenteschi, che non ci è dato di trovare nelle sue opere precedenti.

Non così invece nelle due portelle dell'*Annunciazione,* che sono prezioso ornamento delle Gallerie dell'Accademia veneziana. Dove si trovassero in origine queste portelle non fu mai detto. Che servissero a chiudere la grande cornice della piccola immagine miracolosa non si può credere, perchè dalle citate testimonianze sappiamo che le sportelle della cornice portavano di fuori, ripetuta, la storia dell'Invenzione dell'immagine, e internamente erano tutte coperte dagli ex-voto. Inoltre le misure dell'Annunciazione sono molto più piccole di quelle di detta cornice. Esse invece corrispondono esattamente, detratto lo zoccolo, a quelle delle due porticine che dal presbiterio met-

tono nell'oratorio, oggi chiuse da graziosi cancelli settecenteschi. Subito prima che da cancelli quelle porticine erano invece chiuse da due altri quadri di mano di Gio. Battista Pellizzari, donati nel 1643 da Paolo Tommasini fratello di Giacomo Filippo autore della *Historia* (1). È ammissibile dunque che queste due tele avessero a loro volta sostituito altre due tavole dipinte ed ivi preesistenti, quanto a dire quelle di Jacopo, che furono poi conservate in chiesa o in sacrestia e, alla soppressione del Monastero, date all'Accademia.

Sono queste due tavole tanto note che crediamo dover esimerci dal descriverle (figg. 69-70). Il finimento del disegno e della esecuzione, la delicatezza del modellato, la trasparenza delle vesti ricamate d'oro, il brio dolce delle tinte limpidissime, ci richiamano bensì all'altra *Annunciazione* della cappella vescovile; ma la superano in nobiltà e perfezione. Tutto vi è condotto con una estrema cura di grande minio; ma ogni tritume del fondo è scomparso, essendo questo limitato dall'una e dall'altra parte a un breve accenno di atrio lombardesco. Caratteristiche le pieghe affaldate sul terreno in andirivieni a forma di S: ∼∼, le mani larghe e dai grossi nodi, i nasi corti, gli occhi della Vergine piccoli e come cuciti all'angolo esterno. Qui dunque più nulla di quei presagi del '500 che abbiamo veduti negli affreschi; ma ancora un pieno quattrocento, che del prossimo avvento dell'arte nuova sente solo quanto basta a dare maggiore spazio agli sfondi e risalto ai volumi.

Null'altro, per ora, ci rimane di quanto il pittore aveva eseguito per la chiesa di Montortone; poichè i tre tondi superstiti dei Dottori sono ridotti, come ho detto, a misera cosa. Sappiamo però che tutta la chiesa era stata decorata da lui e dal suo aiuto fedele; e molta parte della decorazione si intravvede sotto lo scialbo. A quando dunque la discoperta di tutto l'insieme e il risarcimento di queste stesse scene, che serbano ancora troppo evidenti le traccie delle offese sofferte?

Questo attendiamo impazienti dalla Sopraintendenza ai Monumenti, tanto più che è lecito sperare che, oltre la decorazione

(1) Op. cit., pag. 44.

FOT. ANDERSON

Fig. 69

JACOPO DA MONTAGNANA: L'Annunciazione

(partic.: Angelo annunciante)

Montortone, Chiesa parrocchiale

FOT. ANDERSON

Fig. 70

JACOPO DA MONTAGNANA: L'Annunciazione

(partic.: Vergine annunciata)

Montortone, Chiesa parrocchiale

del Montagnana, altra cosa e forse anche di maggiore importanza abbia ad uscire in luce da un generale scrostamento delle pareti. Ricordiamo infatti che il 26 ottobre 1441 Francesco Squarcione e Nicolò fiorentino, insieme con Jacopo di contrada del Duomo, intervennero come arbitri in una controversia sorta tra il pittore Nicolò Pizzolo e il frate Simone priore del monastero di Montortone per le pitture da quello eseguite nella chiesa (1). Che cosa fossero queste pitture i documenti non dicono; dicono però che l'artista aveva potuto attendervi per lo spazio di quattro mesi senza interruzione, e che vi era stata una spesa, oltre che di colori, di oro, e che infine il compenso spettante ragionevolmente all'artista era di ducati d'oro quarantasette, non piccola somma per quei tempi, la quale ci fa pensare ad opera di mole e di pregio. Se lo scialbo secentesco coperse ma non guastò del tutto gli affreschi del Montagnana, è sperabile che periti non siano neanche quelli del Pizzolo. E se pensiamo al pochissimo che ci resta di questo artista e sopratutto al tempo in cui questi affreschi di Montortone furono da lui dipinti, quando, cioè, il Mantegna era appena novenne, facilmente immaginiamo quale importanza avrebbe per la storia dell'arte padovana e mantegnesca la discoperta anche di un solo piccolo frammento di sua mano.

*
* *

L'ultima opera del Montagnana fu la decorazione dell'atrio terreno del Vescovado. Abbiamo già detto che, mancando negli atti del notaio il documento del contratto, non sappiamo quale importanza avesse in origine questo lavoro. Tuttavia quasi certamente questa decorazione non comprendeva di figure se non la *Risurrezione di Cristo* ancora fortunatamente superstite. Lo Scardeone infatti nomina questa soltanto: *Pinxit Christi resurrectionem super portam in prima aula episcopatus.* Vero è che

(1) Lazzarini - Moschetti, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV.* Venezia, 1909, pagg. 56 sgg. e docc. xxix e xxx.

Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 71

JACOPO DA MONTAGNANA: Risurrezione di G. Cr.

Padova, Curia vescovile

subito dopo aggiunge: *et alia plurima, quae non est ocium numerare* (1); ma evidentemente questa preterizione si riferisce non all'atrio terreno del vescovado, ma in genere alle altre sue

(1) Loc. cit.

opere nella curia stessa, che l'autore non nomina, o forse anche a tutte le altre in genere dipinte dall'artista.

Ad ogni modo certo è che oggi non sopravvivono che la *Risurrezione,* staccata anch'essa dal muro ma riappesa al posto originale, e la decorazione del soppalco a grandi travature e a cassettoni e quella del sommo delle pareti. Il fatto che la Risurrezione sia stata staccata ci fa supporre che tutto il resto delle pareti sia stato martellato. Ricco è il fregio a chiaroscuro che gira tutto intorno alle pareti subito sotto il soppalco, e in cui si alternano 16 stemmi, che paiono però ridipinti, a 16 teste in medaglione di tipo mantegnesco. Questa decorazione si ripete anche sulle due faccie delle quattro grosse travi che reggono il soffitto. Qualche trave poi fu male ridipinta così negli ornati come nelle teste assai rozze e brutte, che mal reggono il confronto con quelle delle pareti.

Grande e viva è la *Risurrezione* (fig. 71), benchè mutila tutt'intorno e alquanto guasta specialmente nella testa del protagonista. Il Redentore balza dall'arca cinto dalla mandorla, la cui raggiera dorata si propaga più rada anche all'intorno. Egli scavalca il parapetto, appoggiandosi alla croce con banderuola e levando la destra a benedire. Sotto, due massicci guardiani con elmo e cotta e corazza dormono profondamente; e la loro immobilità fa vieppiù risaltare il movimento impetuoso della figura principale. Movimento destinato, nella mente dell'artista, a vivificare da solo tutta la composizione, poichè manca ogni altro elemento di contorno, e specialmente lo sfondo di paese con colline e con alberi, tanto caro ai toscani, a Piero dalla Francesca e ad Andrea dal Castagno. Forse questa forza gli viene da un lontano ricordo della *Resurrezione* di Andrea nel Cenacolo di s. Apollonia, le cui forme statiche però egli traduce in movimento. Il tipo della testa poi è sempre quello da lui adottato e che abbiamo trovato già sopra la porta della cappella vescovile e nella conchiglia dell'altare di Montortone.

(Continua)

ANDREA MOSCHETTI

VITA E OPERE DI TIZIANO ASPETTI

I

La vita

Pochi sono gli studi sull'Aspetti, pochi e confusi gli accenni che si fanno di lui e delle opere sue dagli scrittori delle cose padovane e veneziane. La sua figura è, specialmente nel tempo più vicino a lui, confusa con quella di un altro scultore e bronzista padovano fiorito poco prima di lui e che aveva comune con lui il nome di battesimo, con Tiziano Minio. Infatti il Temanza (1), il Ferrari (2), il Gennari (3), l'autore del catalogo del Museo Gualdo di Vicenza (4), fanno passare col suo nome opere del Minio; e in alcune raccolte di lettere ad artisti (5) ven-

(1) TEMANZA T., *Vite dei più celebri architetti e scultori che fiorirono a Venezia nel XVI sec.*, Venezia, 1778, pag. 182.

(2) FERRARI G., *Storia compendiosa della città di Padova;* ms. in Bibl. Civ. di Padova, B P. 607.

(3) GENNARI G., *Notizie storiche di Padova;* ms. in Bibl. Civ. di Padova, B P. 116.

(4) *Giardino di Chà Gualdo, cioè raccolta di pittori, scultori, architetti, cellatori, miniatori ed altri artefici illustri nella Galleria del sopradetto nella contrà Prassiola, questo anno 1650;* ms. in Bibl. Marc. di Venezia, Cod. it. cl. IV, n. 147, f. 32.

(5) *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*; Roma, 1753, t. III, pag. 112. - BOTTARI G., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura, scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII*; Milano, 1827, pagg. 150, 175.

gono pubblicate, come dirette a lui, due lettere di Pietro Aretino a Tiziano scultore, scritte alcuni anni prima che l'Aspetti nascesse. Su vecchie guide di Padova (1) è data come opera sua un'opera firmata da Camillo Mazza: il cancello in bronzo dell'altar maggiore della chiesa del Santo. Scrittori di cose veneziane (2) danno ad un altro artista, a Camillo Bozzetti, due statue che portano la sua firma, le due statue femminili allegoriche in S. Francesco della Vigna.

Alcune pagine particolari all'Aspetti dedicano il Baldinucci (3), lo Zabeo (4) e il Pietrucci (5), ma sono scritti assolutamente privi d'importanza per la conoscenza dell'artista; contengono, particolarmente quello del Baldinucci, errori gravissimi, manca in tutti ogni studio delle opere dello scultore e i giudizi che se ne danno sono troppo superficiali ed enfaticamente laudativi.

Due ottimi e recenti studi sull'Aspetti sono quello del Moschetti nel *Künstlerlexikon* (6) e quello del Planiscig nel suo *Venezianische Bildhauer der Renaissance* (7), i quali però, per quanto sufficienti alla conoscenza particolare dell'artista, non

---

(1) Rossetti G. B., *Il forestiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova*; Padova, 1786, pag. 66. - Moschini G. A., *Guida per la città di Padova all' amico delle belle arti*; Venezia, 1817, pag. 34.

(2) Pacifico P. A., *Cronaca Veneta*, Venezia, 1777, T. I, pag. 261. - Moschini G. A., *Guida per la città di Venezia all' amico delle belle arti*; Venezia, 1815 vol. I, pag. 48. - Selvatico P. e Lazari V., *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*; Venezia, 1852, pag. 134. - Cicognara L., Diedo A. e Selva G., *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*; Venezia, 1840, vol. II, pag. 19.

(3) Baldinucci F., *Delle notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*; Firenze, 1771, T. 10, pag. 128 e segg.

(4) Zabeo G. P., *Osservazioni relative alla vita e all' arte di Tiziano Aspetti scultore padovano*; Padova, 1821.

(5) Pietrucci N., *Biografia degli artisti padovani*; Padova, 1858, pag. 13 e segg.

(6) Moschetti A., *Tiziano Aspetti*, in « Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler », Leipzig, 1908, vol. II, pagg. 190 e segg.

(7) Planiscig L., *Venezianische Bildhauer der Renaissance*; Wien, 1921, pagg. 559 e segg.

possono ritenersi definitivi, anche a causa della brevità imposta dal tipo delle pubblicazioni.

*
* *

In nessuno di questi scritti che si occupano più o meno dell'Aspetti si trovano notizie della vita e della famiglia dello scultore; anzi, poichè il suo cognome non s'era mai incontrato nelle cronache e negli archivi padovani, s'era anche dubitato della origine padovana di lui, sebbene egli, in tutte le opere che portano la sua firma, faccia seguire il nome dall'aggettivo « patavinus ».

Riteniamo che sia da escludere ogni dubbio sulla origine padovana dello scultore, perchè in parecchi documenti notarili del tempo egli è detto *patavinus* (1) o, più espressamente, *civis Padue* (2); *paduanus* è chiamato anche nel suo testamento (3) che esiste nell'Archivio notarile di Firenze, e *padovano* nel contratto (4) fatto con la Venerabile Arca del Santo per l'esecuzione dell'altare.

