

*Direzione*

BOLLETTINO  
DEL MUSEO CIVICO  
DI PADOVA

BOLLETTINO DEL MUSEO CIVICO DI PADOVA - Annata LXIII - 1974

Museo di Padova  
Bibliotecario

DP

40/a

1974

PV 55

A N N A T A L X I I I - 1 9 7 4

REVISED 16 JAN 1964

BOLLETTINO  
DEL MUSEO CIVICO  
DI PADOVA

RIVISTA PADOVANA DI ARTE  
ANTICA E MODERNA NUMISMATICA  
ARALDICA STORIA E LETTERATURA  
DIRETTA DA GIOVANNI GORINI

A N N A T A L X I I I · 1 9 7 4

MUSEO CIVICO DI PADOVA



## S O M M A R I O

### Arte antica e moderna

- A. NICOLETTI, Il rilievo copto di Adria . . . . . pag. 7
- F. D'ARCAIS, Il miniatore degli Antifonari della Cattedrale di Padova:  
datazioni e attribuzioni . . . . . » 25
- H. M. THOMAS, *Die Frage nach Giotto's Berater in Padua* . . . . . » 61
- A. CALORE, Case medioevali padovane « a barbacani » . . . . . » 103

### Numismatica

- G. GORINI, Note numismatiche . . . . . » 119

### Storia e Letteratura

- A. LENCI, L'assedio di Padova del 1509: questioni militari e implicazioni  
urbanistiche nella strategia difensiva veneziana all'indomani  
di Agnadello . . . . . » 123



ANTONELLA NICOLETTI

## Il rilievo copto di Adria

### *Storia del rilievo*

Nel Duomo di Adria, murato sul terzo pilastro della navata sinistra, si conserva un rilievo marmoreo raffigurante la Vergine in trono col Figlio, tra gli arcangeli Michele e Gabriele (1).

L'esistenza dell'opera, ignorata dalla maggior parte della critica, trova, se non erro, per la prima volta un disegno a penna eseguito dal canonico Campagnella (2). Nel Libro d'iscrizioni antiche e moderne copiate in Adria nell'Aprile del 1752 (3), recentemente scoperto nell'Accademia dei Concordi di Rovigo dallo Zerbinati (4), il canonico Silvestri correda la trascrizione delle scritte e il disegno con precise indicazioni sul rilievo. Il marmo si trovava allora murato « sul portone dell'Orto » del Convento delle Monache Agostiniane, che sorgeva presso la chiesa della Tomba (5).

---

(1) Nel 1966 viene apposta al rilievo una targa marmorea con una lunga iscrizione, dove si legge la notizia, priva di alcun fondamento, della provenienza dell'opera da Efeso.

(2) M.A. CAMPAGNELLA, *Delle iscrizioni pubbliche e private, sacre e profane raccolte e delineate da me M. Ant. Can. Campagnella del Polesine, Adria, Lendinara, Badia ed alcune ville del territorio di Rovigo*, II, 1760, p. 69 (Acc. Conc., Silv. ms. 487).

(3) G. SILVESTRI, *Libro d'iscrizioni antiche e moderne copiate in Adria nell'Aprile del 1752*, pp. 13-14 (Acc. Conc., Silv. Busta 794, fasc. 5).

(4) E. ZERBINATI, *Interessi per l'epigrafia antica e testimonianze archeologiche in due inediti di Girolamo Silvestri*, in « Padusa », 1978, pp. 59-105.

(5) Il Monastero, fondato nel 1527, era intitolato a Santa Maria della Vittoria (cfr. J. ZENNARI, *Adria e il suo territorio attraverso i secoli. Ricostruzione storica*, Adria 1932, p. 251; M. DALLEMULLE, *Adria nel XVIII secolo*, in « Padusa », p. 33).

Successivamente il Bocchi pubblica il rilievo indicandolo come un « antichissimo greco bassorilievo del V secolo », cioè dei tempi in cui Adria « reggevasi popolarmente sotto il dominio Greco » (6).

Incerte sono le vicende del trasferimento dell'opera dal convento delle Monache Agostiniane alla Nuova Cattedrale di Adria. Sembra che nel 1789, allorché era vescovo di Adria Arnaldo Speroni, il rilievo, spostato dal convento delle Monache, fosse dapprima posto nell'antica Cattedrale e in seguito trasportato in quella Nuova, fatta erigere dallo stesso vescovo Speroni (7).

Nel 1934 si occupa dell'opera S. Bettini, al quale va riconosciuto il merito di avere reso pubblico l'interessante rilievo, inquadrandolo dentro precise coordinate culturali e cronologiche (8). Lo studioso rileva nella scultura « elementi di iconografia e di interpretazione liturgica quali nel VI secolo sono più comprensibili nell'Alto Egitto che in qualsiasi in qualsiasi altro luogo, e sopra tutto delle singolarità paleografiche di valore addirittura determinante ». Il confronto stilistico con altre sculture copte porta lo studioso a concludere che « la formella di Adria debba essere considerata un lavoro copto del VI secolo » (9).

### *L'opera*

La lastra di marmo, totalmente incassata nel pilastro, non permette il rilevamento dello spessore e delle tracce di eventuali grappe, che meglio permetterebbero di precisare l'originario impiego del marmo (10). La cornice su tre lati è costituita da un bordo rialzato, piatto

---

(6) F.G. BOCCHI, *Dissertazione di F.G.B. nobile adrianeese intorno ad un antichissimo Greco Cristiano Bassorilievo...*, Padova MDCCXC.

(7) F.A. BOCCHI, *Il Polesine di Rovigo*, in « Grande Illustrazione del Lombardo Veneto », Milano 1861, pp. 224-225.

(8) S. BETTINI, *Opere d'arte ignote o poco note: un rilievo copto in Adria*, in « Rivista d'Arte », 1934, pp. 149-168. Si sono inoltre marginalmente occupati del rilievo: V. DE VIT, *Adria e le sue antiche epigrafi*, Firenze 1888, n. 289; J. ZENNARI, o.c., p. 180; A. BOCCATO, *Adria nel mito, nella leggenda e nella storia*, Vicenza 1966, pp. 43-44.

(9) Recentemente B. FORLATI TAMARO, *Un cimelio di Lison di Portogruaro*, « Aquileia Nostra », XLIX (1978), pp. 171-172, a proposito del marmo d'Adria rileva il perdurare dei rapporti tra Ravenna bizantina e l'Egitto nel VI-VII secolo.

(10) La lastra, in marmo bianco, misura senza cornice m. 0,50 × 0,50, con la cornice m. 0,53 × 0,52.

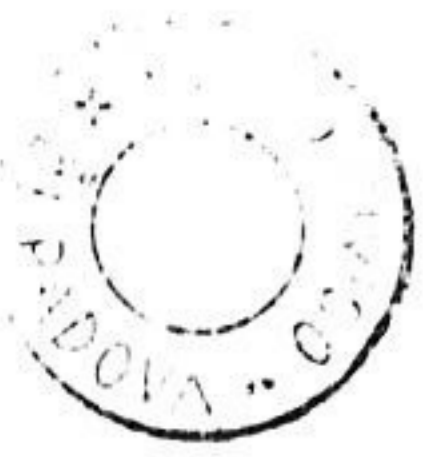




e liscio; quello superiore presenta una sagomatura a guscio arrotondato.

Sul marmo, affiancata dagli arcangeli Gabriele e Michele, è rappresentata la Vergine con il Bambino, assisa su un trono ricoperto da un cuscino. Il seggio, di forma molto semplice, privo di schienale, presenta alla base un alto suppedaneo.

La Vergine indossa una tunica che giunge fino ai piedi formando sul ginocchio un motivo di pieghe a ventaglio; i capelli sono avvolti dalla mitella, che le circonda il capo, dal quale scende lo zendalo o palla, un corto scialle che avvolge le spalle. La Vergine siede iera-



tica sul trono in posizione frontale: tale impressione è sottolineata soprattutto dalla rigida positura del volto e del busto; le gambe invece, lievemente divergenti verso l'esterno, forniscono un'indicazione di movimento. Accentua maggiormente la ieratica frontalità della parte superiore del corpo l'atteggiamento delle braccia che, all'altezza del gomito, si piegano per protendersi verso l'alto. Gli avambracci levati, le mani aperte con le palme rivolte in avanti, conferiscono al gesto della Vergine il significato di adorazione e di preghiera.

Il Figlio siede sulle ginocchia in asse con il corpo della Madre, in posizione rigidamente frontale: appare evidente un intervento di rielaborazione del volto, forse richiesto dallo stato di consunzione dell'immagine<sup>(11)</sup>. Risulta pertanto incerta la lettura dell'atteggiamento del fanciullo: probabilmente alzava la destra in gesto benedicente e nella sinistra teneva un rotulo<sup>(12)</sup>. Attorno al capo sono disposti tre grossi fori rettangolari, un tempo riempiti da paste vitree<sup>(13)</sup>. Gli arcangeli ai lati della Vergine indossano il pallio sopra una lunga tunica e sui capelli, acconciati in file regolari di riccioli, portano un diadema originariamente decorato da pietre; ambedue hanno la destra alzata e nella sinistra reggono il globo sormontato da una grossa croce greca<sup>(14)</sup>.

---

(11) L'avanzato stato di consunzione nella zona centrale della lastra fa supporre che in origine il rilievo, ubicato in altra sede, fosse un'immagine votiva, oggetto di una particolare venerazione.

(12) La descrizione del Silvestri sembra confermare questo atteggiamento del bambino.

(13) Il Silvestri ricorda che «paste dure e verdicce» riempivano i fori delle pupille degli Arcangeli.

(14) Nell'iconografia imperiale il globo o la sfera, nelle mani di un imperatore o di una Nike, è il simbolo del dominio esercitato sull'universo dal sovrano. A partire dal V secolo, sulle monete, il globo appare frequentemente sormontato da una croce ad indicare l'origine divina dell'autorità imperiale (cfr. M. SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichsapfel*, Stuttgart 1958, pp. 7-14; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971, pp. 32-33). Nelle mani degli arcangeli il globo è l'espressione del potere universale, cosmico ed eterno del Cristo (cfr. Reallexikon für Antike und Christentum, V, s. v. Angel, coll. 239-251. La O. SKJERBAEK MADSEN, *Michael and the Oblation. Towards the interpretation of the circular object in Michael's hand, in old Egyptian or Coptic pictorial representations*, in «Bulletin de la Société d'Archeologie Copte», 21 (1971-73), pp. 105-115) sostiene che nell'arte copta il globo sormontato dalla croce, nelle mani degli arcangeli, perde il suo originario significato «it might only wish to indicate that the object is a symbol of Christ».

## Le iscrizioni

Le figure di Maria e degli Arcangeli sono accompagnate dalle scritte: + O + ΑΓΙΟC ΜΙΧΑΗΛ + Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ <sup>(15)</sup> + Ο ΑΓΙΟC ΓΑΒΡΙΗΛ <sup>(16)</sup>.

Un'iscrizione su due righe, che l'usura del tempo ha reso di difficile interpretazione, corre lungo il bordo del suppedaneo del trono, un'altra a caratteri più chiari si legge a fianco della figura dell'arcangelo Gabriele.

Della prima scritta, dipinta e non incisa, leggiamo Βωι..... ωνοι sulla riga superiore e Βωιθι..... λιλυν su quella inferiore <sup>(17)</sup>. La particella και posta all'inizio della scritta incisa a fianco dell'arcangelo Gabriele indica che questa è la continuazione della scritta dipinta sul suppedaneo del trono.

La lettura della scritta, lettere profondamente incise, un tempo riempite di colore giallo <sup>(18)</sup>, ha dato luogo ad interpretazioni diverse.

Il De Vitt legge: ΑΒραάμ.[υ] ιου, Σωτηρ[ι]ου Θε[ε]ου Κ[ύρι]ε κάριν et Abrahami filii, Salutifer Dei. Domine (da) gratiam » <sup>(19)</sup>.

Il Bocchi, considerando un errore grammaticale dello scalpellino la scrittura ιου in luogo di ιους legge: ΚΑΙ ΑΒΡΑΑΜ ΙΟΥ(Σ)CΩΤΗΡ ΘΕΟΥ ΚΥΡΙΕ ΧΑΡΙΝ e Abramo figlio di Dio Salvatore O Signore (dacci) la grazia <sup>(20)</sup>. L'interpretazione di ΑΒΑΑΜ ΙΟΥC con Jesus Christi « già figurato in Isacco Figliuolo del Patriarca Abramo », sarebbe motivata da un passo del Vangelo di Matteo. Nel primo capitolo, la genealogia di Gesù Cristo è così descritta: « Liber generationis Jesus Christi Filii David, Filii Abraham <sup>(21)</sup> ».

Per il Bettini la scritta, continuazione di quella posta sotto il trono, formerebbe parte di un versetto liturgico: και ΑΒραάμ

---

<sup>(15)</sup> L'appellativo di Santa per designare la Vergine Maria ebbe larga diffusione prima delle controversie del V secolo. Dopo il Concilio di Efeso, che proclamò ufficialmente la Vergine « Theotokos », l'appellativo più diffuso è ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ. La formula ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ rimane pertanto solo nell'ambito della chiesa Monofisita.

<sup>(16)</sup> Si noti la grafia ΓΑΒΡΙΗΛ per ΓΑΒΡΗΛ.

<sup>(17)</sup> Il Silvestri e il Bocchi propongono la seguente lettura della scritta: Βωι - ωΝΟΙ — ΒωΙΒΙ ΛΙΑΥ; il De Vitt (o.c., p. 314) invece legge: ΒωΙ ... ωΝΟΙ ... ωΝΑΙ - ΑΓ..Β.. ΙΒΙ ... ΛΙΑΥ.

<sup>(18)</sup> G. SILVESTRI, o.c., p. 13.

<sup>(19)</sup> V. DE VIT, o.c., pp. 313-314.

<sup>(20)</sup> F.G. BOCCHI, o.c. p. 24 ss.

<sup>(21)</sup> MATTEO, I, 1-2.

οὗς τροφου (erroneamente scritto per τροφου) καε (per και) καριν « e il sacrificio di Abramo dei quali la sostanza e la grazia tu sei »<sup>(22)</sup>.

In un recente studio la Forlati riporta le letture proposte da Sergio Celato e da Denis Feissel<sup>(23)</sup>. Il Celato, considerando la parola στροφου un'abbreviazione di σταυροῦ, sebbene nessun segno grafico indichi un'eventuale contrazione, segnata invece nel καε per κυριε. La sua lettura risulta pertanto: Καὶ Ἀβραμίου σταυροῦ κα(υριε) χάριν.

A nostro avviso la lettura proposta dal Feissel, che ritiene soprannome o cognome la parola Στροφου, ci sembra preferibile: και Ἀβραμίου Στροφου κα(υριε) χάριν<sup>(24)</sup>. Il genitivo, come nelle usuali formule, è probabilmente retto da Βωθη (trascrizione fonetica per Βωθηη come in ΓΑΒΡΗΗΑ).

La scritta è un'invocazione alla Vergine, agli arcangeli, al Cristo, a cui probabilmente si riferisce la prima parte della frase dipinta sul suppedaneo del trono della Vergine che sembra terminare in plurale.

Dal lato paleografico, si nota che i caratteri delle lettere sono di tipo onciale rotondo a tutte maiuscole<sup>(25)</sup>. Le lettere, tracciate con una grafia per lo più diritta, solo sporadicamente accennano ad una lieve inclinazione verso destra.

### *Il tema*

Il rilievo di Adria rappresenta la Vergine come Theotokos, ossia Madre di Dio. Il motivo iconografico è ripreso dalle raffigurazioni pagane della maternità, come provano numerose piccole statue della Dea-Madre, quali ad esempio quelle conservate nel Museo di Capua e di Cartagine o le steli funerarie di Aquileia e di Colonia. Dopo il Concilio di Efeso (431), che formula il dogma dell'unifica-

---

(22) S. BETTINI, o.c., p. 158.

(23) B. FORLATI TAMARO, o.c., p. 174.

(24) Recentemente A. EFFENBERGER (*Die Grabstele aus Medinet el-Fajum. Zum Bild der stillenden Gottesmutter in der Koptische Kunst*, in « Forschungen und Berichte Staatliche Museen zu Berlin », 18 (1977), p. 158) propone di interpretare come un nome di persona la parola αγαθε della scritta incisa sul rilievo con la Vergine allattante conservato nei Musei di Berlino.

(25) J. IRIGOIN, *L'onciale grecque de type copte*, in « Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft », VIII (1959), pp. 29-51; G. CAVALLO, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze 1967.

zione della natura umana e di quella divina in Dio, dal momento della nascita, e di conseguenza riconosce in Maria la Madre di Dio (Theotokos), il tema della Vergine fiancheggiata da Angeli viene largamente accolto dall'iconografia cristiana e bizantina<sup>(26)</sup>. Nell'area egizia troviamo la Vergine affiancata dagli Arcangeli negli affreschi delle cappelle VII, VIII e XXVIII del Monastero di Apollo a Bawit, nel Monastero di San Paolo a Deir Anba Boula e nella Cappella di Sant'Antonio a Deir Abu Makar<sup>(27)</sup>, da Angeli a Saqqara, nelle cappelle 1719, 1723, 1724, 1733<sup>(28)</sup>, da Arcangeli e Santi nei rilievi nn. 7414, 7815, 8006 del Museo del Cairo<sup>(29)</sup> e nel tessuto copto del Museo di Cleveland<sup>(30)</sup>.

Nel rilievo di Adria l'immagine della Vergine, rispetto agli esempi citati, adotta un atteggiamento che, dal punto di vista iconografico, riveste senza dubbio un carattere di eccezionalità.

L'attitudine dell'orante, in una Vergine seduta in trono, è molto raro e presente in un circoscritto ambito geografico.

---

(26) La Vergine in trono con il bambino fiancheggiata da angeli o arcangeli appare nel VI secolo raffigurata nella basilica eufrasiana di Parenzo (M. VAN BERCHEM-E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, Genève 1924, fig. 221), a Cipro nella Chiesa della Panagia Kanakaria di Lythrankomi (A. STILIANOU, *Cyprus Byzantine Mosaics and Frescoes*, Greenwich 1963, (tavv. 1-2), a Roma in Santa Maria Antiqua (W. DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antique*, Roma 1911, tav. 44), sui dittici eburnei di Berlino, Etchmiadzin e Parigi (F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, nn. 137, 142, 145), sul medaglione siriano e sull'Encolpion della Collezione Dumbarton (M. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington 1962, n. 86; II, 1965, n. 36) e sull'ampolla di Monza (A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, tav. X). Segnaliamo inoltre la proposta di R. GIORDANI (*Su una discussa figurazione della urnetta argentea di San Nazaro Maggiore di Milano*, in « Bollettino d'Arte » 1974), p. 127 ss.) di riconoscere nelle figure ai lati della Vergine sull'urna di San Nazaro degli Angeli.

(27) M.J. CLEDAT, *Le Monastère et la nécropole de Baouît*, in « Mémoires de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire », XII (1906), tav. XCVIb, p. 39 e 49; I. LEROY, *Le programme décoratif de l'Eglise de Saint Paul du désert de la Mer Rouge*, in « Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie orientale », 78 (1978), p. 335; Id., *La peinture murale chez les Coptes, II, La peinture des couvents du Ouadi Natroum*, Le Caire 1978, p. 78.

(28) J.E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara, 1908-1910*, IV, Le Caire Leipzig 1912, tavv. XXIII, XXV, XXIV, pp. 22-23.

(29) J. BECKWITH, *Coptic Sculpture*, London 1963, figg. 111-112-113.

(30) SHEPHERD, *An Icon of the Virgin, a sixth-century tapestry panel from Egypt*, in « Bulletin of the Cleveland Museum », 1969, pp. 91-120; *Age of Spirituality-Late antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of Metropolitan Museum of Art*, New York 1979, n. 477.

Nello studio della formazione dell'iconografia cristiana in Egitto e in particolare della trasmigrazione di un tema religioso dalla cultura pre-cristiana a quella copta, va tenuto presente che quest'ultima, legata agli strati popolari o medi della società egizia, germina spontaneamente senza le direttrici auliche di corte, come era avvenuto in età faraonica. Un ruolo importante ha senza dubbio la città di Alessandria, prestigioso centro di civilizzazione che filtra il processo di ufficializzazione della mitologia greca-romana, irrorando le vene dell'entroterra e cancellando attraverso il sincretismo religioso i temi e la religione faraonica. Attraverso Alessandria, artigiani e veterani romani, giunti dalla Siria e da Palmira, durante l'azione di Zenobia nel 3° secolo, portano altri temi e credenze (ellenizzanti pur essi <sup>(31)</sup>). Attraverso Alessandria si fa da ultimo sentire il potere della corte di Bisanzio, erede di Roma nel controllo degli ormai precari rapporti tra mondo orientale e mondo romano <sup>(32)</sup>.

La creazione di particolari immagini per rappresentare Maria Madre di Dio e la loro dipendenza da modelli forniti dall'arte popolare pagana si giustificano tenendo conto dell'importante ruolo che la maternità ha avuto nell'antica tradizione dell'Egitto <sup>(33)</sup>. Questo interesse alla maternità e al bambino si riflette, come testimoniano i Vangeli apocrifi arabi e soprattutto il Protovangelo di Giacomo e dello PseudoMatteo, nella nuova religione. L'influenza di questi ultimi è riconoscibile nell'elaborazione di alcune iconografie cristiane quali ad esempio la Madonna che allatta il bambino (Galaktotrophusa) <sup>(34)</sup> o la Vergine che bacia la mano al Figlio <sup>(35)</sup>.

Ritornando al tipo iconografico della Vergine del rilievo di Adria va precisato che in territorio egizio non si conoscono

---

<sup>(31)</sup> A. BADAWAY, *L'art copte. Les influences hellénistiques et romaines*, in *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, 34 (1951-52), pp. 155-158; H. MÖBIUS, *Alexandria und Rom*, *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1964.

<sup>(32)</sup> CH. DIEHL, *L'Égypte chrétienne et byzantine*, in G. Hanotaux, *Histoire de la nation égyptienne*, III, Paris 1934, pp. 448-490; A.H.M. JONES, *The later Roman Empire*, Oxford 1964, 857-58; E.R. HARDY, *The Egyptian policy of Giustinian*, in « *Dumbarton Oaks Papers* », 22 (1968), pp. 21-43.

<sup>(33)</sup> P. SYLVESTRE CHAULEUR, *Figures de la Vierge Marie Mère de Dieu dans l'art copte*, in « *Les Cahiers Copte* », 1954, pp. 3-5.

<sup>(34)</sup> Sulla raffigurazione della Vergine allattante si veda K. WESSEL, *Die Stillenden Gottesmutter*, in « *Studien zur altägyptischen Kultur* », 8 (1978); pp. 185-200 che riassume le proposte fatte in precedenza dagli studiosi.

<sup>(35)</sup> A. GRABAR, *Deux images de la Vierge dans un manuscrit Serbe*, in *L'Art a la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, pp. 543-554.

esempi analoghi. Questa particolare iconografia, per quanto ne sappiamo, riappare in alcune miniature armene del X secolo appartenenti rispettivamente al cosiddetto Vangelo dei Traduttori della Walters Art Gallery di Baltimora <sup>(36)</sup>, al Vangelo n. 2555 della Biblioteca del Patriarcato Armeno di Gerusalemme <sup>(37)</sup> e nel famoso Vangelo di Ečmiadzin, conservato al Matenadaran di Erivan <sup>(38)</sup>.

Il tipo della Vergine di Adria, dal punto di vista strettamente iconografico, è il risultato di una contaminazione di due diverse iconografie mariane: la Vergine in trono con il bambino seduto sulle ginocchia, in asse con il corpo della Madre, presenta la medesima formula della Vergine chiamata Nicopeia <sup>(39)</sup>, mentre l'atteggiamento delle braccia alzate in gesto di preghiera si collega al tipo della Blacherniotissa.

Della Vergine Blacherniotissa, protettrice dell'imperatore e della casa imperiale, si distinguono generalmente due varianti, il tipo cosiddetto dell'Orante che presenta la Vergine senza bambino in piedi con le braccia alzate in gesto di preghiera <sup>(40)</sup> e quello chiamato anche *Platytera* che mostra la Vergine in atteggiamento di orante con un clipeo davanti al seno contenente l'immagine a mezzo busto del Figlio <sup>(41)</sup>.

Somiglianze solo « esterne » collegano il tipo della Vergine del rilievo di Adria a quest'ultima variante, che nell'iconografia teologica

---

<sup>(36)</sup> S. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Walters Gallery*, Baltimore 1973, tav. 3. La studiosa accenna ad un'immagine analoga contenuta nel vangelo di Dsghrut', datato 974, conservato a Caesarea, proveniente dal Monastero di Forerunner. Nell'impossibilità di consultare l'opera mi riferisco a quanto dice la Der Nersessian a pag. 3.

<sup>(37)</sup> S. DER NERSESSIAN, *The Date of the Initial Miniature of Etchmiadzin Gospel*, in « The Art Bulletin », 1933, fig. 27.

<sup>(38)</sup> Ibidem, fig. 29. La Vergine in trono con le braccia alzate in gesto di preghiera appartiene al gruppo delle miniature poste all'inizio del manoscritto attribuite ad un maestro armeno e assegnate dal Weitzmann (*Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden II. Jahrhunderts*, Bamberg 1933, p. 8-11) e dalla Der Nersessian al X secolo.

<sup>(39)</sup> G.A. WELLEN, *Theotokos*, Utrecht 1961, p. 147 ss.

<sup>(40)</sup> Ibidem, p. 165 ss.

<sup>(41)</sup> Nelle versioni più antiche la Vergine tiene con ambo le mani il clipeo contenente l'immagine del Figlio. L'origine di questa iconografia è collegata all'uso di presentare all'acclamazione delle folle il ritratto dell'imperatore in clipeo, in occasione del suo avvento al trono (A. GRABAR, *Martyrium*, Paris 1946, II, pp. 227 ss.). Si veda inoltre la particolare interpretazione di questo tema nell'arte cop'a proposta da A. PIANKOFF, *La vierge « Znamenie » et la Déesse Nout*, in « Bulletin de la Société

bizantina assume il significato del dogma dell'incarnazione: l'effigie del Figlio dentro il clipeo è il « segno » del Logos incarnato, attestato dal famoso passo di Isaia e ricordato a proposito dell'Annunciazione da Matteo <sup>(42)</sup>.

Più vicino al tipo della Madonna di Adria è la Madonna Orante, affrescata in un arcosolio del Cimitero Maius di Roma <sup>(43)</sup>. La Vergine raffigurata a mezzo busto in atteggiamento di orante, tiene davanti a sé l'immagine del bambino senza clipeo. Grabar <sup>(44)</sup> accorda al gesto della Vergine l'originario valore semantico proposto dal Klauser all'immagine dell'Orante nella primitiva arte cristiana. Per il Klauser l'orante non assumerebbe il valore di simbolo specificamente cristiano, ma rappresenterebbe il concetto della « Pietas » ereditato dal mondo pagano, dalla cui immagine l'orante formalmente deriva <sup>(45)</sup>. Il gesto della Vergine affrescata sull'arcosolio del Cimitero Maius assume per il Grabar un significato di sottomissione al volere del Cristo, allorché accetta il ruolo di strumento dell'incarnazione. L'immagine sarebbe quindi strettamente collegata al tema dell'Assunzione: Maria accetta con umiltà il volere di Cristo con le parole: *Ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum* » <sup>(46)</sup>.

---

d'archeologie copte », XVI (1961-62), pp. 261-69. Sul significato delle immagini clipeate nell'arte cristiana si veda A. GRABAR, *L'imgo clipeata chrétienne*, in « *Compte Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* », 1957, pp. 12 ss. Il problema dell'origine dell'immagine clipeata è trattato da J. BOLTEN, *Die Imago clipeata*, Paderbon 1937.

<sup>(42)</sup> ISAIA, VII, 14. Inoltre H. ROSENAU, *A Study in the iconography of the incarnation*, in « *The Burlington Magazine* », 1943, pp. 176-179.

<sup>(43)</sup> G. WILPERT, *Le pitture delle Catacombe*, Roma 1903, tav. 163, I; U.M. FASOLA, *Topographische Argumente zur Datierung der « Madonna orans » in Coemeterium Majus*, in « *Römische Quartalschrift* », 51 (1953), pp. 137 ss.

<sup>(44)</sup> A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968, pp. 75-76.

<sup>(45)</sup> TH. KLAUSER, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, in « *Jahrbuch für Antike und Christentum* », 1959, p. 115 ss. La tesi del Klauser non viene del tutto condivisa dalla critica. E' certo che la figura dell'Orante per la sua utilizzazione frequente e particolare nell'iconografia cristiana diviene un'immagine tipicamente cristiana. Sul significato dell'Orante si veda anche V. TĂTĂSIANU, *Origine et Signification de l'Orant*, in « *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International d'Etudes Byzantines* », II, Paris 1951, pp. 397-401, e in particolare il recente studio di P.C.J. VANDAELE, *De Dode, een Hoofdfiguur in de Oudchristelijke Kunst. Een iconografische studie over de afbreiding van de dode in de oudchristelijke grafkunst*, Amsterdam 1978, pp. 103-109.

<sup>(46)</sup> Sul tema dell'Annunciazione: D. DENNEY, *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, London 1977.



L'immagine della Vergine scolpita sul rilievo di Adria può essere avvicinata ad un'altra singolare iconografia della Vergine, più diffusa in ambito copto: quella della Vergine in trono che alza il braccio destro e con il sinistro trattiene il bambino seduto in grembo<sup>(47)</sup>.

Quanto all'origine iconografica di questo tipo di Vergine, il Müller, pubblicando l'inedito rilievo conservato in una collezione privata del Cairo, nota nella tipologia del trono, riccamente ornato, sovrapposto ad un rialzo e con lo schienale alto, una stretta somiglianza con le raffigurazioni tarde di Iside in trono con il figlio Oro. Lo studioso avanza l'ipotesi che la Vergine con il braccio alzato rifletta « un momento intermedio a tuttora sconosciuto » della tradizione iconografica di Iside<sup>(48)</sup>.

È forse più probabile che il modello antico di cui si serve l'arte copta per la rappresentazione della Vergine in trono con il braccio destro alzato sia direttamente collegato alle immagini di Helios, di Serapide e delle affini divinità solari; che a loro volta hanno influenzato, nell'iconografia imperiale romana delle figurazioni monetarie, la rappresentazione dell'imperatore con la mano destra simbolicamentealzata<sup>(49)</sup>.

L'atteggiamento del braccio alzato è inteso dal Grabar come gesto di preghiera o di adorazione nei confronti del Bambino<sup>(50)</sup>; per il Bettini invece la Vergine solleva il braccio in segno di grazia ac-

---

(47) Stele del Museo del Cairo proveniente dal Fayoum (K. WESSEL, *L'Art Copte*, Bruxelles 1964, p. 102, fig. 78), il rilievo appartenente ad una raccolta privata del Cairo (W. MÜLLER, *Isis mit Horuskinde. Ein Beitrag zur Ikonographie der stillenden Gottesmutter in hellenistischen und römischen Ägypten*, in « Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst », XIV (1963), pp. 7-35 e la stele armena della chiesa di Haridj (S. DER NERSESSIAN, *L'Art Arménien*, Paris 1977, tav. 43). In una miniatura della Cronaca Alessandrina. La Vergine è raffigurata in piedi (A. BAURE-J. STRZYGOWSKI, *Eine Alexandrinische Weltchronik*, Wien 1905 (Denkschriften der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil. his. Kl., Band LI), tav. VII verso.

(48) W. MÜLLER, o.c., pp. 34-35.

(49) H.P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of the Cosmic Kingship*, Oslo 1953, p. 139 ss.

(50) A. GRABAR, *Remarques sur l'iconographie de la Vierge*, in « Cahiers Archéologiques », XXVI (1977), p. 174. Un significato analogo accorda all'atteggiamento della Vergine raffigurata con la mano destra alzata, gesto che Kondakov collega all'antico gesto dell'acclamatio (cfr. GOLGOWSKI, *On the iconography of the Holy Virgin represented on Faras murals, Standing Virgin holding the Child on her arm*, in « Études et Travaux », 1968, p. 302.

cordata<sup>(51)</sup>. Rispetto a questo tipo di Vergine, l'atteggiamento della Madonna nel rilievo di Adria è senza dubbio un gesto di orante. È la precisazione di questo atteggiamento a qualificare l'immagine del rilievo.

L'atteggiamento di preghiera definisce il ruolo di Maria nella « pietà » cristiana: colei che interviene presso il figlio in favore degli uomini. Il gesto di preghiera della Vergine evoca uno dei temi principali dell'iconografia cristiana, quello della Madre di Dio nel ruolo di intercessione. Sono soprattutto i Vangeli apocrifi di Giacomo e dello Pseudo Matteo e ancor più quelli arabi che attribuiscono questo ruolo di intercessione a Maria come Madre di Dio. È lei il personaggio principale che agisce; è per il suo ruolo di intermediaria presso il figlio taumaturgo che si chiedono i miracoli, è a lei che le altre madri vengono a supplicare di intervenire presso il Figlio, per salvare i bambini malati o morti.

Confermerebbe questo ruolo di intercessione la lunga scritta che molto probabilmente conteneva un'invocazione di aiuto o di preghiera rivolta alla Vergine.

L'importanza della mediazione mariana nella chiesa copta è documentata almeno dal VI secolo. Secondo Teodosio di Alessandria lo stesso Cristo avrebbe ordinato di onorare la Madre divina, promettendo in cambio di elargire la sua pace. In uno studio sulla natura della mediazione mariana nella Chiesa d'Egitto il Giamberardini afferma che la Chiesa egiziana rimane fedele a queste credenze: « la devozione mariale in Egitto comprende due concetti, quello sulla dignità ontologica della Santa Vergine cui è connessa la capacità del merito, l'altro sulla sua mansione funzionaria che ridonda a utilità dei fedeli »<sup>(52)</sup>.

### *Datazione e stile*

Per quanto riguarda l'inquadramento cronologico e stilistico del rilievo va tenuto presente che l'arte in territorio egizio non appare un fatto unitario e organico, ma presenta una varietà di linguaggi artistici dovuti alla differente cultura dei diversi ambienti. Di conseguenza gli studi su cronologia e stile della produzione scultorea

---

(51) S. BETTINI, o.c., p. 161.

(52) G. GIAMBERARDINI, *Natura della mediazione mariana di Maria nella Chiesa Egiziana*, Cairo 1952, p. 5 ss.

dell'Egitto hanno dato luogo a risultati spesso contraddittori. In un saggio recente, il Torp<sup>(53)</sup>, approfondendo il concetto di « renovatio » già formulato dal Beckwith<sup>(54)</sup>, riconosce nei primi anni del VI secolo, accanto allo stile « locale », una corrente nuova ispirata a contemporanei prototipi costantinopolitani. La produzione scultorea viene dallo studioso suddivisa in due gruppi, che per lo stile si definiscono « decorativo » e « antico ».

La corrente di stile « decorativo » è caratterizzata da un maggior grado di stilizzazione nella resa formale, da un disarticolato andamento delle forme e da un'esecuzione piuttosto rozza e sommaria. A questo proposito è opportuno fare una precisazione: il maggiore o minore grado di stilizzazione non è ragione sufficiente per applicare letture « parziali » e tantomeno degradare in singole correnti « ritardatarie » opere di artisti dotati di una propria cultura, spesso composita.

La corrente « decorativa » risulta quindi essere l'espressione unitaria e coerente del processo evolutivo di un preciso ambito culturale e più precisamente dell'ancora controversa e problematica antica tradizione artistica del territorio egiziano<sup>(55)</sup>. La cultura locale si manifesta come espressione delle correnti popolari da un lato e dall'altro dell'evoluzione della tradizione formale ellenistica radicata in Alessandria.

Da più parti le classificazioni dei fenomeni artistici preislamici appaiono strettamente vincolati all'arbitrario concetto, formulato a priori, in base al quale viene giudicato il rapporto tra il progressivo affievolirsi della tradizione classica alessandrina e la crescita delle tradizioni locali<sup>(56)</sup>. Tale proposta di soluzione del problema

---

(53) H. TORP, *Byzance et la sculpture copte du VI<sup>e</sup> siècle a Baouît et Sakkara*, in *Syntrouon*, Paris 1968, pp. 11-27; Id., in *Art Bulletin*, 1965, pp. 361-375.

(54) J. BECKWITH, o.c., p. 21.

(55) Sulla tradizione stilistica dell'Egitto nella bassa antichità e agli inizi dell'età bizantina si veda J. STRZYGOWSKI, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria*, in « *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie* », V (1902), p. 35 ss.; S. DER NERSESSIAN, in « *The Art Bulletin* », XXV (1943), pp. 80-86 (recensione a C.R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1942); J. KOLLWITZ, *Alexandrinische Elfenbeine*, in *Christentum am Nil*, Recklinghausen 1964, p. 219 ss.

(56) Il DE FRANCOVICH (*L'Egitto, la Siria e Costantinopoli. Problemi di metodo*, in « *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* » XI-XIII (1963), p. 122 ss.) sostiene, ad esempio, che il « processo di continuo affievolirsi della tradizione ellenistica e del contemporaneo irrobustirsi dell'elemento copto » raggiunge il culmine già alla metà del V secolo.

culturale alessandrino del V e VI secolo è senza dubbio univoca perché non tiene conto che Alessandria, sede di una raffinata civiltà in possesso di tutte le strutture culturali, quali ad esempio l'Università<sup>(57)</sup>, non solo mantiere, almeno in certi ceti, gli elementi dell'antica tradizione culturale ma intesse varie connessioni artistiche con la capitale dell'impero bizantino.

I rapporti tra Alessandria e Costantinopoli si manifestano principalmente in una ripresa di forme ellenistiche, che non sono il mantenimento di una corrente di ellenismo locale o di un « revival » di precedenti formule ellenistiche alessandrine ma sono in stretto rapporto al rinascimento classicista della capitale<sup>(58)</sup>, che penetra in Egitto direttamente da Costantinopoli<sup>(59)</sup>.

Il Torp nell'insieme di opere riunite nel gruppo definito di stile « antico » vede l'espressione di questa rinascita ispirata al « classicismo » di maniera eclettico di Costantinopoli della prima metà del VI secolo. Nella definizione dello stile antico evidenzia in primo luogo una rinascita di stile classicista neoteodosiano attivo a Costantinopoli durante il primo trentennio del VI secolo<sup>(60)</sup>.

Dal punto di vista stilistico, nel rilievo di Adria si notano, accanto ad alcuni elementi che possono essere considerati tipicamente « copti », altri caratteri nella tipologia dei volti e nell'insieme delle fisionomie, che trovano un puntuale riferimento nell'arte costantinopolitana della prima metà del VI secolo.

Una sigla tipica di gran parte della scultura « copta », sono le forme voluminose che caratterizzano la costruzione robusta delle figure della Vergine e degli Arcangeli. Un confronto con un'opera di

---

(57) A. CAMERON, *The end of the ancient Universities*, in « Cahiers d'Histoire Mondiale », 10 (1967), pp. 653-673.

(58) L'influenza del classicismo costantinopolitano sull'arte dell'Egitto è messa in evidenza dal E. KITZINGER, *Notes on Early Coptic Sculpture*, in « Archaeologia », LXXXVII (1937), pp. 189-191; J. KOLLWITZ, o.c., p. 219; J. BECKWITH, o.c., p. 21; H. TORP, in « Art Bulletin » 1965, p. 366; Id., *Byzance et la sculpture copte*, p. 18 ss. A questa tesi si oppone il DE FRANCOVICH (o.c., p. 11 ss.) che esclude ogni possibile legame artistico tra l'Egitto e Bisanzio nel VI secolo.

(59) Per quanto riguarda la situazione culturale artistica a Costantinopoli si rinvia a A. PERTUSI, *Giustiniano e la cultura del suo tempo*, in *L'imperatore Giustiniano - Storia e Mito*, Milano 1978; E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, in « Berichte zur XI. Internationalem Byzantinisten Kongress », IV, Munich 1958, pp. 1-50; Id., *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art, 3rd - 7th century*, London 1977.