Da questi atti abbiamo potuto ricavare anche il nome del padre dello scultore, Francesco, il quale già nel 1548 era a Padova, perchè lo troviamo presente in un atto notarile (5) rogato in questa città.

Più complessa è la questione del suo anno di nascita. Poichè nella lapide sepolcrale, tutt'ora esistente nel chiostro del Convento del Carmine a Pisa, si dice che egli era morto nel 1607 in età di 42 anni, si è finora sempre ritenuto che fosse nato nel 1565. Alcuni degli atti sopra citati provano invece ch'egli deve essere nato prima. Nel 1580 troviamo infatti che l'Aspetti fa una procura (6) nella persona di un avvocato

---

(1) V. Docc. I, V, IX, X.
(2) V. Doc. IV.
(3) V. Doc. XI.
(4) V. Doc. XXVI.
(5) *Liber 6 abbr. Lodovici Gratiani not., 1547-1570*, c. 344, in Archivio not. di Padova.
(6) V. Doc. I.

padovano; nel 1582 stipula un contratto d'acquisto (1) e nello stesso anno fa stendere un altro atto (2) per regolare una questione sorta per il precedente contratto.

Se l'Aspetti fosse nato nel 1565, avrebbe avuto, quando gli atti suddetti furono compilati, rispettivamente 15 e 17 anni, e avrebbe dovuto quindi essere assistito da un tutore, giacchè il padre, come si ricava degli atti stessi, era morto; mentre egli vi agisce da solo come uomo libero di disporre della propria volontà e dei propri averi. Egli insomma, all'epoca della compilazione di quegli atti, aveva raggiunta la maggiore età. Se dunque l'Aspetti nel 1580 aveva già compiuto i 21 anni (perchè solo a tale età anche allora è provato che si era maggiorenni) bisognerà portare indietro la sua data di nascita di almeno sei anni. Per conto nostro dunque l'artista si deve considerare nato non dopo il 1559.

Che poi nella lapide sepolcrale di Pisa possa esistere un errore non fa meraviglia, perchè compilata dopo la morte dello scultore, in una città dove nessun parente lasciava che avesse potuto attestare sulla sua età. E si sa quali e come fossero allora gli uffici di stato civile.

In quanto alla pretesa nobiltà dell'Aspetti (3), nulla abbiamo potuto trovare che la confermi; diremmo anzi d'aver trovato prove che la escludono perchè in una cronaca veneta (4), in cui è fatto l'elenco di tutte le famiglie nobili veneziane o a Venezia trasferite, proprio degli anni in cui da atti dell'Archivio notarile di Padova (5) risulta che l'Aspetti abitava a Venezia, non figura il nome dello scultore nè della sua famiglia. Certamente però, se non di famiglia nobile, l'artista doveva essere di famiglia doviziosa, perchè spesso stipula contratti, fa procure

---

(1) V. Doc. II.

(2) V. Doc. III.

(3) Orlandini P. A., *Abecedario pittorico,* Venezia, 1752, pag. 472. - Baldinucci, op. cit., pag. 128.

(4) *Piccola cronaca veneta con indice delle famiglie nobili di Venezia o colà trasferite, 1586 - 1599*, in Bibl. Marc. di Venezia, Cod. it. marc., cl. III, n. 52.

(5) V. Doc. V, VI, VII.

e si trova in lite per i suoi possedimenti di Padova e del territorio padovano (1).

Niente possiamo dire di preciso sulla pretesa parentela dell'Aspetti con Tiziano Vecellio. Il Moschini (2) fa menzione di una lettera dello scultore stesso al suo mecenate Camillo Berzighelli, conservata nei manoscritti raccolti da Marcello Oretti, da cui risulterebbe che la madre dell'Aspetti era sorella del Vecellio perchè l'artista stesso si dice « nipote di sorella » del grande pittore. Le nostre ricerche nei manoscritti Oretti, conservati nella biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, non hanno portato al ritrovamento della lettera suddetta; può anche darsi che questa si trovi in altri tomi dei manoscritti stessi di cui non si ha più notizia. Ad ogni modo non abbiamo nessuna ragione per credere che il Moschini inventi la notizia. Piuttosto, come giustamente osserva lo Zabeo (3), la grande differenza di età fra i due artisti, circa un'ottantina di anni, lascia poco credere che il Vecellio, nel tempo in cui nacque l'Aspetti, potesse avere una sorella capace di essere madre. « Vi è però, aggiunge lo Zabeo, ragion di temere che il compendio fatto della lettera dall'Oretti non sia fedele. Forse l'Aspetti avrà detto che era nipote del Vecellio - per parte di sorella - e si sarà dal relatore scritto - nipote di sorella - senza avvertire, come spesso succede, alla differenza delle espressioni ». Non ci pare però il caso di sofisticare tanto sulla espressione « nipote di sorella », che può benissimo significare: nipote di una sorella. Ad ogni modo lo scultore, non avendo prove che possano escludere questa parentela, dovrà considerarsi, non già nipote, ma pronipote del grande pittore, ad onore del quale egli deve anzi aver ricevuto il suo nome di battesimo.

È probabile che, ancor fanciullo, l'Aspetti si sia trasferito a Venezia per apprendervi l'arte nella fiorentissima scuola del Sansovino, ereditata poi dal Vittoria, la quale attirava a sè tanti artisti. Ad ogni modo risulta dagli atti dell'Archivio notarile

---

(1) V. Docc. da I a X.

(2) Moschini G. A., *Guida per la città di Padova,* cit. pag. 251.

(3) Op. cit., pag. 7.

di Padova, già citati, che nel 1580 egli ha fissa la sua dimora a Venezia nella parrocchia di S. Maria Formosa (1). E poichè nel 1532 egli è detto ospite in casa del patriarca Grimani (2), e nel 1584 abita ancora a S. Maria Formosa (3), crediamo di dover dedurre che fin da principio egli venisse accolto tra i famigliari del Grimani, il quale, come si sa, aveva il suo splendido palazzo appunto in Ruga Giuffa di S. Maria Formosa. Nel 1597, morto il cardinale, l'artista ha pure stabile dimora a Venezia ma nella parrocchia di S. Antonino (4), nel 1599 nella contrada di S. Severo (5) e infine nel 1604, prima di lasciare definitivamente Venezia per recarsi in Toscana, ha trasportato ancora la sua dimora nella parrocchia di S. Maria Formosa (6). Non si hanno prove d'una definitiva dimora dell'artista a Padova; in un atto egli è anzi detto chiaramente *patavinus sed solitus habitare Venetiis* (7).

È quindi probabile che l'artista abbia sempre avuto stabile dimora a Venezia, conservando però i vincoli di unione colla sua città natale, nella quale si recava di quando in quando, per regolare le questioni attinenti ai suoi possedimenti della città stessa (8) e nella quale è probabile che si sia soltanto temporaneamente stabilito per eseguire i lavori che gli venivano affidati. Così pure temporanea dimora egli deve aver avuto, come vedremo, in altre città, probabilmente per adempiere ad altri incarichi.

In quanto alla vita privata dell'artista, sulla quale non si ha alcuna notizia, pensiamo che si possa affermare che egli non abbia mai contratto matrimonio, perchè nel suo testamento (9) egli nomina sua erede universale una *honestam iuvenem Catta-*

---

(1) V. Doc. I.
(2) V. Docc. II, III.
(3) V. Doc. IV.
(4) V. Doc. V, VI.
(5) V. Doc. VII.
(6) V. Doc. X.
(7) V. Doc. IX.
(8) V. Docc. da I a X.
(9) V. Doc. XI.

rinam filiam olim Ludovici quondam Lazari Viola de Padua, che, in un documento dell'Archivio dell'Arca del Santo (1) è detta «figliola di una sorella del suddetto Tiziano». Nel testamento stesso, mentre sono nominate varie altre persone, non è fatta alcuna menzione d'altri parenti suoi vivi; egli ricorda solo i genitori morti e fissa un legato affinchè siano celebrate delle messe in suffragio delle anime loro. Se all'epoca del testamento l'artista avesse avuto moglie e figli viventi, questi sarebbero, con ogni probabilità, apparsi nel testamento stesso, ovvero, se morti, è probabile che egli si sarebbe ricordato di loro nella stessa guisa dei genitori.

*
* *

In quanto all'educazione artistica dell'Aspetti, egli deve essersi formato a Venezia, alla scuola del Vittoria. L'ipotesi dello Zabeo (2), che l'artista si sia formato da sè, collo studio delle magistrali opere di scultura esistenti nella chiesa del Santo a Padova, è da scartarsi, oltre che per il fatto che l'artista passò la sua giovinezza fuori di Padova, anche perchè egli risente l'influsso della scuola padovana solo più tardi, e non nelle prime sue opere.

Il Planiscig (3), negando la sua appartenenza alla scuola del Vittoria, suppone che l'artista, giunto verso il 1590 a Venezia, dove diede i primi saggi dell'arte sua, abbia fino a quel tempo lavorato in qualche fonderia padovana. Ma questa supposizione cade per il fatto, già da noi constatato, che fin dal 1580, alcuni anni prima dell'esecuzione delle prime opere sue a noi pervenute, l'artista abitava stabilmente a Venezia. In questa città dunque egli deve senza dubbio avere frequentato la fiorentissima scuola di scultura che ivi a quel tempo vigeva, la dipendenza dalla quale è, specialmente in alcune opere sue, evidentissima.

---

(1) V. Doc. XII.
(2) Op. cit., pag. 9.
(3) Op. cit., pag. 559.

E a Venezia l'Aspetti inizia anche la sua carriera artistica. Si è sempre ritenuto che la prima sua opera sia stata il *Gigante,* posto all'ingresso della Zecca ed eseguito in concorrenza con Girolamo Campagna, autore dell'altro *Gigante* posto di fronte al suo. Però, siccome il contratto coi due scultori che dovevano eseguire questo lavoro è fatto in data 3 novembre 1590 (1), e prima di questa data si hanno notizie di altre opere eseguite dall'Aspetti, non si può più porre, come sua prima opera, l'esecuzione di questa statua colossale.

Il primo dei suoi lavori a noi pervenuti è invece il *Camino* nella sala dell'Anticollegio in Palazzo Ducale, eseguito secondo il disegno di Vincenzo Scamozzi. Non abbiamo potuto trovare i documenti relativi a questo lavoro; risulta però da un documento riportato dal Lorenzi (2), che il camino doveva essere stato cominciato prima del 1589, poichè in quell'anno, trovandosi ancora incompiuto, per decreto del Consiglio dei Dieci venivano eletti «tre honorevoli nobili» che avessero l'incarico di far riprendere i lavori e farli condurre a termine. Il lavoro doveva quindi essere cominciato qualche anno prima, forse, come afferma il Lorenzetti (3) nel 1586; abbandonato poi, sembra per mancanza di denari, venne ripreso nel 1589 da un'altra mano.

Oltre al camino, un'altra opera deve aver eseguito l'Aspetti prima del Gigante della Zecca.

Abbiamo infatti trovato nel registro dei pagamenti eseguiti dai Provveditori alla fabbrica del nuovo Ponte di Rialto (4) (fabbrica durata dal 1588 al 1591, sotto la direzione dell'architetto Antonio Da Ponte) che nel 1590 Tiziano Aspetti riceveva, in due riprese, la somma di 100 ducati, per avere eseguite le due figure a mezzo rilievo di *S. Marco* e di *S. Teodoro,* protet-

---

(1) V. Doc. XIX.

(2) Lorenzi G. B., *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*; Venezia, 1868, pag. 542.

(3) Lorenzetti G., *Venezia e il suo estuario. Guida storico artistica*; Venezia, 1927, pag. 241.

(4) V. Doc. XVIII.

tori della città, che sono poste sui fianchi dell'arco del ponte, nel lato verso il Fondaco dei Tedeschi.