(60) H. TORP, *Byzance et la sculpture copte*, p. 23-24.

stante stilisticamente e cronologicamente dal nostro rilievo, la scultura in legno di Daniele tra i leoni <sup>(61)</sup>, assegnata dal Torp al gruppo di stile « decorativo », per il linguaggio pesante ed espressivo e la fattura piuttosto rozza e sommaria, mostra rispetto al rilievo di Adria un disinteresse alla resa naturalistica. Il volto di Daniele è inespressivo, le gambe e le braccia dure e rigide appaiono simili a tronchi d'albero. Le figure della Madonna e degli Arcangeli, pur richiamando nella costruzione ampia e voluminosa dei corpi l'immagine di Daniele, mostrano una diversa resa formale: le forme sono più organicamente arrotondate e gli atteggiamenti delle membra più articolati.

Più vicino al rilievo di Adria è la figura di Apostolo (?) conservata nel Museo del Cairo, proveniente da Bawit <sup>(62)</sup>, la cui costruzione si svolge con un più morbido andamento dei panneggi che si organizzano in pieghe sciolte e naturali. La durezza spigolosa del modellato si risolve in forme più armoniose e organiche, anche se non accoglie ancora quel naturalismo delle sculture di Apostoli, sempre provenienti da Bawit, conservate al Museo del Louvre <sup>(63)</sup>. Le figure considerate dal Torp espressione dello stile « antico », hanno forme anatomiche che si lasciano intravedere sotto il gioco dei panneggi che, pur caratterizzati da un andamento fluido, tradiscono nel segno profondamente inciso e nella disposizione piuttosto schematica una componente tipicamente copta.

Il rilievo di Adria, per contro, appare orientato verso una più semplificata monumentale impostazione; a nostro giudizio esso si può collocare tra il gruppo di stile « decorativo » e quello delle opere ispirate all'« antico ».

Non sembra che la scultura di Adria possa trovare riferimenti con gli analoghi rilievi con la Vergine in trono fiancheggiata da Angeli e Santi conservati nel Museo del Cairo, assegnati dal Beckwith al VI secolo <sup>(64)</sup>.

Dal punto di vista compositivo, lo schema nel quale si articola la collocazione spaziale delle figure è diverso. Nel marmo di Adria, la ieratica frontalità della Vergine è messa in forse dalle indicazioni di movimento laterale suggerite dalla positura delle gambe. Parimenti le

---

<sup>(61)</sup> J. BECKWITH, o.c., fig. 54.

<sup>(62)</sup> J. STRZYGWSKI, *Koptische Kunst (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire)*, Vienne 1904, nr. 8775, 8776, pp. 121 ss, tav. VII.

<sup>(63)</sup> J. BECKWITH, o.c., figg. 85-88.

<sup>(64)</sup> Id., figg. 11-12.

figure dei due Arcangeli, dalle forme anatomiche che si lasciano individuare sotto il gioco delle pieghe delle vesti profondamente incise, suggeriscono un leggero movimento laterale. Questo movimento che si qualifica sul piano formale nella dialettica tra l'atteggiamento dei due Arcangeli e la verticalità del proprio asse, conferisce alla composizione un impianto instabile. Nei rilievi del Cairo invece c'è una preferenza a disporre le figure laterali non in posizione frontale, ma leggermente atteggiate di profilo. La posizione leggermente instabile delle figure nel rilievo di Adria sembra piuttosto apparentare la scultura con la stele copta del Museo di Copenaghen<sup>(65)</sup>. In questa, l'atteggiamento oscillante delle figure è oltremodo sottolineato dallo svolgersi delle vesti in ampi movimenti ritmici<sup>(66)</sup>. Per quanto riguarda la resa modulare notiamo che le figure dei rilievi del Museo del Cairo sono più sottili e slanciate, gli atteggiamenti più vivaci e mossi e il giro dei panneggi più articolato. Nel rilievo di Adria invece le figure sono costruite attraverso un accostamento di ampi volumi e la disposizione dei panneggi risulta piuttosto rigida e schematica.

Se questi elementi sono qualificanti dello stile copto, la costruzione delle teste, la tipologia dei volti e in particolare la caratterizzazione fisionomica, mostrano piuttosto affinità con alcune opere eburnee costantinopolitane del VI secolo.

La tipologia dei volti, caratterizzati da larghe mascelle, i grandi occhi con ampie pupille circolari che fanno emergere e dilatare una sorta di fredda inespressività, propongono analogie con immagini raffigurate sui dittici consolari di Areobindo e di Magno<sup>(67)</sup>.

Il rilievo di Adria si può collocare all'inizio del movimento di « renovatio » che interessa la scultura dell'area dell'Egitto nel VI secolo.

Esso offre un'ulteriore testimonianza dell'esigua produzione di rilievi figurati a soggetto cristiano prodotti in territorio egiziano.

---

(65) J. BECKWITH, fig. 90. Si veda inoltre A. GRABAR, *Deux Monuments chrétiens d'Égypte. Le sens des images chrétiennes. De l'art pharaonique à l'art copte*, in *Syntreron*, Paris 1968, pp. 1-10.

(66) Non condividiamo la tesi del Wessel (*Zur Ikonographie der Koptischen Kunst*, in *Christentum am Nil*, Essen 1963, p. 158) di considerare una caratteristica dell'arte copta l'« Entdynamisierung », cioè la tendenza a sopprimere il movimento. Si veda al proposito alcune pitture di Baouît (J. CLEDAT, *Le Monastère et la nécropole del Baouît*, in « *Memoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* », XII, tavv. XLIII, XLV, LIII, LV) e i rilievi con la Vergine in trono affiancata da Apostoli e Angeli del Museo del Cairo (J. BECKWITH, o.c., figg. 111-112).

(67) F. VOLBACH, o.c., nn. 23, 24, 24 bis.

In Egitto nel corso del V e VI secolo si nota una progressiva diminuzione di scultura figurata nella decorazione delle chiese. Ci riferiamo ai complessi di Sohag e di Dendera, di Saqqara e Bawit<sup>(68)</sup>. A Sohag e Dendera la scultura si svolge essenzialmente con motivi ornamentali, mentre a Saqqara il programma decorativo prevede anche alcuni rilievi figurati, che a Bawit sono presenti in numero maggiore.

A questo proposito c'è da domandarsi quali siano le ragioni che hanno determinato l'applicazione di un programma decorativo scultoreo nelle basiliche cristiane d'Egitto.

Dal momento che il fenomeno è circoscritto alla sola decorazione scultorea dei complessi monastici e le forme figurali continuano infatti nella produzione di sculture a soggetto cristiano (steli funerarie), mitologico e profano, è possibile pensare che questa ostilità alla rappresentazione d'immagini scultoree si colleghi all'adesione, da parte di alcune comunità copte, alla tesi di Giuliano di Atzamition.

Sappiamo da una lettera inviatagli dal vescovo di Efeso, Ipatio, che Giuliano mostra una profonda avversione alla presenza di una decorazione scultorea nella chiesa, mentre non si oppone affatto alle immagini dipinte<sup>(69)</sup>.

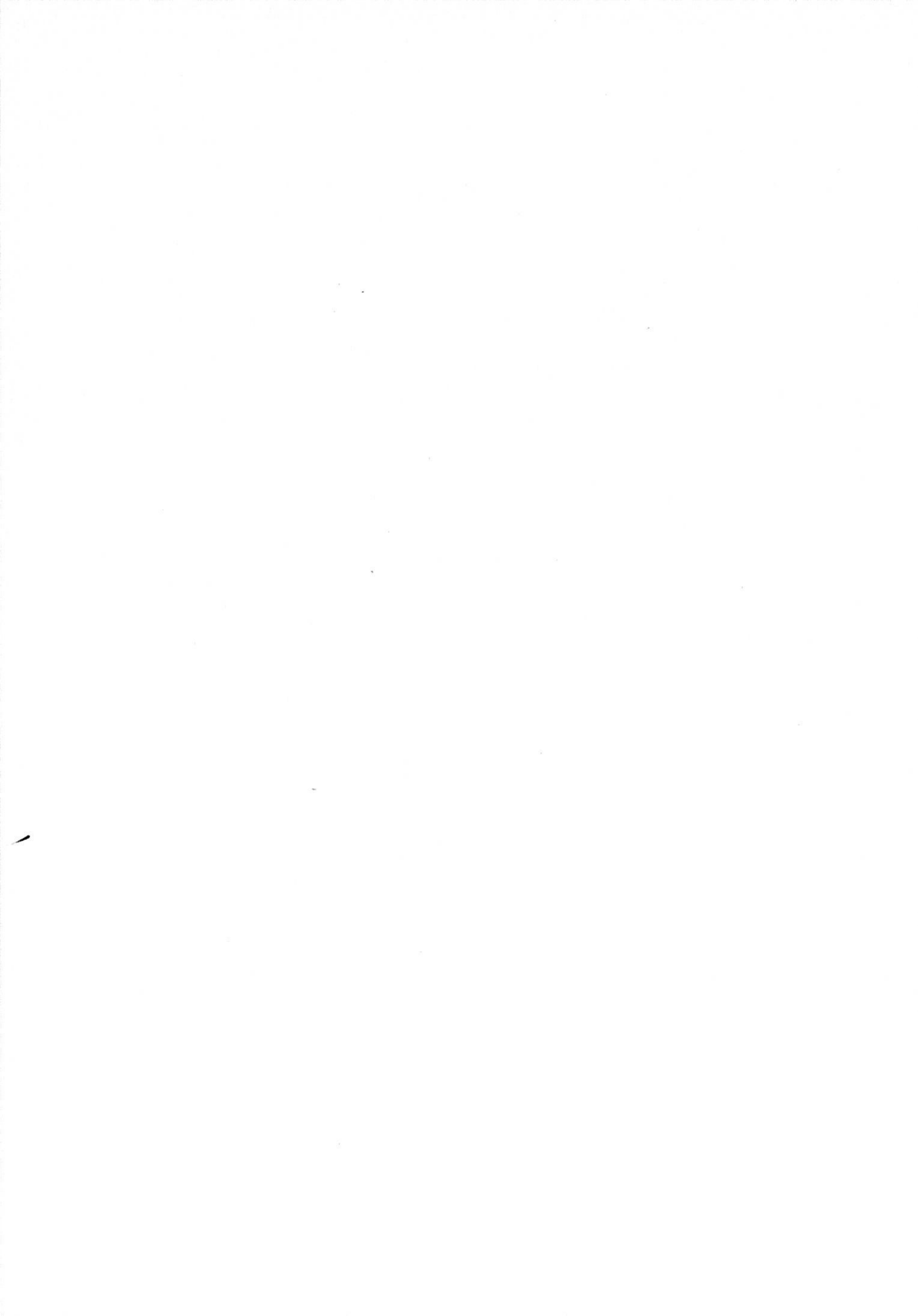
A nostro giudizio la risposta all'interrogativo deve piuttosto tener conto della nuova funzione assunta dalla scultura decorativa all'interno del complesso architettonico nel corso del VI secolo, parimenti a quanto avviene nella decorazione delle chiese bizantine. Escludendo una sua funzione soltanto di abbellimento, sembra lecito supporre che a Bawit la scultura inizi ad assumere e perfezionare in un più maturo sistema iconografico, funzioni già affidate alla pittura.

Il rilievo di Adria, come i rilievi analoghi del Museo del Cairo che mostrano la Vergine in trono fiancheggiata da Arcangeli e Santi, provengono da un complesso basilicale monastico nel cui programma decorativo dovevano inserirsi unitamente agli elementi ornamentali.

---

(68) U. MONNERET DE VILLARD, *Les couvents près Sohag*, I, Milan 1925, II, 1926; J.E. QUIBELL, *Excavation at Saqqara*, Le Caire 1908, 1909, 1912; E. CHASSINAT, *Fouilles à Baouît*, in «Memoires de l'Institut Français d'Archeologie Orientale», XIII (1911).

(69) J. ALEXANDER, *Hypatius of Ephesus. A Note on Image Worship in the Sixth Century*, in «Harvard Theological Review», XLV (1952), pp. 177-84; E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8 (1954), p. 94 e 138.





FRANCESCA D'ARCAIS

## Il miniatore degli Antifonari della Cattedrale di Padova: datazioni e attribuzioni

### 1) *Gli Antifonari della Cattedrale di Padova e il problema della datazione dell'Arena.*

Le miniature dei sei *Antifonari* della Cattedrale di Padova, oggi conservati alla Biblioteca Capitolare della stessa città con le segnature A 14, A 15, A 16, B 14, B 15, B 16, sono già state oggetto di numerose note da parte degli studiosi <sup>(1)</sup>, anche in riferimento al problema della datazione degli affreschi della Cappella degli Scrovegni,

---

<sup>(1)</sup> Il primo importante contributo all'analisi delle miniature dei manoscritti della Capitolare di Padova è in B. PAGNIN, *Della Miniatura padovana dalle origini al principio del secolo XIV*, in « La Bibliofilia », 1933, gennaio, pp. 14-18, che analizza i mss. B 14 e B 15; successivamente tutta la serie è studiata da A. BARZON, *Codici miniati Biblioteca Capitolare della Cattedrale di Padova*, Padova 1950, pp. 16/21; un breve cenno ai mss. A 15 e B 16 si trova anche in P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 836, n. 43; alla Mostra Nazionale della Miniatura del 1953 in Roma era esposto il ms. B 14 (G. MUZZIOLI, *Catalogo della Mostra*, Roma 1953, p. 160); alla serie padovana accenna ancora M. SALMI, *La Miniatura italiana*, Milano 1956, pp. 17/18; estesamente ne tratta R. PALLUCCHINI, ne *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, pp. 89/90; in una piccola Mostra sono stati esposti a Padova nel 1967 i mss. A 15, A 16, B 15, B 16 (cfr. L. GROSSATO, *Codici miniati del Trecento nella Biblioteca Capitolare di Padova*, Padova 1967, pp. 17/26). Infine due manoscritti, e precisamente il B 14 e l'A 16, sono stati esposti a Padova alla Mostra « Da Giotto al Mantegna » del 1974 (cfr. L. GROSSATO, *Catalogo della Mostra*, schede nn. 90 e 100); in quella stessa occasione ne tratta anche il Bellinati approfondendo anche i suoi studi sulle note di pagamento da lui rintracciate (vedi più avanti n. 8), in C. BELLINATI, *La cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'Antifonario « giottesco » della Cattedrale (1306)* in *Catalogo della Mostra*, cit. pp. 23/30.

da cui derivano, come è noto, proprio alcune illustrazioni (2). Si tratta di un complesso omogeneo e di alta qualità, che si pone, all'inizio del Trecento, tra le più significative manifestazioni della miniatura padana, anzi più precisamente bolognese (3). Un esame più attento delle decorazioni tuttavia, potrà portare ad un ulteriore chiarimento e ad una più precisa conoscenza della personalità del loro autore, ma anche riproporre con maggiore chiarezza alcune ipotesi circa la datazione dei testi in questione, ciò che di riflesso significa quindi una riconsiderazione del problema della datazione degli affreschi giotteschi.

I sei *Antifonari* « de nocte » sono già ricordati negli *Inventari* della Sacrestia della Cattedrale di Padova del 1337 e del 1350 (4); in quello del 1407 inoltre (5) la indicazione dell'« incipit » di ciascun manoscritto ci rende certi che i sei *Coralì* sopra menzionati sono proprio quelli presenti nella Sacrestia della Cattedrale fin dal 1337. I volumi contengono le « Antifone » dell'Ufficio divino così suddivise: la prima parte, con la liturgia del tempo dell'Avvento è nel ms. B 14; la seconda, da Natale alla domenica di Quinquagesima è nel ms. B 15; segue il ms. A 15 con la liturgia della Quaresima; il Tempo Pasquale, fino alla seconda Domenica di Pentecoste, è nel ms. A 16; la quinta parte dell'Antifonario comprendente le Domeniche dopo la Pentecoste è contenuta nel ms. B 16: in questi testi sono anche gli Uffici delle feste dei Santi che si celebrano nei corrispondenti periodi dell'anno; il ms. A 14 infine, il sesto della serie,

---

(2) Si veda a questo proposito M. WALCHER CASOTTI, *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo*, in « Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna » Trieste 1962, pp. 32 e 44/46, n. 22; D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963, p. 35 e R. PALLUCCHINI, op. cit., p. 90; infine l'ampia analisi del BELLINATI, loc. cit.

(3) Per primo il PAGNIN (op. cit.) pensa addirittura che autore delle illustrazioni fosse il miniatore bolognese Princivale, attivo a Padova nel 1318; anche il TOESCA (op. cit.) attribuisce le decorazioni dei mss. padovani a scuola bolognese; accettano tale ipotesi il PALLUCCHINI (op. cit.), il SALMI (op. cit.) e infine il GROSSATO (*Codici miniati ecc...* cit.). Solo il MUZZIOLI (op. cit.) dà l'*Antifonario* B 14 a scuola padovana; per il BELLINATI (op. cit., p. 26/27) gli *Antifonari* sarebbero stati miniati da Gerarduccio, un padovano sensibile all'influsso della scuola bolognese.

(4) *Archivio Capitolare di Padova, Inventari della Cattedrale*, ms. E 66 I, Inventario del 24 ottobre 1339: si parla di « unum Antifonarium nocturnum in sex voluminibus secundum modum predictum romanae curiae ».

(5) L'*Inventario*, del 1409 (A.C.P., ms. E 66 III c. 22) è il più dettagliato dei tre e indica con precisione di ogni testo l' *Incipit* e un'altra parola in una delle carte interne.

è dal punto di vista del contenuto, il più disorganico: esso comprende il Comune dei Santi, l'Ufficio dei Defunti, altre Antifone di festività varie che non avevano trovato spazio negli altri testi precedenti, il Proprio di alcuni Santi, tra cui S. Giustina, S. Prosdocimo e S. Massimo, venerati nella Diocesi padovana <sup>(6)</sup>, e inoltre, elemento importantissimo per la datazione del manoscritto, a c. 113, la Festa del



FIG. 1 - *Battesimo di Cristo*, Padova, Bibl. Capitolare, ms. B15, c. 6v.

Corpus Domini con relativa ottava, che avrebbe invece dovuto trovar posto nel quarto volume della serie, cioè nel ms. A 16, dato che tale festa si celebra il giovedì seguente l'ottava di Pentecoste. Parrebbe dunque logico pensare che anche nella esecuzione, trascrizione e decorazione dei sei manoscritti si sia seguito l'ordine dei tempi liturgici, cioè che il ms. B 14, il primo della serie, sia stato completato per primo, e l'ultimo possa essere stato il ms. A 14: questo

<sup>(6)</sup> La Festa di S. Giustina è però contenuta anche nel ms. B 16.

fatto porta a postulare anche uno sviluppo del linguaggio del miniatore, che è del resto chiaramente avvertibile nel confronto tra le illustrazioni dei diversi *Antifonari*.

Dal punto di vista della tipologia decorativa i sei volumi sono del tutto simili: sono illustrati da numerosissime piccole iniziali floreali e fogliacee a vivaci e chiari colori — sono circa 500 per manoscritto — e da grandi lettere figurate, su fondo azzurro, incorniciate in un riquadro a foglia d'oro, e adorne di piccoli fregi fogliacei e palli-



FIG. 2 - *Predica del Battista*, Padova, Bibl. Capitolare, ms. B14, c. 161v.

ne dorate. È del tutto evidente che le miniature sono della stessa mano <sup>(7)</sup>, e sarà sufficiente a provarlo l'osservare in tutte la stessa impaginazione ampia e spaziosa, ricca di efficaci notazioni ambientali, con paesaggi sobri, ravvivati da piante ed erbe a colori vivaci, o da architetture goticheggianti; i personaggi sono resi con una forte accentuazione del volume nella cadenza delle ampie vesti, e sono deli-

(7) P. TOESCA (*Il Medioevo*, II, Torino, 1926, p. 1092 n. 14) distingue una fase antica della miniatura bolognese ancora duecentesca, cui apparterrebbero i mss. A 15 e B 14, e una già trecentesca ravvisabile nel ms. B 15.; a questa proposta aderisce anche il PAGNIN (op. cit.) e anche il BARZON (op. cit., p. 21), sia pure con qualche riserva.

neati con un preciso segno scuro che sottolinea le fisionomie con una espressione pungente. Ovunque il colore è molto chiaro, con preferenza per i timbri cromatici vivaci, come il rosso, l'azzurro, ma anche tinte più delicate come il rosa, il verde chiaro e il grigio perla, accostati con grande varietà, ma del tutto privi di cangiantismi, mentre nei paesaggi il colore bruno chiaro della roccia si unisce a verdi squillanti, e le architetture hanno toni di giallini e di ocra, rialzati da contorni di biacca.



FIG. 3 - *Decollazione del Battista*, Padova, Bibl. Cap. ms. B16, c. 134.

Se tuttavia si esaminano le miniature dei sei *Antifonari*, si può cogliere una certa differenza tra quelle dei due che pensiamo eseguiti per primi e quelle degli altri: caratterizzano infatti le illustrazioni dei mss. B 14 e B 15 una semplicità compositiva, una sensibilità spaziale un po' angusta, e infine le tipologie dei personaggi, ancora legate a moduli tradizionali. Nel « Battesimo di Cristo » ad esempio (fig. 1) a c. 6v del B 15 possiamo osservare, oltre al riferimento ad un modello iconografico molto consueto, lo slittare degli elementi del paesaggio verso l'alto, a chiudere lo spazio, e la disposizione dei personaggi uno sopra l'altro, e infine la sigla arcaizzante della figura del Santo. Analoga struttura è nella « Predica del Battista » (fig. 2), a c. 116v del ms. B 14, dove si ritrova la stessa fissità

nel gruppo di destra, stretto in uno spazio un po' angusto, e ancora una volta la cadenza, desunta da modelli « bizantini », del protagonista. Se dai primi due volumi passiamo ad esaminare le miniature che decorano gli altri quattro, osserviamo uno sviluppo del linguaggio verso composizioni più articolate e complesse, spazialmente più definite, dove maggiore è l'attenzione al paesaggio e alle architetture, mentre nelle scene di gruppo è sottolineata una maggiore dramma-



FIG. 4 - *Mosè e Faraone*, Padova, Bibl. Cap., ms. A15, c. 62.

ticità, così che spesso la illustrazione del testo sacro diviene un pretesto per un vivace racconto. Si veda ad esempio nella « Decollazione del Battista » (fig. 3) a c. 134 del ms. B 16, il quinto della serie, la resa dello spazio nell'articolato disporsi delle architetture e dei personaggi entro quinte formate da edifici disposti ad angolo; e va anche sottolineata la sciolta narratività, libera da schemi tradizionali, che si può cogliere ad esempio nei due personaggi che si affacciano curiosi dal balcone. Una simile capacità di ampliare lo

spazio, con il ricorso al trono di sbieco, è nella minatura a c. 62 del ms. A 15 (fig. 4), dove nella parte superiore è raffigurato Dio Padre che appare a Mosè e in quella inferiore Faraone con la corte, ad illustrare le parole dell'Antifona: « Locutus est Dominus ad Moyses dicens... dic Pharaoni... »; in questo episodio la sapiente disposizione dei gruppi per chiasmo conferisce chiarezza alla composizione, mentre di particolare vivacità, anche nella scelta dei colori squillanti, il rosa,



FIG. 5 - *Il bacio di Giuda*, Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. Ricc. 1538, c. 133.

il verde, il rosso, è il gruppo dei dignitari. Ancora più articolata e mossa è la disposizione dei personaggi nei due episodi che illustrano la iniziale I a c. 116 del ms. A 14 — l'ultimo della serie — (fig. 11); la scena, relativa alla Festa del Corpus Domini, è divisa in due zone: nella superiore, con il « Sacrificio di Melchisedech » tutti i personaggi sono colti in gesti carichi di movimento; mentre nella parte inferiore una certa caratterizzazione delle fisionomie, definite da un preciso e marcato segno di contorno, accentua la individuazione delle figure femminili, differenziate anche nelle acconciature dei capelli.

Un altro elemento distintivo del linguaggio del miniatore, che emerge con sempre maggiore evidenza, man mano che si procede

nell'analisi dei manoscritti, dal primo al sesto, è l'interesse attento alla realtà della vita quotidiana, che trasforma gli episodi di storia sacra in gustosi quadretti di vita domestica e in efficaci ritratti del mondo contemporaneo. Così ad esempio nella miniatura a c. 22 del ms. A 15 (fig. 9), che illustra le parole dell'Antifona della prima



FIG. 6 - Siena, Bibl. degli Intronati, ms. K.I.3., c. 1.

domenica di Quaresima: « Tolle arma a pharetra et affer de venatione tua... », si osservi la stanzetta attentamente analizzata, con la panca in prospettiva, impreziosita da colori particolarmente vivaci e felici, come la tenda verde e rosa quadrigliata d'oro, o gli accordi del legno rosa del letto e la coperta celeste; si noti ancora la modernità dell'abbigliamento del giovane in rosso, i particolari della faretra, della cacciagione, del piatto. Una più vistosa rielaborazione di un episodio biblico, trasportato in ambiente « moderno » è la rappresentazione della « Storia di Ester » a c. 42v del ms. M 16 (fig. 12), dove la protagonista appare come la regina di un romanzo cavalleresco, in una sontuosa veste rosa con risvolti di vaio, seguita da una folla di cortigiani abbigliati elegantemente, le donne con i caratteristici diademi sui capelli. E si veda infine l'episodio di « Giacobbe visitato dagli amici » (fig. 8) a c. 14v del B 16: su un terreno scabro, animato da un albero a foglie color verde chiaro, si assiste a un



colloquio tra Giobbe e tre personaggi, che evidenziano nella ricchezza e nella fantasia dei costumi « all'ultima moda » — il primo porta un manto rosso e un berretto verde, celeste la veste del secondo con un copricapo giallo, e infine il terzo è in grigio con un cappuccio rosso — l'appartenenza ad una classe sociale elevata.



FIG. 7 - *SS. Pietro e Paolo*, Padova, Bibl. Capitolare, ms. B15, c. 158.

Passando dunque dai primi due manoscritti a quelli che nella sequenza liturgica sono più tardi, assistiamo ad una sempre maggiore evidenziazione di alcuni elementi caratteristici del linguaggio del miniatore, e cioè la capacità di impaginare in spazi più chiaramente definiti, ricchi di notazioni ambientali, siano esse accenni ad elementi di paesaggio, o architetture abbastanza complesse, ove si muovono vivacemente i gruppi; una certa individuazione dei personaggi, di cui sono sottolineati gesti espressivi e i volti sono attentamente delineati da un preciso segno di contorno; ancora, sempre più vivace e varia è la scelta delle chiare gamme cromatiche che rendono fresche e immediate le scenette. Maggiore infine diventa la capacità narrativa, che interpreta il racconto biblico con una fantasiosa rielaborazione in chiave moderna, come un quadro di vita quotidiana, ravvivata dalla freschezza delle notazioni realistiche.

Data l'ampiezza dei testi, le cui miniature figurate sono certamente da attribuirsi ad una unica mano, un certo sviluppo del linguaggio della decorazione che si coglie dai primi manoscritti all'ultimo, è lecito domandarsi se l'esecuzione dell'intero *Antifonario* non abbia comportato parecchi anni di lavoro. Come è noto infatti, tutti e sei i volumi sono stati datati al 1306 sulla base di una nota di pagamento rintracciata dal bibliotecario della Capitolare di Padova, prof. Bellinati<sup>(8)</sup>: si tratta di una nota di spesa del Capitolo della Cattedrale, già a suo tempo trascritta dal Comin, e che riportiamo integralmente: « Item tenetur Gerardinus reddere rationem domino Botacio et capitulo de libris 72,15,2, quos recepit tempore praeterito sub domino Simone de Racta (?) causa Antifonarii. Item de libris 258,3,4 receptis causa dicti Antifonarii... et omnes aliae expensae totius Antifonarii, exceptis certis dicti Antifonarii, quae fuerunt solutae de aliis denariis Sacristiae; et debet reddere totum Antifonarium totaliter ornatum et completum Sacristiae... salvo quod ego solvi de aliis denariis Sacristiae scutos grossos duos venetorum pro ligatura unius voluminis dicti Antifonarii. Duo volumina habentur in Sacristia ligata alia vero non est ligata neque completa... ». Ora, se cerchiamo di interpretare questo documento in maniera più precisa di quanto non sia stato fatto sinora, possiamo ricavarne solamente i seguenti dati: nel 1306 Gerarduccio — che è il « custode » della Cattedrale<sup>(9)</sup> — si impegna a consegnare l'Antifonario completo, ma esso non è ancora terminato, salvo due volumi che erano già rilegati, cioè del tutto terminati. Inoltre un esame più serio e accurato del contenuto liturgico dei testi ci può portare ad ulteriori maggiori precisazioni che inducono a rivedere completamente il problema della datazione di tutto il complesso dell'*Antifonario* in questione. La Festa del Corpus Domini, con relativa ottava, come sopra si è detto, è contenuta nel ms. A 14, che nella sequenza dei testi è l'ultimo, mentre avrebbe dovuto trovar posto nel ms. A 16, il quarto della serie, dato che essa si celebra il giovedì seguente l'ottava di Pentecoste.

---

(8) C. BELLINATI, *La Cappella di Giotto all'Arena*, Padova 1967, pp. 9/10, n. 3; l'argomento è ripreso dallo stesso nel saggio citato nel *Catalogo* della Mostra padovana del 1974 a pp. 26/27).

(9) E' ancora il BELLINATI (*La Cappella di Giotto*, cit., pp. 26/27) che asserisce essere Gerarduccio l'autore delle miniature degli *Antifonari*; in realtà Gerarduccio è un sacerdote ed è il *custode* della Cattedrale: colui che deve cioè interessarsi a tutto quanto attiene il culto, ivi compresa la cura e la commissione dei libri liturgici, come del resto appare chiaramente nella citata nota di spesa.

Ora la Festa del Corpus Domini fu proclamata festa della chiesa universale, e come tale introdotta nella liturgia, da papa Giovanni XXII nel novembre del 1317 <sup>(10)</sup>: tale data dunque costituisce un preciso *terminus post* per il ms. A 14, in cui fu aggiunto « fuori posto » l'ufficio del Corpus Domini, mentre potrebbe costituire il *terminus*



FIG. 8 - *Giobbe visitato dagli amici*, Padova, Bibl. Cap., ms. B16, c. 14v.

*ante* per il ms. A 16, che probabilmente a quella data era già terminato. Si può allora dedurre che la serie degli *Antifonari* anche se iniziata con due volumi nel 1306, non può che essere stata terminata

<sup>(10)</sup> Vedi *Enciclopedia Eucaristica*, ed. italiana, Milano-Roma 1965, p. 406: la Festa fu decretata da Urbano IV nella Bolla « *Transiturus* » ma di nuovo promulgata nel Concilio di Vienne (1311) da Clemente V, che inserì la Festa nelle *Clementine*, pubblicate da Giovanni XXII, che aggiunse anche l'*Ottava* della festa; la pubblicazione delle *Clementine* è del novembre 1317: la Festa fu applicata quasi subito ovunque e compare abbastanza presto anche nei libri liturgici: i primi mss. sicuramente datati in cui è la Festa sono quelli di Metz del 1321.

dopo il 1317, ciò che del resto, dal punto di vista stilistico, concorda con la diversità delle illustrazioni dei sei testi, certamente più « moderne », più ricche e varie, man mano che si procede nella sequenza dei manoscritti, più mature nella sensibilità spaziale, e nella osservazione della realtà.



FIG. 9 - «Tolle arme a pharetra», Padova, Bibl. Cap., ms. A15, c. 22v.

A questo punto si dovrà osservare che le miniature nelle quali sono state sottolineate le derivazioni dagli affreschi dell'Arena sono contenute nei mss. A 15 e A 16 — si tratta degli episodi della « Annunciazione » a c. 188 dell'A 16, del « Bacio di Giuda » a c. 146 dell'A 15 e della « Deposizione » a c. 159 dello stesso manoscritto, del « Noli me tangere » a c. 232 dell'A 16, mentre derivazioni certamente giottesche, ma non così direttamente individuabili come citazioni proprio dagli affreschi degli Scrovegni sono, sempre nel ms. A 16, nell'« Ascensione » a c. 70 e nella « Pentecoste » a c. 85v; inoltre possiamo riferire al particolare di Erode che si affaccia

dal balcone del palazzo nell'episodio della « Strage degli Innocenti » del ciclo padovano, il brano del re e della regina che assistono dalla loggia alla « Decollazione del Battista » a c. 134 del ms. B 16 (fig. 3) —; per i mss. A 15 e A 16 tuttavia è venuto a cadere il termine preciso del 1306, potendosi essi fissare in un periodo di



FIG. 10 - *Il Battesimo*, Siena, Bibl. degli Intronati, ms. K.I.3., c. 275.

tempo compreso tra il 1306 e il novembre del 1317. Cade dunque la possibilità di basarsi su un preciso *ante quem* anche per la datazione della decorazione della Cappella degli Scrovegni, per la quale si dovrà nuovamente riprendere il discorso su altre basi, documentarie e stilistiche.

## 2) *La personalità del decoratore degli Antifonari della Cattedrale.*

La decorazione degli *Antifonari* della Cattedrale di Padova occupò dunque il secondo decennio del secolo XIV, momento particolarmente interessante per la storia della miniatura in zona padana e più specificamente bolognese perché vi si coglie una delle radicali svolte nel linguaggio della illustrazione libraria: si tratta innanzitutto della riscoperta dello spazio, nelle composizioni serrate entro precise e de-

finite architetture, o contro paesaggi distesi, ravvivati da puntuali accenti realistici; strettamente legata è la riconquista del volume nei personaggi delineati con una certa corposità, nelle vesti che cadono in ampi panneggi giocati di ombre, e di pari passo una più attenta resa dei gesti e dei movimenti unita ad una caratterizzazione



FIG. 11 - *Corpus Domini*, Padova, Bibl. Capitolare, ms. A14, c. 116v.

fisiognomica: ne deriva una narratività disciolta e facile, che si avvale anche del recupero dei costumi moderni, in una trasposizione in tempi attuali dei fatti illustrati. Dal punto di vista tecnico, si tratta di una stesura con effetti di macchia e di chiaroscuro, che si sostituiscono alle raffinatissime sfumature e ai ricchissimi cangiantismi, ottenuti con una finissima sovrapposizione di sottilissime pennellate, propria di miniatori quali Jacopino da Reggio, — autore della maggior parte delle illustrazioni del Vat. lat. 1375, — o l'illustratore del ms. 346 della Biblioteca Universitaria di Bologna, tanto per citare opere notissime. La scelta della gamma cromatica diventa in questi no-

vatori molto chiara e anche semplificata, rispetto al linguaggio che caratterizzava la decorazione precedente, ed è giocata su timbri vivaci e gioiosi. Dal punto di vista iconografico infine, anche negli episodi di storia sacra, si nota in questi artisti un progressivo liberarsi da schemi tradizionali, e invece una attenzione da un lato alla pittura murale



FIG. 12 - *Ester e Assuero*, Padova, Bibl. Capit., ms. B16, c. 42v.

giottesca e immediatamente postgiottesca, e dall'altro ad aspetti di vita vissuta, con un diverso, molto stretto legame con il testo scritto, di cui le miniature vengono a costituire una vera e propria « illustrazione ». È evidente che tale radicale cambiamento di modelli iconografici e figurativi è strettamente legato allo sviluppo dalla pittura murale e su tavola del primo Trecento che pare avere fortemente inciso sulla generazione degli artisti del libro attivi nei primi decenni del nuovo secolo: e, se per gli *Antifonari* di Padova è chiaro il lega-

me con gli affreschi della Cappella dell'Arena, mi sembra che su altri decoratori che gravitavano attorno agli « scriptoria » bolognesi, anche la ricca fioritura della pittura riminese possa essere stata un forte stimolo al rinnovamento. Oltre infatti al recupero dello spazio e del volume, riconducibili ad un linguaggio genericamente « giottesco », mi sembra che puntuali riferimenti alla cultura dei riminesi si



FIG. 13 - *Il Matrimonio*, Siena Bibl. degli Intronati, ms. K.I.3., c. 263v.

possano cogliere in molte miniature di ambito emiliano, databili al secondo e al terzo decennio del Trecento, soprattutto nella scelta di timbri cromatici chiari, nella sciolta narrativa, attenta alla realtà quotidiana, nel ritmo pausato di certe composizioni, e infine nella pieghettatura sottile, a fitti panneggi paralleli.

In questo mutamento del linguaggio della miniatura il decoratore degli *Antifonari* di Padova mi sembra giocare un ruolo di protagonista: sulla sua origine bolognese, asserita quasi sempre, anche senza l'ausilio di confronti con altre opere dello stesso ambito culturale, mi pare non possano sussistere dubbi, solo che si paragonino le illustrazioni dei libri liturgici padovani con altre dei più noti manoscritti certamente bolognesi, databili attorno al 1320: si pensi



ad esempio alla serie dei *Corali* di S. Domenico, in parte oggi conservati alla Biblioteca del Convento, e in parte al Museo Civico della città<sup>(11)</sup>, che presentano le stesse tipologie compositive, le stesse architetture ormai spaziose, disegnate con flettature di biacca e a colori ocra, con decorazioni di viticci e fiorami « giotteschi », un analogo modo di raggruppare i personaggi in maniera vivace, insi-



FIG. 14 - *Funerali di Pompeo*, Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. Ricc. 1538, c. 39v.

stendo sempre sul dato narrativo dell'episodio, evidenziando quindi la modernità dei costumi; simile è anche la fattura dove un segno netto e scuro di contorno sottolinea i gesti e caratterizza le fisionomie dei personaggi, e le pennellate sottili, attraverso un gioco di chiari e scuri, danno alle figure una certa plasticità.

L'importanza del nostro autore nel contesto della storia della miniatura bolognese del primo Trecento, e la alta qualità delle sue

(11) Per le datazioni dei *Corali* di S. Domenico vedi P. V. ALCE-P. A. AMATO, *La Biblioteca di S. Domenico a Bologna*, Firenze 1961, passim; ma soprattutto alcune precisazioni portate da G. MARIANI CANOVA in *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 1978, pp. 3/12.

opere padovane, ci spingono a cercare di ampliare il suo catalogo e a tentare di ricostruire la sua personalità sulla base di un maggior numero di elementi. La sua mano è riconoscibile infatti con certezza, anche se in una fase più tarda e matura, in almeno altri tre manoscritti molto noti, che generalmente si ritengono, anche per ragioni codicologiche e paleografiche, appartenenti a « scriptoria » bolognesi — a riprova della origine del miniatore —, dove si riscontrano, sia pure in formulazioni più articolate e complesse, le stesse caratteristiche osservate a proposito degli *Antifonari* padovani. Si tratta del *Decretum Gratiani*, ms. K. 1. 3. della Biblioteca degli Intronati di Siena, la cui decorazione venne avvicinata a quella dei mss. B 14 e B 15 ancora dal Pagnin <sup>(12)</sup>; inoltre il *Miscellaneo* volgare, ms. Ricc. 1538 della Biblioteca Riccardiana di Firenze <sup>(13)</sup> e il ms. 2571 della Biblioteca Nazionale di Vienna, contenente il *Roman de Troie* <sup>(14)</sup>. Mentre quest'ultimo manoscritto è decorato interamente dalla stessa mano, negli altri due, oltre al nostro miniatore, che altrove ho chiamato « Primo Maestro del Ricc. 1538 », incontriamo una seconda personalità: il cosiddetto « Secondo Maestro del Ricc. 1538 » <sup>(15)</sup>;

---

<sup>(12)</sup> B. PAGNIN, op. cit. pp. 17/18; il SALMI (op. cit., p. 18) rileva una affinità tra i manoscritti padovani e quello di Siena, assieme ad altri testi molto noti, ad esempio, il ms. A. XII.I della Biblioteca nazionale di Napoli, e collega tutto il gruppo alla « maniera di Franco bolognese, operoso attorno al 1310 »: egli non opera tuttavia una vera e propria identificazione delle mani diverse dei decoratori, limitandosi a sottolineare un rapporto di somiglianza; questa posizione è seguita anche dal PALLUCCHINI (op. cit., p. 90) e dal GROSSATO (*Codici miniati*, cit., p. 18).