Nel gennaio del 1590 (1) i Provveditori alla fabbrica erano in corrispondenza coi Rettori di Verona per avere da questa città le pietre necessarie per far eseguire i rilievi, pietre che i veronesi promettevano di far cavare al più presto possibile. Fra il gennaio e il luglio del 1590 quando veniva saldato il conto agli artisti, deve essere quindi posta la modellazione di questi lavori. Il Moschetti (2) e il Planiscig (3), non parlano di quest'opera. Il Temanza (4) e il Cicognara (5) attribuiscono al Campagna i quattro rilievi del ponte di Rialto e cioè, oltre al S. Marco e al S. Teodoro, la *Vergine Annunziata* e l'*Angelo Annunziante* che sono sull'altro lato del ponte stesso, ed inoltre la *Colomba* a tutto rilievo posta nel serraglio dell'arco verso mezzogiorno. Il Pacifico (6) pure attribuisce al Campagna il S. Marco e il S. Teodoro. Solo il Lorenzetti (7) attribuisce giustamente all'Aspetti il S. Marco e il S. Teodoro e al Rubini la Vergine e l'Angelo. Risulta dal registro dei pagamenti citato sopra (8) che Tiziano Aspetti e Agostino Rubini, altro scolaro poco noto del Vittoria, eseguivano contemporaneamente ciascuno i due rilievi commessi, ricevendone un eguale compenso. Nello stesso tempo un poco noto scultore, Catterino di Bernardino, veniva pagato per eseguire la colomba e la testa di leone posti sulle due opposte chiavi dell'arco del ponte.

Dopo di questo lavoro l'Aspetti il 3 novembre 1590, come abbiamo visto, riceveva l'incarico di eseguire la statua del *Gigante* della Zecca, compiuta probabilmente tra il 1590 e il 1591. Stilisticamente simili a questo gigante, e perciò eseguite con ogni probabilità nello stesso tempo, sono le due statue, por-

---

(1) V. Doc. XVII.
(2) Op. cit.
(3) Op. cit.
(4) Op. cit., pag. 513.
(5) Op. cit., vol. I, pag. 106.
(6) Op. cit, t. II, pag. 211.
(7) Op. cit., pag. 438.
(8) V. Doc. XVIII.

tanti la firma dell'Aspetti, poste sopra due colonne all'ingresso della Scala d'Oro in Palazzo Ducale: *Ercole che ammazza l'Idra* e *Atlante che regge il mondo.*

Dopo di ciò l'Aspetti cominciava, per ordine del patriarca Giovanni Grimani, le due statue allegoriche che dovevano essere poste in due nicchie ai lati dell'altare nella cappella che il patriarca stesso faceva eseguire e dedicare alla sua famiglia, in S. Francesco della Vigna. È questa la prima opera dell'Aspetti in bronzo; tecnica alla quale egli si dedicherà, d'ora in poi, quasi esclusivamente. Il patriarca amava lo scultore, che abbiamo già trovato fra i suoi famigliari; nel suo testamento (1), fatto nel 1592, egli ricorda l'artista, gli lascia, come memoria, la somma di cento ducati, e lo raccomanda ai suoi eredi. In un codicillo poi, aggiunto il 28 novembre del 1592, dispone che l'Aspetti debba finire le due statue allegoriche per S. Francesco della Vigna, e che debba inoltre eseguire, per la facciata della chiesa stessa, altre due statue in bronzo « l'una di S. Mojsè con iscritione nel piede della statua che dica: Umbrae ministro, l'altra di S. Paulo et nel piede sii intalgiato lettere che dicano: Dispensatori lucis ». Per tale lavoro stabilisce anche che siano dati allo scultore 500 ducati, ai quali ne aggiunge altri 50 « in segno di benevolentia ». Nel novembre del 1592, adunque, le due statue allegoriche femminili non erano ancora finite; probabilmente l'artista le aveva lasciate incompiute perchè aveva ricevuto l'incarico di un altro lavoro: i due *Rilievi dell'altare di S. Daniele* nel Duomo di Padova.

Eseguendosi infatti i restauri della cappella di S. Daniele, il 18 maggio 1592 (2) veniva dato incarico a monsignor Borromeo, presidente della fabbrica, di far modellare i due quadri in bronzo, rappresentanti il martirio del santo, per il suo altare. L'11 febbraio 1593 (3) (e non 1592 come dicono erroneamente il Pietrucci (4) e, seguendo il Pietrucci, tutti gli altri dopo di

(1) V. Doc. XX.
(2) V. Doc. XXI.
(3) V. Doc. XXII.
(4) Op. cit., pag. 13.

lui) il Capitolo del Duomo stabiliva che, avendo Tiziano Aspetti eseguiti i due rilievi, gli venissero pagati, oltre ai 140 scudi pattuiti, altri 110 per averli fatti « di rilievo spiccato oltre l'obbligo suo che li doveva far di basso rilievo ». Fra il maggio dunque del 1592 e il febbraio del 1593, dopo del quale, con ogni probabilità, l'artista riprendeva e portava a termine l'esecuzione delle due statue femminili di S. Francesco, è da porsi l'esecuzione dei detti rilievi.

Il Patriarca Grimani, che aveva dettato il suo testamento nel novembre del 1592, moriva il 3 ottobre dell'anno seguente. Se l'Aspetti poteva, subito dopo il lavoro del Duomo di Padova, aver dato di sua spontanea volontà l'ultima mano alle due statue già cominciate anche prima che il Patriarca morisse, bisogna pensare che soltanto coll'esecuzione delle volontà testamentarie del Patriarca stesso, cioè dopo la sua morte, venisse dato all'artista l'incarico di eseguire le altre due statue della facciata. E poichè nel settembre del 1593 (1) l'Aspetti era chiamato a Padova per eseguire l'altare del Santo, è probabile che solo dopo terminato questo, ritornato a Venezia, egli abbia posto mano all'esecuzione del *Mosè* e del *S. Paolo* di S. Francesco della Vigna. Le quali statue vedremo come siano da riferirsi a questo periodo anche perchè stilisticamente si avvicinano molto agli ultimi lavori di Padova. Cessa quindi la distinzione, generalmente ammessa, dell'attività artistica dell'Aspetti in tre periodi: uno veneziano dal 1582 al 1590, uno padovano dal 1591 al 1603 e uno pisano dal 1604 al 1607, perchè la attività dello scultore a Venezia e a Padova s'alterna e s'interseca, formando un periodo solo in cui l'arte sua si presenta con caratteri diversi, indipendentemente dalla città dove si trova, a seconda dell'influsso da cui egli è al momento dominato.

Nel settembre del 1593 l'artista era dunque chiamato a Padova per presentare un modello per la costruzione del nuovo *Altare del Santo,* e poco dopo si poneva al lavoro. I pagamenti per tutto il lavoro decorrono dal 1593 al 1595: il 12 giugno di quest'anno lo scultore veniva soddisfatto di quanto era ancora

(1) V. Doc. XXIII.

creditore, secondo il convenuto (1). Dal 1593 al 1595, e non fino al 1603, come comunemente si credeva (2), data l'esecuzione dell'altare del Santo.

Nel dicembre dello stesso anno 1595 l'artista riceveva l'incarico (3) di eseguire una statua in marmo rappresentante il *Salvatore* da porsi sopra la pila dell'acqua santa nella chiesa stessa del Santo. Egli compiva però questo lavoro più tardi e solo nel 1599 (4) consegnava la statua ordinatagli.

Intanto egli era ritornato a Venezia, dove si trovava ancora, come abbiamo visto, nel 1597 (5) e nel 1599 (6). In questo periodo forse egli eseguiva, oltre alle due statue del Mosè e del S. Paolo per S. Francesco della Vigna e alla statuina del Salvatore per il Santo, i tre *Busti di Sebastiano Venier, Agostino Barbarigo, e Marc'Antonio Bragadin,* ordinatigli dal Senato veneziano.

L'artista andava anche lontano dalla sua terra, probabilmente chiamato altrove per eseguire dei lavori, da quando la sua fama s'era accresciuta e propagata. Nel 1599 egli si trovava a Carrara, secondo l'affermazione del Campori (7), il quale presenta un atto rogato il 3 ottobre di quell'anno dal notaio Antonio Biaggiati di Carrara, in cui è detto che « M. Titianus de Aspectis patavinus sculptor ad praesens Carrariae commorans » stipulava mandato di procura a un maestro Bartolomeo Sarti di Carrara a rappresentarlo in qualsiasi riscossione di denaro. Se l'artista doveva riscuotere denari a Carrara e dava l'incarico a un altro di riscuoterli per lui, sul punto di lasciare quella città, è probabile che egli, recatosi ivi forse per scelta e acquisto di marmi, vi avesse anche eseguiti dei lavori.

---

(1) Arch. Arca del Santo: *Libro dei pagamenti*, n. 458, c. 93.

(2) BRANDOLESE P., *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*; Padova, 1795, pag. 44. - PIETRUCCI, op. cit., pag. 14.

(3) V. Doc. XXXI.

(4) V. Doc. XXXII.

(5) V. Doc. VI.

(6) V. Doc. VII.

(7) CAMPORI G., *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*; Modena, 1873, pag. 172.

Troviamo così lo scultore in Toscana ancor prima ch' egli si trasferisse stabilmente a Pisa. In questo tempo forse egli conobbe il suo diletto alunno Felice Palma di Massa, e forse allora il giovinetto toscano venne affidato a lui perchè lo iniziasse all'arte della scultura. Ed egli lo portò seco a Venezia, dove nel 1602 troviamo l'allievo testimonio in un atto rogato dal maestro (1). Non dunque solo quando l'Aspetti si fu stabilmente trasferito a Pisa, come afferma il Baldinucci (2) e tutti gli altri dopo di lui, il Palma venne mandato alla sua scuola, ma già qualche anno prima il giovane si trovava accanto a lui, e veneziano e non toscano è l'ambiente in cui s'è formata l'arte sua.

Nel 1602 troviamo l'Aspetti in relazione colla corte di Mantova, per la quale egli deve aver eseguito due statue d'argento, come è detto in una lettera che il 26 luglio di quell'anno egli scriveva da Verona a Laura Gonzaga (3). Di questi lavori fatti per la casa Gonzaga come di tanti altri dell'Aspetti, non si hanno più notizie.

Nel 1604 l'Aspetti partiva definitivamente da Venezia al seguito di monsignor Antonio Grimani, Vescovo di Torcello e Nunzio Apostolico in Toscana, e si recava a Pisa dove veniva accolto come ospite in casa di Camillo Berzighelli, gentiluomo di quella città, ch'egli doveva avere conosciuto già dal suo precedente viaggio in Toscana. Sotto la protezione di tale mecenate, amantissimo delle arti e degli artisti, l'Aspetti si faceva conoscere in quella regione, e riceveva numerose commissioni.

Secondo il Baldinucci egli fondeva, per incarico del senatore Lorenzo Usimbardi, zio del Barzighelli, un paliotto rappresentante il *Martirio di S. Lorenzo,* destinato ad altro luogo, ma posto poi sull'altare della cappella Usimbardi nella chiesa di S. Trinita a Firenze; per il quale lavoro, secondo il Richa (4),

---

(1) V. Doc. IX.

(2) Op. cit., pag. 130.

(3) Bertolotti A., *Figuli fonditori e scultori in relazione colla corte di Mantova;* Milano, 1890, pag. 61

(4) Richa G., *Notizie storiche delle chiese fiorentine;* Firenze, 1754, vol. III, pag. 156.

l'artista riceveva un compenso di 1000 scudi di moneta toscana. Sempre secondo il Baldinucci, l'Aspetti eseguiva pure, per il palazzo Usimbardi, le due statue di *Ercole* e *Anteo;* fondeva poi un *Crocifisso* per Camillo Berzighelli, che lo donava a suor Orsola Fontebuoni fiorentina, monaca in S. Marziale di Pistoia, e un altro bel *Crocifisso* e un rilievo pure in bronzo con l'effige di *Luisa Paganelli,* seconda moglie di Camillo Berzighelli. Per il medesimo suo protettore egli scolpiva anche le statue marmoree di *Adone* e di *Leda addormentata,* e quattro bassorilievi bislunghi, di circa un braccio e tre quarti l'uno, rappresentanti *Ercole che ammazza il toro, Europa trasportata dal toro, Muzio Scevola che s'abbrucia il braccio alla presenza del re Porsenna* e *Vulcano in atto di fabbricare saette a Giove.* Sempre per il Berzighelli egli aveva eseguito anche quattro rilievi ovali di bronzo con scene di carattere mitologico, rappresentanti cioè *Psiche che vuole uccidere Cupido, Siringa tramutata in canna, Tisbe che si uccide* e *Apollo con Dafne convertita in lauro.*

Tutti questi lavori, sempre secondo il Baldinucci, capitarono, dopo la morte di Camillo Berzighelli, in altre mani, e probabilmente, in tutto o in parte, in casa Usimbardi, per ornamento della bellissima villa di Ruciano, ed ora non si sa più dove siano andati a finire.

Nel 1605 l'Aspetti è a Massa, probabilmente per procurarsi certo marmo per i suoi lavori, secondo notizie del Campori (1). Con atto notarile infatti del 13 gennaio di quello anno, l'artista delega maestro Jacopo Palma lucchese, abitante a Massa, padre dello scolaro suo Felice, a ritirare da un certo Melchiorre Roncaglia di Bedizzano 400 scudi per residuo di certo marmo.