<sup>(13)</sup> Le miniature di questo manoscritto sono state descritte da M. L. SCURICINI GRECO in *Miniature Riccardiane*, Firenze 1958, p. 239.

Quanto alla descrizione del manoscritto nella sua consistenza paleografica, codicologica, nel contenuto dei testi trascritti e nella sua veste linguistica, vedi *Mostra dei Manoscritti romanzi delle Biblioteche fiorentine-Catalogo della Mostra*, Firenze 1967, pp. 177-179.

<sup>(14)</sup> Il manoscritto viennese è stato esaurientemente descritto, soprattutto per quanto attiene alla decorazione miniata da H. J. HERMANN, *Die italienischen Handschriften des Duecento und Trecento*, VIII Bd, V Teil, 2, *Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV Jhrt.* Leipzig 1929, pp. 136/152; il catalogo contiene anche numerose illustrazioni del manoscritto.

Recentemente A. CONTI in un interessante saggio (*Problemi di miniatura bolognese*, in « Bollettino d'Arte », 2, 1979, p. 26, n. 44) arriva alle mie stesse conclusioni, anche se con una differenza di datazione. Sul *Decretum* senese vedi anche nello stesso saggio la lunga e aggiornata nota bibliografica n. 45.

<sup>(15)</sup> Vedi F. D'ARCAIS, *L'organizzazione del lavoro negli scriptoria laici del primo Trecento a Bologna*, in « Atti del I° Congresso di Storia della minatura italiana », Firenze 1979, p. 360, 364/365.

inoltre nel *Decretum* di Siena compare un terzo artista, a sua volta riconoscibile nel ms. Nouv. Acq. 2508 della Biblioteca Nazionale di Parigi, anche in questo caso un *Decretum*, generalmente considerato bolognese <sup>(16)</sup>.

Del codice senese possiamo fare solo alcune considerazioni abbastanza superficiali, dato che molte miniature sono state ridipinte: è tuttavia da sottolineare in tutte le decorazioni una narratività molto

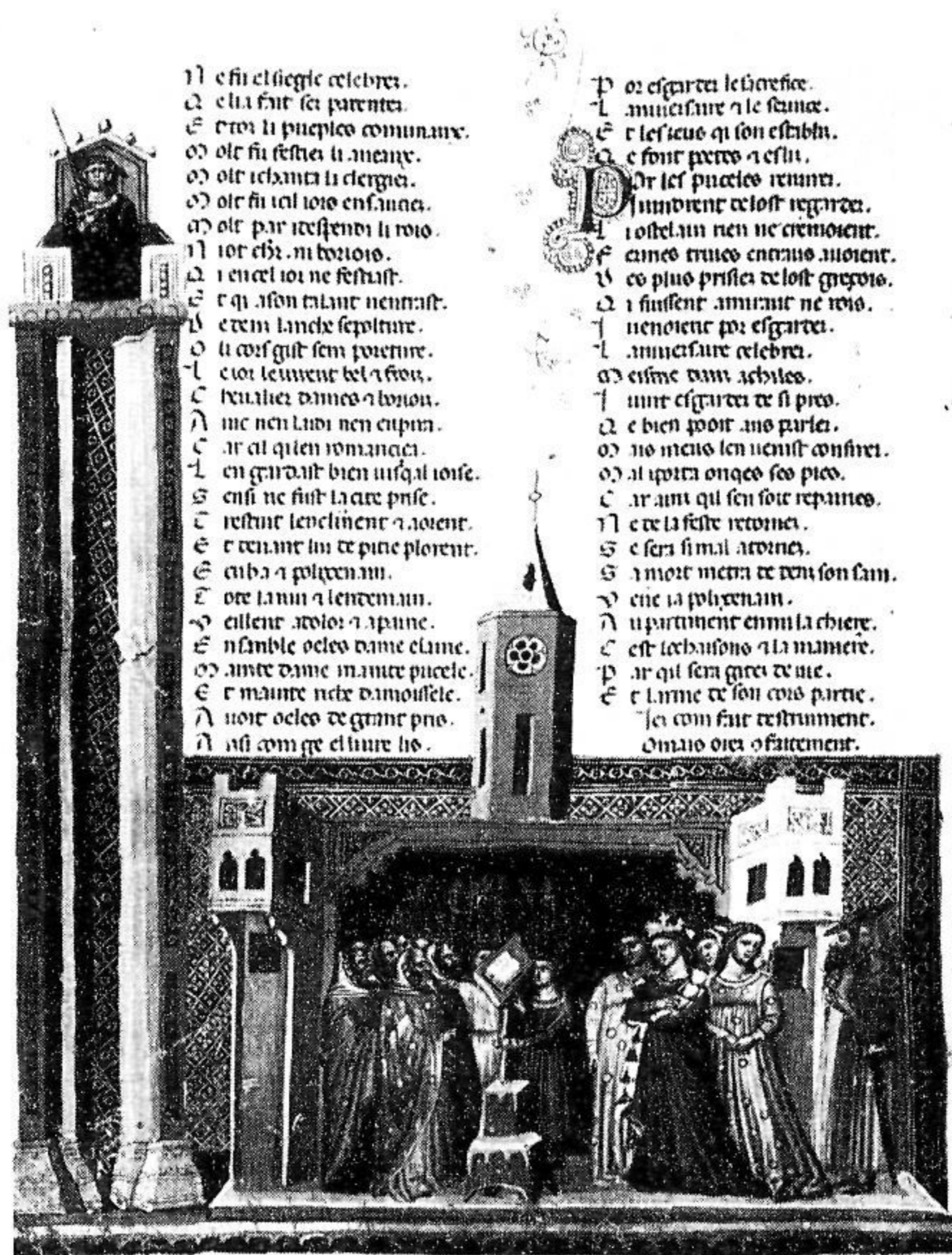


FIG. 15 - *Onoranze a Ettore*, Vienna, Bibl. Nazionale, ms. 2571, c. 105v.

vivace, che illustra le *Cause* del testo con una serie di gustose scenette, quasi quadri di vita vissuta, animati da molti personaggi, intenti in gesti e attività del tutto quotidiani, osservati e analizzati nella eleganza dei costumi a colori chiari e freschi — e nelle pagine decorate dal nostro Maestro ritroviamo le stesse gamme dei rosa, dei celesti, dei verdi e dei rossi che caratterizzano gli *Antifonari* di Pado-

(16) F. D'ARCAIS, op. cit., p. 360 e 364.

va —: si veda ad esempio il « Battesimo » a c. 275 (fig. 10) dove è colto il gesto affettuoso della donna che lascia il bambino; o nel « Matrimonio » a c. 263v (fig. 13) la eleganza delle vesti e delle acconciature femminili, e la precisa definizione delle architetture in prospettiva che ripropongono un ambiente reale.



FIG. 16 - « In dedicatione templi », Padova, Bibl. Cap., ms. B16, c. 206.

Più complesso è il discorso sugli altri due manoscritti: si tratta di testi in volgare e di soggetto quasi esclusivamente profano. Nel manoscritto viennese infatti è trascritto il *Roman de Troie*, mentre il *Miscellaneo* fiorentino contiene una serie di opere varie, e tra queste, quelle che a noi interessano, perché illustrate con miniature figurate — le altre parti invece sono adorne solo di iniziali a vivaci colori —, sono « I Fatti di Cesare », la « Giugurtina » e il « Vangelo di Matteo ».

Nel manoscritto Riccardiano, di fronte alla varietà inventiva del registro « laico » le illustrazioni delle carte centrali con le « Storie di Cristo » (17) appaiono certamente più arcaizzanti e nella formulazione degli episodi e nella resa dei personaggi; e tuttavia proprio in queste miniature dobbiamo sottolineare un elemento singolare, cioè la strettissima dipendenza di alcuni episodi — il « Bacio di Giuda » a



FIG. 17 - *Scena di sacrificio*, Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. Ricc. 1538, c. 16.

c. 133 (fig. 5) e il « Noli me tangere » a c. 134v (fig. 26) — dagli affreschi giotteschi della cappella dell'Arena, come del resto avremo modo di osservare più avanti. Passando alle illustrazioni di carattere più specificamente profano, ci si trova in un clima di splendida favola e di ricchissima fantasia, che bene si adatta del resto al linguaggio così carico di tinte pittoresche del testo stesso, e che riesce a ricreare una serie varia e composita di quadretti ed episodi ambientati in epoca moderna, con una forza e vivacità narrativa che in questi anni non è facile trovare, almeno nel Nord Italia, nella pittura murale e su tavola. È infatti come lo snodarsi continuo, di carta in carta,

(17) Il « Primo Maestro del Ricc. 1538 » illustra il manoscritto fino alla c. 100, dalla c. 101 alla c. 130v è invece il « Secondo Maestro del Ricc. 1538 », poi riprende il « Primo Maestro del Ricc. 1538 »: il Vangelo è contenuto nelle cc. 117/135v, e risulta quindi decorato dai due miniatori.

quasi senza pause, di un lungo racconto che ripropone in immagine, con meticolosa fedeltà, le parole del testo. Negli episodi di Storia romana è molto interessante la trasposizione degli episodi in epoca moderna, come si trattasse di un romanzo medievale: così i guerrieri sono vestiti come cavalieri tratti dalle « Chansons de geste », mentre le figure femminili, elegantissime nei loro costumi alla moda, paiono

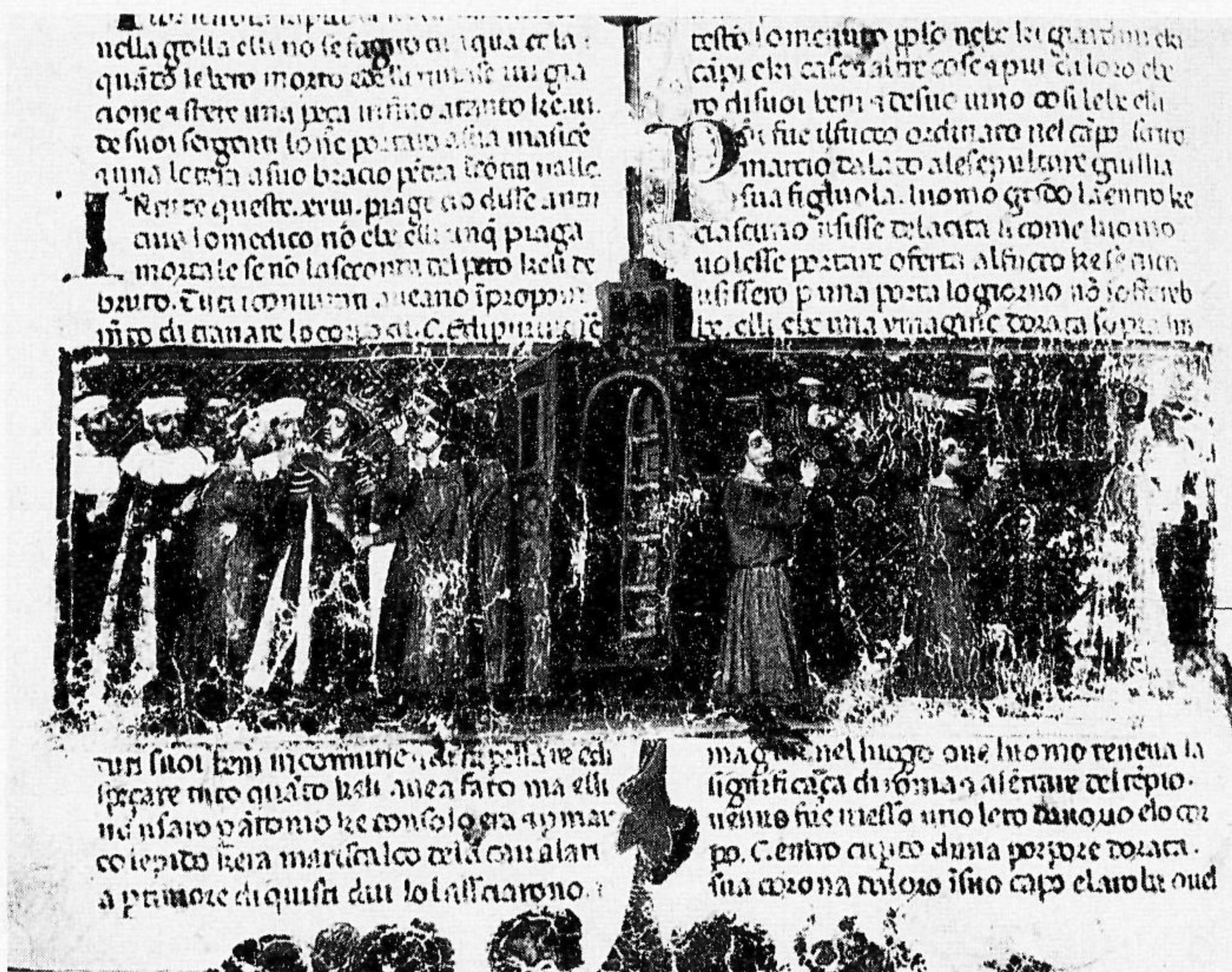


FIG. 18 - *Funerali di Cesare*, Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. Ricc. 1538, c. 50.

anch'esse appartenere al repertorio dei romanzi cavallereschi: si veda ad esempio il « Banchetto di Cleopatra » a c. 41 (fig. 25), dove è scomparso ogni elemento classico ed eroico, e pare di assistere ad una festa in un castello trecentesco. Tutte le miniature propongono composizioni ampie contro spazi definiti da pittoreschi brani di paesaggio o da architetture disegnate con precisione; le figure, plasticamente delineate dal fitto pannello delle vesti, sono colte in gesti e atteggiamenti pieni di espressione e di vita, con un tentativo anzi di individuazione nelle fisionomie, come si può osservare ad esempio nel già citato « Banchetto di Cleopatra », in cui i personaggi sono intenti ad un animato colloquio; o nella scena che raffigura i due episodi

dell'« Uccisione e del Funerale di Cesare » a c. 50 (fig. 18), dove sono bene analizzati, nei gesti e nei visi, i sentimenti di sorpresa e di dolore dei personaggi. Così la resa dei gruppi è sempre molto vivace e articolata; di particolare interesse compositivo appaiono le battaglie, in un accentuarsi del movimento e nella immediatezza dei gesti; si coglie anche una certa ricerca naturalistica nei bellissimi ca-

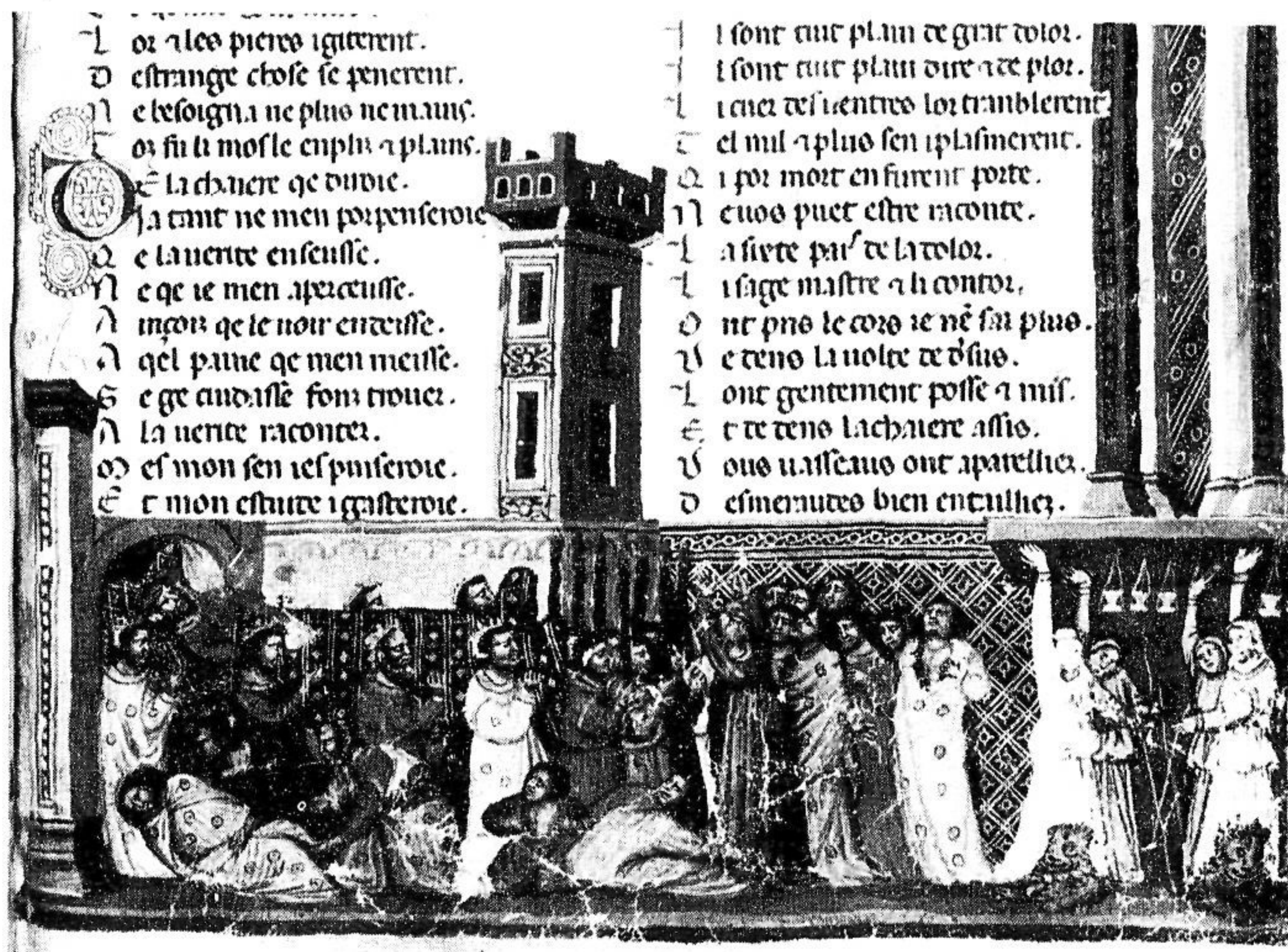


FIG. 19 - *Funerali di Ettore*, Vienna, Bibl. Nazionale, ms. 2571, c. 100.

valli, nella dettagliata analisi delle armature dei cavalieri: si vedano a questo proposito le due miniature alle cc. 27 e 44 (figg. 22 e 23). Estremamente felici sono in questo manoscritto le scelte dei colori, sempre molto chiari e vivaci, sia negli sfondi architettonici e paesistici che nella varietà delle vesti dei personaggi, dove troviamo gli stessi accordi cromatici che abbiamo incontrato sinora negli altri manoscritti esaminati, il rosa, il rosso, il celeste, il verde chiaro, accompagnati e arricchiti da sinora ignote raffinatezze, come le vesti femminili bicolori o a righe trasverse che ancor più risaltano contro i ricchi sfondi quadrettati o quadrigliati d'oro: si veda ad esempio la singolare « cascata » del panno variopinto nell'episodio della « Morte di Igneo e suicidio di Rancellina » a c. 44 (fig. 23) -. Certamente

tra le più ricche di accordi cromatici vivaci sono le scene di battaglia, giocate sugli accordi del celeste grigiastro nelle corazze, su cui staccano le tinte dei vessilli, di un vivo rosso lacca, e gli scudi ornati di stemmi d'oro, mentre nelle variopinte qualdrappe e nei sontuosi padiglioni chiari ornati di nappe verdi e rosse si esplica tutta la eleganza di un mondo nel quale la guerra viene raffigurata come una sorta di giostra o di torneo.



FIG. 20 - *Corteo di cavalieri*, Vienna, Bibl. Naz., ms. 2571, c. 166.

Nel *Roman de Troie* di Vienna, decorato in maniera molto più omogenea del Riccardiano, osserviamo identica felicità narrativa, una analoga invenzione vivace e immediata, lo stesso squadernarsi del racconto con una fluida vena discorsiva, ove si evidenziano alcuni personaggi o alcuni particolari elementi architettonici. Tuttavia rispetto al *Miscellaneo* osserviamo in questo manoscritto una più netta e volumetrica definizione delle architetture, una maggiore precisione prospettica, dove anche più variato è l'uso dei colori, il gioco delle ombre, le profilature di biacca: si veda ad esempio la torre al centro della scena dei « Funerali di Ettore » a c. 100 (fig. 19), o la costruzione in spaccato ne « Le onoranze a Ettore » a c. 105v (fig. 15),



rese entrambe con un gioco misurato di elementi chiari e scuri. Inoltre più sapiente e calcolato appare il disporsi dei gruppi, in un più calibrato rapporto con gli sfondi: ad esempio si veda il preciso disporsi, entro due loggiati simmetricamente sporgenti in avanti, dei sacerdoti e delle donne, raccolti per le celebrazioni in onore di Ettore (fig. 15), o la matura capacità di rendere, nella varietà dei gesti della folla, lo strazio e il dolore dei Troiani per la morte del loro eroe

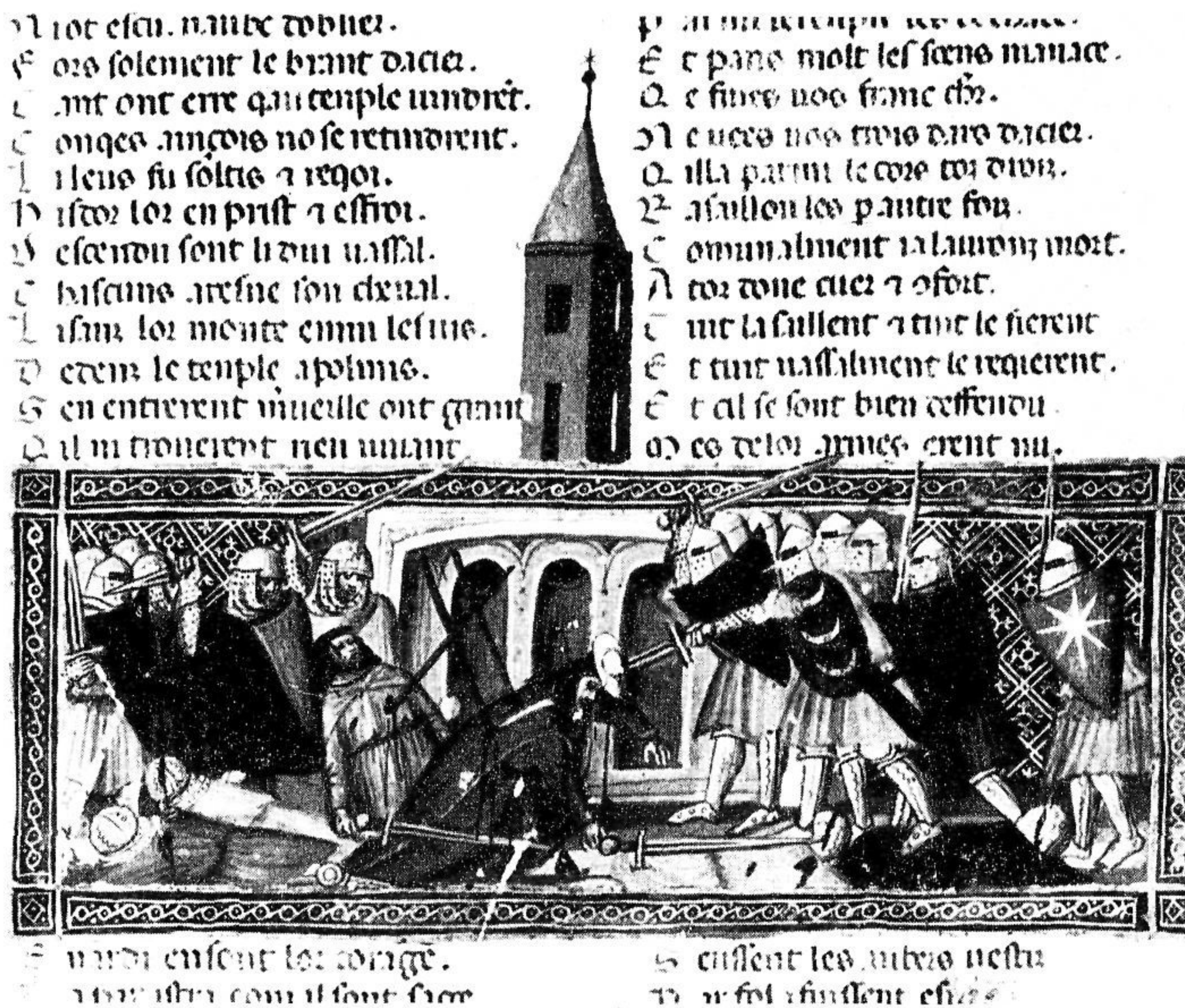


FIG. 21 - Uccisione di Achille, Vienna, Bibl. Naz. ms. 2571, c. 136.

(fig. 19). Si può forse ancora cogliere nelle illustrazioni del *Roman de Troie* una ancor più stretta aderenza alle parole del testo: ad esempio nell'episodio di « Pelia e Giasone » a c. 5 (fig. 24), che raffigura efficacemente la festa data dal re in onore dell'eroe; nella miniatura a c. 100 la successione dei fatti rappresentati segue minuziosamente l'ordine del racconto: l'ingresso del feretro, il dolore delle donne, la descrizione del Mausoleo, in cui è bellissima la finzione classica dei leoni e delle cariatidi bianchi e oro, e dove appaiono anche, proprio come dice il testo, le lampade d'oro appese al sof-

fitto. Quanto alla scelta di timbri cromatici, pur essendoci nei due manoscritti una sostanziale affinità, il manoscritto viennese si caratterizza per un tono generale più spento, con preferenze per i timbri del grigio e del lilla, mentre spesso il fondo è nero, invece che azzurro, con un effetto di maggiore, più raffinata eleganza.

Tralasciando ora una più dettagliata descrizione delle miniature dei due manoscritti, mi sembra siano da focalizzare le somiglianze più evidenti che legano strettamente le illustrazioni dei due codici volgari e del *Decretum*, cominciando con il sottolineare quelle del Riccardiano e del ms. viennese: innanzitutto nei due testi è analoga l'impaginazione che lega strettamente il motivo decorativo alla struttura della carta: le illustrazioni spesso coprono tutta la larghezza della pagina e dai bordi escono elementi floreali o architettonici — questi ultimi prevalentemente nel manoscritto viennese — che dividono le due colonne del testo o le serrano ai lati, come una sorta di embrionale cornice. Del tutto analoga è anche la tipologia della composizione dove senza soluzione di continuità si susseguono due o più episodi in una sequenza carica di una forte valenza narrativa; simile ancora la scelta degli sfondi quadrigliati, la gamma dei colori, anche se nel *Roman de Troie*, come si è detto, prevalgono piuttosto le tinte smorte; infine è analoga la fattura dei personaggi, fortemente plastici nel fitto e profondo panneggio delle vesti. Nei due manoscritti inoltre si osserva la stessa capacità di cogliere i vari aspetti della realtà e della natura, ad esempio nella resa dei cavalli — si vedano ad esempio le miniature alle cc. 27 del Riccardiano (fig. 22) e 166 del ms. viennese (fig. 20). Nelle scene di battaglia del resto si può sottolineare una affinità così stretta che tutte parrebbero essere state esemplate sugli stessi modelli figurativi: infatti alle cc. 136 del ms. di Vienna, e 27 e 44 del fiorentino (figg. 21-22-23) si può osservare lo stesso movimento per gruppi contrapposti che si affrontano, giocato su direttrici diagonali, che dividono la composizione in campi triangolari, i cui lati sono definiti dalle spade sguainate. Ad analoghi schemi compositivi d'altra parte paiono riferirsi nei due manoscritti anche le scene in cui i personaggi si dispongono in più meditate pause contro i fondali colorati: si veda ad esempio come il « Convito di Cleopatra » a c. 41 del *Miscellaneo* (fig. 25), trovi il suo preciso riscontro nell'episodio di « Pelia e Giasone » a c. 41v del ms. 2571 di Vienna (fig. 24). Anche strette somiglianze compositive si possono rilevare nel particolare di sinistra dei « Funerali di Ettore » (fig. 19)

a c. 100 dello stesso testo e nella parte destra dei « Funerali di Cesare » (fig. 18) a c. 50 del Riccardiano; in entrambi i casi è la stessa disposizione del feretro proiettato in superficie e non in prospettiva, coperto egualmente da una preziosa coperta ricamata, e sostenuto da personaggi disposti secondo un pausato ritmo.



FIG. 22 - *Scena di battaglia*, Firenze, Bibl. Ricc., ms. Ricc. 1538, c. 27.

Colpisce inoltre la strettissima somiglianza delle architetture dei due manoscritti: per esempio la torre sulla destra della miniatura a c. 44 del Riccardiano (fig. 23), è simile, anche nel gioco delle ombre sulle finestrelle, a quella che scompartisce le due colonne del foglio a c. 100 del ms. viennese (fig. 19); si osservino inoltre le stesse ornamentazioni, le stesse aperture a sguancio delle porte, infine l'uso degli stessi colori, rosa verde giallo e ocra. Se da queste osservazioni si passa ad un preciso e puntuale confronto tra i singoli personaggi, apparirà ancora più evidente l'identità di mano nelle due serie di illustrazioni: saranno innanzitutto da notare le fisionomie con gli occhi puntuti, il profilo dal naso all'insù, le capigliature corte, le sottolineature dei lineamenti ottenute con sottilissimi segni neri, i visi tondeggianti delle donne; inoltre colpisce la stretta analogia nel-

le vesti, dagli stessi colori chiari e vivaci, con panneggi piuttosto fitti e con cadenze a piombo, dove è assente qualsiasi falcatura, con una sensazione di maestosità e imponenza; e del resto anche nelle ornamentazioni e nell'uso delle vesti « alla moda » la somiglianza, che si può notare del resto anche nelle corazze dei guerrieri, è molto



FIG. 23 - *Morte di Igneo e suicidio di Rancellina*, Firenze, Bibl. Ricc., ms. Ricc. 1538, c. 44.

stretta. Così i personaggi dell'« Uccisione di Cesare » (fig. 18), ricordano quelli del « Funerale di Ettore » (fig. 19), mentre una stretta somiglianza apparenta nei volti e nelle vesti i personaggi delle miniature a c. 41v del Riccardiano (fig. 25) e a c. 5 del *Roman de Troie* (fig. 24). Ancor più stretta somiglianza si può osservare tra le figure femminili raffigurate a c. 39v del Riccardiano (fig. 14), specie nel gruppo centrale, e le dame sulla destra della miniatura a c. 105 del ms. di Vienna (fig. 15): ma proprio questi gruppi e queste tipologie femminili sono gli stessi che troviamo nelle miniature del « Primo Maestro del Riccardiano » del *Decretum* senese ms. K. I. 3. A questo proposito si potranno osservare le miniature a c. 263 v (fig. 13) e

a c. 275 (fig. 10), dove i visi delle donne hanno una forte somiglianza, nella stessa pungente espressione, nella foggia dei capelli e nel diadema a nastro e perline, con le figure del « Convito di Cleopatra » (fig. 25). Siamo così arrivati al terzo manoscritto alla cui decorazione partecipa il nostro autore: oltre alle due miniature esaminate, ca-

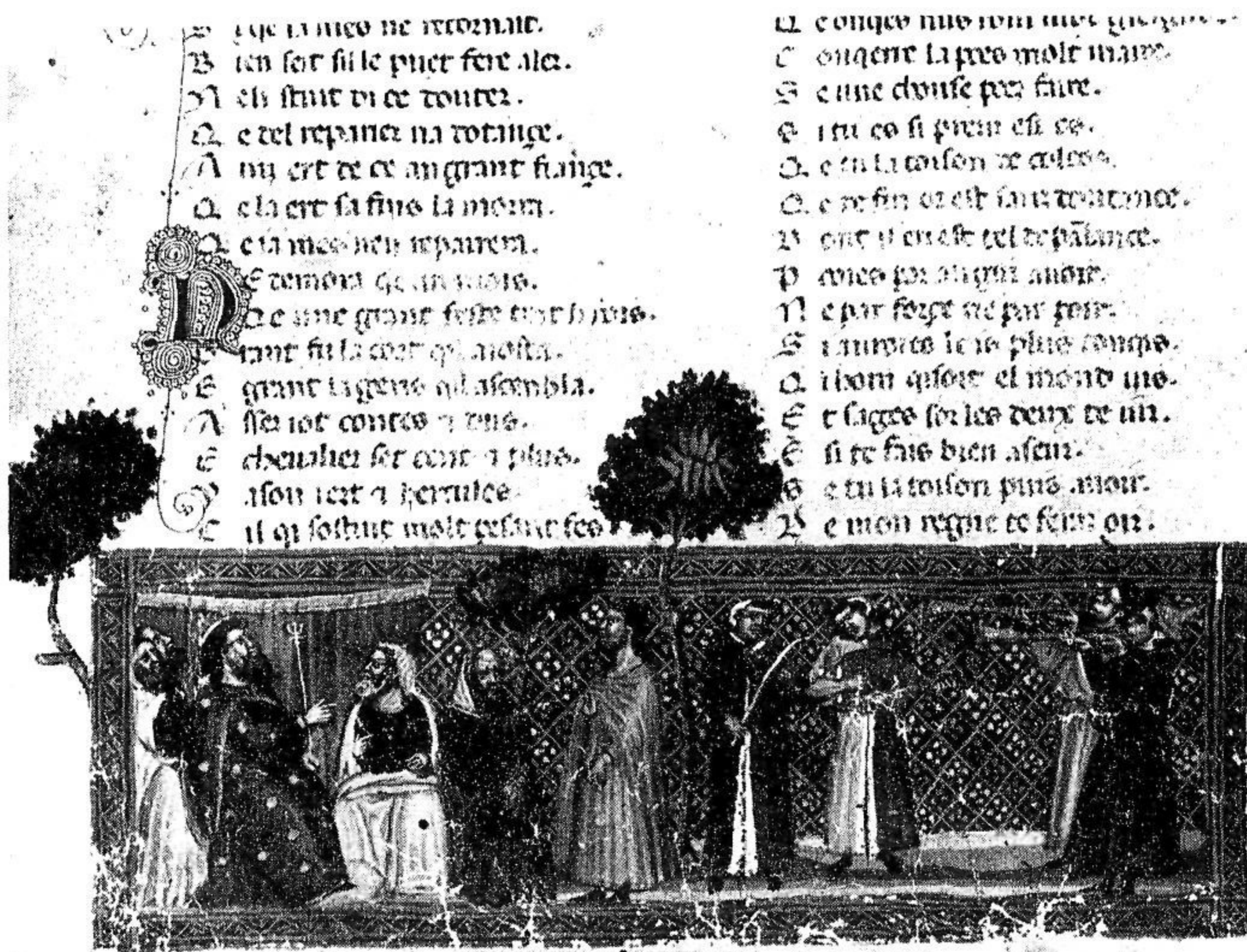


FIG. 24 - *Pelia e Giasone*, Vienna, Bibl. Naz. ms. 2571, c. 5.

ratterizzate da analoghe tipologie femminili, possiamo esaminare la illustrazione iniziale del testo giuridico (fig. 6) e vi troveremo le stesse architetture degli altri due manoscritti, egualmente profilate di biacca e ornate di bassorilievi a fogliami di sapore classico, e nei personaggi gli stessi mantelli adorni di bolli d'oro, che cadono in pesanti pieghe, e le stesse armature dei guerrieri a maglie celestine; i personaggi sotto il trono poi si ritrovano eguali nei vecchi presenti al « Convito di Cleopatra » (fig. 25). L'evidenza di queste poche somiglianze messe in rilievo mi sembra sia sufficiente a provare che in tutti e tre i casi siamo di fronte alla stessa mano.

Il fatto più importante a questo punto è che si tratta proprio del miniatore che illustra gli *Antifonari* di Padova, in una fase più

matura e più tarda dell'evoluzione del suo linguaggio. A provare questa ipotesi saranno utili alcuni precisi e puntuali confronti, dopo aver sottolineato in generale, nelle miniature padovane, l'uso degli stessi colori e la identica fattura delle figure con vesti ampie, con panneggio a pieghe parallele, e l'impostazione plastica dei personaggi, che sono tutte caratteristiche osservate a proposito degli altri tre manoscritti.

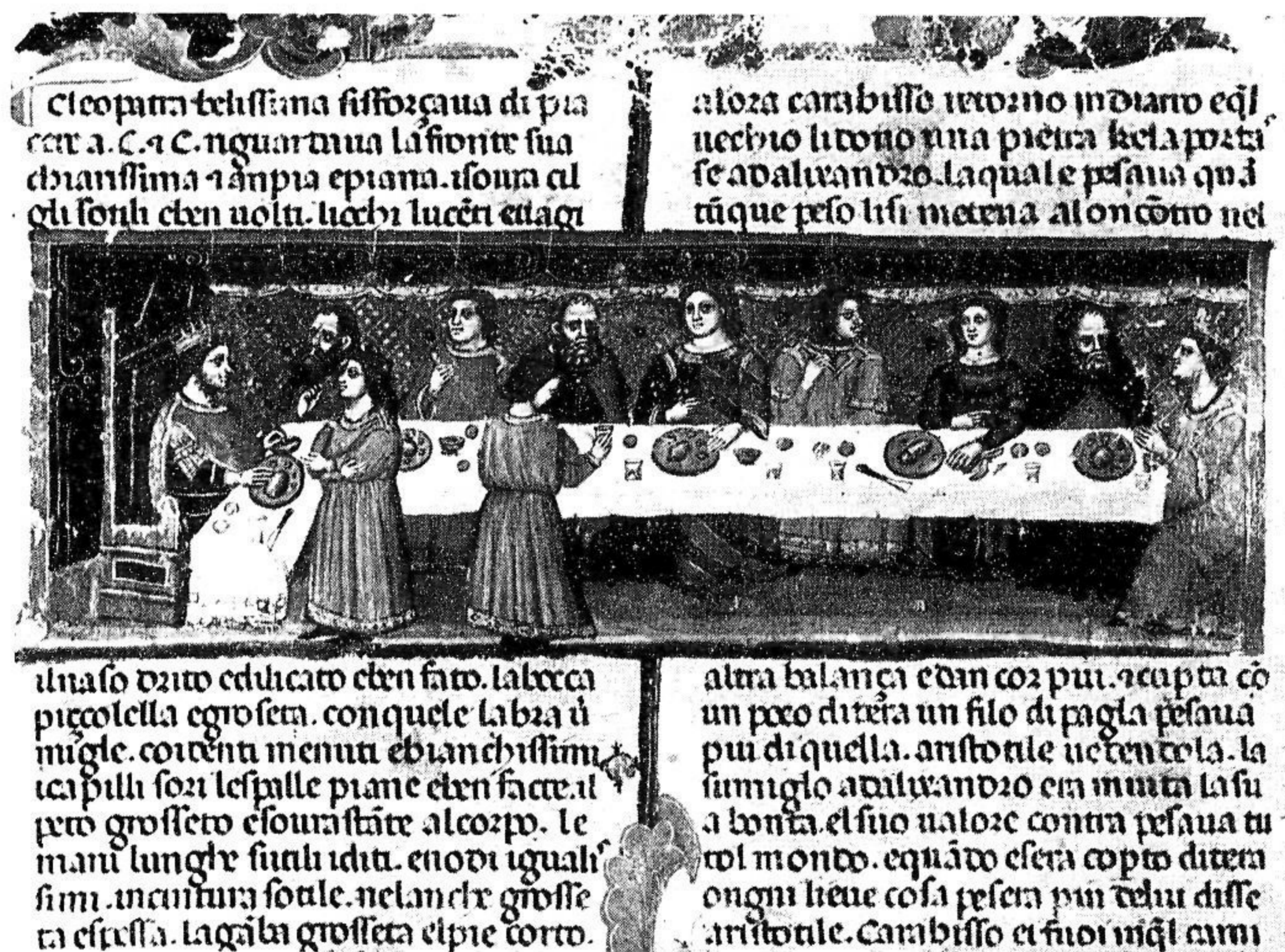


FIG. 25 - *Convito di Cleopatra*, Firenze, Bibl. Riccard., ms. Ricc. 1538, c. 41v.

Le più evidenti somiglianze si possono cogliere tra le miniature degli *Antifonari padovani* e quelle del *Decretum* senese, come del resto è già stato da tempo evidenziato a partire dal Pagnin: infatti in quest'ultimo manoscritto la composizione delle scenette è ancora piuttosto semplice, contro sfondi appena accennati, e con pochi personaggi: le fattezze delle figure sono le stesse delle illustrazioni padovane, come è evidente ad esempio alla c. 1 del ms. K. 1. 3. nel pesante ricadere dei manti del papa e dell'imperatore, e molto simili sono anche le fisionomie: il Cristo in trono ad esempio ha strette affinità con il Faraone a c. 62 del ms. A 15 (fig. 4), e i Santi sotto il trono mostrano evidentemente di essere esemplati sullo stesso mo-

dello dei due alla c. 158 del ms. B 15 (fig. 7). I personaggi femminili degli *Antifonari* sono ripetuti nelle miniature del *Decretum*: e sarà sufficiente accennare alle somiglianze tra la illustrazione a c. 116v dell'A 14, e ancor più alla c. 42v del B 16 (figg. 11 e 12) e quelle già esaminate alle cc. 263 e 275 del ms. senese (figg. 10 e 13), soprattutto nella foggia delle vesti e delle acconciature. Ma, si osservi, è proprio la stessa moda, la stessa tipologia delle pettinature che si ri-



FIG. 26 - *Noli me tangere*, Firenze, Bibl. Ricc., ms. Ricc. 1538, c. 134v.

propone, sia pure in una formulazione più ricca e sontuosa, nel gruppo delle donne che assistono alle « Onoranze ad Ettore » (fig. 15) del ms. 2571. Somiglianze più puntuali ancora in singoli personaggi si riscontrano ad esempio tra i vecchi con la barba nel « Convito di Cleopatra » (fig. 25) e i Santi alla c. 158 del ms. B 15 (fig. 7), o tra il paggio di profilo e il ragazzo con l'arco alla c. 25v del ms. A 15 (fig. 9). Si possono osservare ancora strette somiglianze tra il gruppo dei frati a c. 206 del B 16 (fig. 16) e quello dei sacerdoti intenti al sacrificio a c. 16 del Riccardiano (fig. 17): sono eguali infatti i profili, le capigliature, le tonache ad ampie maniche, su cui stacca un identico

cappuccio scuro. Certamente le più strette affinità con le miniature degli *Antifonari* padovani si possono cogliere nelle illustrazioni del *Vangelo* del Riccardiano, perché in quest'ultime la composizione è ancora abbastanza tradizionale, e i personaggi in ampie vesti hanno nel gestire e nelle fisionomie un fare più arcaico che li rassomiglia a quelli padovani: e basterà infatti osservare attentamente le miniature raffiguranti il « Bacio di Giuda » e il « Noli me Tangere » alle cc. 133 e 134v (figg. 5 e 26) per ritrovarvi lo stesso clima delle miniature padovane, nella composizione e nei personaggi, simili nelle vesti e nelle fattezze dei volti.

Uno è dunque il miniatore che illustra i tre manoscritti sopra esaminati e tutti e sei gli *Antifonari*: ci si può allora domandare se sia possibile stabilire una sequenza cronologica nella sua attività, che meglio ci aiuti a collocare la sua personalità nell'ambito della pittura bolognese del Trecento. Certamente non possiamo non osservare un notevole distacco stilistico tra le illustrazioni degli *Antifonari* e quelle dei mss. fiorentino e viennese: in questi ultimi infatti la narratività è più sciolta, più vivace e articolata la composizione, più sapientemente definite le architetture; assai attenta la resa dei costumi e delle acconciature, così come più acuta è l'individuazione dei personaggi nell'analisi delle fisionomie e dei gesti. Se dunque le miniature padovane si possono datare nel secondo decennio del Trecento — e per un manoscritto almeno, l'A 14, dobbiamo ipotizzare una datazione posteriore al 1317 — parrebbe che per gli altri tre manoscritti si dovesse pensare a una datazione posteriore anche di qualche lustro: già nelle miniature del *Decretum* le composizioni sono più mature e disinvolute e molto più vivace la capacità narrativa, che traduce in termini di attualità le illustrazioni delle diverse *cause*; analogamente molto più ricche di elementi decorativi, e allo stesso tempo più precise, sono le architetture degli sfondi, e più moderne e variate le vesti femminili. Nelle miniature dei due testi volgari alcune di queste componenti sono maggiormente accentuate, come appunto la traduzione in termini moderni delle storie narrate, l'articolato muoversi dei gruppi, l'analisi dei personaggi, l'attenzione agli sfondi architettonici e paesistici. È evidente che in questi tre manoscritti nuove componenti culturali, rispetto al momento stilistico riflesso nella serie padovana, hanno giocato a favore della resa così vivace e modernamente spigliata delle scenette, della felicissima capacità di narrare e quindi di soffermarsi ad analizzare persone e oggetti; una componente che è il nuovo spirito « laico » che si manifesta con sempre



e quindi di soffermarsi ad analizzare persone e oggetti; una componente che è il nuovo spirito « laico » che si manifesta con sempre maggior forza anche nella pittura murale, e con elementi di linguaggio che si possono già definire gotici, sia nella ricchezza degli abbigliamenti che nelle decorazioni delle architetture. La maturazione del linguaggio di questo miniatore dal momento degli Antifonari a quello dei due testi di Vienna e di Firenze passa, io credo, attraverso la interpretazione figurativa del *Decretum*, certamente più matura e moderna dei codici padovani e per il quale penso si possa ipotizzare la fine del terzo decennio; per gli altri due testi, anche basandoci sulla modernità, la varietà e la ricchezza delle vesti, si dovrebbe arrivare almeno all'inizio del quarto decennio, proponendo anzi una successione cronologica che vede il ms. Ricardiano di poco precedente: in questo infatti la tipologia della decorazione della pagina non è così matura e complessa come quella del ms. viennese, che sostituisce ai fregi fogliacei tra le colonne del testo, elementi architettonici. Nel *Roman de Troie* inoltre la consapevolezza spaziale raggiunge effetti di maggiore e più grandiosa resa, quasi una riproposizione della pittura monumentale — si veda ad esempio come la scena del « Compianto su Ettore » possa avere dei precedenti nel gruppo delle donne che si stracciano le vesti nella « strage degli Innocenti » della chiesa di S. Maria in Porto a Ravenna<sup>(18)</sup> o nella scena di analogo soggetto del Cappellone di S. Nicola a Tolentino. Si verrebbe dunque in questo modo a ridosso o meglio addirittura in parallelo con la prima attività dell'« Illustratore »<sup>(19)</sup>, che sarebbe dunque in tal modo meglio spiegata nella varietà della sua fantasia e nella libertà del suo linguaggio.

Il nostro miniatore, che per comodità potremo continuare a chiamare « Primo Maestro del Ricardiano », risulta quindi da questa indagine una personalità di primo piano nella storia della miniatura in terra padana, e anche nel complesso dei rapporti tra Bologna e le città venete e in particolare Padova. Della prima attività padovana dell'artista e quindi di un suo prolungato soggiorno in questa città è del resto rimasta traccia in tutta la sua opera: è infatti molto singo-

---

(18) Gli affreschi sono stati distrutti nell'ultimo conflitto mondiale.

(19) Per la datazione delle prime opere dell'« Illustratore » verso il 1330 vedi R. LONGHI, *Catalogo della Mostra della pittura bolognese del Trecento*, Bologna, 1950, p. 15; e inoltre F. D'ARCAIS, *L'« Illustratore » tra Bologna e Padova*, in « Arte Veneta » 1977, pp. 27/41.

lare che precisi e puntuali riscontri, molto più precisi e puntuali che non quelli osservati a proposito degli *Antifonari*, con alcuni brani della decorazione della Cappella dell'Arena, si possano trovare in alcune illustrazioni del ms. Riccardiano: ad esempio nel « Bacio di Giuda » a c. 133 (fig. 5) la derivazione dall'episodio degli Scrovegni arriva fino a riproporre nella miniatura anche i personaggi secondari; mentre nella scena del « Noli me tangere » a c. 143v (fig. 26) dall'affresco giottesco è derivata la composizione completa, anche nei particolari dell'Angelo sul sepolcro e nella scorta addormentata. Ma tracce padovane sono rimaste anche in altre miniature che illustrano episodi di storia profana: nei « Funerali di Ettore » del manoscritto di Vienna (fig. 19) il gesto — ripetuto due volte — della donna che si straccia la veste sul petto è certamente una ripresa della figura padovana dell'« Ira ». E ciò conferma la consuetudine che diventa sempre più frequente in questi anni del primo Trecento, a rifarsi nella miniatura alla pittura a fresco, e in questa prima fase almeno della storia della miniatura bolognese — e ovviamente in quella padovana <sup>(20)</sup> — un posto particolare pare avere proprio il modello della decorazione dell'Arena. E questo è un fatto di notevole importanza, perché certamente connota un nuovo e più moderno modello di « trasmissione dell'immagine » rispetto a quello in uso nelle botteghe scriptorie fino almeno alla fine del Duecento, ove paiono essere esclusi i riferimenti a modelli esterni.

Alcuni elementi linguistici che caratterizzano le illustrazioni degli *Antifonari* restano caratteristici di tutta l'opera del miniatore, e anzi si sviluppano negli altri manoscritti a lui attribuiti: innanzitutto una precisa e sempre più approfondita resa dello spazio; la definizione delle architetture, l'attenzione al paesaggio, che significa in una parola una sempre più attenta osservazione della realtà; infine una narratività sempre più accentuata che anima i gruppi di personaggi ed è tutt'uno con la trasposizione in termini di attualità degli episodi sacri: e sono tutti elementi che mettono in risalto, tra le altre perso-

---

<sup>(20)</sup> Ho tentato di evidenziare una componente propriamente « padovana » nella miniatura del Trecento in F. D'ARCAIS, *Codici miniati dall'XI al XIV secolo nella Biblioteca Antoniana*, in *Codici e Manoscritti della Biblioteca Antoniana*, a cura di G. ABATE e G. LUISETTO, Vicenza 1975, p. 730; e poi in *Un « Libro d'Ore » trecentesco proveniente dal Convento del Santo*, in « Il Santo », 1979, I, pp. 89/90; ma vedi anche A. CONTI, op. cit., p. 14 e p. 26, n. 43.

nalità attive negli scriptoria bolognesi, il nostro artista, che si distacca dagli altri, sempre, per una maggiore finezza della resa stilistica e per una maggiore ricchezza cromatica. Degli elementi del suo linguaggio, l'ultimo, cioè la traduzione in termini di attualità degli episodi — del resto riscontrabile anche negli altri decoratori della stessa generazione —, il passaggio da una formulazione di una storia senza tempo ad una precisa e puntuale verifica temporale, si realizza in maniera ancor più efficace nei tre manoscritti che abbiamo considerato cronologicamente più tardi. Nel *Decretum*, come si è visto, la illustrazione della *cause* è rapportata a scenette di vita quotidiana, caratterizzate da una vivace freschezza dei costumi e degli atteggiamenti. Ma ancora più importante appare questa moda negli altri due manoscritti: si tratta nei due casi di illustrazioni di storia classica, che vengono tradotti nella attualità del momento, come si trattasse di un episodio di cronaca. Mi sembra allora che un altro degli aspetti importanti di questo miniatore sia quello di avere contribuito in maniera decisiva alla creazione di una iconografia profana per le illustrazioni dei testi, diversa e altra dalla pittura murale e su tavola, che viene a costituire un genere a sé, autonomo e legatissimo invece al testo scritto. Il legame tra parole scritte e figurazioni cessa quindi di essere un fatto esterno, che investe la struttura della pagina, per diventare un più stretto legame tra le due forme di linguaggio, essendo in questi casi la miniatura niente altro che la traduzione visiva della parola scritta.

Il nostro miniatore si rivela dunque uno dei massimi protagonisti della storia della miniatura del primo Trecento padano, precedente indispensabile alla personalità dell'« Illustratore », di cui pare anticipare la vivacità e la forza narrativa, ma anche protagonista di quel processo di laicizzazione della storia sacra e di attualizzazione della storia classica e della mitologia, che caratterizza lo sviluppo del linguaggio pittorico del primo Trecento e che nel campo della miniatura darà, durante tutto il secolo, dei capolavori di fantasia fiabesca e di raffinatissima espressione\*.

---

\* Devo al prof. G. Cattin e al padre B. Baroffio, che qui ringrazio, le notizie riguardanti i problemi liturgici.

*La presente ricerca è stata condotta con il contributo del C.N.R.*



HANS MICHAEL THOMAS

## Die Frage nach Giottos Berater in Padua

*Ikonographische Beobachtungen am Bildprogramm der Arenakapelle  
im Blick auf theologische Beratung und geistesgeschichtliches Entstehungsmilieu*

### I. Einleitung

Diese Studie, die sich mit ikonographischen Beobachtungen der Fresken *Giottos* in der Arenakapelle befaßt, geht von einer Frage zur Bildkunst aus, die im Grunde nicht ikonographischer, sondern allgemeiner Art ist. Es ist die Überlegung, daß der großen Epoche der europäischen Malerei seit der Zeit *Giottos* kompliziertere innere Prozesse zugrunde liegen. Denn es gehört doch dazu die Umwandlung und Hebung der mitunter ziemlich diffusen inneren menschlichen Bilderwelt zu einer von Empfindungen des Gemüts getragenen spontanen Bildphantasie. Zunächst war es der lebendige seelische Eindruck des Themas, der das Vorstellungsleben angeregt und motiviert hat, sich die Szenen visuell zu vergegenwärtigen. Darüberhinaus gelang es *Giotto* bei und seit seiner Arbeit in der Arenakapelle offenbar, sich innerlich sozusagen in jede einzelne seiner Gestalten zu versetzen und ihre Situationserlebnisse wie zu seinen eigenen zu machen. Dabei ist die Intention einführender seelischer Hingabe des Künstlers, aus der er diese gleichsam kontemplativen Einfühlungen vollzog, für den Betrachter durchaus wahrnehmbar, und zwar an der Atmosphäre künstlerischer « Verzauberung », die die Bilder - zum Beispiel über die seelischen Regungen der Gestalten - in der Tat noch heute ausstrahlen. (Zur Thematik Anhang Nr. 7.).

Die neue Fähigkeit ist zweifellos von *Giotto* in exemplarischer Weise für eine ganze Epoche entwickelt worden. Während dabei seine Franziskuslegende in Assisi eine frühere Phase der Entwicklung kennzeichnet, ist die neue Struktur der europäischen Malerei mit den Fresken der Scrovegnikapelle ausgereift. Die hier dokumentierte Formung und Hebung der menschlichen Phantasie ist ein Geschehnis, das in seiner Bedeutung über rein ästhetische Kriterien weit hinausreicht und sich mit grundsätzlichen kulturellen Entwicklungen der Menschheit (wie zum Beispiel Entwicklungen der Schrift) vergleichen läßt. Wichtig sind auch die « heilenden » Wirkungen durch eine Beeinflussung und Kultivierung der Bildphantasie. Von Bedeutung weiter das, was sich als eine « Befreiung » der Phantasie zu spontaneren Formen und produktivem künstlerischen Erfindungsreichtum auswirkt.

Die Konzeption von *Giotto* als einem Künstler, der seine Malerei in selbstbewußter Weise durchaus bürgerlich frei und insofern recht unabhängig von den religiösen Einflüssen seiner Zeit entwickelte, läßt sich kaum mehr so zweifelsfrei aufrechterhalten. Vor allem die Phase der Malerei in der Arenakapelle zeigt in der Intention gewisse Parallelen mit « modernen » kontemplativen Tendenzen der Zeit (*Meditationes vitae Christi*). (Anhang Nr. 7.).

Eine ikonographische Interpretation der Fresken *Giottos* in der Kapelle erweist, daß ein gleichsam historischer Rahmen – von frühen Epochen, mit Stammbaum Jesu über Szenen des Wirkens Christi bis zum Ende unserer irdischen Welt – in manchen ikonographischen Partien den Fresken der Sixtinischen Kapelle vergleichbar ist. Vergleichbar nicht zuletzt die Eröffnung einer weitgehend autonomen existenziellen Sicht, die dem Betrachter die Situation seiner Welt und den Weg seiner Erlösung erfahrbar macht – eine Perspektive, die vielleicht hier wie dort geeignet war, auch die Persönlichkeit des Künstlers in ihren Erlebnissen existenzieller Auffassung dieser Bildfahrten anzuregen.

Ausgehend von solchen Überlegungen zu Struktur und Zusammenhängen der Kunst *Giottos* schien es mir sinnvoll, einmal einige Kriterien zu analysieren, die in dem an die Tätigkeit des Künstlers gewissermaßen angrenzenden ikonographischen Bereiche liegen und hier auf geistige Kontur und Persönlichkeit des Beraters von *Giotto* hindeuten. Ich selbst bin mit anderen der Auffassung, daß das ikonographische Programm der Kapelle von einem theologischen Berater

*Giottos* konzipiert und in Zusammenarbeit mit dem Künstler festgelegt worden ist. Der ikonographische Autor war meines Erachtens ein gebildeter Theologe, und ich glaube, daß jede eingehende ikonographische Erörterung dieser Fresken auf diesen Eindruck zurückkommen wird.

Die vorliegende Studie will also nicht nur ikonographische Fragen untersuchen, sondern sie will sich in Weiterführung früherer Arbeiten auch einigen Eigenarten ikonographischer Darlegung widmen, die auf einen gewissen persönlichen intellektuellen Stil des Beraters schließen lassen. Dabei interessieren nicht nur Kriterien zu Parallelen des ikonographischen *Opusculum* oder zu theologischen Orientierungen des Autors, sondern auch eine Beobachtung zu seiner Originalität (wo sie in der Tat evident wird). Nicht zuletzt richtet sich das Augenmerk auf eine gelegentliche Beziehung von inneren, ikonographischen Bedeutungen eines Bildes zu seiner künstlerischen Gestaltung. Dabei müssen mitunter eher Überlegungen als abgeschlossene Resultate dargelegt werden.

*Enrico degli Scrovegni*, der Stifter der Kapelle, war über die Mutter seiner Frau mit Mäzenatenfamilien der unmittelbar vorausgehenden römischen Malerei verschwägert. (Anhang Nr. 1.). Unter diesen Personen befindet sich der vermutlich letzte Auftraggeber von *Giottos* Werkstatt vor dessen Übersiedlung von Assisi nach Padua, Kardinal *Napoleone degli Orsini*. Für Kardinal *Napoleone* wurde gerade zuvor in der Unterkirche der Basilika S. Francesco in Assisi die Nikolauskapelle ausgemalt. Bei dieser Sachlage scheint es möglich, daß der Auftrag des *Scrovegni* für *Giotto* über diese verwandtschaftliche Beziehung zustande kam.

Der alte Hinweis, daß *Dante* seinen Freund *Giotto* besucht habe als dieser in Padua die Fresken der Kapelle malte<sup>(1)</sup>, wird durch einen Schritt in eine genauere Kenntnis der Familienbeziehungen des *Scrovegni* (besonders zur Familie *della Scala* in Verona) als Möglichkeit wahrscheinlicher. Ein Dokument (außer dem Hinweis) fand sich nicht – doch viele, auch bedeutende Menschen haben ehemals Reisen und Besuche bewerkstelligt, ohne daß das gleich schriftlich dokumentiert und aufbewahrt worden ist.

---

(1) Benvenuto de Rambaldi de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comodiam*, Ed. J. P. Lacaita, t. 3, Florenz 1887, p. 312-313 (Purg. XI, 95).

## II. Rekapitulation des Programms

Der Interpret des Programms sieht sich einer ikonographischen Reihenfolge gegenüber, die den Rang eines – wenn auch kleinen – bedeutenden theologischen Werkes hat. Wie einige herausragende Werke der europäischen Literatur ist dies ein Schauspiel der Erlösung, mit Beziehungen zur individuellen existenziellen Situation des Menschen. Das weite Panorama reicht von der frühen Verheißung des Erlösers nach dem menschlichen Fall (prophetische Aspekte an der Decke) über den Marienzyklus und die große Bildfolge vom Leben und Wirken Christi an den Längswänden bis zum Weltgericht.

Diese theologische Konzeption ist mit dem berühmten Werk vom « Lebensbaum » (*Lignum vitae*) des Franziskaners *Bonaventura* (+ 1274) verglichen worden. (Anhang Nr. 5.). Unter den Varianten dieser theologischen Konzeption in der Entstehungszeit der Kapelle ist unter anderem das Schriftwerk '*Arbor vitae crucifixae Jesu*' (1305) des Franziskaners *Ubertino da Casale* bemerkenswert, eines Angehörigen der ausgeprägteren Armutsbewegung im Orden des heiligen Franziskus und Vertrauten des Kardinals *Napoleone degli Orsini*. Im Umkreis liegt auch das '*Speculum humanae salvationis*', bei dem neuerdings eine italienische Autorschaft in Erwägung gezogen wird.

Neben der Parallele zur theologischen Konzeption des « Lebensbaumes » enthält das Programm ein zweites Leitmotiv in Form der Betonung eines Rechts und Links, die offenbar auf den Platz des Betrachters bezogen ist. Ein Schlüssel ist in dem eröffnenden Bild der Aussendung Gabriels oben auf dem Triumphbogen der Kapelle zu sehen. Auf diesem Bild der thronenden Gottheit zwischen zwei Gruppen von Engeln und jeweils einem Engel zur Rechten und Linken des Thrones ist der – der Aussendung voraufgegangene – göttliche Ratschluß angedeutet<sup>(2)</sup>. In dem meistdiskutierten theologischen Werk des späteren Mittelalters, den « Sentenzen » des *Petrus Lombardus* weist dieser auf die zwei Wesens-Kriterien *Iustitia* und *Misericordia* hin, die *essentialiter* dem göttlichen Ratschluß zugehörig sind<sup>(3)</sup>. So fragen in dieser Epoche die ungezählten Kommentatoren der Sentenzen, ob in den Vorhaben und Werken Gottes sowohl

---

(2) Lexikon der christlichen Ikonographie, III, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971, col. 500 und IV, 1972, col. 430. - Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Gütersloh 1966, p. 21 f. - Zum Thema auch Anhang No. 4 und 6.

(3) Petrus Lombardus, Sententiarum libri quatuor, Lib. IV, dist. XLVI, 3, in Patrologia Lat. 192, 952.



Barmherzigkeit wie Gerechtigkeit enthalten sei<sup>(4)</sup>, und es sind auf *Giottos* Bild die beiden Engelgestalten neben dem Thron, die wohl auf diese dem gebildeten Theologen geläufige Kommentierung hindeuten – in der Weise, daß insbesondere das große Vorhaben der menschlichen Erlösung diese beiden Wesens-Eigenschaften enthält<sup>(5)</sup>. Genau genommen hätte *Giotto* hier dann mit Gabriel drei Engel darstellen müssen; doch offenbar ließ man die Gedanken von Rat-schluß und Aussendung Gabriels ineinander übergehen und faßte sie mit den zwei Engeln, von denen der zur Rechten des Throns zugleich Gabriel ist, zusammen.

Der Ratschluß Gottes, der in der Theologie auch als Übereinstimmung der göttlichen Tugenden (Psalm 84,11) dargestellt wird, geht (soweit dabei Faktoren des göttlichen Wollens eine Rolle spielen, die zunächst kontrovers erscheinen) von der scholastischen Vorstellung des Wählens und Entscheidens zwischen alternativen Möglichkeiten aus; schon *Bernhard* sieht bei der Erörterung des göttlichen Ratschlusses die menschliche Fähigkeit zur freien Wahlentscheidung (*liberum arbitrium*) unter dem Gesichtspunkt der Ebenbildlichkeit des Menschen zu Gott dargestellt. (Anhang Nr. 4 p. 53 ff.).

Dem Ratschluß und (nach scholastischer Vorstellung) Wählen und Entscheiden der Gottheit am Anfang steht in der Kapelle am Ende, in Richtung Abend, wiederum die wählende und entscheidende Gottheit auf dem Thron, in der Szenerie des Weltgerichts, gegenüber.

Das Leitmotiv des Wählens und Entscheidens ist augenscheinlich noch weiter auf folgende Weise ausgebaut worden. Über die ganze Länge des Raumes hinweg sind zur Rechten und Linken des Betrachters alternative Aspekte angebracht, die geeignet sind, auch dem Betrachter auf seinem Ort in der Mitte des Raumes die Situation eines Wählens und Entscheidens darzulegen. Die alternativen Aspekte beginnen für ihn auf der Seite des Altars schon auf dem Triumphbogen mit zwei Gruppen von Guten und Schlechten, die nur von seinem Ort aus einen alternativen Charakter (im Sinn eines Rechts und Links) erhalten. Diese Bedeutungen setzen sich unmittelbar fort in den

---

(4) Die Fragestellung hier zitiert nach Bonaventura, In Sent. IV, dist. XLVI, art. 1, qu. 3 und 4, art. 2, qu. 1 - 4. Bei den Erörterungen mit dem Sentenzenmeister Anknüpfungen an Psalm 24, 10.

(5) Petrus Lombardus, op. cit., dist. XLVI, 5, Anfang.

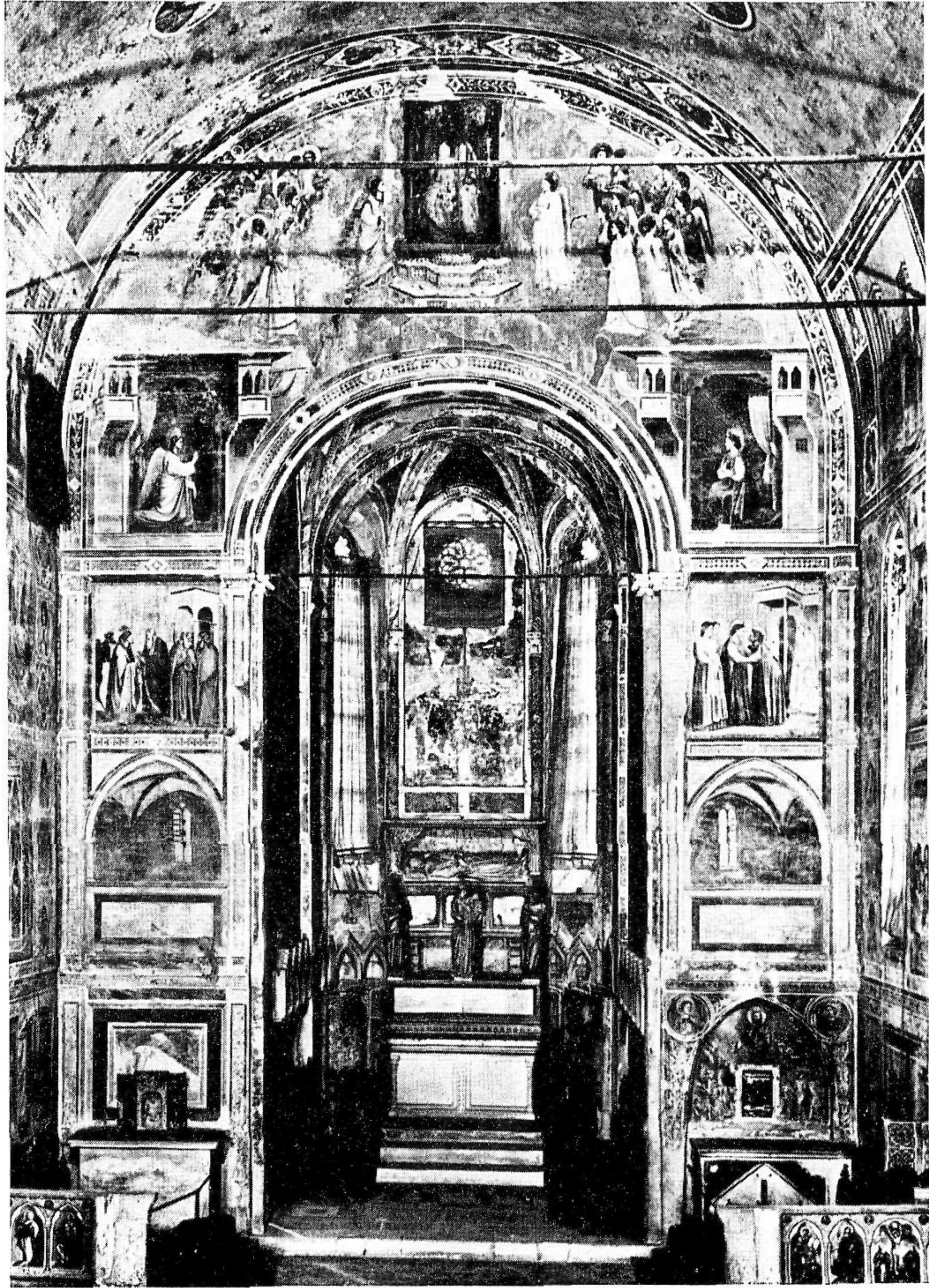
Reihen der Personifikationen von sieben Tugenden und sieben Lastern zur Rechten und Linken des Betrachters, die von seinem Standort her eine Vertiefung in ihrem konträren und alternativen Sinn gewinnen.

Für die Frage, ob die konträren und alternativen Aspekte der Tugenden und Laster zur Rechten und Linken des Betrachters in der Tat nicht isoliert gedacht waren, sondern erweitert, hin zu der wählenden und entscheidenden Gottheit, interessieren uns gewisse Verknüpfungen. Sie sind in evidentester Weise bemerkbar bei den beiden letzten Personifikationen, « Hoffnung » und « Verzweiflung ». Diese sind gewissermaßen in der Fortsetzung weiter intendiert, und zwar mit den Bereichen der Seligen und der Verdammten auf der Wand des Weltgerichts. Die Verknüpfung kommt in Details zum Ausdruck, der Krone der Belohnung einerseits und auf der anderen Seite der Teufelsfigur, welche die Seele holt; es sind Details, die gleichzeitig eine Richtung (Andeutung des weiteren Schicksals der Seele in geistigem und örtlichem Sinne) bezeichnen. – Verknüpfende Verständnisse waren dem Betrachter der Epoche auch beim Anfang der Tugenden und Laster ermöglicht, wo vor den Personifikationen von Klugheit und Torheit die alternativen Aspekte auf dem Triumphbogen mit den Allegorien der Guten (Heimsuchung) und der Schlechten beginnen; denn die Theologie betont bei der Heimsuchung in besonderer Weise den Aspekt der Einsicht (des noch ungeborenen Johannes des Täufers). (Anhang Nr. 4, p. 75, Nr. 6, p. 7).

Diese grundsätzliche Gliederung in der Kapelle zu einer Betonung von Rechts und Links über die volle Länge der Kapelle hinweg, mit Beziehungen zum Ort des Betrachters, legt in der Tat auch für diesen einen Wahlakt im Gleichklang zum göttlichen Wählen und Entscheiden nahe. Damit wird hier der scholastische Gedanke transparent, daß der Mensch auf seinem Weg durch die Welt die Fähigkeit zur freien Wahlentscheidung und darin seine Ebenbildlichkeit zu Gott besitzt<sup>(6)</sup>. Er ist aufgefordert, sich bei seinem Wählen aus Einsicht und freiem Willen zu entscheiden.

---

(6) Eine Schlüsselstelle bei Bernhard (In Annuntiatione Dominica, Sermo I.) lautet: 'Ad imaginem nempe et similitudinem Dei factus est homo, in imagine arbitrii libertatem, virtutes habens in similitudine'. - Hier zitiert nach: S. Bernardi, Opera Vol. V (Sermones II), Roma 1968, p. 19, 10.



TAFEL 1 - Scrovegnikapelle, Triumphbogen.

Wir finden dieses Leitmotiv von Wählen und Entscheiden in der Kapelle vollends zu Ende, wenn wir erkennen, daß hier noch eine weitere Entscheidung zur Darstellung gekommen ist. Denn in einer ikonographisch bis dahin recht ungewohnten Weise ist Maria auf dem Themenbild der ihr geweihten Kapelle kniend und in der Haltung ihrer zustimmenden Entscheidung dargestellt<sup>(7)</sup>. In der Auffassung der Scholastik ist Maria hier Vorbild des Menschen und trifft ihre Entscheidung wie stellvertretend für die ganze Menschheit.

### III. Zur Entstehung der europäischen künstlerischen Perspektive

Man hat es öfter gesagt, daß *Giotto* die Bilder in der Kapelle auf den Betrachter in der Mitte des Raumes hin angeordnet hat; und die Sachlage ist evident genug. In einer harmonischen Proportion sind die erzählenden Bilder in ihrem Format auf den Betrachter in der Mitte des Raumes abgestimmt; auf ihn ist die Perspektive der gemalten Seitenkapellen vorn auf dem Triumphbogen und die des Bogens der Apostel hinten auf der Weltgerichtswand bezogen.

Wir fragen nach dem Anteil des Theologen bei dieser Zuordnung.

*Giotto* hat sich schon bei seiner Franziskuslegende in Assisi bemüht, formale Bedingungen der Bild-Darlegung zu beachten, und zwar derart, daß er zum Beispiel die jeweils drei Bilder eines Jochs in Proportionen ihrer Architekturen anglich. Für diese auf den Betrachter abgestimmte Sicht war insoweit der architektonische Rahmen maßgebend, also der Gesichtspunkt einer gewissen Einheitlichkeit der Darbietung bei den drei Bildern eines Jochs.

Ähnliches in Hinsicht auf die Erfordernisse der Darlegung hat *Giotto* wahrscheinlich auch bei der Ausmalung der Arenakapelle in Padua empfunden. Hinzu kommt hier jedoch, daß der Ort des Betrachters in der Kapelle zugleich in besonderer Weise auch in eine ikonographische Perspektive einbezogen ist. Das gilt für die interpretierte Gliederung des Rechts und Links in der Kapelle, für das Leitmotiv des Wählens und Entscheidens. Aber auch für das Panorama des Heilsgeschehens ist hier in Erwägung zu ziehen, daß die Epoche in der Lage war, dazu gedanklich eine doppelte Rolle des

---

(7) Otto Pächt, Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Intern. Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964, Bd. 3, Theorien und Probleme, Berlin 1967, p. 262 ff. - Zur scholastischen Interpretation, Anhang No. 4 p. 60 ff.



TAFEL 2 - Giotto, Scrovegnikapelle, Weltgericht, Detail. Engelheer, linke Seite, (im Blick zur Wand) mit übermalten Wimpeln: Ränder an der Spitze von 2 Stäben, die von Engeln vorderen Reihe gehalten werden; nach links in Dreiecksform verlaufend. Wie ersichtlich sind die Dreiecksformen, die durch die Ränder geformt werden, kleiner als es den Dreiecksformen bei verbliebenen Wimpeln entspricht. Meines Dafürhaltens liegt die Ursache darin, daß sich die Ränder von außen (von der trockenen alten Bild-Umgebung her) nach innen in das feuchte Material der Übermalung oder Erneuerung hinein gebildet haben.

Den Gedanken zu dieser didaktischen Veranschaulichung verdanke ich einer freundlichen Anregung von Professor Giovanni Gorini.

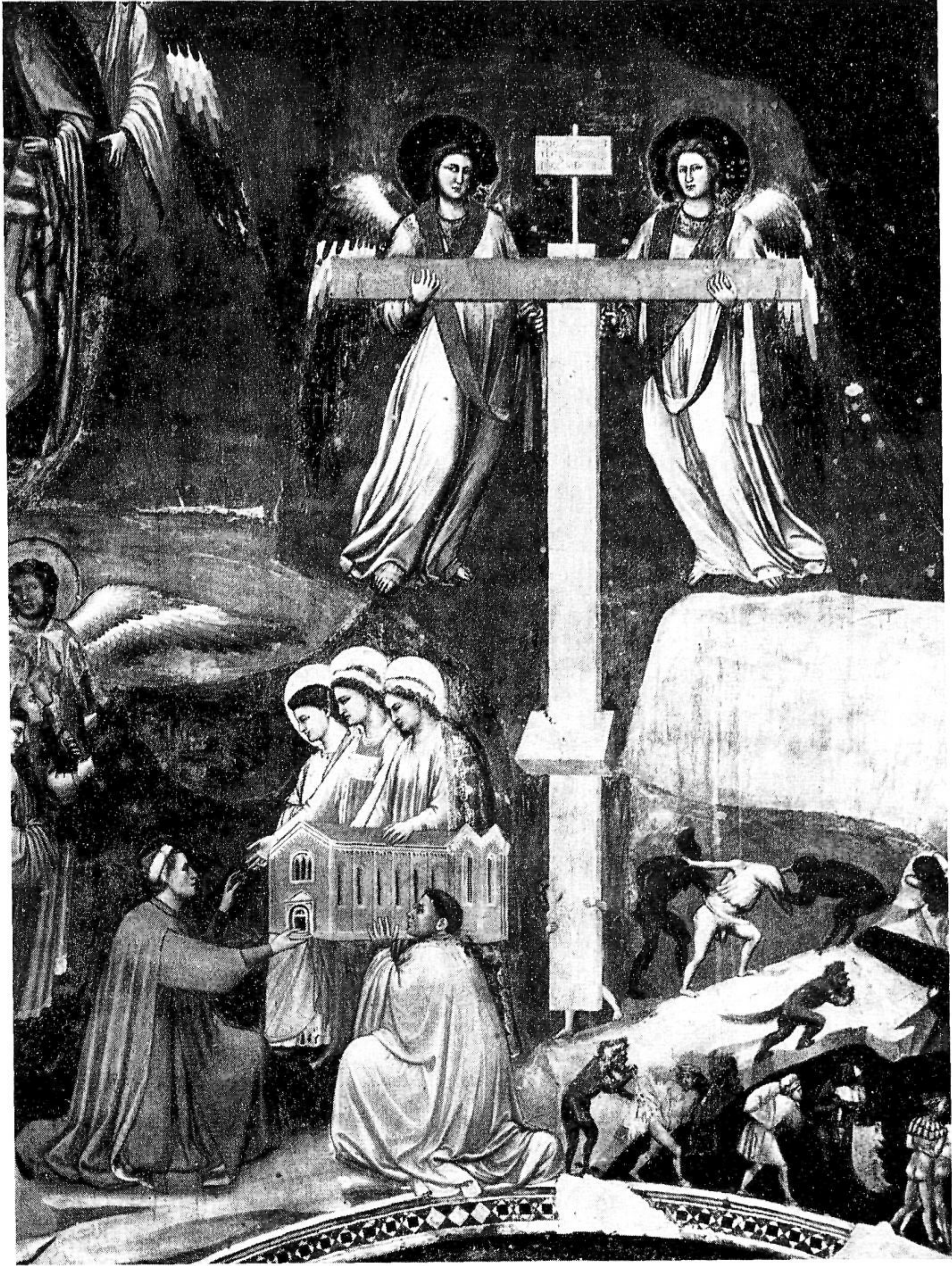
Menschen zu konzipieren, nämlich einmal die gewohnte als Betrachter der Geschehnisse, zweitens die als desjenigen, der durch die Folgen des frühen « Falles » getroffen ist, auf den sich nun die Handlung der Erlösung bezieht und dessen individuelle Mitwirkung zu seiner Wiedererhebung erwartet wird. Gewiß ist das als geschlossene, ja auch für den einzelnen Laien dargelegte Konzeption (das heißt als Drama seiner eigenen Erlösung) in der Epoche selten; doch im « Heilsspiegel » (*'Speculum humanae salvationis'*), wo sie sich findet, begegnet uns auch die Anregung zur selbständigen und verantwortlichen Übersicht und « Perspektive » und ebenfalls (dort für den Leser) jenes Klima, das dem so angesprochenen Einzelnen im Grunde sogar verständlich macht, daß die Erlösung der Menschheit sich bei ihm und in Akten seiner eigenen Verantwortung vollzieht. (Zum Thema Anhang Nr. 2).

Eine theologisch-ikonographische Perspektive also, die in Parallele zur Konzeption künstlerischer Perspektive *Giottos* zu verstehen ist. Dabei geht hier auch die theologische Perspektive von der Mitte des Raumes als dem zentralen Punkt aus für eine intellektive Sicht der imaginativen Darbietungen.