Nel suo testamento (2) fatto a Pisa il 24 luglio 1606 more fiorentino, e 1607 more Pisarum, in casa di Camillo Berzighelli, ove si trovava a letto infermo, l'artista, dopo aver dato disposizioni per la sua sepoltura e fissate varie beneficenze ad istituti pii di Pisa e di Padova, viene a parlare di due statue metalliche esistenti a Pisa in casa del Berzighelli, e cioè

---

(1) Op. cit., pag. 173.
(2) V. Doc. XI.

un *Ercole con Anteo* e un *Ercole col centauro,* delle quali egli lascia, in segno d'affetto, una a monsignor Antonio Grimani e l'altra a Camillo Berzighelli senza indicare con precisione quale. A costui lascia anche una statua di marmo esistente nella terra di Savona. È probabile che l'*Ercole e Anteo,* di cui l'artista parla nel testamento, sia toccato al Berzighelli e sia la stessa opera ricordata dal Baldinucci. Dice inoltre l'artista di possedere in Massa vari pezzi di marmo e, fra questi, alcune statue abbozzate, e rivolge preghiera a Vittor Grimani, nobile veneto, di voler far trasportare queste statue a Venezia, due delle quali egli lascia all'altare della Vergine del Rosario di quella città, con altri otto pezzi di marmo che dovranno servire per il basamento dell'altare stesso, statue e marmi che egli lascia in compenso di cinquanta scudi ricevuti dalla Confraternita del Rosario «pro arra». Dal che si deve dedurre che l'artista avesse ricevuto incarico a Venezia di lavorare all'altare della cappella del Rosario, ricevendone un anticipo, lavoro che poi, partito per la Toscana, egli non portò a termine.

Parla ancora di altre statue di marmo abbozzate, di grandi dimensioni, e cioè un *S. Francesco* e un *S. Domenico* che gli erano state commesse da Angelo Michele di Guastavillani bolognese, e di altre due statue marmoree esistenti presso un Benedetto Tagliapietra, le quali, consegnate a Vittor Grimani, dovevano essere da lui rimesse, assieme colle altre cose di sua proprietà, nelle mani della sua erede Caterina Viola.

Come si vede, assai ricca era stata l'attività dell'Aspetti nei due anni di dimora a Pisa, e in quest'ultimo periodo dell'opera sua l'artista era ritornato, forse per la facilità e la comodità di procurarsi il materiale dalle vicine Massa e Carrara, alla lavorazione del marmo e all'esecuzione di statue di grandi dimensioni, come nel primo periodo della sua vita, mentre in quello intermedio s'era dato, quasi esclusivamente, alla fusione del bronzo e all'esecuzione di opere di piccole proporzioni.

Nel codicillo del testamento stesso, aggiunto tre giorni dopo, lo scultore afferma d'aver fatto una nota di alcuni mobili ed oggetti di sua proprietà esistenti in casa Berzighelli, e di averli destinati a persone diverse. In questa nota certamente

dovevano essere comprese tre statuine d'argento lasciate dall'Aspetti alla Venerabile Arca del Santo di Padova. Abbiamo trovato infatti tra i registri di quella Veneranda Arca uno scritto (1) in data del 3 novembre 1606, in cui si fa la relazione del legato delle tre statuine d'argento: un *Cristo alla colonna e due flagellatori.* Il 14 aprile 1607 le tre statuine «non compite, di grandezza di un palmo circa» venivano portate in congregazione da monsignor Galvano, a nome di Vittorio Grimani, esecutore testamentario dell'Aspetti. (2) I presidenti della Veneranda Arca dimostravano di aver gradito molto il legato, e scrivevano una lettera (3) al Grimani ringraziandolo dell'esecuzione del mandato e promettendo preghiere per l'anima del testatore.

Queste statuine che «vennero deposte con l'altre argentarie (4)» esistevano ancora nel 1624, nell'armadio di mezzo della sacrestia, come risulta da un inventario (5) fatto in quell'anno; nel 1753 (6) la statuina del Cristo alla colonna veniva accomodata e le veniva rifatto il piede d'argento, mentre un angioletto, che si trovava sopra la colonna, veniva disfatto per impiegarne l'argento ad accomodare le argenterie di chiesa. Dopo di quell'anno non abbiamo più trovato notizie di queste statuine, opera fra le ultime dell'Aspetti, e non ci è riuscito di rintracciarle in nessun luogo della chiesa o del convento; avranno probabilmente tutte seguito le sorti dell'angelo della colonna, saranno cioè state fuse per adoperarne l'argento in altri lavori.

---

(1) V. Doc. XII.

(2) V. Doc. XIII.

(3) V. Doc. XIV. I documenti XII e XXVIII, che qui trascriviamo, erano stati già da noi trovati nel 1929 ed allegati alla nostra tesi di laurea, vertente sul tema che ora stiamo trattando. Mentre questo nostro lavoro era già in corso di stampa, essi venivano pubblicati dal p. GUIDALDI, *Contributi alla storia dell'arte antoniana,* in «Il Santo», Rivista antoniana, a. VI, fasc. III, del 1931, pagg. 193 sgg.

(4) V. Doc. XIII.

(5) V. Doc. XV.

(6) V. Doc. XVI.

Abbiamo parlato del testamento di Tiziano Aspetti, resta ora a parlare della data di morte dell'artista. La lapide di Pisa porta la data 1607: s'è perciò sempre scritto che l'artista è mancato di vita in quell'anno. Bisogna però tener presente la differenza fra l'anno di stile pisano e l'anno di stile comune. Nel testamento dell'artista è fatta chiara la distinzione, è posta cioè la data 24 giugno 1606, stile fiorentino, e 1607 more Pisarum. Si sa che l'anno, così secondo lo stile fiorentino come secondo lo stile pisano, comincia - ab incarnatione - cioè il 25 marzo, colla differenza però che, mentre secondo il fiorentino cominciava il 25 marzo dopo il principio dell'anno di stile comune, secondo il pisano cominciava il 25 marzo prima del principio dell'anno di stile comune. Tra lo stile fiorentino e quello pisano c'era dunque la differenza di un anno, perciò il testamento porta la doppia data. Rispetto poi all'anno di stile comune, quella data corrisponde pure al 24 luglio 1606. Inoltre il 3 novembre 1606 (1) era già data notizia all'Arca del Santo del legato delle tre statuine, il che significa che, a quell'epoca, l'artista doveva essere già mancato. Tra il 27 luglio, in cui è aggiunto il codicillo al testamento (2), e il 3 novembre 1606 è dunque compresa la data di morte dello scultore.

Prima che lo cogliesse la malattia mortale, l'artista doveva essere ancora nella piena efficenza delle sue forze, se aveva posto mano a tante opere, e tante ne lasciava incompiute « nonnullas statuas delineatas et, ut dicitur, abbozzate » come si esprime nel testamento. La malattia che lo colse dovette essere improvvisa, se troncava tanti lavori incominciati, e molto grave, se lo spingeva e dettare le sue ultime volontà « circa prima hora noctis (3) ».

Ad ogni modo Tiziano Aspetti moriva a Pisa, in casa Camillo Berzighelli, l'anno 1606. Aveva dunque dimorato in quella città appena due anni, e non tre, come si è sempre creduto, poichè nel luglio del 1604 egli si trovava ancora a Ve-

(1) V. Doc. XII.
(2) V. Doc. XI.
(3) V. Doc. XI.

nezia (1), e ai primi di novembre del 1606 si era già provveduto all'esecuzione delle sue ultime volontà (2). Secondo l'espressa volontà dell'artista (3) il suo corpo veniva deposto nel chiostro del convento del Carmine di Pisa, e sulla sua sepoltura veniva eretto il busto suo, eseguito dall'allievo Felice Palma.

Sotto il busto è una lapide in cui si legge ancora oggi:

TITIANO DE ASPECTIS CIVI PATAVINO SCULPTORI EXIMIO
QUI CUM PLURIBUS EGREGIISQUE INGENIO MONUMENTIS
MULTAS ITALIAE PARTES SEQUE ILLUSTRASSET
AETERNITATEM MEMORIAE ADEPTUS
IN IPSO AETATIS ET ARTIS FLORE XLII° ANNUM AGENS
PISIS OBIIT ANNO SALUTIS MDCVII.

(Continua)

MALVINA BENACCHIO

(1) V. Doc. X.
(2) V. Doc. XII.
(3) V. Doc. XI.

NUOVI INGRESSI

ANNO 1928 (II semestre)

Oggetti archeologici [1]

Dallo scavo eseguito in Piazza Garibaldi e nell'area già occupata dall'albergo Stella d'Oro, prof. m. 6.50 c.:

ANELLO, epoca preromana (?), argilla grigiastra; diam. m. 0.160; di uso ignoto; rozzo impasto e fattura.

———, c. s.; diam. m. 0.140, c. s.; nello spessore, contigui, tre buchi molto profondi ma non oltrepassanti.

ANSA CILINDRICA, epoca preromana, argilla cinerognola; alt. m. 0.090, largh. m. 0.095.

————————, a nastro, c. s.; alt. m. 0.075, largh. m. 0.050; apparteneva forse ad una chilyx.

————————, rettangolare, c. s.; alt. m. 0.092, largh. m. 0.080; a sezione triangolare.

CORNO DI CAPRIOLO, c. s.; lungh. m. 0.121; segato alla radice.

————————, c. s.; lungh. m. 0.105; alla base un foro passante.

————————, c. s.; lungh. m. 0.088, c. s.

FUSAROLA, (?) c. s., argilla nerastra; diam. m. 0.031.

---

[1] Ove non si trovi indicazione di acquisto, si intende che gli oggetti di scavo sono stati donati al Museo dai proprietari del fondo col consenso della r. Soprintendenza, o depositati da questa a nome del Ministero dell'E. N. - Il Museo esprime ai sigg. donatori e all'on. depositante la propria gratitudine.

Gancio di cinturone, c. s., bronzo; alt. m. 0.037, largh. m. 0.037; decorazione a motivi floreali.

Patera, c. s., argilla grigia; alt. m. 0.040, diam. m. 0.113; impostata su cercine, labbro diritto. Frammentaria.

———, c. s.; alt. m. 0.064, diam. m. 0.145. Decorata con profonde linee incise, orizzontali e parallele, tracciate con uno strumento simile ad un pettine. Frammentaria.

———, c. s.; alt. m. 0.120, largh. m. 0.160; il labbro è rientrante; la decorazione è ottenuta coll'imitare i vasi in metallo: grosso cordone riportato, e, sull'orlo, bottoni circolari a rilievo simulanti borchie. Frammentaria.

———, c. s.; alt. m. 0.045, diam. m. 0.097; impostata su tondino, labbro rientrante. Frammentaria.

———, c. s., argilla rossastra; alt. m. 0.041, diam. m. 0.085; è impostata su tondino, labbro rientrante.

———, c. s.; alt. m. 0.050, diam. m. 0.090; c. s.

Piede di coppa, c. s., argilla rossastra; alt. m. 0.110, diam. m. 0.065; dipinto in rosso con tre anelli a rilievo e solito foro. Frammentario.

———————, c. s.; alt. m. 0.095, diam. m. 0.056, c. s.

———————, c. s.; alt. m. 0.175, diam. m. 0.072; decorato a zone dipinte in rosso, grande anello mediano. Frammentario.

———————, c. s., argilla grigia; alt. m. 0.071, diam. m. 0.081; grande anello mediano e due fori passanti. Frammentario.

———————, c. s., argilla nerastra; alt. m. 0.075, diam. m. 0.075; grande anello a sezione triangolare.

———————, c. s.; alt. m. 0.105, diam. m. 0.046; solita decorazione ad anelli.

———————, c. s.; alt. m. 0.090, diam. m. 0.060; c. s.

Spatola, epoca preromana (?), corno; lungh. m. 0.137; una delle estremità a cannone; forse strumento da vasaio.

———, c. s.; lungh. m. 0.125; una delle estremità termina con nove denti equidistanti, l'altra a manico arrotondato con foro passante.

Tomba, epoca di transizione tra il periodo preromano ed il romano, con ossuario e parte del corredo fittile. L'ossuario è in argilla nerastra; alt. m. 0.195, largh. m. 0.185; tronco di cono rovescio a gola rientrante e labbro a grosso cordone; decorazione a linee traversali rozzamente segnate.

———, c. s., con ossuario c. s.; alt. m. 0.171, largh. m. 0.160 c.; tronco di cono rovescio a gola rientrante e labbro a cordone; decorazione a colpi d'unghia sulla pasta tenera. Frammentaria.