Interessant und wichtig ist es nun, ob wir auch in den künstlerischen und formalen Bild-Darlegungen *Giottos* einen theologischen Anteil und damit eine Mitwirkung des theologischen Autors anzunehmen haben. Zu dieser Frage scheinen mir zwei Bild-Aspekte interessant zu sein, sodaß ihre Analyse vielleicht noch etwas Aufschluß auf die beratende Aktivität und den Einfluß des theologischen Beraters gibt. Es handelt sich um die Allegorien der Guten und der Schlechten auf der Wand des Triumphbogens und die « aufsteigende Maria » des Weltgerichts; beide Bild-Aspekte sollen in der Folge noch untersucht werden.

#### IV. Zur Methodik des theologischen Beraters

Unabhängig von der theologischen Orientierung von *Giottos* ikonographischem Berater können wir eine individuelle Eigentümlichkeit dieses Mannes analysieren. Sie fällt zum ersten Mal beim Bild der Verkündigung Gabriels an Maria auf, genauer gesagt bei der Art seiner Placierung. Das voraufgehende Bild stellt den feierlichen Zug der Maria mit ihren Jungfrauen dar, und zwar in Richtung zum Ort des Verkündigungsgeschehens (wie auch aus der übergehenden Architektur hervorgeht). Das an die Verkündigung anschlie-



TAFEL 3 - Giotto, Scrovegnikapelle, Weltgericht, Detail. Kreuz als zentrales Werkzeug der Menschheitserlösung.

ßende Bild, die « Heimsuchung », ist wieder das im erzählenden Gang der Handlung folgende. In dieser Reihenfolge der Bilder ist das Verkündigungsbild in den erzählenden Gang und in den erzählenden Sinn der fortlaufenden Handlung eingereiht.

Die Placierung und Hervorhebung der Verkündigungsszene auf einen zentralen Ort am Triumphbogen verleihen ihr zugleich einen Charakter als Themenbild der Kapelle. Dies ist die individuelle Eigentümlichkeit des Autors: Durch die Art der Einfügung wird ein besonderer und doppelter Sinngehalt geschaffen. Es ist eine methodische Eigentümlichkeit, ein individueller Stil, den man auch als eine gewisse methodische, « künstlerische » Leichtigkeit und praktische Geschicklichkeit bezeichnen könnte. In der Methodik ikonographischer Darlegung der Epoche ist diese kleine Eigentümlichkeit gewiß nicht häufig.

Das gleiche gilt für die theologische Literatur: Man kann zahlreiche, auch bedeutende Werke der Epoche lesen, ohne daß man auch nur ein Mal eine vergleichbare « Doppeldeutigkeit » angewendet findet. Interessanter Weise gibt es jedoch eine kleine Parallele bei einem Werk, das zum Bereich der Konzeption des « Lebensbaumes » in der Epoche gehört, beim *'Speculum humanae salvationis'*. Hier sind – gleichfalls in den gewissermaßen eröffnenden und darlegenden Passagen des Werkes – doppelte Sinngehalte interpretierbar. (Anhang Nr. 2, p. 396 f.). Von hier, von dem Bereich der theologischen Literatur her, wird auch erklärbar, als was der theologische Autor diese doppelte Verständnis- und Darlegungsweise aufgefaßt haben mochte, nämlich wahrscheinlich als eine Praktizierung verschiedener Sinn-Auslegungen der Schrift.

\*

Eine solche Auffassungsweise wird nach theologischen Maßstäben der Epoche jedenfalls bei einer anderen Bildpartie interpretierbar: Unter dem Verkündigungsbild sind auf dem Triumphbogen zwei Szenen des Christuszyklus in einer Weise angebracht, daß sie « unter » dem erzählenden Verständnis einen zweiten, « tieferen » Sinn offenbaren. Es sind die Szenen von Heimsuchung und Judasverrat, in denen der Betrachter eine Gruppe der Guten zu seiner Rechten und eine Gruppe der Schlechten zur Linken erkennt. Nach theologischen Maßstäben der Epoche würden wir die eine Bedeutung eben dieser Bilder, den Bildsinn in der fortlaufend erzählten Handlung, als Darlegung für den *'intellectus litteralis'* auffassen können; die für ein Abwägen



im Sinne eines Gut und Böse vorgenommene Placierung jedoch als Darbietung für die (« tiefer » eindringende) *'intelligentia moralis'*. Diese zweite Darbietungsweise ist durch die besondere Beziehung auf die Sicht und Perspektive des Betrachters in der Mitte des Raumes erzielt. (Tafel 1).



TAFEL 4 - Engel mit Astkreuz (im Rahmen des Weltgerichts), München, Bayer. Staatsbibl., Clm 935 (sogenanntes Gebetbuch der Hildegard von Bingen), fol. 71 v., um 1190.

Die Frage nach der Methodik des ikonographisch-theologischen Beraters und nach seinem Einfluß auf die Fresken hat nach meiner Auffassung an dieser Stelle über den Gesichtspunkt der originellen Placierungsmethode der beiden Bilder hinauszugehen. Der Gedanke, daß die verweilende Betrachtung und « tiefer » eindringende *Contemplatio* Bedeutungen zu entdecken vermag, die sozusagen unterhalb

der Oberfläche des Schriftsinnes liegen, ist für die Epoche viel zu symptomatisch, als daß man ihn an dieser Stelle übergehen dürfte. Natürlich ist der kontemplative Gedanke in dieser Zeit zu sehr verbreitet, als daß man nun ein sicheres Kriterium zum Beispiel für eine eventuelle Ordens-Herkunft des theologischen Beraters hätte. Jedoch ist im Bereich der franziskanischen Bewegung und hier besonders auch im Bereich der Intention zu strikterer Befolgung der Armut die kontemplative Neigung stark ausgebildet. Hier im franziskanischen Milieu, bei einem damals entstandenen berühmten Werk, den *'Meditationes vitae Christi'* finden wir den kontemplativen Gedanken methodisch bis zu visuellen Überlegungen verankert. (Zum Thema Anhang Nr. 7). Wichtig erscheint mir dabei, daß die gleichsam visuellen szenischen Vergegenwärtigungen nach der Methode der *Meditationes vitae Christi* gewissermaßen die primären Akte sind gegenüber den intellektuellen; der seelisch und intellektuell begreifende Vorgang tritt nach der methodischen Intention gewissermaßen über die Wahrnehmungen nach inneren bildhaften Vorstellungen (*'secundum quãsdam imaginarias repraesentationes'*) der *Contemplatio* ein.

Genau genommen läßt sich diese methodische Intention sogar mit der « kontemplativen » Darlegung der beiden konträren Gruppen auf der Wand des Triumphbogens vergleichen. In formaler Hinsicht sind die Gruppen der « Guten » und der « Schlechten » so gestaltet, daß sie mit der gleichen Anzahl von Gestalten, mit Angleichung auch ihrer Placierung und der Gewandfarben wie auch mit einer verwandten Architektur eine starke formale Ähnlichkeit aufweisen. Der Betrachter faßt sie dadurch an ihrem Platz zunächst visuell zusammen ins Auge. Und es ist diese Wahrnehmung des Auges, über die dann in der verweilenden Betrachtung der Sinn angestoßen wird, dem dann die diametral konträre und (vom Ort des Betrachters her) alternative Bedeutung der beiden Gruppen aufgeht.

Somit gewinnen die beiden Bilder nicht nur durch ihre originelle Placierung ihre « tiefere » Bedeutung. Auch die formale Gestaltung hat hier eine Funktion zur Herbeiführung der besonderen kontemplativen und künstlerischen Wirkung. – Natürlich legt man sich hier unwillkürlich die Frage vor, ob derjenige, der die originelle Placierung für die beiden Bilder erfunden hat, sich nicht veranlaßt sah, auch einen Rat zur Erzielung dieser « kontemplativen » Wirkung für die *'Intelligentia moralis'* des Betrachters zu geben.

\*

Noch bei einem dritten ikonographischen Aspekt wird der individuelle Stil des theologischen Autors in Überlegung gestellt, und zwar bei der Abwandlung der 'Deesis' (Christus der Weltenrichter mit Maria und Johannes dem Täufer als Fürbittern für die Menschheit) auf der Weltgerichtswand. Dazu wird hier noch auf folgenden Seiten die (statt der 'Deesis') neu intendierte theologische Bedeutung der aufsteigenden Maria in diesem eschatologischen Rahmen erörtert werden.

\*

Ein gewisses Ineinanderfließen zweier Bedeutungen wird uns weiter bei einem Detail des Weltgerichts, dem Jerusalemkreuz auf zwei Wimpeln des Engelheeres beschäftigen. Gewiß ist es als Symbol des neuen, himmlischen Jerusalem ikonographisch legitimiert, doch gewinnt damals im historischen Augenblick der Blick auf das Wappen der Jerusalempilger eine besondere, aktuelle Erinnerung, nachdem kurz zuvor mit Akko die letzte Stadt im Heiligen Land verloren gegangen war.

\*

Eine weitere Überlegung zur ikonographischen Methodik: Der theologische Berater *Giottos* gebraucht – insoweit er an den erzählenden Szenen beteiligt war – keine abstrakte, sondern vielmehr eine in populärer Art darlegende Sprache, die das aufnehmende Verständnis des Betrachters pädagogisch und vom Visuellen her sehr geschickt anspricht. Wenn im Verlauf des Marienlebens die Mutter Anna ihr Kind dem Hohepriester vorstellt, sind es verschiedene praktisch illustrierende Aspekte, die zur Erklärung benutzt werden. So, daß Maria hier im Tempeldienst bleiben wird – eine Gruppe von Mädchen in Ordenskleidung blickt über die Brüstung hinweg der Novizin entgegen. Der gleiche Sachverhalt wird durch das visuelle Mittel ergänzend dadurch unterstrichen, daß ein Knecht des elterlichen Hauses einen Korb mit ihren Sachen nachbringt.

Ähnlich praktisch die Erklärungen bei der Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte. Die liebevolle Umarmung der beiden Ehegatten wird durch weitere Aspekte erläutert. Und in der Tat bringt diese Begegnung und Umarmung doch – über das momen-

tane szenische Geschehnis hinaus – nach den veraufgehenden, mit Enttäuschung und Schwermut der zwei Geprüften beginnenden Lebensbildern eine Wende zum Ausdruck; es ist in ihrem Schicksal ein Höhepunkt und eine Erfüllung göttlicher Verheißung. Es lag nahe, das deutlicher zu illustrieren. Und in der Tat dürfen wir den gewissermaßen praktischen Hinweisen folgen, die der Autor zum Verständnis eingefügt hat.

In was besteht nun die Erfüllung (die der Betrachter aus der puren Handlung des Bildes ja nur schwer verstehen würde)? – Dies ist der Bild-Gedanke: Anna wird ein Kind haben. Genau für das praktische Verständnis: Anna ist eine Schwangere geworden. Als Gegenstand fürsorglicher Betreuung seitens einiger Gefährtinnen trägt die ihr zunächst folgende Begleiterin einen pelzgefütterten Umhang nach – ein augenscheinlicher Hinweis auf ihren delikaten Zustand. Offensichtlich findet hinter Anna, umrahmt von der Goldenen Pforte selbst, eine zweite Begegnung statt. Hier steht den Begleiterinnen Annas eine dunkelgekleidete Frau gegenüber. Für das Verständnis ihrer Rolle schlage ich wiederum einen Bezug auf praktische Verhältnisse vor, und zwar im Blick auf den gewohnten Lebensbereich der Epoche. Danach sind es mehr die Begleiterinnen Annas, die mit zum Teil goldverzierten Kleidern dem Eindruck einer Vorliebe für Schmuck und Mode entsprechen, den man sich von der Epoche zu machen hat<sup>(8)</sup>. Aber ich denke hier daran, daß auch damals Frauen in medizinischen und ähnlichen Berufen tätig waren<sup>(9)</sup>; und im Grunde zu allen Zeiten haben diese Frauen Wert auf eine Kleidung gelegt, durch welche die Würde und Diskretion dieser Hilfe unterstrichen worden ist. Natürlich ist es dieser Aspekt, der dann eine weitere erklärende Illustration – die Verwunderung von Joachims Knecht am linken Bildrand – gut verständlich machen kann. (Insgesamt fünf Frauen befinden sich hinter Anna unter der Goldenen Pforte; insgesamt fünf betreuen sie denn auch bei der Geburt ihres Kindes Maria. Man betrachte zum Vergleich auch die Szenen von *Giovanni da Milano* in Florenz, S. Croce, Cappella Rinuccini).

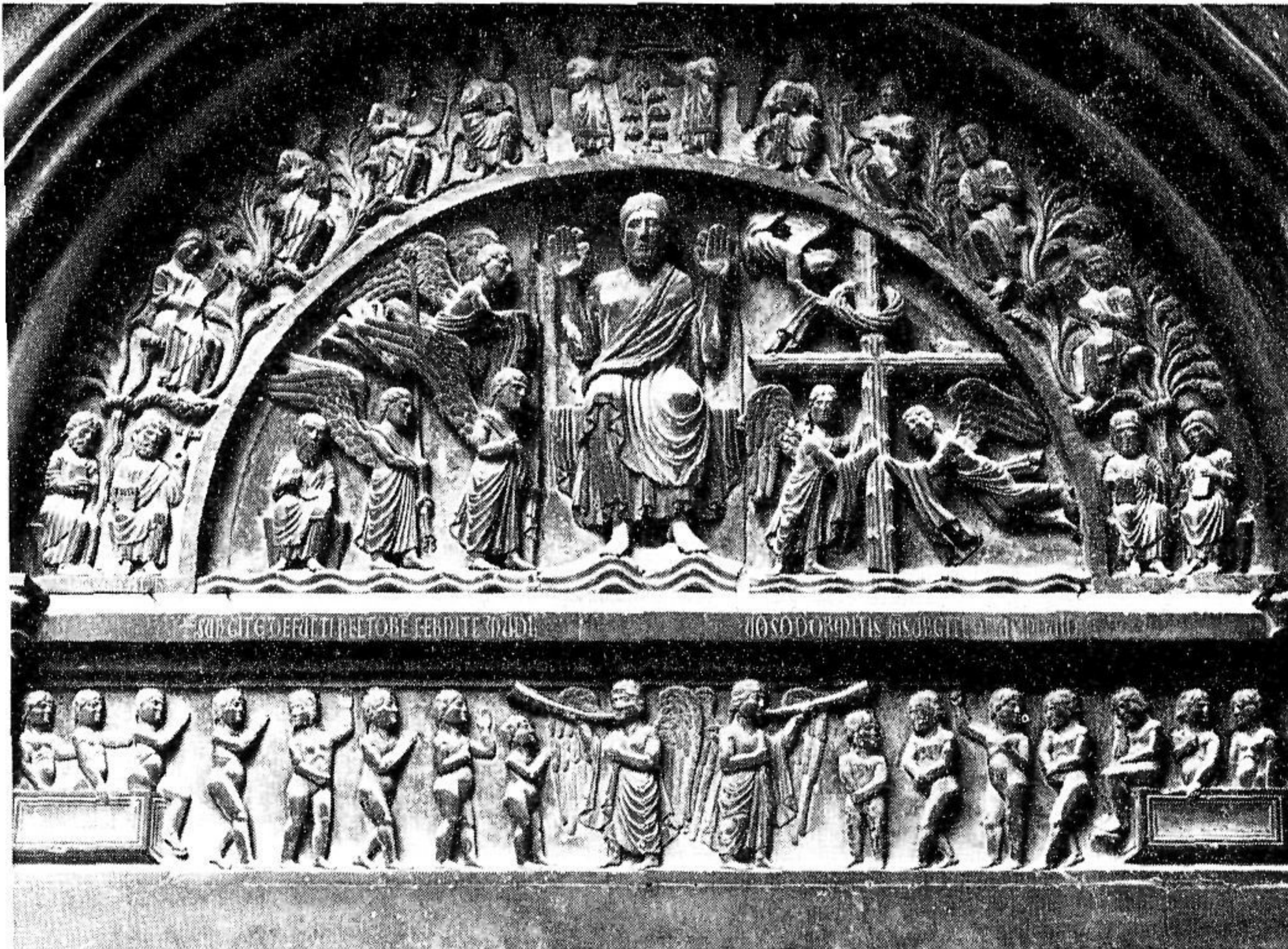
---

(8) Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, Vol. IV (Die Frühzeit der Florentiner Kultur), 3. Teil, p. 345 ff.

(9) R. Davidsohn, *op. cit.*, 2. Teil, p. 78 und p. 158 und 3. Teil, p. 337.

## V. Übermalte Wimpel? – Zur Frage der Aktualitäts-Erfahrung

Eine aufmerksame ikonographische Überprüfung der Fresken *Giottos* in der Kapelle wird an der Wand des Weltgerichts einen Augenblick anhalten, um eine Unregelmäßigkeit zu konstatieren: Beim Engelheer oberhalb des richtenden Christus tragen einige der Anführer in ihren Händen Wimpel. Die Symmetrie dieser Wimpel ist



TAFEL 5 - Benedetto Antelami, Parma, Baptisterium, Lünette des Seitenportals, Weltgericht mit Astkreuz, das von Engeln herangetragen wird.

gestört. Auffallend ist, daß zwei der Anführer auf der linken Seite (links im Blick zur Wand) nur leere Stäbe in den Händen tragen; befänden sich an diesen Stäben Wimpel, wäre die zahlenmäßige Symmetrie in Ordnung. Zwei Wimpel auf der rechten Seite sind einfarbig. Auffallend ist daran das etwas roh gemalte Rot des einen; bei dem (anscheinend ockerfarbenen) andern bemerkt man die wahrscheinlich nicht ganz korrekte Form (die bei den andern in einer deutlicheren Dreiecks-Kontur besteht). Technische Untersuchungen blieben ohne Ergebnis. (Anhang Nr. 4, p. 86, n. 118 und Nr. 6, p. 2 und p. 9).

Eine neuere Fotografie der linken Seite des Engelheeres, die nach den Beschädigungen des Erdbebens vom Mai 1976 aufgenommen wurde, zeigt dem aufmerksamen Betrachter einen überraschenden Befund: An den Spitzen der beiden « leeren » Stäbe sind Anzeichen von Übermalungen früherer Wimpel festzustellen. Oben und nach links verlaufen Ränder bis auf die Gesichter der links benachbarten Engel. Diese Ränder ergeben deutliche Dreiecksformen; hätten diese Formen (noch) Farben, wäre in der Tat eine Symmetrie bei den Wimpeln im Engelheere vorhanden (Tafel 2).

Versucht man, eine erste Überlegung zu dieser Sachlage anzustellen, wird man von der Annahme ausgehen können, daß es vermutlich heraldische oder theologische Bezeichnungen der Wimpel waren, die Anlaß zu einer Übermalung gegeben haben. Möglicherweise sind diese Überstreichungen auf der linken Seite begonnen und dann vielleicht noch nach rechts zu mit abnehmender Sorgfalt weitergeführt worden; jedenfalls wurden sie bei den beiden Wimpeln ganz links (heute nur « leere » Stäbe) offenbar mit größerer Sorgfalt durchgeführt<sup>(10)</sup>. Möglicherweise sind auch auf der rechten Seite die zwei vorhin erwähnten Wimpel (rot und ockerfarben) übermalt worden; in diesem Fall hat man dies offenbar mit weniger Sorgfalt durchgeführt, nicht das Fresko erneuert, sondern vielleicht nur die Fläche des Wimpels neu gestrichen. Der Wimpel am weitesten rechts dürfte mit größerer Gewißheit unverändert geblieben sein; hier wäre unter Umständen zu fragen, ob die weiße Gewandung der beiden Anführer bei dem Wimpel und dessen Kreuz den Orden der « *Cavalieri Gaudenti* » bedeuten sollten.

Zwei Kriterien sind an *Giottos* Engelheer in der Weltgerichtsdarstellung zu interpretieren: Bei dieser Vielzahl von Engeln, die den göttlichen Thron umgeben (Apok. 5, 11), ist erstens ein kriegerischer Charakter hervorgehoben. Zweitens ist ein Akzent auf eine gewisse Aktualisierung ihres Auftretens gelegt. Der kriegerische Charakter ist bis zu einigen Elementen zeitgenössischer Bewaffnung (Rüstung, Helm, Schild und Schwert) markiert und bis zur Ordnung von Kampfesformationen betont. Wimpel mit ihren heraldischen Motiven sind im

---

<sup>(10)</sup> Der erste ausgemalte Wimpel von links her gesehen enthält (soweit ich beobachten kann) das Emblem eines Thrones, verweist also auf eine Engel-Hierarchie. Es ist meines Dafürhaltens von der rein ikonographischen Überlegung her schwer zu sagen, ob bei diesem Wimpel ein veränderter oder ein originaler Zustand vorliegt.

Milieu der Kampfbereitschaft bekanntlich als hervorhebende Mitteilungen über die Identität, über das persönliche Selbstverständnis, zu verstehen. Es scheint, daß eines der (heute noch erhaltenen) Wappen, damals, bei der Entstehung der Fresken (also um 1305) wie schon erwähnt einen besonderen Eindruck der Aktualität hervorrufen konn-



TAFEL 6 - Giotto, Scrovegnikapelle, Weltgericht, Detail. « Aufsteigende Maria ». Die Frage ist, ob Giotto mit seiner Werkstatt im originalen Zustand eine Mondsichel zu Füßen der Maria (nach Apok. 12, 1) gemalt hatte. Linie auf der Folie: Ränder in Farbe beziehungsweise Verputz (soweit nach der fotografischen Aufnahme ersichtlich).

te, nämlich das der beiden Wimpel in der Mitte mit dem Jerusalem-Kreuz. Gewiß ist dieses Wappen in der Darstellung des Weltgerichts theologisch (Apok. 21, 2 und 21, 10-27) und ikonographisch als Symbol des künftigen, himmlischen Jerusalem begründet; zweifellos war dieses Zeichen der Jerusalem-Pilger jedoch damals, nur wenige Jahre nach dem Fall Akkos (1291) geeignet, auch konkretere

und aktuellere Vorstellungen (das heißt also von aktuellen irdischen Kämpfen) ins Bewußtsein zu rufen. Mit dieser Aktualität und durch sie erinnert dies wieder ein wenig an die Neigung in der Gestaltung des Programms, Begriffe gewissermaßen ineinander übergehen zu lassen.

## VI. *Ein Aspekt zum Milieu der ikonographisch-theologischen Konzeption des Freskenprogramms*

Die autonome Sicht, die dem Betrachter in der Kapelle auf das Erlösungsgeschehen eröffnet wird, ist – wie schon erwähnt – dadurch betont, daß dieses ihn selbst gewissermaßen im Zentrum hat. Wie gleichfalls eingangs in dieser Studie rekapituliert worden ist, scheint der Gedanke der autonomen menschlichen Fähigkeit im Programm der Fresken nochmals betont durch die dem Betrachter wie zu Alternativen eines Wahlaktes eröffneten konträren seelischen Personifikationen zu seiner Rechten und Linken.

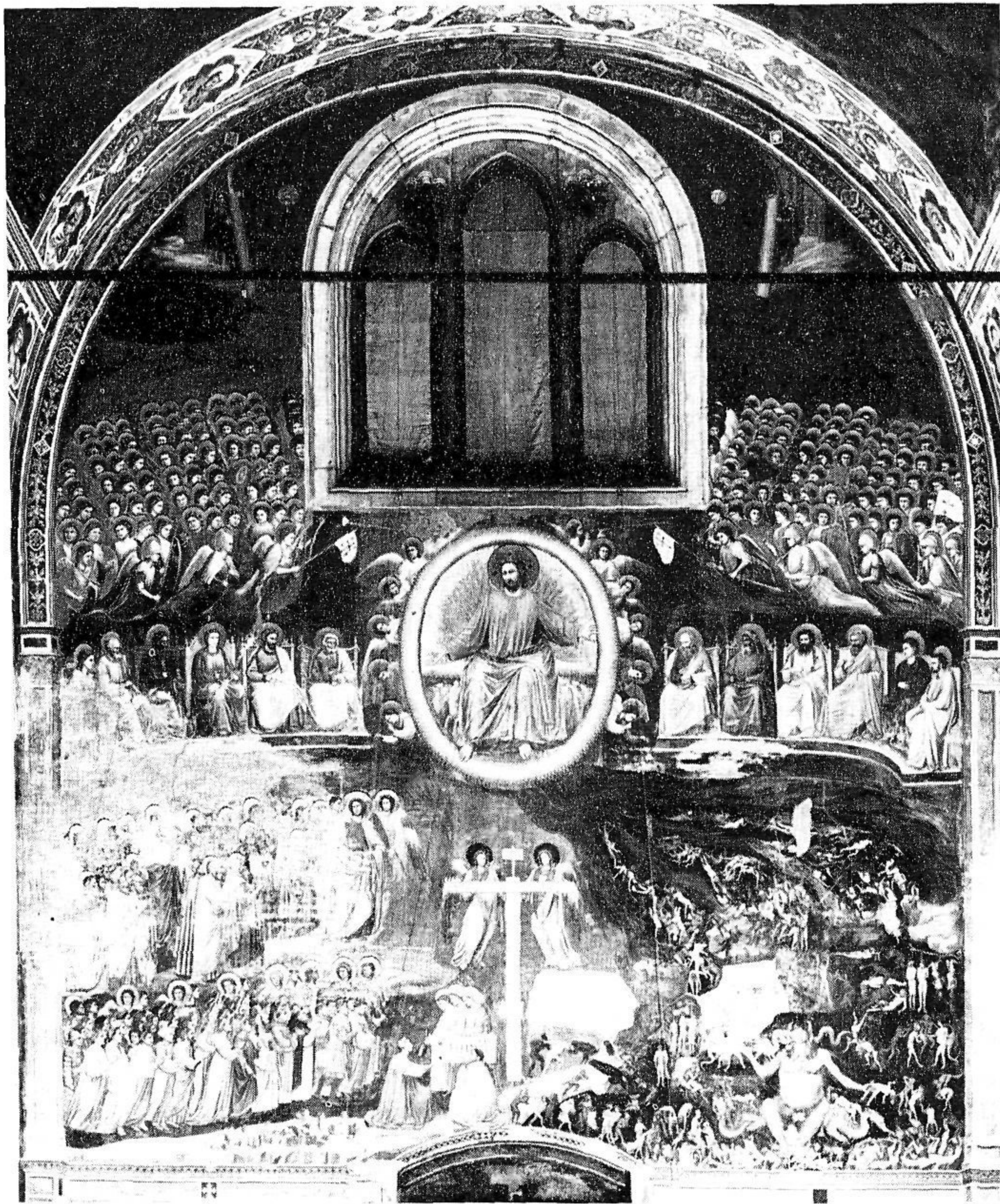
Es kann jedoch nicht vergessen werden, daß hier die Beschreibung der menschlichen Individualität in der Intention ihres Strebens zum Heil zumindest in der Akzentuierung nicht ganz gleich ist wie es in der Epoche zum Beispiel von Papst *Bonifaz VIII.* (aus besonderen und aus seiner Sicht verständlichen Sorgen, die er vor Augen hatte) zum Ausdruck gebracht wurde<sup>(11)</sup>. In ungezählten Fällen haben sich Mitglieder des amtlichen kirchlichen Klerus den modernen Intentionen der Hochscholastik geöffnet oder sie auch selbst mitentwickelt. Wir könnten also ohne weiteres einen theologischen Berater auch aus dem Bereich des beamteten Klerus als Konzipienten des ikonographischen Programms ins Auge fassen. Indessen ist wegen eines doch sehr spezifischen ikonographischen Details franziskanische Ordenszugehörigkeit des theologischen Autors in Überlegung zu ziehen.

Bei der Personifikation des Glaubens in der Reihe der « Tugenden » fallen einzelne, von *Giotto* besonders gemalte Risse des Gewandes auf: Abweichend vom zeitgenössischen ikonographischen Bild hat der Maler die Personifikation des Glaubens als Träger des zer-

---

(11) Ich denke dabei an seine Dekretale *'Unam sanctam'*, in der weniger der Gedanke des *'liberum arbitrium'* und eher ein Erfordernis des Gehorsams postuliert ist.





TAFEL 7 - Giotto, Scrovegnikapelle, Weltgericht.

schlissenen Gewandes der Armut beschrieben. Wenn auch ohne Übertreibung in der Darstellung wird damit doch auf eine theologische Frage Bezug genommen, die in der Zeit hochaktuell und unter scharfer Betonung der Standpunkte diskutiert worden ist. Es war vor allem die franziskanische Bewegung, die, wie von ihrem Ordensgründer schon mit Nachdruck praktiziert, die evangelische Armut betonte. Und innerhalb des Ordens war es besonders die aus der Schar der

Gefährten des heiligen Franziskus hervorgegangene Gruppierung mit der Neigung zu strikterer praktischer Armut, die damals das Gelöbnis verteidigte.

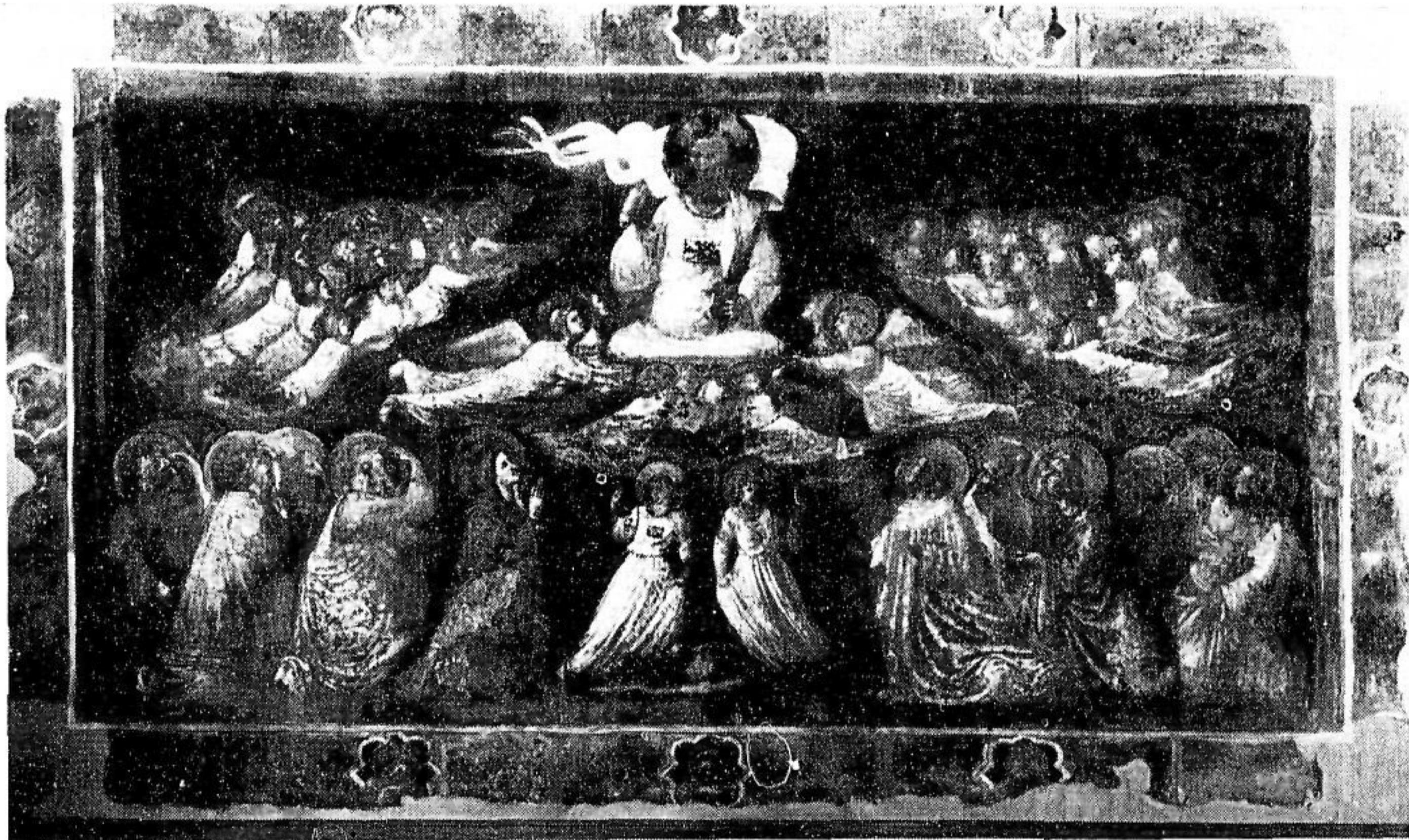
Ist es der mit *Enrico degli Scrovegni* auf der Szene der Stiftung der Weltgerichtswand dargestellte Ordensmann, in dem wir den Autor des Freskenprogramms zu sehen haben? Welchem Orden gehörte er an, oder haben wir in seinem weißen Gewand in genereller Weise das Kleid der « Erwählten » (Apok. 6, 11 und 6, 13 f.) zu verstehen?

\*

Neben dem « zerschissenen Gewand der Armut » – in den Diskussionen der Epoche ein wahrhaft « heißes Eisen » – gibt auch die Grundkonzeption des theologischen Programms gewisse Anhaltspunkte für eine franziskanische Autorschaft. Wie eingangs dieser Studie erwähnt wurde, ist das theologische Programm – als Panorama über das Erlösungsgeschehen von der prophetischen Verheißung des Erlösers bis zum Weltgericht – mit dem berühmten Werk vom « Lebensbaum » *'Lignum vitae'* des Franziskaners *Bonaventura* verglichen worden (Anhang Nr. 5), eine Konzeption, zu der auch die Schrift « *Arbor vitae* » des *Ubertino da Casale* und das *'Speculum humanae salvationis'* eingereiht wurden. Da in jener Auffassung und im Milieu franziskanischer Kreuzesverehrung unter dem « Lebensbaum » in besonderer Weise das Kreuz verstanden wird, wurde in diesem Sinne auch ein wichtiges Detail beim Weltgerichtsbild, das Kreuz als Erlösungssymbol, interpretiert. Auf dem Bild des Weltgerichts hat *Giotto* nicht, wie meist üblich, das Kreuz zusammen mit den andern Werkzeugen der Passion dargestellt, sondern es im Sinn des zentralen Erlösungssymbols herausgestellt. Die Bedeutung des Kreuzes und den Charakter der Kreuzesverehrung sieht man noch dadurch unterstrichen, daß das *'Instrumentum totius redemptionis'* (*Bonaventura*) von zwei Engeln getragen und gezeigt wird (Tafel 3).

Die Interpretation auch dieser Hervorhebung des Kreuzes auf der Darstellung des Weltgerichts im Sinne des Gedankens vom « Lebensbaum » (Anhang Nr. 4, p. 52 f.) kann durch ein neuerdings vorgestelltes kontemplatives Werk beleuchtet werden. Es handelt sich um ein gleichfalls dem « Lebensbaum » verwandtes, bebildertes Werk mit Gebeten, das nach einem Codex der Bayerischen Staatsbibliothek in München (sogenanntes Gebetbuch der *Hildegard von Bingen*; Clm

935) vorgestellt wurde<sup>(12)</sup>. Das Werk enthält in dieser Handschrift – ebenfalls im Rahmen des Weltgerichts – eine Miniatur mit einem von Engeln getragenen Kreuz (ebenfalls ohne die übrigen Attribute der Passion). Hier ist nun der Charakter des « Lebensbaums » evident durch die Gestaltung zu einem Astkreuz von grüner Farbe (Tafel 4).



TAFEL 8 - Petruccio da Rimini (zugeschrieben), Himmelfahrt Christi, abgenommenes Fresko aus dem Besitz des Eremitani-Klosters, Padua, Museo Civico.

Wenn damit die Interpretation auch von *Giottos* Kreuz beim Weltgericht als « Lebensbaum » in gewissem Maß erhärtet wird, ist doch zu beachten, daß diese Tradition älter ist als das Franziskanertum. Gleichfalls noch vor die Zeit des franziskanischen Einflusses verweist das Weltgericht des *Benedetto Antelami* am Baptisterium von Parma, das ebenfalls einen « Lebensbaum » enthält<sup>(13)</sup> (Tafel 5). Trotzdem möchte ich *Giottos* « Lebensbaum » als ein gewisses zusätzliches Indiz

(12) Elisabeth Klemm, Das sogenannte Gebetbuch der Hildegard von Bingen; Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 74, 1978, p. 29-78. - Der Autorin ist es gelungen, noch ein zweites Manuskript des gleichen Werkes nachzuweisen: Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 2739\*.

(13) Zum weiteren Vergleich: Beaulieu, Mittelfrankreich, Westportal der Abteikirche. Christus im Weltgericht; zwei Engel halten das Kreuz. Hier zitiert nach: Romanische Plastik in Europa, eingeleitet von Hans Weigert (Monumente des Abendlandes), Frankfurt a.M., 3. Aufl. 1961, p. 72.

für eine franziskanische Autorschaft des Programms auffassen, erstens, weil die Kreuzverehrung im 13. Jahrhundert in der franziskanischen Bewegung und nach der besonderen Passionszuwendung des Ordensgründers in herausragender Weise beheimatet war, zweitens aus Gründen des Vergleichs des Freskenprogramms mit theologischen Werken der Epoche (darunter vor allem der « Lebensbaum » *Bonaventuras* und seine Tradition).

## VII. Rätsel um die « aufsteigende Maria » des Weltgerichts

Man kann dem Autor des ikonographischen Programms gewiß nicht den Vorwurf machen, er habe konfuse oder auch unabgewogene theologische Gesichtspunkte eingestreut; das Gegenteil ist der Fall. Trotzdem bietet sein Programm heute Rätsel.

Wahrscheinlich – so ist anzunehmen – mit voller Überlegung wurde der traditionelle Gedanke der 'Deesis' abgewandelt. Diesen Bestandteil des Weltgerichts – Maria und Johannes der Täufer als Fürbitter zur Rechten und Linken des richtenden Christus – mochten die Beteiligten an dem großen Beispiel einer Weltgerichtswand in Torcello oder auch von dem erst im Jahrzehnt zuvor entstandenen Fresko des *Pietro Cavallini* in der römischen Kirche S. Cecilia in Trastevere vor Augen gehabt haben. Sie haben sich nicht daran gehalten.

Daß Maria gleichwohl zur Rechten Christi (dabei etwas mehr unterhalb als bei einer 'Deesis') in die wichtigen Partien des Weltgerichtsbildes einbezogen ist, verweist – im Milieu der lebendigen Marienverehrung, die in der Kapelle hervortritt – sicherlich auf einen von dem Autor des Programms reflektierten, speziellen mariologischen Gedanken.

Maria ist « monumentalisiert », in goldener Mandorla. Sie reicht ihrer Mutter Anna die Hand<sup>(14)</sup>, einer ihr nächsten Gestalt ihres Geleites von gleichfalls nach oben ziehenden, überdimensionierten Heiligen (es sind nicht die gewöhnlichen Seligen des Weltgerichts, die vielmehr in der Reihe darunter dargestellt sind).

Das Kriterium, daß Maria die gleiche Mandorla besitzt wie Christus auf dem Bild seiner Himmelfahrt deutet darauf hin, daß es sich hier gleichfalls um die Himmelfahrt – die Himmelfahrt Mariae – han-

---

(14) Beda Kleinschmidt O.F.M., Die heilige Anna, Düsseldorf 1961, p. 175.

delt. Dieser Aspekt wird noch unterstrichen durch die Wegrichtung der Jungfrau und ihres Geleites nach oben und besonders auch dadurch, daß sie – oft ein ikonographisches Merkmal ihrer Himmelfahrt – von Engeln an ihrer Mandorla gehalten, nach oben getragen oder geführt wird.



TAFEL 9 - Giotto, Scrovegnikapelle, Himmelfahrt Christi.

Offenbar glaubte der Autor des ikonographischen Programms diesen theologischen Gedanken der Himmelfahrt Mariae einfügen zu können. Die theologischen Vorstellungen der Zeit selbst gaben ihm dazu in gewissem Maß eine Möglichkeit der Anknüpfung, wird doch der Gedanke der Himmelfahrt Mariae mit jener Stelle in der Apokalypse verbunden, in der von dem « Zeichen » am Himmel die Rede ist: Ein Weib mit der Sonne bekleidet, der Mond unter ihren Füßen und eine Krone von zwölf Sternen über ihrem Haupte (Apok. 12, 1).

In die (der theologischen Fundierung nach) apokalyptischen Aussagen dieser großen Darstellung wird ein weiterer apokalyptischer Aspekt eingeflochten – ein Vorgang, der ihm wegen des gleichen Ursprungs nicht so ungewöhnlich erschienen sein mochte.

Wir können also bei *Giottos* monumentaler « aufsteigender Maria » ein Merkmal des Gedankens ihrer Himmelfahrt im Zusammenhang mit Apok. 12, 1 feststellen, nämlich die goldfarbene Mandorla; sie ist danach auch nach einem ikonographischen Verständnis « mit der Sonne geschmückt » (Tafel 6). Indessen ist bei dem Gedanken von Apok. 12, 1 noch an zwei weitere Merkmale zu denken. Das zweite ist der Mond unter den Füßen der Jungfrau. Dieses Merkmal ist auf dem Bild der Arenakapelle nicht zu finden. Natürlich ist das Fehlen einer Mondsichel geeignet, den Zweifel an dem hier diskutierten apokalyptischen Gedanken erneut zu wecken; das Verhältnis von Originalität und Beziehung zu theologischen Zusammenhängen ist nicht ganz leicht zu beurteilen. Nicht ganz klar scheint mir aber auch zu sein, ob die Bildpartie zu Füßen der Jungfrau dem originalen Zustand entspricht, den *Giotto* hinterlassen hat oder ob nicht auch hier Überstreichungen vorliegen so, wie ich sie bei Wimpeln im Engelheer dieser Weltgerichtswand annehme. Eine Kontrolle ist offenbar nur bei den (im Blick zur Wand) rechten unteren Partien der « aufsteigenden Maria » möglich, da nach links die Zerstörungen durch die Feuchtigkeit schon stark fortgeschritten sind. Hier, zu Füßen der Maria zeigt sich von der Mandorla nach rechts in das Blau der Umgebung anschließend ein fast geometrisch wirkender, deutlich gerandeter Fleck (Tafel 6). Außerdem sind gewisse Veränderungen festzustellen, die sich offenbar genau in Höhe der oberen Linie des Fleckes in der Färbung der Mandorla abzeichnen (sodaß man den Eindruck gewinnt, diese Linie sei hier in die Mandorla hinein durchgehend).

Welche Dimension dieses ikonographische Problem erreicht, tritt bei dem dritten Kennzeichen des diskutierten apokalyptischen Gedankens zutage, der Krone mit zwölf Sternen über dem Haupt der Jungfrau. Nach einer verbreiteten theologischen Auffassung ist in diesen zwölf Sternen eine Allegorisierung der zwölf Apostel zu verstehen. (Zum Thema Anhang Nr. 4, p. 89). Ein Interpret dieses Gedankens könnte sogar der Auffassung sein, daß *Giotto* diesem Gedanken in der Tat entsprach, indem er die zwölf Apostel mit Christus in der Mitte wie im weiten Bogen über dem Haupt der Jungfrau angeordnet hat (Tafel 7). Doch diese Auffassung ist für alle Interpreten

schwer zu konzipieren, welche die Erfindungen *Giottos*, darunter auch diejenigen hinsichtlich der Perspektive, als eher weltliche Entdeckungen vor dem Kontrast einer früheren und vorwiegend religiös befangenen Mentalität verstehen wollten – und gewiß nicht nur für diese Interpreten. Sollte ein theologischer Berater *Giottos* jedoch tatsäch-



TAFEL 10 - Petruccio da Rimini (zugeschrieben), *Limbusabstieg Christi*, abgenommenes Fresko aus dem Besitz des Eremitani-Klosters, Padua, Museo Civico.

lich den Aspekt einer Art Kreisbogen, also einer « Krone » über dem Haupt der apokalyptischen Maria konzipiert haben, dann wahrscheinlich nicht in der logischen Festigkeit, wie man sich normalerweise die Konzipierung eines ikonographischen Gedankens vorstellt. Vielmehr enthielte dieser Aspekt eher etwas wie einen in künstlerischer Beiläufigkeit geschilderten Gedanken, umso mehr, als mit der Umfor-

mung der Apostelschar von der traditionellen Linie zum Bogen noch etwas zweites gemeint ist, nämlich die perspektivische Beziehung auf die Anschauung des Betrachters. – Allerdings, wir erinnern uns, daß es in der Kapelle Ähnliches oder doch in gewissem Maß Vergleichbares hinsichtlich der Methodik der Darlegung gibt: Auch bei den zwei Gruppen der Guten und Schlechten auf dem Triumphbogen haben wir das Faktum, daß ein Bild das eine bedeutet und dann zugleich noch etwas anderes, weil sich gewissermaßen der « tiefer » eindringenden *Contemplatio* dieses Andere enthüllt. Und auch dort haben wir eine Ausrichtung eines Bildaspektes (« Gut » und « Schlecht »), die wie (auf der Wand des Weltgerichts der « Bogen » der Apostel) die perspektivische Formung auf den Platz des Betrachters als « intellektives Zentrum » bezogen ist.

#### VIII. Zur Frage des 'Descensus ad inferos'

Für die folgende Frage ist zuerst nochmals festzuhalten: Das Thema des ikonographischen Programms ist ein Rahmen der menschlichen Erlösung. Er erstreckt sich von der frühen Verheißung des Erlösers (Themen der Gewölbedecke) über das Erdenwirken Christi als zentralen Inhalt bis zum Weltgericht.

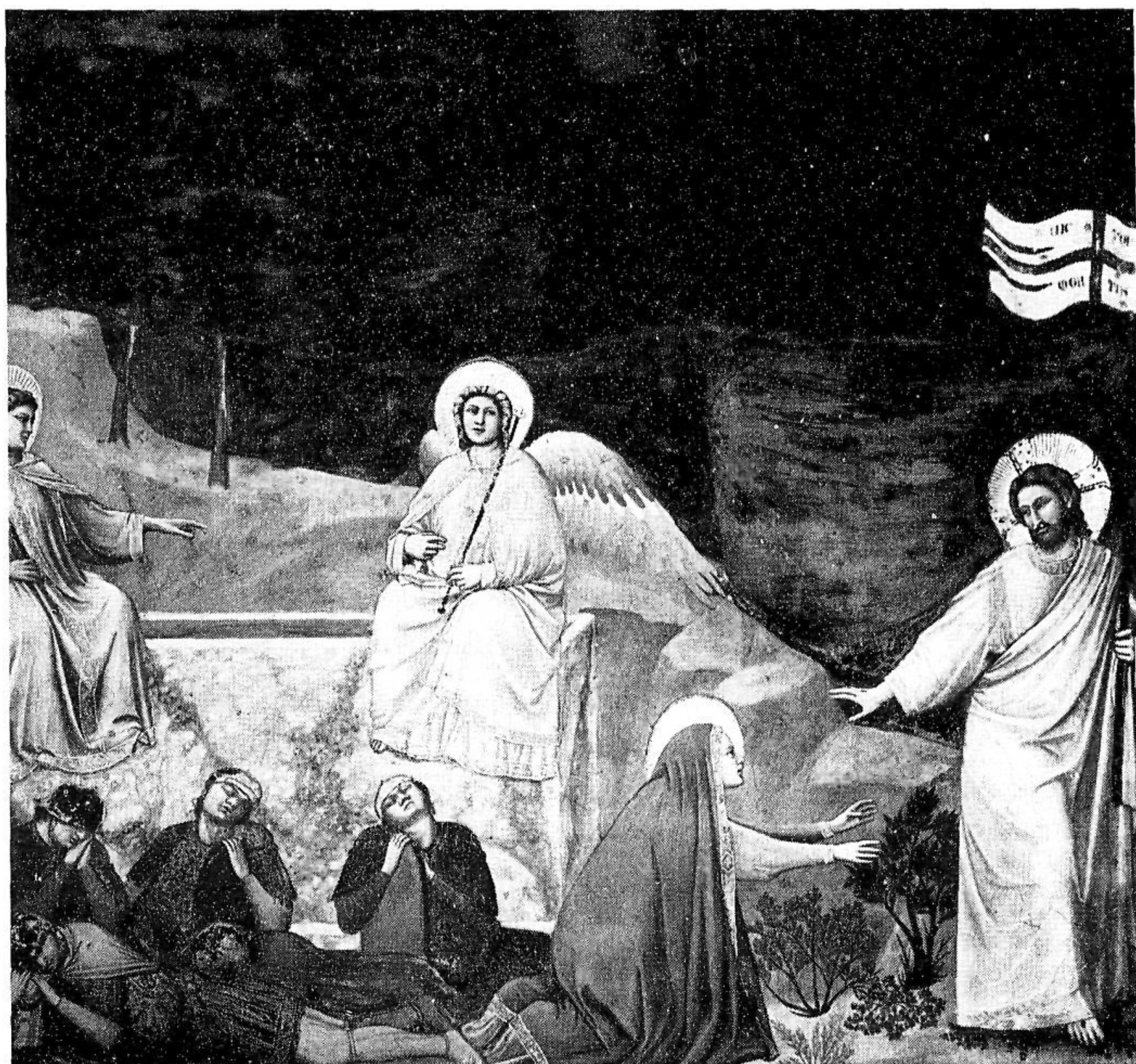
Es ist jedoch nicht zu vergessen, daß in den Darstellungen der Erlösungshandlung ein wichtiger Erlösungsakt fehlt, nämlich der 'Descensus ad inferos', Abstieg Christi unmittelbar nach dem Tod am Kreuz in die Unterwelt, wo er (wie es in der Epoche oftmals gesagt und in der Kunst dargestellt wird) den Satan überwand, die Pforten der Hölle niedertrat und die heiligen Väter und Mütter aus der Zeit des Alten Testaments befreite. Ihnen brachte er, wie es verschiedentlich gesagt wird, die « selige Anschauung » (*Visio beatifica*) seiner Gottheit. (Zum Thema Anhang Nr. 3).

Für die ikonographische und theologiegeschichtliche Beurteilung ist das Fehlen einer Szene des Limbusabstiegs ein wirkliches Rätsel. Es läßt sich kaum sagen, daß der Autor des Programms mit den Aspekten des hier vorliegenden Erlösungsaktes nicht vertraut gewesen wäre; denn auf dem Bild der Himmelfahrt Christi hat *Giotto* die heiligen Väter und Mütter aus der Zeit des Alten Testamentes als Anschauende und Mit-Begleiter dargestellt. In durchaus seltener Wei-



se ist damit die Szene der Himmelfahrt mit dem Gedanken der Befreiung der heiligen Väter verbunden und dabei auch im Sinn der *Visio beatifica* interpretiert.

Normalerweise würden wir die Szene vom Abstieg in den *Limbus Patrum* im Christus-Zyklus als nächste nach der Beweinung Christi finden. Auf diesem Platz ist sie jedoch in der Kapelle nicht konzi-



TAFEL 11 - Giotto, Scrovegnikapelle, Noli me tangere. (Überstreichungen im Blau des Himmels? - fehlende Baumkronen).

piert worden. Man könnte sich überlegen, daß (nicht ganz auszuschließen) der Autor des Programms daran gedacht hätte, Aspekte des *Limbus Patrum* in die Thematik der Weltgerichtsdarstellung aufzunehmen; Möglichkeiten oder Vorbilder für eine Anknüpfung hätten ihm nicht nur gewisse thematische Verflechtungen über die *Recepta-*

*cula* der Seelen in den Erörterungen der zeitgenössischen Theologie gegeben (danach ist der Limbus bekanntlich Teil des Infernus), sondern auch Hervorhebungen in der östlichen Kunst. So bringt das große Mosaik in Torcello Elemente, die sich auf die Seelen im Limbus und die Veränderungen durch die erlösenden Akte Christi beziehen. Insbesondere ist dort mit einer Darstellung des Limbusabstiegs selbst über dem Weltgerichtsbild dieser Erlösungsakt angefügt.

Was in der Tat Anlaß gibt, noch eine Frage gegenüber dem Weltgerichtsbild in seinem gegenwärtigen Zustand vorzubringen, ist ein Befund im Bereich zwischen Kreuz und Inferno. Hier, unter einem der beiden Engel, die das Kreuz tragen, befindet sich eine hellgraue Fläche, die sich nicht durch Bild-Inhalte erklärt, sondern offenbar davon herrührt, daß ein Bild überstrichen worden ist (Tafel 3). Hier, an dieser offenbar übermalten Bildstelle, ist es meines Dafürhaltens gerechtfertigt, nach einem verschwundenen Bild-Aspekt zu suchen; und, wie gesagt, scheint es mir in erster Linie ein Aspekt zum Limbus-Abstieg zu sein, der dabei in Frage käme. Dies wäre dann ein Hinweis auf den Abstieg Christi in den Limbus mit dem Erlösungsakt einer Errettung und Befreiung der dort Festgehaltenen, denen er durch seine Gegenwart (nach einer theologischen Auffassung) die Anschauung der Gottheit (*Visio beatifica*) brachte.

In diesem Sinn ist die vorliegende Frage auch aufgrund einiger ikonographischer Nuancen der Umgebung erörtert worden. (Anhang, Nr. 3). Dabei wurde auf die Infernale an der rechten unteren Ecke der besagten Fläche hingewiesen. Sie versucht über den Grenzwall der Hölle in Richtung der Fläche zu kriechen, wobei sie von Teufeln – einer mit einem eisernen Haken – zurückgezogen wird. Nach Intention und Richtung dieser Infernalen scheint sie in dieser besagten Fläche noch einen Aspekt der Befreiung und Errettung zu erblicken.

Bei den Fragen, die hier im Zusammenhang mit dem Limbus-Abstieg gestellt worden sind, ist auch ein Vergleich mit Fresken des *Petrucchio da Rimini* im *Museo Civico di Padova* von Interesse (Tafeln 8 bis 10). Diese Fresken stammen aus dem Besitz des Eremitani-Klosters. Sie wurden später als *Giottos* Fresken in der Scrovegnikapelle gemalt und zeigen zum Teil eine deutliche Abhängigkeit von diesen auf. Unter diesen Fresken des *Petrucchio* befindet sich auch die Szene eines Limbus-Abstiegs mit überzeugend kraftvollen Konturen.

Erwähnen wir in diesem thematischen Zusammenhang noch eine weitere Unregelmäßigkeit beim jetzigen Zustand der Fresken. Beim Bild der Erscheinung Christi vor Maria Magdalena (*'Noli me tangere'*) sind Bäume teilweise überstrichen. Während man Stämme auf der linken Bildseite gut unterscheiden kann, sind die dazugehörigen Baumkronen offenbar übermalt. Es ist meines Dafürhaltens zu überlegen, ob die Szene des *'Noli me tangere'* nicht auch in ikonographischer Hinsicht eine Unregelmäßigkeit hat, zumindest, wenn man sie in der Gruppe ansieht: Von der Darstellung der Kreuzigung Christi bis zur Szene seiner Himmelfahrt ist die Atmosphäre belebt und bevölkert von Geistern der spirituellen Welt. Im Rahmen dieser Gruppe von vier Bildern betrachtet, wirkt die Szene mit der Erscheinung des Auferstandenen relativ leer in der Himmelsatmosphäre. Sollte das szenische Geschehen im originalen Zustand ebenfalls eine belebte Atmosphäre gehabt haben (was bis jetzt nicht näher beurteilt werden kann), wäre es freilich schwierig, diesen Inhalt im Nachhinein irgendwie zu bestimmen.

\*

Die vorhin aufgeworfene Frage, ob eine Veränderung am Limbus-Thema gegenüber den originalen Bilddarstellungen *Giottos* später vorgenommen worden ist, muß gewiß mit aller Reserve erörtert werden. Auch wenn man nun die vom Ikonographischen her gestellte Überlegung offen läßt, ist indessen doch die Frage interessant, ob denn die Epoche überhaupt kontroverse Standpunkte und Diskussionen bei dem Limbus-Thema gekannt hat.

Das ist in der Tat der Fall. Gehen wir dabei von Gedanken aus, wie sie sich auch in der Kapelle akzentuieren und versuchen wir, die Auffassung des theologischen Beraters *Giottos* zum Limbus-Abstieg Christi zu verstehen, dann ist sie folgende: Abstieg Christi nach der Passion zum *'Limbus Patrum'* und « Befreiung » der heiligen Väter, die er aus dem Limbus heraus und mit sich führt. Der Tatbestand dieser Auffassung ergibt sich deutlich aus dem Bild der Himmelfahrt Christi; dieses Bild illustriert zugleich, daß die heiligen Väter und Mütter nunmehr Begleiter, ja offenkundig « Anschauende » der Gottheit Christi sind bei seinem Aufstieg in die himmlischen Sphären. Die damit (und gewiß in selten so deutlicher Weise wie hier) zum Ausdruck gebrachte Auffassung steht grundsätzlich im Widerspruch zu einem theologischen Gedanken, den Papst *Johannes XXII.* seit

dem Fest Allerheiligen 1331 öffentlich vortrug. Die heiligen Väter sind nach ihm weiter « unter dem Altare Gottes » (Apok. 6, 9), und sie nehmen nicht an der Himmelfahrt teil. (Anhang Nr. 3, p. 276 ff.). Dies waren, bis zum Hinscheiden des Papstes im Jahre 1334 unruhige und konfliktreiche Jahre, nahm doch sogar einer seiner Kardinäle, *Napoleone degli Orsini* (ca. 1263 - 1342) Verbindung mit Kaiser *Ludwig dem Bayer* auf, mit der Absicht der Einberufung eines Konzils (wegen der Auffassung des Papstes), indem er sich so vielleicht auch für das aufgezwungene Exil in Avignon und die Schritte von *Johannes XXII.* gegen seinen Vertrauten *Ubertino da Casale* rächen wollte, die dieser im vorausgegangenen Jahrzehnt unternommen hatte. – Die Entstehung der Auffassungen des Papstes zur « seligen Anschauung Gottes » (*'Visio beatifica'*) reicht wahrscheinlich in das (der ersten öffentlichen Darlegung in 1331) vorausgegangene Jahrzehnt zurück.

#### IX. Leitmotiv einer Epoche: Erfahrende Anschauung

Anschauung – dies ist das Kriterium für einen Grad der Erfahrung, in dem die menschliche Zuwendung jene Erfüllung erreicht, wie sie nur dem optisch begreifenden Erfassen vergleichbar ist. Nicht umsonst ist das Thema der anschauenden Wahrnehmung Gottes ein stehender Begriff der mit dem 14. Jahrhundert neu anhebenden Mystik. Es kennzeichnet darüberhinaus eine verbeitete Intention der nun folgenden Epoche des späteren Mittelalters, die in ihren kultivierten religiösen Bestrebungen eine Gottes-Zuwendung aus den individuellen Kräften des menschlichen Gemütes ausgebildet hat. Wenn wir in der theologischen Literatur die Erfahrung der Verstorbenen am Ende ihrer Läuterung und als Ziel menschlichen Strebens in der Form der « seligen Anschauung Gottes » beschrieben finden, dann entsprach dies einer verbreiteteren Intention der persönlichen Gottes-Zuwendung, die also auch die Lebenden der Epoche und Autoren dieser Schriften als ihre eigene Orientierung in sich spürten.

Demgegenüber stellt die formale Vorstellung von Papst *Johannes XXII.* (die er noch vor seinem Tode, bereit zur Einsicht, widerrief), daß diese Belohnung menschlichen Strebens erst an dem fernen Zeitpunkt des Weltgerichts stattfinden könne, eine Entfremdung von jener Vorstellungsweise dar, zu deren Ausbildung die bedeutendsten

Männer des europäischen Geisteslebens beigetragen hatten. Wie sehr der dekretierende Gedanke sich zum Beispiel gegen die Vorstellungen in der *Divina Commedia* wandte, erhellt daraus, daß *Dante* ja gerade darauf abzielt, sich Belohnung und Bestrafung nicht erst zum Datum des entfernten Weltgerichts zu denken, sondern in wesentlichen Aspekten – und einschließlich der seligen Anschauung Gottes – schon früher<sup>(15)</sup>. – Manchmal habe ich mich gefragt, ob nicht auch solche Aspekte der neuen großen Literatur zu den Wurzeln des damaligen Streits um die selige Anschauung Gottes gehört haben.

\*

Insoweit die erfahrende « Anschauung » auf die Wahrnehmung des Bildes abzielt, berührt dies bekanntlich die platonische Auffassung vom Verhältnis der Ähnlichkeit mit der Idee des « Urbildes », das dem sichtbar Dargestellten zugrundeliegt. Ganz besonders wurde die Beziehung zu Idee und « Urbild » für den Künstler selbst inneres Motiv, wenn er das sichtbare Abbild konzipierte. Die neue Bilderwelt, die *Giotto* in dieser Kapelle für die große Epoche der italienischen und europäischen Kunst inaugurierte, war offenkundig von diesem paduanischen Anfang an von einer auf die Inhalte der Erfahrung selbst abzielenden Intention bedeutender seelischer Hingabe getragen.

Sie war geprägt durch die Bedeutung, die *Giotto* in dem Thema empfand und lebte auf in der tiefen Zuwendung, aus der sich der Künstler mit den Themen der einzelnen Szenen beschäftigte. Das thematische Interesse war offenbar eine wesentliche Anregung für die Phantasie und ihre neuartige Fähigkeit zu spontanen Akten lebensvoller szenischer Vergegenwärtigung. Dieses Interesse war so lebendig, daß *Giotto* angeregt war, in der imaginativen Vergegenwärtigung des farbigen szenischen Geschehens sich gewissermaßen in jede ein-

---

(15) Die « selige Anschauung » entspricht zugleich *Dantes* eigener Lebensintention, wie der frühe Kommentator *Benvenuto da Imola* anklingen läßt (*B. de Rambaldi de Imola*, op. cit. in Anmerkung 1, t. 5, p. 526 zu Parad. 33, 145): '*... nam a principio usque ad finem autor intendit pervenire ad omnium rerum finem; ad cuius finis beatificam visionem ille nos perducatur in patria, qui autorem istum felicissimum ad illum perducere dignatus est in via ...*'. (Mit diesem Satz zur letzten Zeile der *Divina Commedia* beschließt *Benvenuto da Imola* seinen mehrbändigen Kommentar über das Werk.).

zelne der handelnden Gestalten zu versetzen und dabei ihre Situationserlebnisse wie von ihnen selbst her spontan nachzuvollziehen. Es ist diese Art, sich gleichsam selbstvergessen in ihre seelischen Regungen zu versetzen und diese entstehen zu lassen, die diesen Gestalten (für die Wahrnehmung des Betrachters) eine Motivierung und persönliche Lebenskraft (in der Tat wie von ihnen selbst her) gegeben hat.

Ein geistiges und seelisches Klima, in dem die Intention zur erfahrenden Anschauung in gewissem Grade bewußt wird – vielleicht erfassen wir mit dieser Charakterisierung auch etwas von dem Zusammenhang, dem einleitend zu dieser Studie die Frage gegolten hat. Freilich ist es im Milieu dieser Kapelle ein eigentümliches, eher kontemplativ, ruhig und einführend wirkendes anschauendes Erfahren. So sind es in diesem farbigen Raum die seelischen Regungen der Gestalten, über die wir den Zauberhauch der Kunst am deutlichsten spüren – eine plausible Sachlage, ist es doch genauer die Intention der « kontemplativen » Empfindung *Giottos*, mit der er sich in die Gestalten und ihre Regungen versetzte, die wir auf diese Weise wahrnehmen.

Die Intention der erfahrenden Anschauung hatte sich auch hier in der Kapelle gewiß auf die Begegnung mit der göttlichen Welt gerichtet. Die Ursache dafür, daß *GiOTTO* dabei die menschliche Welt entdeckte, liegt nicht allein darin, daß die göttlichen Vorgänge sich hier in der sichtbaren Welt ereignet hatten. Es gehört dazu darüberhinaus eine Berührung der menschlichen Gemütsempfindung durch die Themen der Geschehnisse – eine Empfindung, wie sie zum Beispiel der byzantinischen Bildkunst noch nicht zugrundegelegt hatte. Zu ihrer Vorgeschichte gehört wohl sicher die tiefgreifende Verwandlung des religiösen Gemüts seit dem Auftreten des heiligen Franziskus, dessen Wirkung in Italien den Charakter einer Volksbewegung erreicht hatte. Die *'Meditationes vitae Christi'*, die man mitunter im Zusammenhang mit der neuen Kunst *Giottos* genannt hat, illustrieren in der Tat die Entwicklung. Das kleine, gleichfalls um oder bald nach 1300 entstandene kontemplative Werk läßt Vergleiche zu in seiner Gemütszuwendung zu den evangelischen Szenen aber auch in einem gleichsam visuellen Grad, den die Intention der erfahrenden Anschauung und *Contemplatio* darin gewinnt. (Zur Thematik Anhang Nr. 7).

## X. Als Zusammenfassung:

### *Themen-Inhalte und neue künstlerische Erfahrung. Zur historischen Persönlichkeit des Beraters.*

Eine besondere Rolle *Giottos* liegt für die Forschung heute darin, daß sie in seinem Werk einen Verständnis-Zugang zu Entstehungskräften und Struktur der neuen künstlerischen Fähigkeit sucht, die der Künstler für die große Epoche der europäischen Malerei inauguriert hat. In diesem Rahmen wurde nach dem Berater *Giottos* bei seinem Hauptwerk in Padua und nach möglichen Einflüssen auf die Gestaltung gefragt.

Die Selbständigkeit des Künstlers liegt bereits beim persönlichen Verhältnis zum Thema, das bei *Giotto* tiefe seelische Eindrücke hervorrief. Es ist eine lebhaftere Anregung vom Thema her zur szenischen Vergegenwärtigung in den spontanen Akten der Phantasie anzunehmen. Dabei war das empfindende Interesse bei *Giotto* – und seither bei den wichtigen Malern der großen europäischen Epoche – so überzeugend, daß der Künstler sich einfühlend sozusagen in jede der verschiedenen Gestalten der Szene versetzte, um ihre seelischen Regungen und ihre Situationserlebnisse wie von ihnen selbst her nachzuvollziehen. Durch Praktizierung dieser Auffassung « vom Menschen her » gewannen die Gestalten der Bilder ihr wie aus ihnen selbst hervortretendes spontanes Leben. Die eigentümliche, ruhige und « kontemplative » Hingabe, aus der *Giotto* sich in die vergegenwärtigten Szenen, die Gestalten und ihre seelischen Regungen versetzte, bleibt für den Betrachter wahrnehmbar in der eigentümlichen Atmosphäre künstlerischer Verzauberung, die die Bilder (deshalb besonders über die Gestalten und ihre seelischen Regungen) ausstrahlen. In der erfahrenden Einfühlung, die vom Thema angeregt war, empfand und erlebte *Giotto* die szenischen Geschehnisse wie Erfahrungen seiner eigenen Welt, und es sind ihre Merkmale (in perspektivisch gesehenem Raum, plastisch und beseelt aufgefaßten Gestalten oder Farbe), die er aus dieser Intention in seinen Bildern verdeutlichte.

So zeigt die psychologische Struktur von *Giottos* neuartiger « erfahrender » Malerei, daß Thema, intellektuelle und seelische Inhalte der Bild-Vergegenwärtigung bei der Motivierung des Künstlers eine wichtige Funktion eingenommen haben. In Hinsicht auf diese Inhalte in der Arenakapelle ist schon vor Jahren das ikonographische Programm der Fresken als ein bedeutendes Panorama der menschlichen Erlösung interpretiert worden. Das Programm ermöglicht auch

eine exemplarische « existenzielle » Orientierung von dem Ort des Betrachters in der Raummitte her; dies geschieht besonders durch Darbietung alternativer Aspekte und durch perspektivische Momente.

Das Programm erlaubt einige Überlegungen zur Person des theologischen Beraters.

*Giottos* Berater vermochte nicht nur bedeutende, das existenzielle und seelische Empfinden des Betrachters anrührende Aspekte zu entwickeln, sondern sie auch mit einer erkennbaren praktischen Originalität darzulegen. Es erscheint heute wie selbstverständlich, wenn – wiederholt – Bilder doppelte Bedeutungen erhalten und in ihrem theologischen Verständnis vertieft sind, und zwar allein durch die Art ihrer Placierung für die Sicht des Betrachters; doch es ist für die Beurteilung des originellen Vorgehens zu bedenken, daß es dafür kaum Vorbilder gab und meines Wissens auch wenig Vergleichbares gibt. Bei einem der zur Diskussion gestellten Bild-Aspekte ist die Frage seiner « doppelten » Bedeutung letztlich noch nicht geklärt (Tafel 6).

Diese Darbietung doppelter und « tieferer » Bedeutungen verweist auf kontemplative Momente, und so würde ich diesen Theologen eher innerhalb einer kontemplativen Bewegung suchen. Die theologische Konzeption des Programms ist dem « Lebensbaum » (*Lignum vitae*) *Bonaventuras* vergleichbar und läßt sich in den Rahmen seiner Variationen in der auf den berühmten Franziskaner folgenden Generation eingliedern; auch dies und ein Gesichtspunkt der Kreuzesverehrung wären ein gewisses Indiz für den Bereich, in dem wir den Berater zu suchen hätten.

Insoweit *Giottos* theologischer Berater auch an der Gestaltung der rein erzählenden Szenen mitgewirkt hat, besaß er die praktische Fähigkeit zu einer eher volkstümlichen und bildhaften Sprache.

Ein ausgeprägter Hinweis auf die Armut bei der allegorischen Personifikation des Glaubens kann vermutlich als Bekenntnis zu der von Franziskus neu verankerten evangelischen Regel verstanden werden; dies ließe auf einen Franziskaner der bewußteren Armuts-Orientierung in der Tradition des großen Ordensgründers schließen.

Von einer bedeutenden Persönlichkeit dieser franziskanischen Orientierung könnten wir meines Dafürhaltens annehmen, daß sie mit ihrer Beseelung durch die evangelische Thematik auch zu einer Anregung *Giottos* bei der interpretierten « kontemplativen » künstlerischen Erfahrung beitragen konnte.



Nicht *Giotto*, sondern offenbar der theologische Berater ist auf der Stiftungsszene der Weltgerichtswand als derjenige hervorgehoben, der *Enrico degli Scrovegni* bei seinem Vorhaben unterstützte. Nach dem Eindruck aus dem bedeutenden theologischen Programm müßte man es meines Erachtens für möglich halten, daß dieser Mann auch sonst hervorgetreten ist, also auch durch schriftliche theologische Arbeiten. Nachträgliche Korrekturen – nicht nur bei den Wimpeln im Engelheer, wo sie nur besonders deutlich sind – weisen darauf hin, daß seine Darlegungen zumindest bezüglich der Ikonographie der Kapelle nicht ohne Widerspruch geblieben sind.

All dies ergibt doch eine Anzahl von Anhaltspunkten.

Überblickt man die franziskanische Szene der Jahre nach 1300 fände sich meines Dafürhaltens wohl doch eine Persönlichkeit, die so ziemlich alle diese Voraussetzungen in sich vereinigen würde. Dies ist der Franziskaner *Ubertino da Casale*, Exponent der Gruppierung bewußterer Orientierung zur evangelischen Armutsregel, Autor eines Werkes in der Tradition von *Bonaventuras* « Lebensbaum » (*Lignum vitae*). – Natürlich könnte man sich theoretisch vorstellen, daß zum Beispiel auch irgend jemand anders als ein Franziskaner der erwähnten Orientierung das Armutskleid zum sichtbaren Zubehör des Glaubens erklärt hätte; aber wer bei diesen zerstrittenen Diskussionen legte damals ein solches Bekenntnis ab, das bekanntlich in gewissem Maß auch gegen die politische Weltherrschaft der Kirche gerichtet war? –

Ich selbst bringe diesen Namen ausdrücklich nur nach Maßgabe der verschiedenen Merkmale in die Diskussion, die hier beobachtet und erörtert worden sind. Zu erwähnen ist dabei noch, daß eine gewisse Überlegung auch für einen Zusammenhang mit den Familienbeziehungen des *Enrico degli Scrovegni* spricht. Die Verwandtschaft seiner Frau und ihrer Familie mit andern Auftraggebern *Giottos*, darunter Kardinal *Napoleone degli Orsini* (vermutlich letzter Auftraggeber von *Giottos* Werkstatt in Assisi vor der Übersiedlung des Künstlers nach Padua) legt die Möglichkeit nahe, daß vielleicht der Künstler und auch der theologische Berater über diesen Zusammenhang vermittelt worden sind. Dieser Gesichtspunkt würde den Hinweis auf *Ubertino da Casale* eher noch erhärten, da der Franziskaner Vertrauter und *Familiaris* von Kardinal *Napoleone degli Orsini* war.

*Foto-Nachweis:*

Tafeln 1-3 und 6-11 Museo Civico di Padova, Gabinetto Fotografico; Tafel 4 Bayerische Staatsbibliothek München; Tafel 5 Alinari.

## X. CONCLUSIONI

*Contenuti tematici e nuova esperienza artistica.*

*Sulla personalità storica del probabile consigliere di Giotto.*

La ricerca attuale su Giotto consiste nel fatto che essa si sforza di trovare nella sua opera un accesso comprensivo a forze creative ed alla struttura delle nuove capacità artistiche che l'artista ha inaugurato per la grande epoca della pittura europea. In tale contesto si pongono il problema del consigliere di *Giotto* per la sua grande opera in Padova e il problema delle possibili influenze sulla formazione di questa.

L'autonomia dell'artista sta già nel rapporto personale col tema, che suscitò profonde emozioni spirituali in Giotto. Si può presumere che vi sia stato uno stimolo vivace provocato dal tema negli atti spontanei della fantasia dell'artista con l'immedesimazione nelle diverse scelte. L'interesse sensitivo era in *Giotto* — e da allora negli artisti importanti della grande epoca europea — talmente convincente che l'artista, si immedesimava per così dire, in ognuna delle diverse figure dello scenario per rivivere come se avesse vissuto egli stesso le loro sensazioni interne e le loro vicende. Praticando tale concetto, cioè « partendo dall'uomo », le figure dei dipinti guadagnarono la loro vita spontanea, come se questa vita uscisse da loro stesse. La singolare devozione, calma e « contemplativa », con la quale Giotto si calava nelle scene, nelle figure e nelle loro emozioni rappresentate al vivo, rimane percepibile per l'osservatore nella singolare atmosfera di incanto artistico che emanano i dipinti (perciò specialmente attraverso le figure e i loro sentimenti). *Giotto* sentì e visse nell'immedesimazione, che fu stimolata dal tema, i fatti scenici come esperienze del proprio mondo, e sono le loro caratteristiche (nell'ambiente visto prospetticamente, nelle figure concepite plasticamente e animate o nel colore) che egli rende evidenti da tale intenzione nei suoi dipinti.

Così, la struttura psicologica della nuova pittura « vissuta » da *Giotto* dimostra che il tema e i contenuti intellettuali e spirituali del processo dell'immedesimazione con il dipinto hanno occupato una funzione importante per la motivazione dell'artista. Riguardo a tali contenuti nella Cappella dell'Arena, già in passato il programma iconografico degli affreschi fu interpretato come un panorama importante della Redenzione Umana. Il programma rende possibile anche

un esemplare orientamento « esistenziale », del posto dell'osservatore, partendo dal centro della cappella; ciò si verifica specialmente attraverso l'esposizione di elementi alternativi ed elementi prospettici.

Il programma permette alcune riflessioni sulla persona del consigliere teologico.

Il consigliere di *Giotto* non sapeva solamente sviluppare importanti aspetti che suscitano emozioni esistenziali e spirituali, ma sapeva anche esporle con una evidente originalità pratica. Oggi sembra ovvio che – spesso – i dipinti ricevano significati doppi e siano approfonditi nella loro comprensione teologica, e questo soltanto mediante il modo della loro collocazione rispetto al punto di vista dell'osservatore. Per quanto riguarda l'originalità di Giotto c'è da considerare che non esistevano ancora dei modelli cui ispirarsi e che anche se fossero esistiti, per quanto è a mia conoscenza, avrebbero poco di confrontabile. Per uno degli aspetti del dipinto messo in discussione, il quesito sul suo significato « doppio » non è ancora del tutto esaurito (Tavola 6).

La presenza di significati doppi e « più profondi » rimanda ad un consigliere proveniente dalla cerchia di ordini contemplativi, e così cercherei questo teologo piuttosto all'interno di un movimento contemplativo. La concezione teologica del programma è paragonabile all'« Albero della Vita » (*Lignum vitae*) di *Bonaventura* e può venire inserita nel quadro delle sue variazioni tipologiche nella generazione successiva al famoso francescano; anche questo fatto, ed un punto di vista dell'Adorazione della Croce, sarebbero un chiaro indizio per il campo nel quale cercare il consigliere.

Per quanto il consigliere teologico di Giotto abbia partecipato anche alla formazione delle scene puramente narrative, egli possedeva la capacità pratica di un linguaggio piuttosto popolare e plastico.

Un accenno marcato alla povertà presso la personificazione allegorica della Fede, può presumibilmente venire compreso come un credo della regola evangelica nuovamente invocata da San Francesco; ciò farebbe pensare ad un francescano di quel certo orientamento di povertà nella tradizione del grande fondatore dell'ordine religioso.

Secondo la mia opinione potremmo pensare che un importante personaggio di orientamento francescano abbia potuto contribuire con la sua spiritualità mediante la tematica evangelica, anche ad una ispirazione di *Giotto* per l'esperienza artistica « contemplativa » e interpretativa.

Non *Giotto*, ma evidentemente il consigliere teologico, è messo in evidenza nella scena della donazione sulla parete del Giudizio Universale, come colui che *Enrico degli Scrovegni* appoggiò nel suo intento. In base all'impressione suscitata dall'importante programma teologico, si dovrebbe ritenere possibile, secondo il mio avviso, che tale uomo si sia distinto anche altrimenti, quindi anche mediante dei lavori teologici scritti. Correzioni aggiuntive — non soltanto sulle bandierine nella schiera degli angeli, dove sono specialmente evidenti — indicano che le sue esposizioni non sono rimaste senza contraddizioni almeno per quanto riguarda l'iconografia della Cappella.

Tutto ciò fornisce in effetti una serie di punti d'appoggio.

Se si abbracciasse con uno sguardo lo scenario francescano degli anni dopo il 1300, secondo il mio parere, si troverebbe un personaggio che comprenderebbe quasi tutte queste premesse. Tale personaggio è il francescano *Ubertino da Casale*, esponente del raggruppamento dell'orientamento più cosciente per la regola di povertà evangelica, autore di un'opera nella tradizione dell'« Albero della Vita » (*Lignum Vitae*) di *Bonaventura*. Naturalmente si potrebbe immaginare, in via teorica, che, per esempio, anche qualcun altro diverso da un francescano dell'orientamento citato, avrebbe potuto dichiarare la veste della povertà come attributo visibile della Fede; ma chi avrebbe pronunciato un tale credo in questa controversa discussione che, come è noto, era diretta in una certa misura anche contro il dominio politico del mondo da parte della Chiesa?

Io stesso metto tale nome in discussione soltanto dopo l'indicazione delle varie caratteristiche che sono state qui osservate e trattate. In tale contesto si deve ancora far notare che una certa considerazione depone anche a favore di un nesso con i legami familiari di *Enrico degli Scrovegni*. La parentela di sua moglie e della sua famiglia con altri committenti di *Giotto*, fra cui il cardinale *Napoleone degli Orsini* (probabilmente l'ultimo committente del laboratorio di *Giotto* in Assisi prima del trasferimento dell'artista a Padova), suggerisce la possibilità che l'artista ed anche il consigliere teologico siano stati forse prescelti attraverso tale legame. Questo punto di vista consoliderebbe ancora di più il rinvio ad *Ubertino da Casale*, poiché il francescano era confidente e *Familiaris* del Cardinale *Napoleone degli Orsini*.