———, c. s., con ossuario c. s.; alt. m. 0.150, largh. m. 0.299; tronco di cono rovescio a gola rientrante e labbro a cordone; sulla linea d'unione della gola col tronco di cono, delle intaccature ottenute a colpi d'unghia ad imitazione dei punti di sutura dei vasi in cuoio. Gola e labbro sono decorati con una linea a zig-zag.

———, c. s., con ossuario c. s.; alt. m. 0.098, largh. 0.256; tronco di cono impostato su cercine, gola diritta, decorazione c. s.; il coperchio ha il tondino decorato a cordone. Frammentario.

———, c. s., con ossuario c. s.; alt. m. 0.111, largh. m. 0.288; tronco di cono su cercine, gola rientrante e labbro a grosso cordone; sulla gola e sul labbro decorazione con una linea a zig-zag.

———, c. s., con ossuario c. s.; alt. m. 0.210, largh. m. 0.200 c.; Tronco di cono a gola rientrante decorata a cordone; rozzo impasto. Frammentaria.

Nello stesso scavo vennero scoperti altri vasetti, un opercolo, frammenti vari di importanza minore, ed inoltre a prof. varie:

Ampolla, epoca romana, vetro; alt. m. 0.150 c.; di forma cilindrica con un rigonfiamento nella parte mediana, una delle estremità è rotta, l'altra è di forma emisferica. Vetro di colorazione verdastra.

————, in tutto eguale alla precedente.

Anforetta, c. s., argilla rossastra; alt. m. 0.330; a doppio manico, uno dei quali mancante.

Peso da bilancia, c. s., piombo; alt. m. 0.09, diam. alla base m. 0.052; è di forma piriforme e termina con un anello.

Tubo frammentario di conduttura d'acqua, c. s.; 0.077, diam. 0.011; è fatto con una lamina sottile ripiegata e con i margini nettamente tagliati ed accostati senza saldatura.

Dallo scavo eseguito in via S. Lucia, prof. varie:

MASCHERINA UMANA, epoca preromana, bronzo; alt. m. 0.038, largh. m. 0.034; fortemente modellata, con due fori passanti al posto degli occhi.

TOMBA, c. s., con ossuario in argilla nerastra; alt. m. 0.143, diam. m. 0.150 c.; l'ossuario era chiuso con coperchio, mancante il corredo fittile. Frammentario.

FRAMMENTO ARCHITETTONICO, epoca romana, calcare berico; largh. m. 0.880, alt. m. 0.500, prof. m. 0.210; forse grande mensola con decorazione su tutte e due le faccie a larghe volute nastriformi.

Sterro all'angolo tra le vie L. Cadorna e A. Cavalletto, prof. m. 1.80.

CONDUTTURA D'ACQUA, epoca romana, terracotta; lungh. complessiva m. 2.00; l'unione dei vari segmenti è data a mezzo di manicotti pure in terracotta.

A Lion, casa parrocchiale:

STELE FUNERARIA, frammentaria (la sola parte superiore), epoca romana imperiale; alt. m. 1.450, largh. m. 1.200, prof. metri 0.370; trachite. Pseudo-edicola di ordine corinzio (fig. 72); nel triangolo del frontone una Gorgone, a destra Perseo che tiene con una mano la testa di Medusa, nell'altra la spada; a sinistra il cavallo che si inalbera. Sopra, come acroteri, due delfini e due mostri marini, e sul fregio dell'architrave due serpenti ctonii. Sui fianchi (fig. 73) due pilastrini scanalati con capitelli corinzi di fronte; ai lati invece due vasi ansati e baccellati ai quali si dissetano due uccelli. Dai vasi si dipartono tralci di vite con foglie e grappoli. Il monumento è molto danneggiato, mutilo nella parte inferiore, spezzato in due, mancante della colonnina di destra (resta il solo capitello corinzio di buona fattura), completamente abrasa la decorazione della colonnina e del capitello di sinistra, mancante l'acroterio sinistro. Nello specchio dell'edicola:

D M
·L VARIO . . . . . R O
. . . . . I· I I N . . . . . ONI
. . . . . ANN . . . . . ET
SATRIA
V

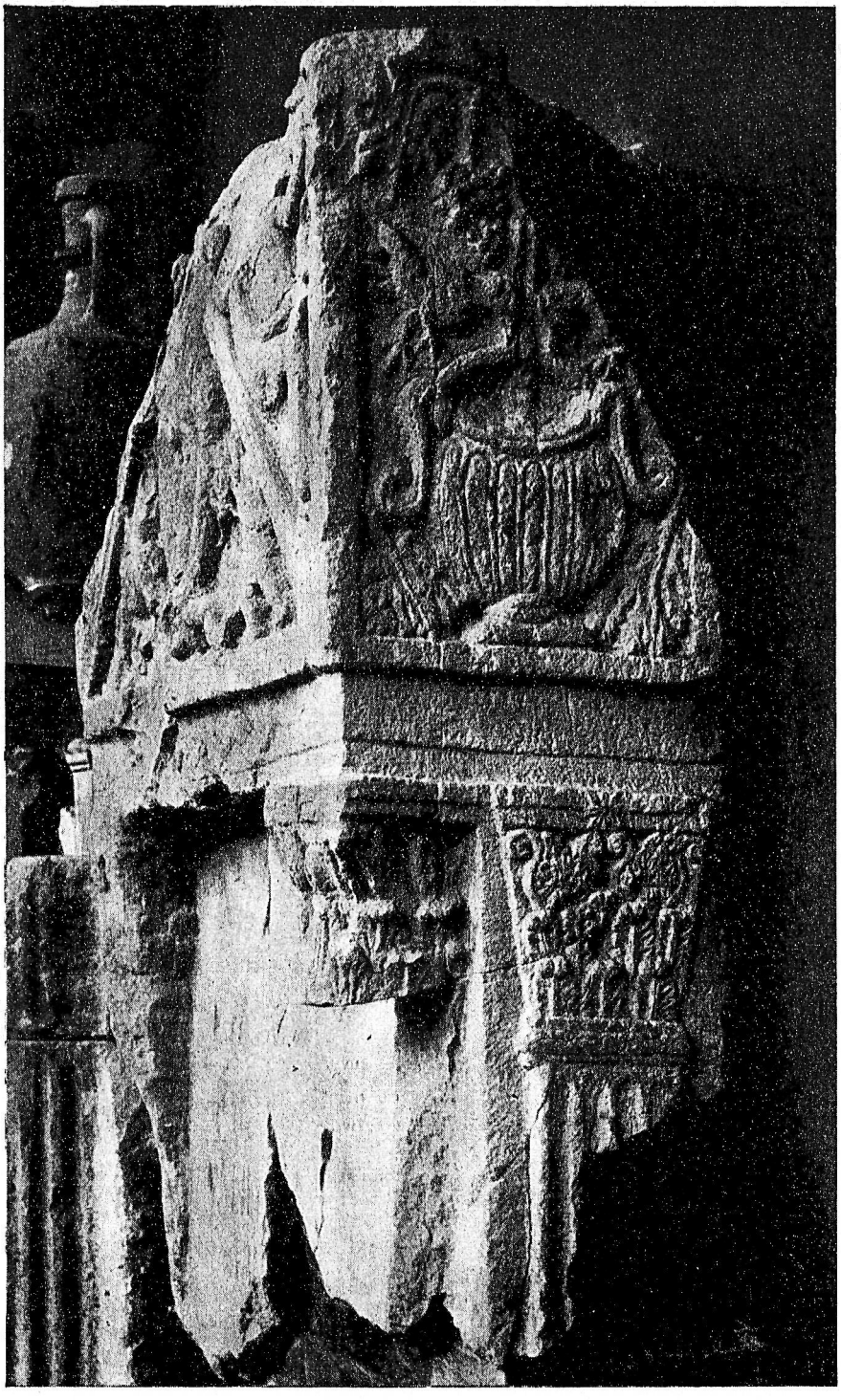
GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 72

Stele funeraria romana

(fronte)

Padova, Museo civico



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

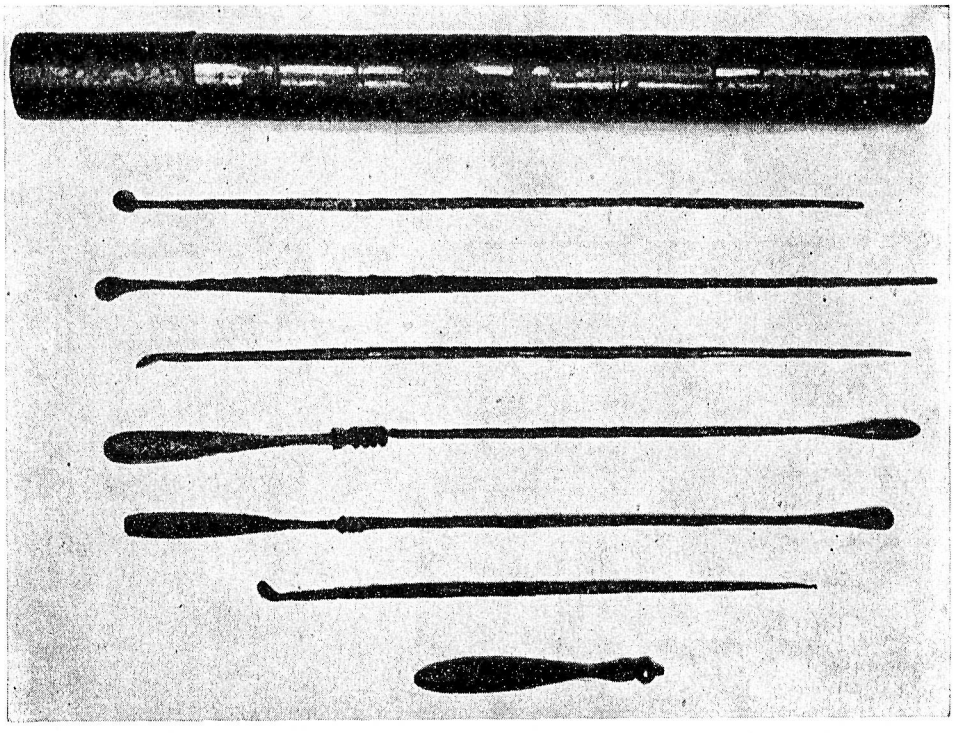
Fig. 73

Stele funeraria romana

(fianco)

Padova, Museo civico

Dalla stessa località ed essi pure, come i frammenti dell'edicola, tolti dalle costruzioni della canonica, provengono due blocchi parallelopipedi in trachite con una semicolonna scanalata a spigolo piano emergente dalla fronte; alt. compl. m. 1.480, largh. m. 0.500, prof. m. 0.350.



Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 74

Astuccio di bronzo con strumenti chirurgici

Età romana

Padova, Museo civico

Da uno sterro occasionale a Terranegra, prof. m. 1.20:

Iscrizione di epoca romana, in trachite; alt. m. 0.700, largh. m. 0.380, prof. m. 0.200:

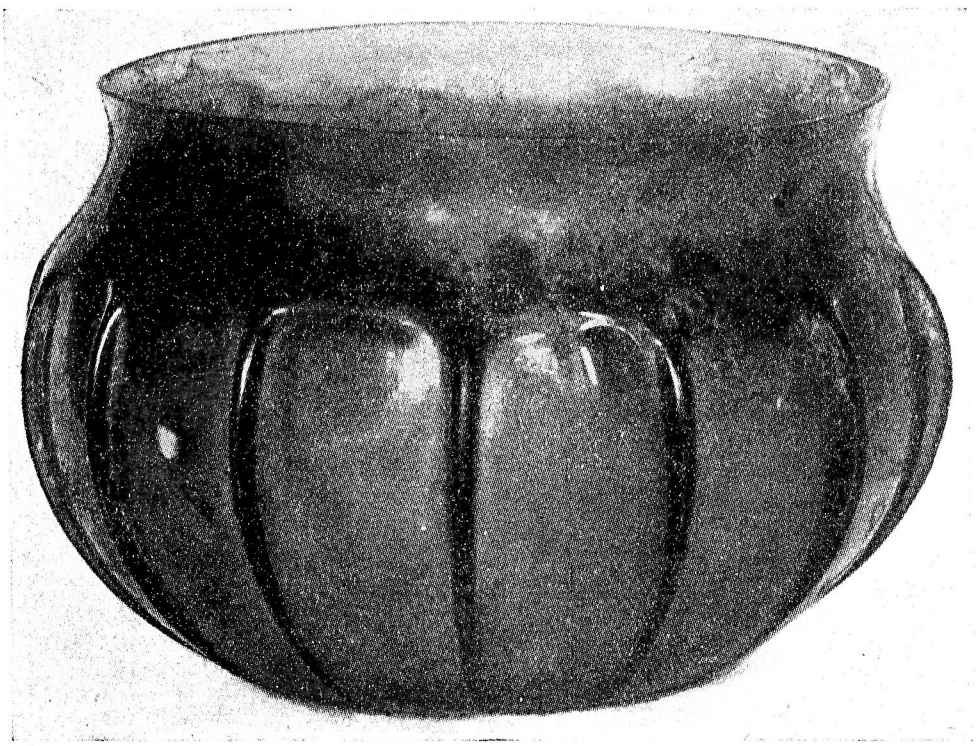
OCTAVIA
C · F

Da uno sterro eseguito all'Arcella, prof. ignota:

Ascia ad alette, epoca preromana, bronzo; lungh. m. 0.178.

Da uno scavo casuale in territorio di Abano, prof. m. 1.50 c.:

Astuccio chirurgico, epoca romana, bronzo; lungh. m. 0.193, diam. m. 0.015; di forma cilindrica, con coperchio; contiene sette strumenti oculistici di varie forme; uno di essi frammentario (fig. 74). Bene conservato, patina verde. Acquisto.



Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 75

Patera vitrea romana

Padova, Museo civico

Da uno scavo casuale in luogo imprecisato:

Ampolla unguentaria, epoca romana, vetro comune; alt. m. 0.200; di forma conica, con lungo collo; rotta e racconciata nella parte superiore.

Coppa, c. s., vetro rosso persicino; diam. m. 0.083; in forma di ciotola con costole, molto bella. Intatta (fig. 75). Acquisto.

Ceramiche medioevali e moderne

Piatto in terraglia, fabbrica incerta, (Este ?), sec. xviii; diam. m. 0.390. Rappresenta la Cena in Emmaus; policromo. Sbreccato sugli orli. Acquisto.

Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 76

Servizio da caffè, porcellana di Capodimonte
1750

Padova, Museo civico

Servizio da caffè in porcellana, fabbrica di Capodimonte, circa 1750. Composto di cinque tazze, cinque piattini, una zuccheriera, una caffettiera, una lattiera, con fondo dorato e decorazioni di composizioni mitologiche a rilievo e policrome; manichi imitazione corallo rosso. Ogni pezzo ha sotto il fondo la marca di fabbrica: una N coronata. Oggetto assai bello in ottimo stato di conservazione (fig. 76). Acquisto.

Sculture

Sanavio Natale, *Pietro Selvatico;* busto in gesso, originale; alt. m. 0.750. Dono delle sig.re Tina e Bice Vittanovich.

TESTA UMANA, arte romanica (?), marmo; alt. m. 0.150, largh. m. 0.090, prof. m. 0.060. Con la faccia molto schiacciata, occhi grandi, bocca piccolissima, priva della parte superiore della fronte. Sul collo una linea sinuosa di color bruno. Dono del sig. Schione Leonida che la ebbe a Sacca nel 1926 da un capo arabo proveniente da Sabha (Arabia).

ANNO 1929

Oggetti archeologici

Da uno sterro eseguito in via Goito, fornaci Garotta, prof. varie:

STATUETTA VOTIVA, in bronzo, epoca preromana; lungh. m. 0.073, alt. m. 0.055; cavallo stante. Rozzissimo, in buono stato.

————————, c. s.; lungh. m. 0.056, alt. m. 0.051; guerriero a cavallo; il cavallo è galoppante, il cavaliere ha le gambe distese in avanti, le braccia aperte e due fori alle mani. Rozzissimo, fuso in un solo pezzo.

————————, c. s.; lungh. m. 0.033, alt. m. 0.025; guerriero a cavallo; un solo foro a sinistra. Fusa tutta in un pezzo, informe e danneggiata.

Da uno sterro eseguito in via S. Francesco, nel chiostro del convento, prof. m. 2.40:

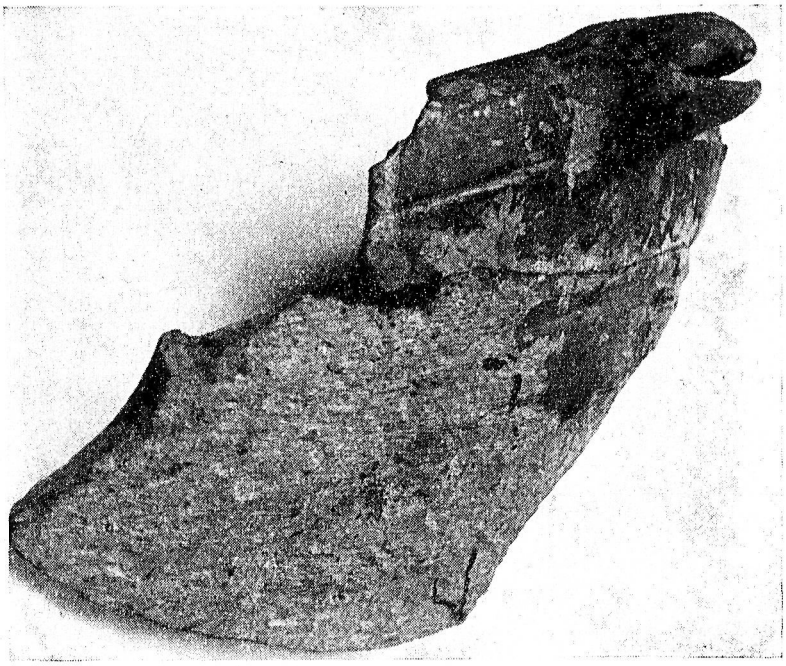
PATERA, argilla grigia, epoca preromana; alt. m. 0.135, largh. m. 0.210 (diam. m. 0.350 c.); frammento decorato esternamente con due profondi solchi circolari; dal labbro sporge un beccuccio in forma di testa d'animale con bocca aperta ed occhi incavati. Il beccuccio è forato; (fig. 77). Proviene da tomba manomessa in epoca imprecisabile.

Da uno sterro occasionale in territorio di S. Pietro Montagnon, eseguito l'anno 1880, profondità imprecisata:

PALETTA RITUALE, in bronzo, epoca preromana; lungh. m. 0.133, largh. m. 0.062; è fusa tutta in un pezzo col manico, ed ha i bordi fortemente rilevati; senza alcuna decorazione. Il manico è spezzato e manca della parte superiore. Acquisto.

Da uno sterro in via Zabarella, prof. m. 2.50:

FORCHETTA DA TAVOLA, in bronzo, epoca romana; lungh. m. 0.153; a tre rebbii; il manico termina con una rozza testina umana pileata.



GAB. FOT. MUSEO DI PADOVA

Fig. 77

Beccuccio di vaso

Argilla, epoca preromana

Padova, Museo civico

Da uno sterro eseguito in quartiere S. Lucia, prof. m. 3-4:

CIPPO FUNERARIO, trachite, epoca romana tarda; alt. m. 0.380, largh. m. 0.360, prof. m. 0.140; assai corroso; vi fu scavato l'incavo per un arpione, asportando quindi parte dell'ultima cifra:

LOC · SEP
INF · P XLV
RET · P XXX II

ROCCHIO DI COLONNA, pietra Costosa, epoca romana tarda; lungh. m. 0.850, diam. m. 0.300; decorato con scanalature a sezione curvilinea, baccellate nella parte inferiore.

Da uno sterro in via Eremitani, prof. m. 1.80:

CONDUTTURA D'ACQUA, in piombo, cilindrica (schiacciata dal peso del terreno), epoca romana imperiale; frammento, lungh. m. 0.880, diam. m. 0.370. Formata con una lamina dello spessore di mm. 15 rivoltata e chiusa a ribaditura. E contrassegnato in due parti col timbro rettangolare a lettere rilevate: PVB · M · PAT ·

Da Peraga, già in una casa colonica:

CIPPO FUNERARIO, trachite, epoca romana; alt. m. 0.430, lungh. m. 0.640, prof. m. 0.320. Frammentario:

SEX · POMpeius
SEX · F · D

Da uno sterro occasionale a S. Pietro Montagnon, ai piedi della torre campanaria, prof. imprecisata:

LAMINA INSCRITTA, in bronzo, epoca romana, lungh. m. 0.083, largh. m. 0.037; dimezzata nel senso dell'altezza; rimane la sola parte sinistra:

OMII / RIBI · / IIT · ETI / VM · EX / C Γ

VENERE PUDICA, statuetta in bronzo, epoca romana, I o II sec.; alt. m. 0.120, largh. m. 0.035. La dea è in piedi, nuda, il corpo grava sulla gamba destra, la sinistra è piegata e portata indietro; il braccio sinistro è aderente al corpo e con la mano si copre la pudenda, il destro è piegato in avanti e nella mano aperta forse aveva il pomo. Ha rotte e mancanti le gambe all'altezza del polpaccio. Il bronzo ha una bella patina verde. Acquisto.

Ceramiche medioevali e moderne

Da uno sterro eseguito in quartiere S. Lucia, prof. varie:

SCODELLA, sec. XIV, arte siculo-moresca; alt. m. 0.055, diam. m. 0.150. Il fondo di smalto bianco è decorato con sottili arabeschi giallo-bruni in gran parte indecifrabili perchè cancellati dall'uso. Sopra ad essi una seconda decorazione formata da due elissi

incrociate inscritte in un cerchio che corre lungo l'orlo. Nei quattro archi acuti risultanti dall'incrocio è dipinta una palma a cinque foglie, il tutto di colore azzurro. In origine la scodella aveva due manichi piatti, trilobati, contrapposti, dei quali uno è caduto. Il manico superstite è decorato da un giglio azzurro. Il fondo ha segnata a pennello con bianco più brillante una ruota a raggi curvilinei.

CATINO, frammentario, sec. XV, ceramica graffita padovana; lungh. m. 0.190, largh. m. 0.150; sul fondo verde a strie punteggiate stacca un profilo di donna dalla capigliatura a cesto; la fronte è cinta da un vezzo di perle.

SCODELLA, ceramica graffita padovana, sec. XVI; alt. m. 0.066, diam. m. 0.131; nell'interno un fiore fantastico policromo.

————, c. s.; alt. m. 0.062, diam. m. 0.137; nell'interno una croce rozzamente segnata spartisce il campo in quattro parti decorate a foglie fantastiche.

————, c. s.; alt. m. 0.060, diam. m. 0.132; nell'interno un grande pesce policromo.

————, c. s.; alt. m. 0.064, diam. m. 0.130; l'interno è diviso in quattro campi da una croce rozzamente segnata; questi sono occupati da altrettanti frutti graticolati di color verde e giallo ocra alternati.

————, c. s.; alt. m. 0.064, diam. m. 0.133; nell'interno un grande uccello stilizzato occupa tutto il campo; ha le ali verdi ed il corpo giallo-ocra.

BOCCALE, c. s.; alt. m. 0.150, diam. alla base m. 0.109; nella parte anteriore un cespo con tre foglie cuoriformi, il tutto racchiuso fra due zone a foglie trilobate alternativamente di color giallo-ocra e verde; manico largo, nastriforme. La base è in terra al naturale, senza vernice. Frammentario.

————, c. s.; alt. m. 0.174, diam. alla base m. 0.100; nella parte anteriore un grande fiore fantastico contornato da fogliami stilizzati e motivi geometrici; la parte inferiore e la base sono verniciate. Frammentario.

Da uno sterro in Piazza Garibaldi, prof. m. 3.20:

Scodella, c. s.; alt. m. 0.055, diam. m. 0.104; nell'interno una grande croce su un colle schematicamente indicato; è trapassata da freccie verdi nei punti dei chiodi; la croce è di color giallo carico, il colle verde. Verniciata all'esterno.

Scodella, c. s.; alt. m. 0.055, diam. m. 0.113; il motivo precedente più rozzamente reso; colori giallo e verde.

Da uno sterro in Piazza del Santo, area ex pal. Cavalli, prof. m. 3.20:

Scodella, c. s.; alt. m. 0.065, diam. m. 0.132; nell'interno, racchiuso in doppia fascia decorata a zone gialle e verdi, un profilo virile con zazzera bionda e berrettone verde a frontale rialzato; ai lati due rose di differente grandezza.

Fiaschetta, fabbrica detta di Candiana, sec. xvii; alt. m. 0.255, diam. m. 0.172; è di forma sferoidale con quattro manichetti passanti; decorata con foglia saz e fiori; colori verde, azzurro, ocra. In ottimo stato. Acquisto.