### *Breve riassunto*

L'Autore fornisce una ricapitolazione del programma teologico della Cappella dell'Arena. Egli cerca di classificarlo sotto l'aspetto della storia spirituale. Riguardo alla prospettiva, viene constatato un certo parallelismo tra i punti di vista artistici e teologici, poiché anche l'intento teologico ha evidentemente aspirato una speciale esposizione informativa sul posto dell'osservatore nel centro del vano. L'Autore segue alcune ulteriori particolarità dell'esposizione iconografica che presumibilmente sono da attribuire al contributo teologico e didattico-teologico. Riguardo all'iconografia, invece, alcuni punti rimangono ancora non risolti. Alcune correzioni sulle bandierine sulla parete del Giudizio Universale sembrano abbastanza evidenti. L'Autore tenta infine di formulare considerazioni sull'ambiente nel quale è immaginabile un'ispirazione del pittore per la sua nuova qualità artistica, per esempio anche in relazione agli aspetti psicologici. Egli cerca infine di formulare — in relazione alle caratteristiche osservate — una riflessione sulla controversa figura storica del consigliere di *Giotto* e aiutante teologico di *Enrico degli Scrovegni*.

### ANHANG: *Literatur der Vorbereitung und zu einzelnen Fragen des Themas*

1. Contributi alla storia della Cappella degli Scrovegni a Padova; Nuova Rivista Storica, LVII, 1973, p. 111-128.
2. Lo Speculum humanae salvationis e l'idea occidentale della redenzione; Nuova Rivista Storica, LVIII, 1974, p. 379-397.
3. Der Descensus ad inferos im theologischen Programm der Giotto-fresken in der Arenakapelle zu Padua; Franziskanische Studien, LVI, 1974 (Festschrift zum 700. Todestag Bonaventuras), p. 263-282.
4. Der Erlösungsgedanke im theologischen Programm der Arenakapelle; Franziskanische Studien, LVII, 1975, p. 47-96.
5. Der Gedanke des Lebensbaumes (Lignum vitae) in der Generation nach Bonaventura; Franziskanische Forschungen, XXVIII, 1976 (Bonaventura, Studien zu seiner Wirkungsgeschichte; Referate des Bonaventura-Kongresses 1974 in Münster/Westfalen), p. 157-169.
6. Neue Interpretationen zur Ikonographie der Fresken Giottos in der Scrovegnikapelle zu Padua; Libri e Documenti, III-No. 2, 1977, p. 1-12.
7. Zur Rolle der 'Meditationes vitae Christi' innerhalb der europäischen Bild-Entwicklung der Giotto-Zeit; Miscellanea codicologica F. Masai dicata (Les Publications de Scriptorium, VIII), Gent 1979, p. 319-330, Taf. 43-46.



ANDREA CALORE

## Case medioevali padovane «a barbacani» (\*)

Un caratteristico edificio minore medioevale di cui rimane ancora qualche esempio a Padova, è quello «a barbacani».

Molti fabbricati dello stesso tipo, coevi ai nostri, si trovano spesso nelle aree urbane dell'Italia centrale e settentrionale, e per rimanere nelle zone a noi più vicine, a Venezia <sup>(1)</sup>, a Treviso <sup>(2)</sup> ed a Chioggia. Vi sono sorti quasi sempre per la ristrettezza dello spazio cittadino delimitato dalla cinta muraria, o per un'angusta situazione insulare. In ogni caso essi rappresentano — come vedremo — il portato di più lontane esperienze costruttive rispetto a quelle medioevali.

La loro denominazione deriva appunto dal «barbacane» termine che nel linguaggio veneto, a differenza dell'originario arabo-persiano <sup>(3)</sup>, indica le mensole di muratura, di pietra e di legno che, da sole oppure associate ad archi o travi, sorreggono i muri di facciata dei piani superiori più o meno sporgenti rispetto alla linea del piano terra.

---

(\*) Dedico questo studio alla memoria dei miei genitori Ermenegildo e Maria Giulia Scaini.

(1) G. PEROCO - A. SALVADORI, *Civiltà di Venezia*, I, *Le origini e il Medio Evo*, Venezia 1973, 348; E. TRINCANATO, *Venezia minore*, Milano 1948, 47.

(2) T. BASSO - A. CASON, *Treviso ritrovata*, Treviso 1977, 48-49.

(3) Il vocabolo arabo-persiano è il seguente: *barbah-chāne*. *Barbah* significa: tubo, condotto (A. DE BIBERSTEIN KAZIMIRSKI, *Dictionnaire arabe-français*, I, Paris 1960<sup>2</sup>, 105); *Chāne* invece: casa, stanza, alloggio (F. MENINSKI, *Lexicon arabico-persico-turcicum*, II<sup>2</sup>, a cura di F. DE KLEZL, Viennae 1780, 539).

Una delle case così conformate esiste tuttora (in parte) in via Francesco Squarcione, civ. n. 8-10 (fig. 1). Nel medioevo la contrada, limitrofa alla piazza « del Vino »<sup>(4)</sup>, era sede di numerose osterie e *caneve*<sup>(5)</sup> (= cantine) ed anche di un fondaco di pelli<sup>(6)</sup>. Tutti questi negozi dovevano essere posti lungo il lato ovest della strada, poiché il lato est era occupato fin dai primi decenni del Duecento dal complesso edilizio di S. Urbano, appartenente ai monaci benedettini di Praglia<sup>(7)</sup>. La nostra casa si evidenziava pertanto, sul lato di ponente, con le due grandi volte a sbalzo (corda m. 5.35 - 5.45) del prospetto appoggiate su « barbacani » singoli o multipli di pietra trachitica. Queste volte profilate con forme tipicamente locali, oltre a formare una pensilina piuttosto ampia, assicuravano con il loro sensibile aggetto (m. 1.20) un maggiore volume a tutta la parte superiore dell'edificio. Comunque esse non rimanevano limitate all'esterno ma, sempre con la stessa curvatura schema continuavano pure in entrambi i corrispondenti locali interni sui quali formavano i relativi soffitti-solai<sup>(8)</sup>. La monta ancora alta di tali imbotti (m. 1.50) raffrontata alla sagomatura delle archeggiature medioevali padovane<sup>(9)</sup> ci induce a fissare la costruzione nella prima metà del Trecento.

L'ulteriore esame della parte relitta, vale a dire del piano terreno — impianto compreso — ci porta per analogia ad alcuni modelli di case ancora più antiche, ossia alle costruzioni di carattere abi-

---

(4) G. FABRIS, *La cronaca di Giovanni da Nono. Visio Egidii regis Patavie*, « Bollettino del Museo Civico di Padova », N.S. X-XI [XXVII-XXVIII] (1934-39), 18; G. SAGGIORI, *Padova nella storia delle sue strade*, Padova 1972, 399-400.

(5) G. SAGGIORI, *Padova...*, 79.

(6) *Denominazione e confini delle contrade della città di Padova*, 1671, ms. B.P. 345/XII (222) della Biblioteca Civica di Padova, f. 10 v., n. 67; G. SAGGIORI, *Padova...*, 79.

(7) F. S. DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazione VI sopra l'istoria ecclesiastica di Padova*, Padova 1807, 205, doc. 177; C. GASPAROTTO, *Padova ecclesiastica 1239: note topografiche-storiche*, « Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana », I (1967), 127-128.

(8) Le volte interne furono demolite verso il 1960 nel corso dell'ultima ristrutturazione generale dell'immobile.

(9) A. CALORE, *La casa trecentesca dei Semitecolo in via Altinate a Padova*, « Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti », XV (1977-78), p. III, 9-10.



tativo-commerciale dell'età imperiale romana (II sec. d.C.)<sup>(10)</sup>. In particolare il fabbricato assomiglia, salvo lievi differenze<sup>(11)</sup>, ad alcune piccole case romane con *tabernae* di cui rimane ancora qualche resto a Ostia (fig. 2) e nella stessa Roma. Questa considerevole identità può confermare quanto recentemente è stato supposto cioè che



FIG. 1 - PADOVA, Casa di via F. Squarcione, civ. n. 8-10.

« a Padova, come del resto in altre città italiane, forse non andò perduta, nella rovina della città romana alla fine dell'Impero e nei secoli dell'abbandono dell'alto medioevo, l'esperienza costruttiva dei Romani »<sup>(12)</sup>.

<sup>(10)</sup> L. CREMA, *L'architettura romana*, « Enciclopedia classica », XII, Torino 1959, 308-309.

<sup>(11)</sup> Rispetto ai fabbricati romani della stessa forma (L. CREMA, *L'architettura...*, 309), nella casa di via Squarcione, civ. n. 8-10, data la più contenuta altezza del pianterreno, mancava il soppalco di divisione, mentre invece poteva esserci un finestrino sopra ognuna delle due grandi aperture d'accesso, che assicurava una maggiore illuminazione al rispettivo ambiente interno.

<sup>(12)</sup> G. TOSI, *Aspetti e problemi dell'edilizia privata in Padova romana*, « Archeologia Veneta », I (1978), 115.

\* \* \*

Un gruppo di case caratterizzate dai medesimi, se pur più contenuti elementi architettonici « a barbacani » si trova in via Marsala (angolo via Roma), civ. n. 1/3 (fig. 3). Tale contrada apparteneva nel medioevo al quartiere delle Torricelle ove sorse, verso il 1372, per volontà di Francesco il Vecchio da Carrara, una chiesa dedicata



FIG. 2 - OSTIA, Casa romana di via della Fortuna.

a S. Maria <sup>(13)</sup>. Pochi anni dopo la morte di costui, il figlio Novello donò il sacro edificio ai frati Serviti (1392) <sup>(14)</sup> che sollecitamente costruirono l'annesso convento. I suddetti avvenimenti provocarono in questa zona della città — come sempre era avvenuto in casi consimili <sup>(15)</sup> — l'inizio di molteplici attività da parte dell'elemento laico,

---

<sup>(13)</sup> A. BARZON, *La Chiesa dei Servi*, Padova 1926, 14-15.

<sup>(14)</sup> A. BARZON, *La Chiesa...*, 15-16.

<sup>(15)</sup> S. LUCIANETTI, *Lo sviluppo della città medioevale in La città di Padova - Saggio di analisi urbana*, Roma 1970, 83.

incentrate soprattutto su industrie artigiane, tintorie <sup>(16)</sup> e più tardi anche su banchi di pegno <sup>(17)</sup>.

È presumibile quindi che le case in considerazione di via Marsala siano state erette in quel clima di grande sviluppo.

Particolarmente quella d'angolo (civ. n. 1) si caratterizza sul prospetto settentrionale per le sue quattro volte sceme (luci varianti



FIG. 3 - PADOVA, Case di via Marsala, civ. n. 1/3.

da m. 3.75 a m. 4.40), impostate quasi sempre su piccoli modiglioni di trachite, sagomati ad ovolo, rinforzati da diagonali di ferro. Le volte si elevano con una freccia molto bassa e pertanto si possono far risalire, come la colonna d'angolo <sup>(18)</sup>, agli anni compresi fra il 1370 ed il 1400.

---

<sup>(16)</sup> R. MASCHIO, *S. Maria dei Servi in Padova - Basiliche e chiese*, Vicenza 1975, 237.

<sup>(17)</sup> A. CISCATO, *Gli ebrei in Padova*, Padova 1901, 73-74.

<sup>(18)</sup> A. CALORE, *La casa trecentesca...*, 9-10.

Nella facciata del piano terra, sotto lo spazio scandito da ciascuna arcata esistono murati i grandi fori che davano accesso alle botteghe <sup>(19)</sup>. L'edificio era perciò improntato, seppure nella sua modesta dimensione, sul principio delle masse capovolte, ovvero con la parte inferiore della fronte quasi vuota e la superiore invece dominata da masse compatte, salvo i pochi vani delle finestre.

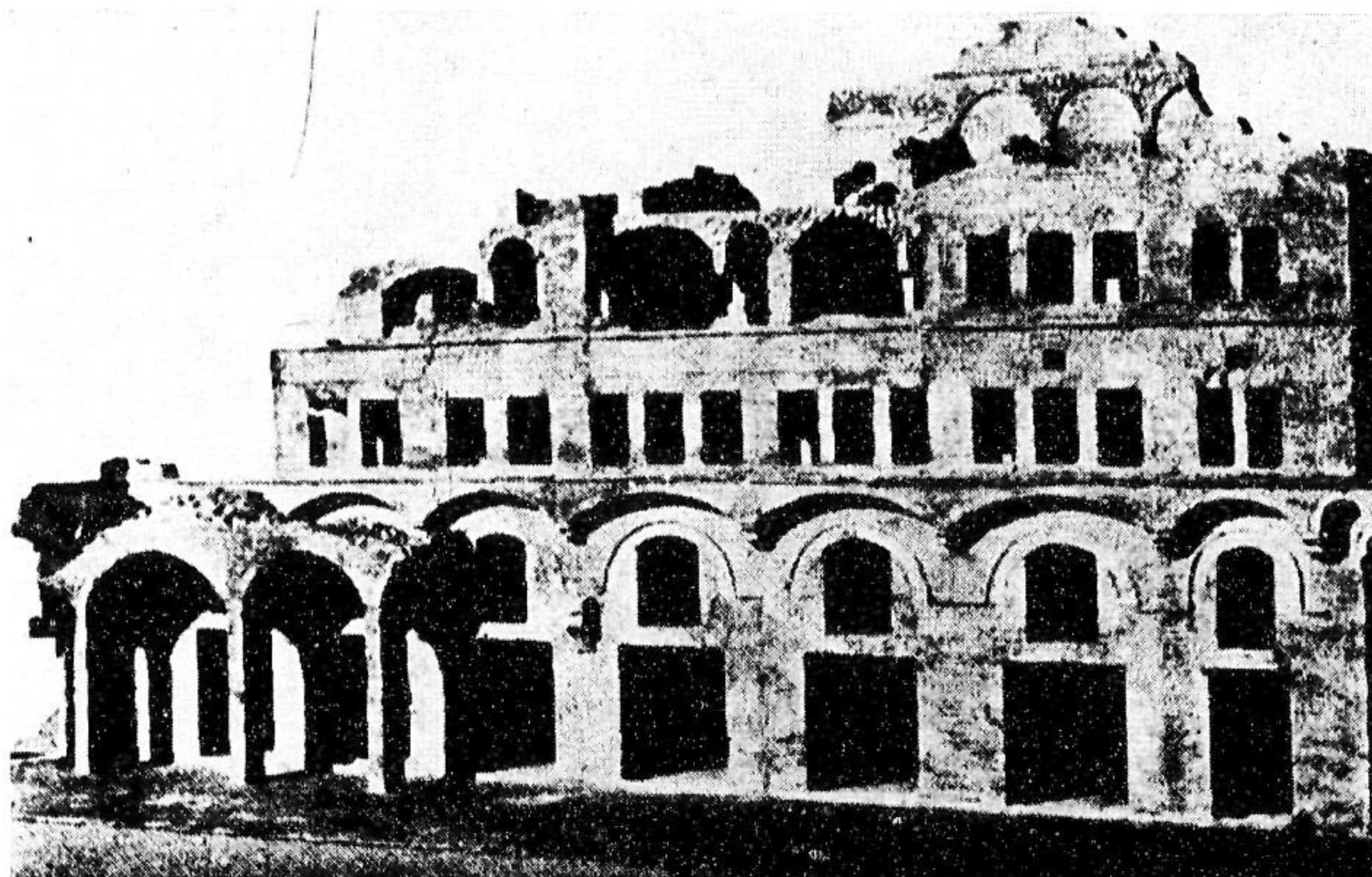


FIG. 4 - ROMA, Ricostruzione plastica, riportata dal Packer, di *Insula* che sorgeva vicino a S. Maria Aracoeli.

Anche in questo caso il prospetto ricomposto ci porta, come il precedente di via Squarcione, a lontane matrici romane. La ricostruzione riportata dal Packer, della facciata dell'*insula* di S. Maria Aracoeli a Roma <sup>(20)</sup> (fig. 4), raffrontata con il gruppo dei fabbricati trecenteschi di via Marsala, crediamo possa suscitare pure nel lettore la nostra stessa impressione di singolare somiglianza.

\* \* \*

Un altro agglomerato di piccoli edifici della stessa tipologia sorge sul lato meridionale di via Gorizia, ai civ. n. 4/6-8/10-12/14-16 (fig. 5). A partire dal sec. XIII, l'arteria collegava gli attivissimi mer-

<sup>(19)</sup> L'esistenza dei fori in periodo più antico è ancora testimoniata *in loco* da notevoli tracce di spallette di pietra e di muratura.

<sup>(20)</sup> J. E. PACKER, *The insulae of imperial Ostia*, «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXI (1971), fig. 323, CXIII.

cati posti sotto ed attorno il Palazzo della Ragione alle piazze « della Legna » <sup>(21)</sup> e « della Paglia » <sup>(22)</sup>, nonché alla pescheria di S. Andrea <sup>(23)</sup>, così come si desume dalla descrizione di Giovanni da Nono.

Malgrado che vari interventi abbiano continuamente alterato questo complesso — soprattutto con le controsoffittature delle volte delle facciate <sup>(24)</sup> — si può indicare nel Duecento l'epoca della sua erezione. Lo fanno pensare le arcate a centina molto elevata e le



FIG. 5 - PADOVA, Case di via Gorizia, civ. n. 4/6-8/10-12/14-16.

mensole di sostegno rozzamente lavorate ed assai difformi fra di loro, collocate su pilastrini o su corti fusti di colonne cilindriche.

In questo gruppo di fabbricati « a barbacani » ci sembra di rilevare ulteriori elementi di derivazione romana rispetto a quanto ab-

---

(21) G. FABRIS, *La cronaca...*, 6.

(22) G. SAGGIORI, *Padova...*, 257.

(23) G. FABRIS, *La cronaca...*, 17.

(24) In origine dette volte continuavano all'interno nei lunghi vani dei negozi. Al presente esiste quella più ampia ed imponente del civ. n. 4.

biamo esposto nei precedenti esempi. Si tratta della discreta regolarità delle particelle di terreno su cui sorgono gli edifici<sup>(25)</sup>, forse così definite, nei rispettivi confini, ancora in periodo romano<sup>(26)</sup>. Nel caso specifico, è utile evidenziare che quasi tutte le case in considerazione hanno *scantinati* con piani di calpestio a quote abbastanza analoghe a quelle del supposto mercato fluviale romano, scoperto agli inizi del XIX secolo, sotto la limitrofa piazzetta Pedrocchi<sup>(27)</sup>.

\* \* \*

Via N. Sauro, già contrada del Pozzetto<sup>(28)</sup>, nel medioevo costituiva un importante raccordo tra il centenario di S. Lucia ed il sagrato di S. Clemente<sup>(29)</sup>. Fra le poche superstiti case di quel tempo se ne trovano due ai civ. n. 1-3/5-7-9 che mostrano sporgenze ottenute a mezzo di « barbacani » e volte di forma prettamente locale (fig. 6). Sfrondate idealmente dalle deturpazioni posteriori e di conseguenza riportate alla forma originaria, tali costruzioni rivelano, come sempre, la stretta funzione di negozio-abitazione. Nel caso però del fabbricato civ. n. 5-7-9, le solite mensole di trachite, poste a distanze non costanti, ma con i due gruppi centrali più ravvicinati (m. 1.45 contro m. 3.15 circa) fanno supporre l'esistenza iniziale di un accesso mediano agli alloggi superiori, del tutto indipendente dai medesimi negozi. Comunque anche se poteva esserci distinzione fra parte destinata a negozio (piano terra) e parte destinata ad abitazione (piani superiori), la casa deve considerarsi eretta con scopi prevalentemente non abitativi. Infatti è intuibile che i locali del piano terreno potevano essere adibiti a fondaci e laboratori ove il negoziante o l'artigiano svolgeva la propria attività. Questi locali avevano, nel lato di facciata, fori quadrangolari per l'accesso e l'illuminazione dell'interno così come ci viene, seppure contenutamente, esemplificato

---

(25) I. PAVANELLO, *I catasti storici di Padova, 1810-1880*, Roma 1976, Sezione C, Foglio 2.

(26) G. LUGLI, *Nuove osservazioni sul valore topografico e catastale dell'insula in Roma antica*, « Rivista Catasto e Servizi Tecnici Erariali », N.S., 1 (1946), 8. Su questo argomento si veda pure: G. TOSI, *Aspetti e problemi...*, 115-116.

(27) C. GASPAROTTO, *Padova romana*, Roma 1951, 107-111.

(28) G. SAGGIORI, *Padova...*, 346 e 288.

(29) « ... *Recta inde secus sanctam Luciam ad sancti Clementis plateam recessus et accessus...* »: G. CONVERSINI DA RAVENNA, *La processione dei Bianchi nella città di Padova (1399)*, a cura di L. e D. CORTESE, Padova 1978, 87.

da un dipinto del sec. XIV attribuito al Guariento <sup>(30)</sup> (fig. 7). Quando l'attività svolta lo richiedeva, i suddetti fori potevano essere provvisti di un banco di muratura che occupava circa due terzi, o più, della loro larghezza, mentre la rimanente parte serviva da ingresso <sup>(31)</sup>. In questo caso i clienti effettuavano gli acquisti rimanendo da-



FIG. 6 - PADOVA, Case di via N. Sauro, civ. n. 1-3/5-7-9.

vanti al banco, protetti dalle volte a sbalzo da eventuali avversità atmosferiche. Si ripetevano così, nel medioevo, scene di vita consuete più anticamente nei mercati romani.

\* \* \*

A Padova l'applicazione dei « barbacani » non rimase un fatto costruttivo limitato alle sole case dei mercanti e degli artigiani. Vi

---

<sup>(30)</sup> Ci riferiamo all'affresco eseguito forse durante il sesto decennio del sec. XIV, nella cappella della Reggia Carrarese: « *Giuseppe spiega i sogni al Faraone* » (F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1974, 69-70).

<sup>(31)</sup> Una di queste aperture, però più piccola, che mantiene tuttora il banco di muratura, si trova sotto il « Salone », precisamente in Piazza delle Erbe, civ. n. 33.



FIG. 7 - GUARIENTO (?): « Giuseppe spiega i sogni al Faraone ».

sono invece esempi che dimostrano come questi sporti siano stati eseguiti anche su fabbricati destinati ad altre esigenze. È il caso dell'edificio posto nella « Strata maior »<sup>(32)</sup>, oggi via Dante, civ. n. 9-11-13 (fig. 8), di carattere romanico come si rileva dalle ghiera

---

(32) G. SAGGIORI, *Padova...*, 366.



accuratamente lavorate degli archi del portico <sup>(33)</sup>. Un'iscrizione che si poteva leggere in una lapide della facciata, affermava che l'edificio era stato costruito — ma a nostro giudizio solo ristrutturato ed ampliato — nel 1383, da Montorso Montorsi <sup>(34)</sup>, familiare dei Carraresi, figlio dell'astrologo modenese Guglielmo <sup>(35)</sup>. Fra le altre opere



FIG. 8 - PADOVA, Casa di via Dante, civ. n. 9-11-13.

fatte eseguire in quell'occasione egli, nell'intento di ampliare lo spazio dei piani superiori, provvide pure alla costruzione « ex novo » dell'intera parete perimetrale nord del fabbricato <sup>(36)</sup>. Essa risulta

---

<sup>(33)</sup> Cfr. N. GALLIMBERTI, *Architettura civile minore del medioevo a Padova*, « Bollettino del Museo Civico di Padova », XXVII-XXVIII (1934-1939), 181.

<sup>(34)</sup> I. SALOMONI, *Urbis patavinae inscriptiones sacrae, et profanae*, Patavii 1701, 533, n. 17.

<sup>(35)</sup> A. GLORIA, *Monumenti della Università di Padova (1318-1405)*, I, Padova 1888, 446-447; F. M. COLLE, *Storia scientifico-letteraria dello Studio di Padova*, III, Padova 1825, 169.

<sup>(36)</sup> La ristrutturazione trecentesca interessò pure il muro della facciata principale, limitatamente però alla zona posta sopra il terzo arco (nord) del portico.

costituita, al primo piano, da un corpo sporgente (circa cm. 120) sostenuto da otto serie di « barbacani » degradanti, parte di pietra e parte di legno, conficcati in alte lesene di mattoni (larghe cm. 70-72 e rilevate di cm. 29-32) (fig. 9), sormontati orizzontalmente dai travi di sostegno del muro sovrastante e del solaio. Questa soluzione



FIG. 9 - PADOVA, « Barbacani » della casa di via Dante, civ. n. 9-11-13 (lato nord).

non affine a quelle fin qui descritte tipicamente padovane, si avvicina invece come tecnica a quanto si osserva in alcune case di Chioggia, costruite dopo il conflitto veneto-genovese, conclusosi nel 1381<sup>(37)</sup>. La facciata grazie all'introduzione di questo tipo di sporgenza, acquista un sensibile movimento delle masse e per l'ortogonalità dovuta alle lesene contrapposte al marcapiano ed alla linea della cornice, si può collocare fra quelle rare espressioni di edilizia carrarese che trova particolare risalto nel doppio portico della reggia di Ubertino dai « *larghi ritmi verticali ed orizzontali* »<sup>(38)</sup>.

---

(37) P. MORARI, *Storia di Chioggia*, X, Chioggia 1870, 227.

(38) C. GASPAROTTO, *La reggia dei da Carrara. Il palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina*, « Atti e memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti », LXXIX (1966-67), 18.

\* \* \*

Nell'angolo fra via delle Boccalerie, civ. n. 39-41 e via S. Lucia, civ. n. 75-77 si trova una casa, o meglio un palazzetto, che conserva quasi intatto l'aspetto originario (fig. 10). Alcune finestre tuttora in uso o accecate, la cornice cordonata e la lavorazione particolare della



FIG. 10 - PADOVA, Via delle Boccalerie, civ. n. 39-41; via S. Lucia, civ. n. 75-77 (facciata nord).

muratura, fissano la sua erezione alla seconda metà del sec. XIV. La datazione trova ulteriore conferma anziché dalla forma a pieno centro degli archi del portico, attardata su parametri molto precedenti, dalla serie di architetti sporgenti (cinque scemi e quattro quasi a tutto sesto) della facciata settentrionale. Essi elevandosi su leggere mensole di mattoni e di trachite, formano a mezza altezza il sostegno della parete superiore. Si tratta di un tipo di « barbacane » molto elaborato, ormai differente dalle soluzioni locali caratterizzate — come abbiamo visto — da massicce mensole con testa ad ovolo e da ampie arcate di forma più o meno schiacciata. Questi invece si

collegano ad esempi extra-cittadini forse introdotti a Padova da architetti militari. Aggetti ottenuti in modo identico si scorgono infatti sui muri settentrionali del Castello di Padova (ora « Casa Penale »), costruito intorno al 1374 dal veronese Nicolò della Bellanda, « *ingegnere* » di Francesco il Vecchio da Carrara<sup>(39)</sup>. È verosimile che la nuova forma sia stata accolta anche in coeve fabbriche civili minori fatte erigere probabilmente da dignitari della corte carrarese. Nel

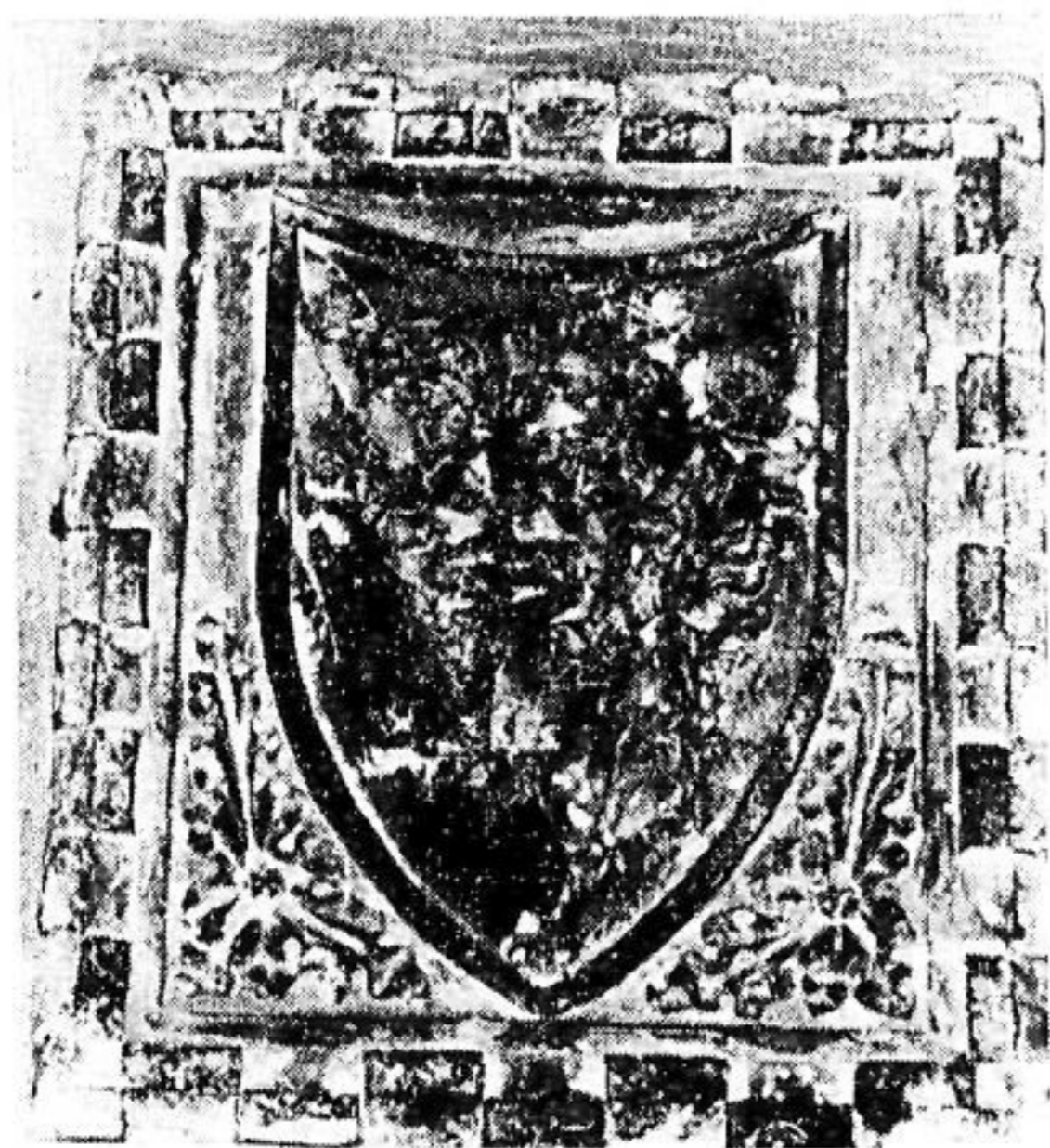


FIG. 11 - Stemma abraso (sottoportico di via delle Boccalerie, civ. n. 39-41).

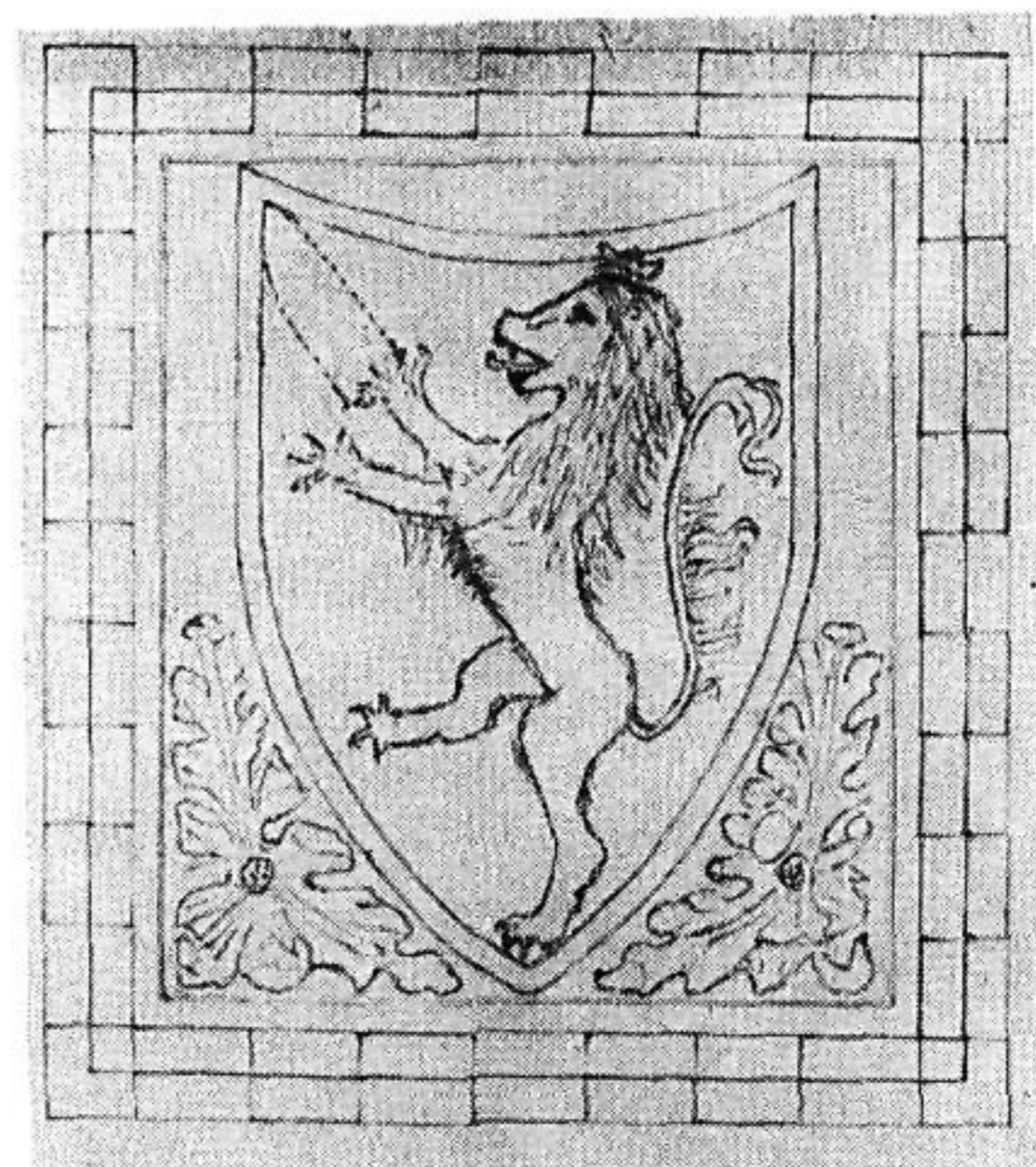


FIG. 11a - Disegno ricostruttivo dello stemma abraso di cui alla fig. 11.

nostro caso la ricostruzione del disegno dello stemma trecentesco posto sotto il portico, quasi abraso da una scalpellatura (fig. 11), ci fa individuare un leone rampante coronato (fig. 11a), arma che potrebbe essere della famiglia Lion, nota appunto in ambito carrarese<sup>(40)</sup>.

<sup>(39)</sup> G.-B. GATARI, *Cronaca Carrarese (1318-1407)*, I, a cura di A. MEDIN e G. TOLOMEI, R.I.S., T. XVII P. I, Città di Castello 1931, 137.

<sup>(40)</sup> E' noto che almeno dal 1350, Francesco da Lion, comunemente chiamato Checco da Lion, massaro del tesoro ed ambasciatore di Francesco il Vecchio da Carrara, amico di Francesco Petrarca, abitava nella contrada di S. Lucia (G. BILLANOVICH - E. PELLEGRIN, *Una nuova lettera di Lombardo della Seta e la prima fortuna delle opere del Petrarca*, in *Classical, Medieval and Renaissance studies in honor of B. L. Ullman*, II, Roma 1964, 223). Vi abitò pure il figlio Paolo (L. RIZZOLI Jun.-Q. PERINI, *Le monete di Padova*, Rovereto 1903, 121, doc. XXIV) che aveva, fra gli altri, come confinante Bartolomeo Gatari (G.-B. GATARI, *Cronaca...*, *Introduzione* a cura di A. MEDIN e G. TOLOMEI, XII<sup>4</sup>).

Lo stemma posto nel sottoportico della casa in considerazione, venne osservato dal Fabris, che però non seppe stabilire se era « *un grifo o leone rampante* » (G.

\* \* \*

Molti erano certamente gli stabili medioevali « a barbacani » esistenti a Padova, ma le distruzioni avvenute negli ultimi due secoli, li hanno ridotti a poche unità. Ulteriori tracce della loro presenza, si coglievano ancora pochi decenni addietro sul lato meridionale di via Caterino Davila, così come attualmente si scorgono in un muro perimetrale del teatro « Verdi » verso Corso Milano (fig. 12). Non si

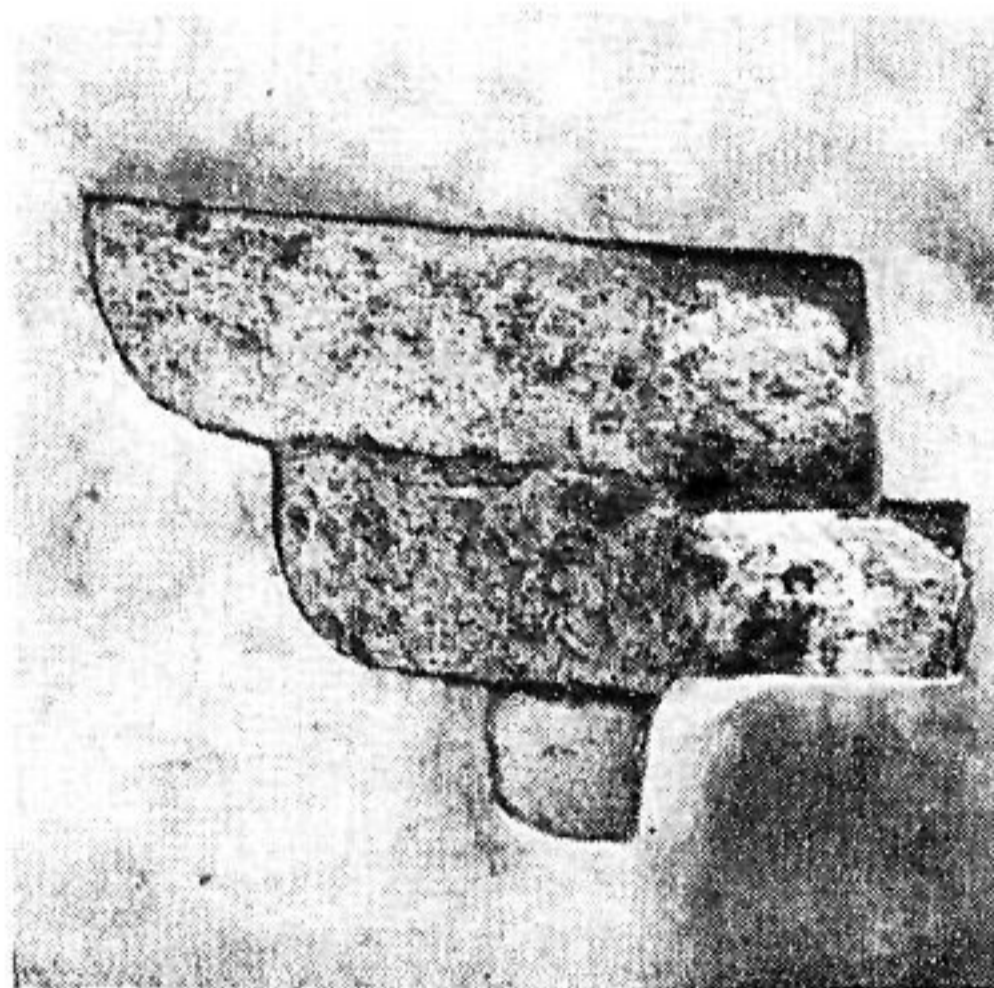


FIG. 12 - PADOVA, « Barbacani » in un muro perimetrale del teatro « Verdi ».

devono infine dimenticare le case « a barbacani » trasformate da successivi interventi edilizi: valgano per tutte, quelle di via Elisabetta Vendramin, civ. n. 6 e di via Francesco Squarcione, civ. n. 23 <sup>(41)</sup>.