Dipinti e disegni

Bissoni G. B., – *M. V. e Santi*; tela a olio; alt. m. 3.050, largh. m. 3.250. Entro un riquadro incorniciato di finto marmo con angioletti a chiaro-scuro: Maria seduta sulle nubi col Bimbo sulle ginocchia volto in atto di benedire Marco Lando che, ginocchioni, nella nera assisa di protonotario apostolico è presentato da s. Benedetto. A sinistra seduto, s. Girolamo col Crocefisso in mano e il leone ai piedi, a destra s. Caterina in piedi con un libro aperto in mano, in atto di chiosarne il testo. Sotto, in elegante cartiglio, l'iscrizione:

DEO OPT MAX / ET SANCTIS TVTELARIBVS SVIS /
MEMORIAE QVE / MARCI LANDI PROTHONOTARII
APOSTOLICI / HVIVS ORATORII ET PII OPERIS
FVNDATORIS / HIERONIMVS LANDO EQUES P. MDCXXX

Parte centrale di grande trittico; in pessime condizioni.

Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 78

G. B. BISSONI: S. Vitale

Padova, Museo civico

Bissoni G. B., *Ss. Daniele e Antonio*, c. s.; alt. m. 2.80, largh. m. 1.95. In piedi, a destra, s. Daniele in bianco camice e tunicella di damasco rosso, ha in mano la bandiera crociata; a sinistra s. Antonio. Due angioletti, uno col simbolico giglio del Santo, l'altro col modellino della città di Padova. Parte destra del trittico; condizioni pessime.

Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 79

G. B. BISSONI: Ritratto

Padova, Museo civico

————, *Ss. Prosdocimo e Giustina*, c. s., c. s. In piedi, a destra s. Giustina con la palma del martirio, a sinistra s. Prosdocimo col pastorale, due angioletti porgono alla santa una corona di rose, al presule la mitria episcopale. Parte sinistra del trittico; condizioni cattive.

————, *S. Vitale*, c. s.; alt. m. 2.040, largh. m. 0.930. Il santo è in piedi, di fronte; ha la corazza, nella destra l'asta, nella

sinistra la palma del martirio. Fondo di paese collinoso, macchiette in vari atteggiamenti. Rifatto il fondo e restaurata (fig. 78).

Bissoni G. B., *S. Giovanni Battista,* c. s.; alt. m. 0.780, largh. m. 1.050, lunetta. Mezzo busto volto a destra; sulle spalle un manto verde scuro, in mano la croce di canna con la cartella. In pessime condizioni.

————, *S. Giovanni Evangelista,* c. s., c. s. Mezzo busto a destra, veste verde e manto rosso; ha in mano il libro degli Evangeli, c. s.

————, *S. Francesco d'Assisi,* c. s., c. s. Mezzo busto di tre quarti a destra, c. s.

————, *Ritratto di nobile veneto,* forse membro della famiglia Lando, c. s., c. s. Vôlto di tre quarti a sinistra, indossa la veste rossa orlata di vaio e sulla spalla ha la stola rossa di avogadore di comun; capelli e baffi bianchi. In discrete condizioni (fig. 79).

————, *Ritratto* c. s., c. s. Indossa veste purpurea; sulla spalla ha la stola dello stesso colore, capelli, baffi e barbetta a punta bianchi; la mano sinistra sul petto, con la destra gestisce, c. s.

————, *Ritratto* c. s., c. s. Indossa la veste rossa, ed ha sulla spalla la stola d'oro; nella mano sinistra stringe i guanti, colla destra gestisce, c. s.

Le tele sopradescritte provengono tutte dalla ex-chiesetta di ca' Lando, per dono della Congregazione di Carità, quando il detto stabile venne adattato ad abitazione civile. All'On. Presidenza della Congregazione i vivi ringraziamenti del Museo.

Oppi Ubaldo, – *Ragazzo cadorino*; tela a olio; alt. m. 0.977, largh. m. 0.700. Mezza figura in piedi, a sinistra. Acquisto del Municipio.

Pisani Angelo, – *Barche in cavana,* c. s.; alt. m. 0.600, largh. m. 0.750. Acquisto c. s.

Sculture

Stemma, pietra di Nanto, sec. XV; alt. m. 0.520, largh. m. 0.390, prof. m. 0.170. Impresa di ignoto canonico regolare di s. Salvatore, abate (?) del monastero di s. Antonio abate; spaccato,

1) inquartato su croce di s. Andrea e gigli, 2) inquartato ad un albero su campagna di verde (?) spaccata dalla punta dello scudo. *Dono del sig. ten. D'Angelo.*

Boldrin Paolo, *La Veronica*, bassorilievo stiacciato, marmo; alt. m. 1.200, largh. m. 1.065. *Acquistato all'Esposizione d'Arte Triveneta 1930 dalla Direzione del Zuccherificio e Raffineria di Pontelongo ed offerto in dono al Museo.*

————, *Ritratto del conte Ferdinando Cavalli*, busto in marmo di Carrara; alt. m. 0.610, largh. m. 0.510. *Eseguito gentilmente per il Museo dietro compenso delle sole spese.* Al prof. Boldrin ed alla Direzione dello Zuccherificio l'espressione di sincera gratitudine del Museo.

Oggetti del risorgimento nazionale

Medaglie, panciotto portato a Mentana e forato da una palla di fucile, galloni da furiere, fogli volanti ed opuscoli appartenuti od illustranti l'attività del reduce garibaldino Francesco Salce. *Dono della signora Adele Salce.*

Oggetti vari

Madonna col Bambino, opera rustica veneta, sec. xv inizio, scultura policroma in legno, tutto tondo; alt. m. 0.340, largh. base m. 0.198. La Vergine seduta su uno scranno regge sulle ginocchia il Bambino cui porge il seno; indossa un manto verde soppannato di rosso cupo, e una veste rossa listata d'oro, rossa anche la vestina del Bimbo. Dietro il gruppo, nel grosso del legno, è rozzamente ricavata una nicchietta già chiusa con un'assicella, ne rimangono infatti gli incastri laterali ed il chiodo che serviva da perno di sostegno. In discrete condizione. Acquisto.

Poltrona a braccioli, sec. xviii, in legno di castagno colorito in nero; alt. m. 0.890, largh. m. 0.600. Il sedile è foderato in cuoio; il dossale è traforato. In ottimo stato. Acquisto.

Cancelletto in ferro battuto, sec. xviii; alt. m. 0.885, largh. m. 1.445. Proviene dalla ex-casa di abitazione del custode del Museo dove fungeva da parapetto di un balcone chiuso.

ANNO 1930

Oggetti archeologici

Sterro in Piazza Garibaldi, area già occupata dall' albergo Stella d'Oro, prof. m. 3.50:

PATERINA, argilla nerastra, epoca preromana; alt. m. 0.037, diam. m. 0.090 c.; il fondo interno è tutto decorato ad incisioni ottenute sulla creta tenera con un punteruolo, ad imitazione delle patere borchiate. Frammentaria.

PENTOLA, argilla rosso - nerastra, c. s.; alt. m. 0.190, diam. m. 0.220, con decorazioni lineari graffite con uno strumento a pettine, disposte verticalmente e orizzontalmente in fascie alternate; sull'orlo i fori pel manico. Restaurata (fig. 80).

Durante il detto scavo vennero in luce alcune tombe di epoca preromana e numerosa e varia suppellettile.

Dallo sterro in quartiere s. Lucia, fondazioni del palazzo dell' Economia, prof. varie:

VASO, argilla grigia, epoca preromana; alt. m. 0.105, diam. m. 0.160; tronco di cono a gola rientrante e labbro rovescio, decorato sulla gola a colpi di stecca.

VASO, argilla nerastra, c. s., frammento; alt. m. 0.102, largh. m. 0.200. Decorato con sottili linee orizzontali e parallele; il fondo internamente é decorato con cerchi concentrici.

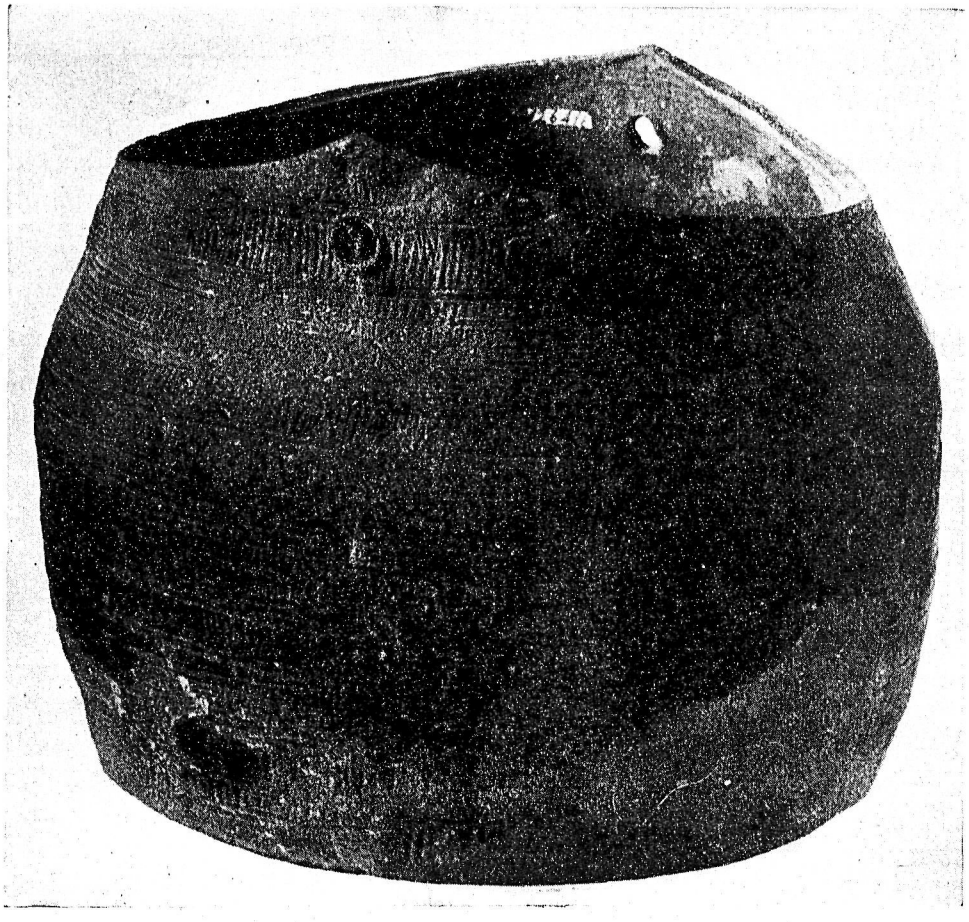
Durante questo sterro vennero in luce varie tombe del periodo preromano e di transizione, però manomesse e moltissimi oggetti in terracotta, corno e bronzo, tra i quali, appunto in una tomba di transizione, i resti di una bulla di bronzo.

Da uno sterro in via Goito, mattonaia Garotta, prof. m. 1.80:

SPILLONE, in bronzo, epoca preromana; lungh. m. 0.165; capocchia emisferica; l'ago è tutto decorato da sottili incisioni.

FIBULA, c. s.; lungh. m. 0.085; l'arco è a sezione romboidale, decorato con sottili incisioni a disegno geometrico.

Parte di briglia da cavallo, c. s.; alt. m. 0.048, lungh. m. 0.215. La museruola è decorata nella parte centrale con una losanga contornata da una fila di perline a rilievo (fig. 81).



Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 80

Pentola preromana decorazioni lineari

Età preromana

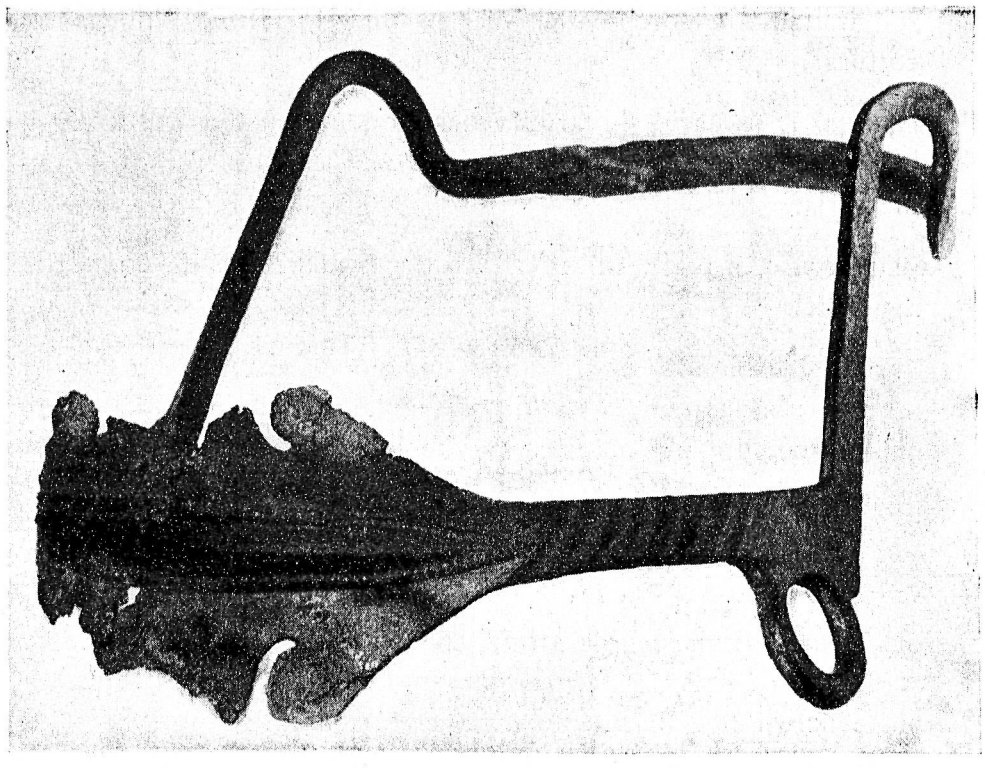
Padova, Museo civico

Scettro, in ferro e rame, frammento; lungh. m. 0.075. È decorato a tortiglione e termina con un rigonfiamento coronato da una pallina liscia.

Vennero pure in luce vari anellini, una fibula frammentaria, aghi, un gancio e qualche altro oggettino.

Da sterri eseguiti in Peraga, mattonaia Bettanini, prof. media m. 1.50:

Coltellino, selce bionda; lungh. m. 0.05. E a sezione triangolare, puntuto, con il codolo per l'immanicatura.



Gab. Fot. Museo di Padova

Fig. 81

Parte di briglia da cavallo

Età preromana

Padova, Museo civico

Cuspide, c. s.; lungh. m. 0.042. Accuratamente ritoccata, dorso piatto.

———, c. s.; lungh. m. 0.040. A sezione triangolare. Frammentaria.

———, c. s.; lungh. m. 0.027. Frammentaria.

Scalpello (?), c. s.; lungh. m. 0.053; a sezione triangolare e punta espansa.

Pallina, di bronzo; diam. mm. 9 c.

Vennero inoltre repertati vari raschiatoi e nuclei in selce bionda e bruna, forse scarti di lavoro.

Sterri a Mandriola, mattonaia Perale, prof. m. 1.60:

TOMBA, epoca preromana, con parte del corredo fittile. L'ossuario, frammentario; alt. m. 0.155, diam. bocca m. 0.100; a tronco di cono e labbro diritto; tutto attorno, equidistanti, dei bitorzoli imitanti le borchie dei vasi in metallo. Rozzo impasto e cottura.

TOMBA, c. s. L'ossuario, in argilla nerastra, è alto m. 0.150, diam. bocca m. 0.065; tronco di cono rovescio con unica ansa. Frammentaria.

ANSA LUNATA, c. s.; alt. m. 0.118; rotta e mancante di una delle appendici.

FALCETTO, selce bionda, c. s.; lungh. m. 0.090; arquato e a costola mediana; ha la punta a sezione triangolare e codolo tondeggiante con intaccatura pel manico. In due pezzi.

CUSPIDE, c. s.; lungh. m. 0.029. Frammentaria.

Sterro a Terranegra, prof. m. 1.50:

CIOTOLA frammentaria, argilla grigia, epoca preromana; alt. m. 0.025, diam. m. 0.082. La decorazione è ottenuta con pezzettini di pirite ficcati irregolarmente nella creta tenera.

Dallo sterro eseguito in quartiere s. Lucia, palazzo Economia Nazionale, prof. imprecisata:

VASO ARETINO, frammento; alt. m. 0.053, largh. m. 0.075. con figurazione a rilievo di una danza bacchica.

ARULA, in terracotta, argilla nerastra, epoca romana; alt. m, 0.048, largh. m. 0.198. Frammento di grande disco a fossette di mm. 80 c. Cfr. anche gli ingressi delle annate 1925 e 1926.

MATTONE, frammento, epoca romana; larghezza m. 0.100; contrassegnato da timbro rettangolare a lettere rilevate, incompleto .... ERVILI.

Da sterro in Piazza Eremitani:

COLLO DI ANFORA, argilla giallastra, epoca romana; alt. m. 0.123, diam. m. 0.192. Sul labbro un timbro elittico ad impressione con lettere a rilievo A · VAER.

Collo di anfora, c. s.; alt. m. 0.080. Sull'orlo due timbri c. s. LAE ARCI.

————————, c. s.; alt. m. 0.066. Sull'orlo due timbri c. s., lettere male impresse e molto consunte CÆ (oF) B (?) IAI IC.

————————, c. s.; alt. m. 0.092. Sull'orlo due timbri c. s. VIAT N□.

————————, c. s.; alt. m. m. 0.308. Sull'orlo un timbro c. s., le lettere sono molto consunte: I . . . . VRIA . . .

Da uno sterro eseguito in via Calatafimi, prof. m. 6.50:

Idria, argilla giallastra, c. s.; alt. m. 0.544, diam. ventre m. 0.380. A doppio tronco di cono con due anse nastriformi. Sul labbro, graffite, le lettere P Λ e sul collo i segni IXI.

Da sterro in via Luigi Cadorna, prof. m. 2.00:

Collo di anfora, argilla giallastra, epoca romana; alt. m. 0.150, diam. m. 0.160. Sull'orlo un timbro ad impressione rettangolare, lettere rilevate Q ATRI SECVN.

Sterro a Terranegra, fondo Piazzi, prof. m. 1.20:

Mattone, frammento, argilla giallastra, epoca romana; lungh. m. 0.070. Timbro a lettere rilevate SERΓ (Serenus?).

Sterro a Peraga, fornace Bettanini, prof. m. 1.50:

Mattone, frammento, argilla giallastra, epoca romana, lungh. m. 0.150. Timbro rettangolare a lettere rilevate LVC.

————————, c. s.; lunghezza metri 0.183. Timbro c. s.; incompleto EVIE VHODI.

Ceramiche medioevali e moderne

Da sterri eseguiti in quartiere s. Lucia, prof. varia:

Catino, ceramica graffita padovana; alt. m. 0.018, lungh. m. 0.141, frammento. Sul fondo gialletto uniforme un cerchio con inscritti due quadrati, l'uno interno all'altro e gravati da una croce.

Scodella, c. s.; alt. m. 0.052, diam. m. 0.130 c.; nell'interno fantastico fiore, i cui petali lanceolati sono gialli e verdi alternativamente.

Scodella, c. s.; alt. m. 0.015, lungh. m. 0.095, frammentaria; nell'interno largo anello di color giallino racchiudente una foglia lanceolata verde.

————, c. s.; alt. m. 0.062, diam. m. 0.125 c.; nell'interno sul fondo di bianchetto un cespo d'acanto verde carico.

————, c. s.; alt. m. 0.053, diam. m. 0.118; sull'orlo, all'interno, decorazione nastriforme a greca racchiudente un medaglione a fondo verde, sul quale stacca un profilo femminile caricaturale. All'esterno verniciata. Colori: viola, giallo e verde.

————, c. s.; alt. m. 0.046, diam. m. 0.118; nell'interno, rozzamente graffite, stelle alternativamente di color giallo carico e verde su fondo giallino.

————, c. s.; alt. m. 0.041, diam. m. 0.123. Frammentaria. Nell'interno due pesci incrociati verdi e gialli.

————, c. s.; lungh. m. 0.107; sul fondo un uccello verde e giallo racchiuso in un cerchio verde; da questo si dipartono raggi gialli che dividono la scodella in vari settori decorati con palmette stilizzate.

Da sterro in via Altinate, palazzo del Tribunale, prof. m. 4.50:

Boccale, sec. xvii, fabbrica incerta (Venezia ?); alt. m. 0.178, diametro ventre m. 0.152; sul fondo giallino della vernice girari con foglie e fiori fantastici, nel mezzo una lepre fuggente, il tutto di colore azzurro. Manca del manico. Restaurato.

Da uno sterro a Terranegra, prof. m. 1.50:

Boccale, ceramica graffita padovana, sec. xvi; alt. m. 0.150, diam. ventre m. 0.167; decorazione floreale policroma riccamente svolta, soliti colori. Frammentario.

Dipinti

Ritratto anonimo d'ignoto, miniatura su tela a olio, prima metà sec. xix, alt. m. 0.145, largh. m. 0.113. Rappresenta un signore seduto di fronte in marsina nera, con bottoni dorati; nella mano sinistra tiene un fazzoletto e nella destra una tabacchiera. Vicino ha un tavolino con oggetti diversi e un'arpa. Dietro a lui veduta di mare con ninfe, che si bagnano ai piedi di una roccia su cui sorge un tempietto. Acquisto.

Sculture

PILASTRINO, marmo rosso di Verona, sec. XVI iniz.; lungh. m. 0.440, largh. m. 0.220, prof. m. 0.150, frammentario; decorato con un fascio d'alloro baccato e con un trofeo di tre targhe con l'insegna della famiglia Bagarotto, il tutto appeso con un nastro ad un anello. *Dono dei RR. PP. Minori Conventuali di Camposampiero.*

Legni

STIPO, legno di pero, arte locale, sec. XVI; alt. m. 0.123, lungh. m. 0.305, prof. m. 0.135. Il coperchio è decorato con una fascia formata da quadrilobi incisi, disposti in triplice fila; sulla faccia anteriore un pannello a basso rilievo con due grifi affrontati alla toppa, racchiusi in fantastici girari di viticci e di foglie. In buone condizioni. Acquisto.

Oggetti del risorgimento nazionale

MEDAGLIE DI GUERRE per l'Indipendenza e Unità d'Italia e diplomi relativi; medaglie commemorative; una fotografia: il tutto già di spettanza del sig. A. Bordin, *Dono del sig. Lodovico Ferretto.*

Oggetti vari

OROLOGIO DA TAVOLO, a pendolo, in alabastro con ornamenti in bronzo dorato, stile Luigi Filippo; alt. m. 0.495, largh. della base m. 0.236. *Legato del n. h. co. Andrea Bembo*

TABACCHIERA, d'argento niellata e cesellata, sec. XVIII; lungh. m. 0.094, largh. m. 0.058, alt. m. 0.021, peso gramm. 115. Decorata con vedute fantastiche, dorata internamente. *Legato c. s.*

————, osso nero, sec. XIX inizio; diam. m. 0.084, alt. m. 0.022. Sul coperchio è incassato un ovale in avorio, racchiuso in sottile cordone d'oro, con scolpito a mezzo rilievo un profilo virile di gusto canoviano; l'interno è in metallo dorato. Acquisto.

VENTAGLIO, avorio e seta, sec. XVIII, dipinto a mano sulle due faccie; da una parte il « trionfo di Venere »; dall'altra « ragazza che fila » tra fiori. Manca una stecca. *Legato del n. h. co. Andrea Bembo.*

————, avorio e seta, sec. XIX inizio; la seta bianca è ornata di lustrini e fogliette in rame dorato, le due stecche principali con intarsi in tartaruga. *Dono del sig. A Marzari.*

————, legno e carta, inizio sec. XIX; di tipo giapponese, con le stecche traforate ed intagliate; la carta è dipinta a mano, le testine sono in avorio. Astuccio in legno. Acquisto.

————, osso e carta, sec. XIX; di tipo veneziano con le stecche traforate ed ornate d'intarsi dorati; carta originale in oro e figurine a colori. Acquisto.

Biblioteca

JERONIMI PADUANI, *Jesuida,* Liptzk, 1512, F. Thauner; acquisto.

F. PETRARCA, *Sonetti et Canzoni* Venezia, 1521, Aldo Romano ed Andrea Asolano; con postille di mano di PIETRO BEMBO, (vedi illustrazione in « Bollett. del Museo » 1928, XXI, pag. 238 e sgg. e in « Giorn. stor. d. letterat. ital. » vol. XCVI, 1930, pag. 186 e voll. sgg.). Acquisto.

F. PETRARCA, *Virgilianus Codex;* riproduzione fotografica, Milano, Hoepli, 1930. Acquisto del Municipio.

F. CABROL et HEN. LECLERQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie;* Paris, 1924-28, voll. 17. Acquisto.

N. 24 progetti del comm. ing. arch. Giulio Lupati (*d. d. figlia signora Margherita Lupati Manca*).

N. 90 opere riguardanti la ginnastica (*d. d. sig. cav. dott. Giovanni Orsolato*).

N. 54 opere riguardanti la tecnica e la storia della pittura (*d. d. signora Emma Menegazzo ved. Modin*).

ANDREA MOSCHETTI - *Direttore Responsabile*

Padova, Società Coop. Tipografica OTTOBRE 1932

137084

MUSEO CIVICO DI PADOVA