---

FABRIS, *Quale fu la sede del « Collegio Lambertino » per gli scolari bresciani in Padova*, « Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti », XLVI (1929-1930), 439); dal disegno ricostruttivo ci risulta (fig. 11a) un leone rampante coronato. Si sa che arma « antichissima » dei Lion era « il Leone che serve da elmo di color bianco con corona d'oro, l'elmo propriamente detto di ferro, il manto bianco con gigli d'oro » (*Collezione di estratti storici - Famiglie di Padova - Catastico VII - I*, L. ms. B.P. 1134/6 n. 46 della Biblioteca Civica di Padova) a differenza di quella più usuale formata da un troncato avente nel 1° il leone uscente coronato, la coda biforcuta ed intrecciata, nel 2° il puro campo, e fra il 1° ed il 2° una fascia attraversante (*Stemmi delle famiglie di Padova del sec. XVII*, a cura di A. RICOTTI BERTAGNONI, Bassano del Grappa 1948, voce: Leoni). Potrebbe quindi trattarsi, nel caso del nostro stemma, dell'introduzione in esso, com'era consuetudine (cfr. P. GUELFI CAMAIANI, *Dizionario araldico*, Milano 1940, 139), del solo cimiero (leone rampante) dell'insegna « antichissima ».

La medesima ricostruzione (fig. 11a) evidenzia inoltre che, in alto, sulla destra dello scudo dovevano essere raffigurate altre cose. Forse le ruote carraresi? Queste appunto erano riprodotte consuetudinariamente nello stemma della famiglia Lion, durante la signoria dei da Carrara (*Collezione di estratti...*, n. 46).

<sup>(41)</sup> Il fabbricato di via F. Squarcione, civ. n. 23 — ora ristorante « Dotto » — fino al 1939 conservava intatta la sua facciata « a barbacani ». Purtroppo in tale data fu manomesso e travisato in maniera irreparabile.

Anche se la sola immagine della città giunta a noi dal Trecento — vale a dire la famosa veduta dipinta da Giusto Menabuoi — non ne dà atto, poiché privilegia solo le parti superiori degli edifici <sup>(42)</sup>, possiamo concludere che le case « a barbacani », sia pure in misura minore di quelle porticate, imprimevano nel tardo medioevo una nota estetica particolare al volto di Padova.

REFERENZE FOTOGRAFICHE Fotografie 1, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11a, 12: Marco Calore; 2: Enciclopedia Classica, Torino; 4: MAAR, Roma; 7: Museo Civico di Padova; 11: « Foto LUX » - Padova.

Il disegno di cui alla fotografia 11a è stato eseguito dall'autore.

---

(42) E' evidente inoltre che Giusto Menabuoi nell'affresco della Cappella Conti al Santo (c. 1382), si preoccupa soprattutto di porre in risalto i palazzi più importanti, sia pubblici che privati di Padova, tralasciando quasi completamente le costruzioni minori. Il pittore comunque riproduce solo i « barbacani » delle torri dell'allora nuovo castello carrarese.

GIOVANNI GORINI

## Note Numismatiche

### A. Ancora sul ripostiglio di denari repubblicani rinvenuto nel 1969

Grazie alla amichevole collaborazione di un collega<sup>(1)</sup>, ho potuto prendere visione di un residuo piccolo gruppo di denari romani repubblicani appartenuto al ripostiglio rinvenuto a Padova nel 1969<sup>(2)</sup>. È probabile che altri piccoli nuclei sopravvivano in raccolte private, tuttavia il quadro generale delineato al momento del rinvenimento non viene alterato da questo nuovo complesso di otto monete. Esse sono<sup>(3)</sup> (v. Fig. 1):

1. M. HERENNI	C. 308/1a Al D/:H
2. L. PISO CAEPIO Q.	C. 330/1a
3. Anonima  GAR,OGVL,VER	C. 350 A/2
4. L. IVLI BVR SIO	C. 352/1c Al R/: sotto la quadriga BE
5. P. SATRIENVS	C. 388/1b Al D/: LXXXIIII
6. BRVTVS	C. 433/2
7. CAESAR	C. 458/1 Al D/: contromarca C
8. T. CARISIVS	C. 464/4

---

(1) Devo la segnalazione delle monete al prof. Lenaz, che sentitamente ringrazio della collaborazione.

(2) G. GORINI, *Tre ripostigli di denari repubblicani a Padova e nel suo agro*, « Boll. Museo Civico di Padova », LX, 1971, n. 2 (pubb. 1977), pp. 89-92.

(3) Le monete sono state classificate con C = M. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974.

Gli estremi cronologici vanno dal 108/107 a.C. dell'esemplare di M. Herennius, al 46 a.C. di T. Carisius e si inseriscono nell'arco di tempo già testimoniato dagli esemplari precedentemente presi in considerazione. Per ora sul totale stimato di circa 600 denari se ne sono potuti classificare 42 esemplari, che sembrano però esemplificativi dell'intera composizione del ripostiglio. Questo si inserisce nel quadro della circolazione monetaria romana repubblicana a *Patavium* nella seconda metà del I sec. a.C. in connessione con i torbidi conseguenti alla repressione antoniana nella zona<sup>(4)</sup>. Da segnalare ancora la varietà dei tipi del magistrato T. Carisius, presente in questo gruppo con una nuova variante di conio, che testimonia dell'abbondanza della emissione e di una sua probabile localizzazione nell'area veneta confermando una datazione al 46 a.C.<sup>(5)</sup>. Quanto alle considerazioni generali si rimanda ad altra sede, proprio per il fatto che queste monete completano un ripostiglio già altrimenti noto.

## B. Ritrovamenti sporadici

18 dicembre 1974

Segnaliamo in questa sede alcuni ritrovamenti sporadici di monete mostratemi al Museo e il cui ricordo può essere di una qualche utilità per la ricostruzione della presenza di numerario romano nell'area di Padova e dei suoi dintorni.

1 - Ritrovamento a Cinto Euganeo di un asse Syd. 355

(M.) CAE(ILIVS)

27 marzo 1975

2 - Ritrovamento di una tomba romana di età augustea a Padova. Durante lavori di sterro si è rinvenuta un'urna funeraria romana contenente alcuni vasetti con anse, che sono andati rotti al momento dello sterro, una fibula in bronzo e una moneta (un asse) di A. LICINIUS NERVA SILIANVS del 7 a.A. (B. *Licina*, 33; Gorini, 514) D/ CAESAR AVGVST. PONT. MAX TRIBVN. [POSTEST]. Testa nuda di Augusto a d.

---

(4) Cfr. G. GORINI, *Monete antiche a Padova*, Padova 1972, p. 51 e ID., *La monetazione*, in *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, p. 701.

(5) Da tempo ho notato la frequenza di ritrovamenti nell'area veneta di monete del tipo C. 464/4 e 5, che farebbero propendere per una loro emissione in quest'area, da notare che un Carisius è attestato ad Adria (CIL, V, n. 2328), il problema certamente andrebbe rimeditato con più ampia e sicura documentazione.



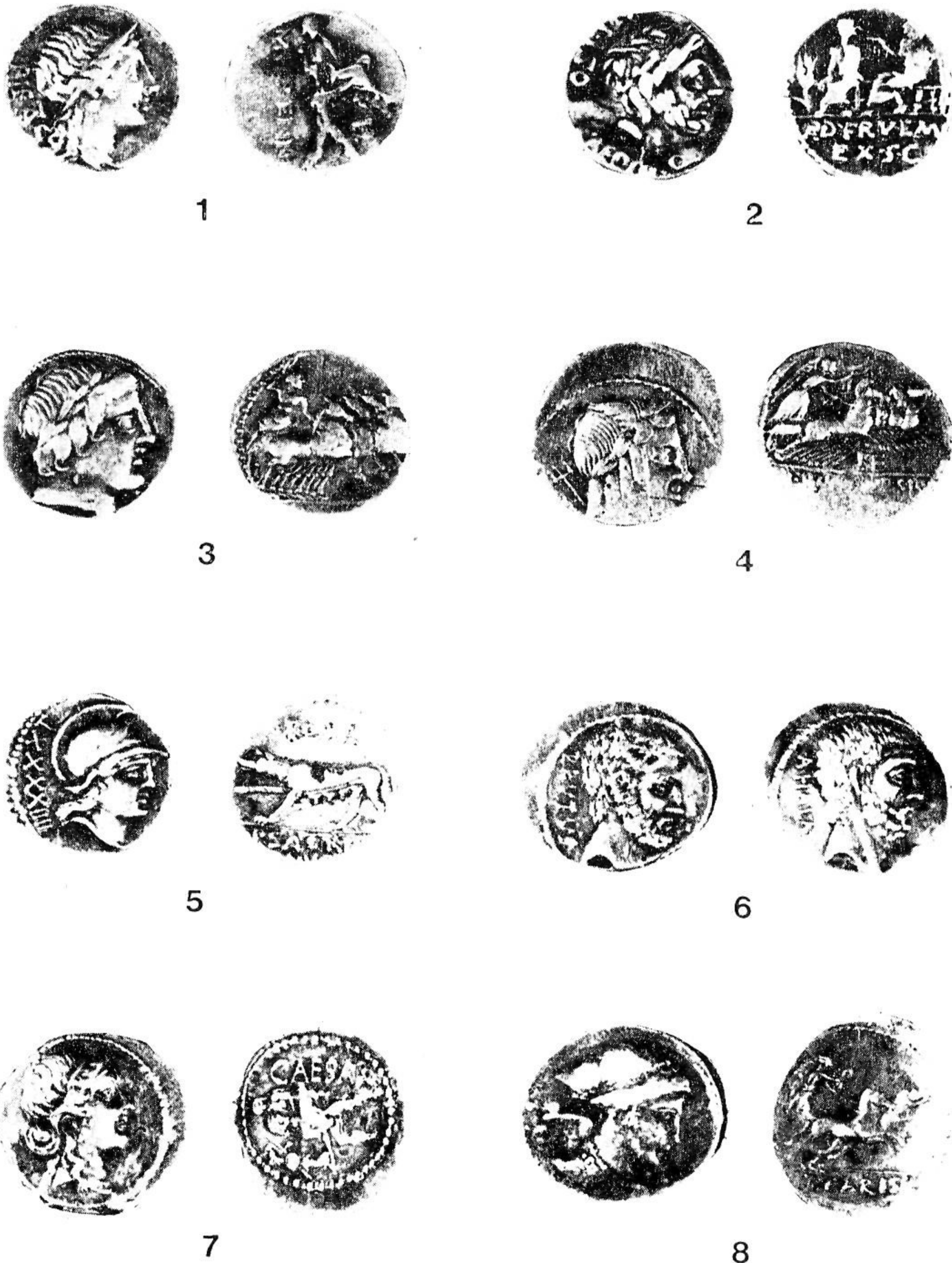


FIG. 1 - *Denari Romani Republican*. Padova, Coll. Privata.

R/ (A. LICIN.) NERVA. SILI(AN.) III VIR A.A.F.F., al centro S.C. B. *Licina*, 33; G. II, p. 99, 4664.

Cfr. GORINI, 514 <sup>(6)</sup> che rappresenta un altro esemplare rinvenuto in area veneta.

La tomba deve datarsi alla piena età augustea, circa il 5 a.C., interessante il tipo di fibula, corrispondente ad un tipo tardo La-Téne e il ritrovamento insieme alla moneta e alla fibula di frammenti ossei.

19 aprile 1975

3 - Ritrovamento di tre tombe di età romana ad Albignasego a 80 cm. di profondità, durante lavori di aratura per un nuovo vigneto. In una di queste si trovò un asse del I secolo probabilmente di Tiberio, ma irriconoscibile e inclassificabile.

25 giugno 1975

4 - Vista una moneta da Monselice, mostratami dal prof. Valandro, insegnante della zona, si tratta di un asse di AUGUSTO, con il rovescio della PROVIDENTIA S.C. e altare (RIC. I, p. 95, n. 6, 7).

---

<sup>(6)</sup> G. GORINI, *Monete romane repubblicane del Museo Bottacin di Padova*, Venezia 1973.

ANGIOLO LENCI

## L'assedio di Padova del 1509: questioni militari e implicazioni urbanistiche nella strategia difensiva veneziana all'indomani di Agnadello

Il successo dell'assedio di Padova del 1509 <sup>(1)</sup>, che porterà la città al centro della spinta offensiva della vasta coalizione di Cambrai,

---

(1) La bibliografia relativa all'assedio di Padova del 1509 è assai ricca anche se spesso ripetitiva. Tra i lavori più completi ed organici è P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova dell'anno 1509, in correlazione alla guerra combattuta nel Veneto dal maggio all'ottobre*, Venezia 1891 (Estr. da «Nuovo Archivio Veneto», tomo II<sup>o</sup>, parte I<sup>a</sup>), che spazia anche nel periodo tra Agnadello e il vero e proprio assedio, segnalando documenti d'archivio, in seguito ripresi e pubblicati dal Cessi come Appendice ai Diari del Priuli e parecchi dei quali rivisitati in questo saggio, mentre pure monografici e significativi si presentano: G. TRIESTE, *Cenni sull'Assedio di Padova del 1509*, Padova 1843; A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega stretta in Cambrai dal maggio all'ottobre 1509*, Padova 1863. Notevole è lo studio di D. SCHÖNHERR, *Der Krieg Kaiser Maximilians I<sup>o</sup> mit Venedig 1509*, Vienna 1876, ricco di notizie sull'esercito imperiale, mentre G. ASTEGIANO, *L'artiglieria all'assedio di Padova nel 1509*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», (luglio-ottobre 1908), pp. 104-123, (novembre-dicembre 1908), pp. 162-173, (gennaio-febbraio 1909), pp. 34-48, fornisce un valido quadro delle tecniche militari ossidionali. A queste opere, basilari per lo studio dell'argomento, vanno aggiunte: L. MENIN, *L'Assedio di Padova nell'Anno MLIX*, Padova 1857; A. SAGREDO, *Padova al tempo della guerra di Cambrai*, in «Archivio Storico Italiano», N. S. tomo XVIII, parte I<sup>a</sup> (1863), pp. 143-155; A. MEDIN, *Due questioni relative all'Assedio di Padova nel 1509*, Padova 1890; A. GLORIA, *Quanti nemici e quanti difensori all'Assedio di Padova del 1509*, Padova 1891; A. CISCATO, *Gli avvenimenti del 1509 nel Padovano. Alcuni documenti inediti*, Padova 1900; E. MUSATTI, *La Lega di Cambrai e la difesa di Padova*, Padova 1911; V. ROSSETTO, *I Padovani, Padova e il Bastione della Gatta (1509)*, Padova 1931; M. CHECCHI, *L'Assedio di Padova del 1509 e un bassorilievo nella Hofkirche di Innsbruck*, in «Padova e la sua provincia», 5 (1956), pp. 14-22; G. WIEL MARIN, *L'assedio di*

all'indomani della tragica sconfitta di Agnadello<sup>(2)</sup>, pone le premesse strategiche di quella drastica revisione del sistema difensivo dello *stato da terra*, che Venezia svilupperà, nel corso del '500, con la costruzione di un complesso di città fortificate che trasformerà profondamente l'assetto urbanistico delle principali città venete.

L'assedio del 1509, oltre a rappresentare infatti il campo di sperimentazione di problemi propriamente tecnico-militari, ne evidenzia anche alcuni che, più in generale, investono il delicato sistema dei rapporti tra guerra e politica e tra società civile e militare nella trasformazione del Territorio in un vasto quadro di difesa del medesimo.

In questa problematica emergono dunque una serie di elementi che compongono il quadro generale delle opere difensive, le quali

---

*Padova del 1509*, in « Padova e la sua provincia », I (1963), parte I<sup>a</sup>, pp. 22-28 e 2 (1963), parte II<sup>a</sup>, pp. 3-8; G. OREFFICE, *L'assedio di Padova del 1509 (secondo l'Istoria del Cavaliere senza macchia e senza paura)*, in « Padova e la sua provincia », 8-9 (1969), pp. 15-18; G. OREFFICE, *La difesa del Bastion de la Gata (settembre 1509)*, in « Padova e la sua provincia », 2 (1970), pp. 10-13; G. VIVODA, *Padova agli albori del XVI secolo. L'assedio imperiale, le fortificazioni, il ruolo strategico*, in « Rivista Militare », I (1973) pp. 78-87; A. LENCI, *Arte militare, eserciti e guerra al tempo della Lega di Cambrai*, Padova 1979 (edito in occasione della Mostra «Armi dal Bacchiglione», Museo Civico di Padova, maggio-settembre 1979).

Inoltre vari sono gli interventi apparsi sui quotidiani locali, citiamo, tra gli altri: L. RIZZOLI jr., *La lega di Cambrai e l'assedio di Padova nel 1509*, in « Il Veneto. Corriere di Padova », lunedì 13 sett. 1909, anno XXI; E. PIVA, *L'assedio di Padova*, in « Gazzetta del Veneto », 2 agosto 1954; E. FRANZIN, *L'assedio di Padova, del 1509*, in « L'Eco di Padova », 2 settembre 1978.

Per una analisi invece delle fortificazioni durante l'assedio vedasi G. RUSCONI, *Le mura di Padova*, Bassano 1921 e il saggio di A. LENCI, in corso di pubblicazione.

(2) La battaglia di Agnadello, altrimenti nota come « Ghiaradadda », « Vailate » o « Pandino », fu il risultato di una serie di errate valutazioni sul piano strategico e tattico da parte veneziana nel quadro di una generale condotta delle operazioni mirante a mantenere il solo controllo della Ghiaradadda. Di qui i contrasti tra il Pitigliano, capitano generale e quindi comandante in capo, che voleva restare in una rigida difensiva, anche seguendo gli ordini del Senato *veneto*, e Bartolomeo d'Alviano, governatore generale, che proponeva una strategia risolutiva, che sosterrà l'urto maggiore della giornata con i propri reparti, posti alla retroguardia dell'esercito veneziano che procedeva su Pandino, seguito parallelamente da quello francese guidato da Luigi XII<sup>o</sup> in persona. L'esito dello scontro, durante il quale si verificò la massima mancanza di collegamenti e di unità di azione nel campo veneziano, fu reso ancora più grave dall'incapacità del Pitigliano, che già non aveva soccorso l'Alviano, di costituire una seconda linea di difesa e di evitare diserzioni e sbandamenti nell'esercito. Sulla questione, come pure per altri capitoli della storia militare del Rinascimento, rimane ancora fondamentale: P. PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino 1952, pp. 455-469 e la ragionata bibliografia ivi compresa; per le conseguenze politiche e sociali più generali vedansi, tra gli altri, A. VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500*, Bari 1964 e I. CERVELLI, *Machiavelli e la crisi dello Stato veneziano*, Napoli 1974.

non si fermano al semplice manufatto prodotto dall'architettura e dall'ingegneria militare ma investono tutti quei campi e quei settori in grado di offrire strumenti tecnici, sociali e politici per operare una completa e sempre più sicura difesa: tra questi l'organizzazione e la prassi militare propriamente intese, la sistemazione degli alloggiamenti di truppe nei centri abitati, i rapporti tra militari e civili, i danni provocati dalle vicende militari, la pratica del *guasto*, la sistemazione idrica in funzione delle fortificazioni e dei rifornimenti.

Le vicende del 1509 sono estremamente rappresentative di tali situazioni, in un periodo di grandi trasformazioni nel campo militare, con il coinvolgimento diretto di Venezia in una guerra di vaste proporzioni il cui teatro d'operazione si sarebbe spostato sino alla laguna veneta minacciando la stessa sopravvivenza della Repubblica.

Il trauma della sconfitta di Agnadello, infatti, e il pericolo corso nel terribile giugno 1509, quando l'esercito veneziano, abbandonata tutta la terraferma, compresa Padova, ad esclusione di Treviso, giunge a Mestre, anche se solleva un forte risentimento sia contro la classe dirigente veneziana che contro i soldati, che « non hanno volsuto pur denudare una spada, ma chome putane et femine tuti scampatti *cum* tanta ignominia et vergogna loro et del Stato Veneto »<sup>(3)</sup>, costringe i veneziani ad interrogarsi sulle ragioni di una simile disgrazia poiché, come già rileva Machiavelli, a causa di una sola battaglia, « perderono quello che in ottocento anni, con tanta fatica, avevano acquistato »<sup>(4)</sup>.

Se, da un lato, le cause della sconfitta vengono individuate nella cattiva condotta delle operazioni, frutto anche della divisione del comando, negli inevitabili sospetti di tradimento e nella pavidità di alcuni reparti, parte delle responsabilità sembrano però ricadere sulla « foga di del signor Bortolo », l'Alviano, colpevole di avere accettato la battaglia campale anziché mantenere l'esercito sulla difensiva<sup>(5)</sup>.

---

(3) G. PRIULI, *I Diarii*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, n. ed., XXIV, vol. IV, Bologna 1938, p. 54 (vol. I, a c. di A. Segre, II e IV a c. di R. Cessi, Città di Castello-Bologna, 1912-41); i *Diarii* del Priuli rimangono tuttora con quelli di M. SANUTO (*I Diarii*, Venezia 1879-1903, tomo VIII e IX) una delle fonti imprescindibili per lo studio di questi avvenimenti. Tale opinione contro l'esercito si ritrova nel SANUTO, cit., VIII, coll. 266.

(4) N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, cap. XII (cfr. N. MACHIAVELLI, *Opere Scelte*, Roma 1973, p. 58).

(5) Anche se in un'analisi successiva (cfr., tra gli altri, P. PIERI, *Il Rinascimento e la crisi...*, cit.) il ruolo dell'Alviano verrà esaltato, parte delle fonti coeve e una certa storiografia stigmatizzano, specie nell'immediatezza dello scontro, più o meno duramente l'impulsività del condottiero: cfr. SANUTO, cit., VIII, 263, 257, 258, 266 e

Il risultato di questa analisi determina sul piano militare l'abbandono da parte di Venezia di una strategia risolutiva e il sistematico rifiuto di scontri campali, in grado di capovolgere in breve tempo le sorti della guerra, in favore di una strategia difensiva, col proposito di conservare l'esercito in difesa della sola Venezia, in seguito anche al rifiuto di quasi tutte le città di terraferma di accoglierne, durante la ritirata, i resti dentro le proprie mura <sup>(6)</sup>.

Giacché l'esercito veneziano non è in grado di riprendere l'iniziativa dopo le perdite di fanteria e le diserzioni seguite ad Agnadello, soprattutto di cavalleria pesante, consistente presso gli avversari, difficilmente sostituibile e indispensabile ad impostare una strategia offensiva, Venezia decide di mantenerlo unito e di farlo appoggiare sempre a fortificazioni; si evita così la necessità di rifornirsi di costosi e difficilmente reperibili *uomini d'arme*, e soprattutto per l'esercito di accettare scontri campali, mentre si sceglie una strategia *a piccoli passi*, rimandando al futuro la riconquista della maggior parte della terraferma <sup>(7)</sup>. In un primo tempo quindi l'esercito viene concentrato

---

particolarmente 397 a proposito dell'opinione del Gritti; PRIULI, cit., p. 44: « Bartolomeo Liviano, che fu chagione de tanta ruina », e p. 313; N. MACHIAVELLI, *Ritratto di cose di Francia*, in *Arte della guerra e scritti politici minori*, a c. di S. Bertelli, Milano 1961, p. 167: « ma il furore di Bartolomeo d'Alviano trovò uno maggior furore »; A. MOCENIGO, *La guerra di Cambrai fatta a tempi nostri in Italia...*, Venezia 1544, p. 14r.; accuse più temperate invece in E. HARDY, *Les Français en Italie de 1494 a 1559*, Paris 1880, p. 110 e S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Tomo V°, Venezia 1974, p. 149 mentre la durezza di E. MUSATTI, *La Lega di Cambrai...*, cit., p. 26, testimonia il perdurare di questa opinione.

<sup>(6)</sup> Per una sintetica analisi sul rifiuto opposto dalle città venete all'entrata dell'esercito vedasi L. BRUNELLO, *L'atteggiamento delle città venete nei confronti di Venezia, durante la guerra della lega di Cambrai*, in « Quaderno di Studi e Notizie. Centro di Studi Storici Mestre », n. 3-4 (1964), pp. 10-14, mentre d'altra parte appare appurato (cfr., tra gli altri, S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, cit., p. 156; R. CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, Milano 1946, vol. II, p. 59) che Venezia non concesse il permesso alle città della terraferma di consegnarsi alle forze della Lega.

<sup>(7)</sup> A proposito della necessità di provvedersi di fanteria anziché di cavalleria per condurre una difesa di fortificazioni e sulla constatazione della superiorità della cavalleria pesante nemica, vedasi il dispaccio dei Provveditori Generali da Treviso l'11 luglio, in *Archivio di Stato di Venezia* (d'ora innanzi ASVe), *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 91r.

Secondo il Sanuto, il più attendibile, prima di Agnadello, la cavalleria veneziana contava su circa 1800 *uomini d'arme* e 400 tra balestrieri a cavallo, *stradiotti* e *cavallizieri* dalmatini, mentre per il PIERI (*Il Rinascimento e la crisi...*, cit., p. 464) che si riferisce al momento della partenza dell'esercito da Pontevico rifacendosi al Sanuto stesso ma non conteggiando i successivi rinforzi, sarebbero stati 1600 *uomini d'arme* e 2500 balestrieri a cavallo e *stradiotti*, tenendo conto che molte di queste truppe erano assai scadenti; i francesi invece ad Agnadello contavano su circa 2000 lance, numero

nei pressi di Mestre, mentre a Venezia, sicuri dell'imminente arrivo del nemico, si programmano lavori di fortificazione per quei luoghi della città e della laguna più esposti in caso di attacco<sup>(8)</sup>. Quando, nella seconda metà di giugno, si comprende la difficile realizzazione tecnica di un piano d'attacco diretto al cuore della città, viene continuata e portata avanti la costruzione di alcuni bastioni tra Mestre e Marghera<sup>(9)</sup>, mentre la flotta si deve comunque tener pronta ad imbarcare l'esercito e a trasportarlo nella stessa Venezia<sup>(10)</sup>.

In un secondo tempo, con l'esercito ormai rinfrancato e in parte riorganizzato al campo di Mestre, si decide di costituire a Treviso un

---

confermato anche da F. LOT (*Recherches sur les effectifs des armées françaises des Guerres d'Italie aux Guerres de Religion 1494-1562*, Parigi 1962, p. 32) che parla di 14.000 cavalli, anche se ammette la difficile valutazione delle forze francesi presenti alla battaglia, mentre il PRIERI (*Il Rinascimento e la crisi...*, cit., p. 458) li valuta in 2300 *uomini d'arme*; durante la battaglia le perdite della cavalleria veneziana furono basse ma il 20 maggio, a causa delle diserzioni, i veneziani disponevano di 6000 cavalli mentre a Mestre, nel giugno, si trovavano solo 400 *uomini d'arme* (F. GUICCIARDINI, *Istoria d'Italia*, Milano 1803, vol. IV, p. 214) e ai primi di luglio erano risaliti a poco più di 500 unità, secondo il Priuli e il Sanuto. Ai primi di agosto a Padova vi sono 555 *uomini d'arme*, circa 1600 tra *stradiotti* e balestrieri a cavallo, e tale cifra dovrebbe essere rimasta sostanzialmente inalterata sino alla fine delle operazioni visto che nel novembre l'esercito contava 573 *uomini d'arme*, 1200 cavalli leggeri e 900 *stradiotti*. Le forze imperiali avranno comunque sempre la supremazia disponendo di più di 9000 cavalli tra tedeschi, francesi e italiani alla metà di agosto, saliti probabilmente, al momento dello scontro in settembre, a 14.000 cavalli anche se il fior fiore della cavalleria pesante nemica era rappresentato da non più di 500 lance francesi, guidate da La Palice e dal Baiardo, e da 2000 cavalli tedeschi (cfr. SANUTO, cit., VIII, 149 sgg., 217 sgg., 241, 457, 493; IX, 41, 57 sgg., 102, 190, 225, 289; PRIULI, cit., pp. 125, 191, 244).

(8) A proposito degli iniziati lavori di fortificazione nella laguna, che costituiscono una premessa di quelli degli anni successivi, cfr. l'ampia e ragionata analisi del PRIULI (cit., p. 4 sgg.) e quella più sintetica del SANUTO (cit., VIII, 351, 384, 385, 386, 421).

(9) Per tali interessanti opere fortificate, che, tra l'altro, riteniamo siano restate forse sino al 1516, cfr. L. BRUNELLO, *Mestre ai tempi della guerra della Lega di Cambrai*, in «Quaderni di Studi e Notizie. Centro di Studi Storici Mestre», n. 3-4 (1964), pp. 42-47, e P. BERGAMO, *Il Castello di Mestre al tempo della guerra della Lega di Cambrai*, in «Quaderno di Studi e Notizie. Centro di Studi Storici Mestre», quaderno XIII (1969), pp. 54-57, saggi comunque assai poveri di dettagli e che si rifanno in larga misura al Sanuto. Si vedano inoltre le notizie riportate dal PRIULI (cit., pp. 97, 137) con le rispettive e chiarificanti note del Cessi; A. MOCENIGO, *La guerra di Cambrai...*, cit., p. 20r.; infine la *Corrispondenza dei Provveditori Generali di Terraferma alla Signoria*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., pp. 127, 128, 129, 131, 132, 133.

(10) Cfr. SANUTO, cit., VIII, 444; PRIULI, cit., p. 84 e A. LENCI, *Arte militare, eserciti...*, cit., p. 22.

secondo consistente nucleo difensivo, considerata anche la facilità di rifornimenti che quei territori possono offrire all'esercito <sup>(11)</sup>.

Tali decisioni e spostamenti di truppe sono comunque contrassegnati da profonde incertezze derivanti sia dalla non ben chiara visione delle intenzioni avversarie come dal timore di compromettere definitivamente l'esito della campagna con una mossa sbagliata alienandosi, tra l'altro, i favori di quella parte della popolazione della terraferma rimasta fedele a S. Marco. È necessario quindi sottolineare quanto sia di ostacolo ai piani militari veneziani l'ostilità della popolazione ad accogliere l'esercito nei grossi centri abitati, e in tal senso il concentramento dell'esercito in Treviso verrà effettuato in gran segretezza e con estrema delicatezza e con una serie di misure e precauzioni per allarmare il meno possibile i trevisani <sup>(12)</sup>.

Verso il 10 luglio quindi, a poco meno di due mesi da Agnadello, Venezia può contare su due principali nuclei di difesa, Treviso e Marghera, non sufficienti comunque a garantire una valida sicurezza territoriale: ed è in quest'ordine dunque, e non tanto in un'ottica di offensiva a largo raggio, che si colloca la fortunata riconquista di Padova del 17 luglio 1509. Va subito notato che tale decisione matura dopo un profondo dibattito che trascura la componente militare, in un primo tempo tenuta addirittura all'oscuro dell'operazione, organizzata e guidata dal Provveditore Generale Andrea Gritti <sup>(13)</sup>.

La riconquista, il cui anniversario verrà festeggiato annualmente a Venezia <sup>(14)</sup>, viene in realtà condotta essenzialmente dai veneziani e

---

<sup>(11)</sup> Il Pitigliano, con altri militari, avrebbe preferito restare ancora al campo tra Mestre e Marghera (SANUTO, cit., VIII, 434, 444, 457); per le fortificazioni e gli avvenimenti di Treviso durante la guerra cfr. A. SANTALENA, *Veneti e Imperiali. Treviso al tempo della guerra di Cambrai*, Venezia 1896; L. MARINELLI, *Fra' Giocondo (1435-1515)*, in « Rivista d'Artiglieria e Genio », 1902, voll. II<sup>o</sup>, p. 36 sgg.; H. DE LA CROIX, *Military considerations in city planning: fortifications*, New York 1972, pp. 42-44.

<sup>(12)</sup> ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. n. 32, cc. 122r-v., 123v., riportato anche in A. SANTALENA, *Veneti e Imperiali...*, cit., p. 117 sgg.; ASVe, *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 74r.

<sup>(13)</sup> Cfr. PRIULI, cit. 154, 155 con la relativa interessante nota del Cessi, anche a proposito dei dissidi tra il Pitigliano e il Gritti, il cui ruolo durante tutte le operazioni di questi mesi sarà fondamentale per gli interessi della Repubblica (F. SENECA, *Venezia e Giulio II<sup>o</sup>*, Padova 1962, p. 124; P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 67) e che si spingerà fino a quasi ad assumere di fatto il comando dello stesso esercito.

<sup>(14)</sup> Per l'anniversario della riconquista di Padova, Santa Marina, veniva fatta una processione guidata dal doge, dalla chiesa omonima fino a S. Marco (cfr. F. GUILBERT, *Venice in the crisis of the League of Cambrai*, p. 278 in AA.VV., *Renaissance Venice*, Londra 1973, pp. 274-292) e durante tale giornata era proibito lavorare; inoltre L. DA PORTO (*Lettere Storiche*, Firenze 1857, p. 103) spiega che l'anniver-



da alcuni reparti militari scelti <sup>(15)</sup>, con l'esclusione del grosso dell'esercito, rimasto a Treviso e assente al grande saccheggio della città.

Al saccheggio <sup>(16)</sup>, che si protrarrà per qualche giorno, si distingueranno infatti i veneziani, tra cui molti nobili, alcuni dei quali verranno arrestati od obbligati a rientrare immediatamente a Venezia, oltre che a diverse migliaia di contadini in buona parte del Mestrino, di Mira e delle Gambarare. Gritti non riuscirà infine più a controllare la situazione ed occorrerà l'intervento di uno dei Capi dei Dieci e di un avogadore per riportare ordine e salvaguardare non solo gli interessi dei padovani marcheschi ma le stesse proprietà veneziane, oltre che impedire una dispersione dei beni dei « rebelli » da adoperare in seguito per far fronte alle spese della guerra <sup>(17)</sup>.

---

sario doveva essere festeggiato anche dai padovani « forse in memoria de' danni loro », riferendosi al fatto che tale data coincideva anche con l'anniversario del saccheggio della città.

<sup>(15)</sup> Secondo il PRIULI (cit., p. 154) all'operazione parteciparono 15.000 veneziani montati su circa 4000 barche, sbarcati al Portello dopo aver vinto la resistenza tedesca a Strà, mentre Gritti, con i reparti di Citolo da Perugia e Lattanzio da Bergamo, che al momento contavano 500 fanti in tutto (SANUTO, cit., VIII, 540), e di Bernardino da Parma, i cui fratelli, che si trovavano all'interno della città, apriranno le porte ai veneziani, riuscirà a penetrare da Codalunga.

<sup>(16)</sup> Per il saccheggio di Padova ed ancor più per l'intera questione dei « rebelli » padovani, si rimanda ad A. BONARDI, *I padovani ribelli alla Repubblica di Venezia (a. 1509-1530)*, Venezia 1902 (Dep. Ven., Miscellanea, ser. II, VIII), che riporta pure l'elenco del SANUTO (cit., VIII, 543, 544) delle case saccheggiate, alcune delle quali presenti pure in J. BRUTI, *Annalia quaedam*, estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, cit., p. 57. A proposito delle forti preoccupazioni dei Provveditori per le conseguenze politiche ed economiche causate dal saccheggio, cfr. ASVe, *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 93r. sgg., che pure denunciano il verificarsi di vere e proprie risse, come testimonia l'episodio di Stefano Moneta che aggredisce lo stesso Citolo da Perugia, mentre tra i diversi nobili arrestati ricorre spesso il nome di Sebastiano Bernardo (cfr. SANUTO, cit., VIII, 528, 529; ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 126r.); vi fu l'ordine esplicito (« subito subito se debino levarse ») di rientrare a Venezia per i nobili non autorizzati a restare a Padova (cfr. ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 126v.). Per il problema generale dei saccheggi, come di altri aspetti della vita militare di questo periodo, vedasi l'interessante saggio di M. L. LENZI, *Fanti e cavalieri nelle prime guerre d'Italia (1494-1527)*, in « Ricerche Storiche », VII (1977), n. I, pp. 7-92.

<sup>(17)</sup> Uno dei Capi dei Dieci e un avogadore furono richiesti dallo stesso Gritti (cfr. ASVe, *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 101 r.) e verranno autorizzati a partire il 18 luglio (cfr. ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 126v.) anche per lasciare libero il Gritti di occuparsi di altri urgenti problemi, e partiranno il giorno dopo per Padova (cfr. ASVe, *Consiglio dei X, Capi. Lettere*, Filza n. XI, c. 245r.). Pare comunque che la loro missione non sia servita a molto e si siano dimostrati poco efficienti (P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., pp. 61, 62) e verranno fatti rientrare il 30 luglio passando le consegne a Pietro Balbo, il nuovo podestà della città (cfr. ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 130r.).

Il sacco di Padova, al di là degli stessi danni materiali, fatti ascendere fino a 150.000 ducati, simboleggia dunque solo l'inizio di una serie di gravi conseguenze derivanti alla città dal ruolo strategico che Venezia le affida a partire da questo momento.

Padova, con Treviso e Mestre, acquista il ruolo di cardine per una *enclave* in cui l'esercito veneziano possa muoversi liberamente e sicuramente: l'idea « che le citade de Padoa e Trevixo heranno li borgi dela citade veneta, et che l'hera neccessario al tutto recupearle et mantenerle al tutto per beneficio dela citade veneta »<sup>(18)</sup> risulta ormai vincente sull'opinione di abbandonare la terraferma e trincerarsi unicamente a Mestre e Marghera, rimasta viva fin quasi la fine di luglio<sup>(19)</sup>.

Alla decisione di conservare Padova e di non abbandonarla nuovamente in mano nemica concorrono indubbiamente una serie di fattori, non solo militari ma anche più propriamente politici, per ridare fiducia alla popolazione veneziana e al partito marchesco lanciando così un segnale ai nemici sul proposito di resistenza ad oltranza, mentre infine non doveva essere estranea l'esigenza di conservare quelle proprietà veneziane che il Priuli, secondo il Ventura esagerando, faceva ascendere a circa ben i due terzi del territorio padovano<sup>(20)</sup>.

Di qui pertanto la necessità di fortificare in maniera adeguata sia Padova che Treviso, trasformandole in capisaldi di larga portata strategica in grado di arrestare non solo piccole colonne nemiche ma tutte le forze avversarie obbligandole ad un confronto più favorevole alle deboli forze veneziane.

Va considerato, inoltre, per meglio valutare il drastico mutamento intervenuto nella strategia veneziana, come prima della lega di Cambrai la sicurezza di Venezia fosse affidata anche ad una serie di fortificazioni, concentrate però in Lombardia, mentre le città del Veneto « non heranno fortifichate molto, nè se potevano mantenere, come di sopra he dechiarito, et questo perchè se reputavano fussenno *in centro civitatis Venetiarum*, essendo chussì propinque, et che sempre ali bisogni se potessenno socorerre, nè se pensava d'alchuno che le se potessenno perdere, et per questa cagione non furonno forti-

---

<sup>(18)</sup> PRIULI, cit., p. 133.

<sup>(19)</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>(20)</sup> *Ivi*, pp. 50, 243; per un approfondimento del problema cfr. A. VENTURA, *Nobiltà e popolo...*, cit., p. 174 sgg. e I. CERVELLI, *Machiavelli e la crisi...*, cit., p. 54 sgg.



FIG. 1 - La battaglia di Agnadello, da NICOLÒ DEGLI AUGUSTINI, *Li successi bellici seguiti nella Italia dal fatto d'arme di Gieradada...*, Venezia 1521.

fichate: et solamente li Padri Veneti atendevano a fortificare le citade de Lombardia, quale, essendo propinque al Stato de Milano, apareva che fussenno de maggior importanttia, non giudichando che mai potesse intravenire una simele ruina » (21).

In realtà, nonostante le ingenti somme di denaro spese per fortificare le città della Lombardia, anche queste, pur disponendo di parecchie artiglierie non riescono ad arginare l'avanzata francese dopo Agnadello, in quanto, tra l'altro, Venezia non si fida di fare assediare il proprio esercito in città considerate non sicure da un punto di vista politico.

Ma dopo la perdita di larga parte della terraferma la difesa si deve impennare su quelle città e luoghi fortificati del Veneto in grado di offrire una maggior possibilità ai rifornimenti e agli aiuti provenienti da Venezia.

In questo pericoloso frangente Venezia compie un'ulteriore scelta strategica che avrebbe influito a lungo nella trasformazione del Territorio e del paesaggio veneto negli anni successivi: la concentrazione dei maggiori sforzi nella difesa dei grossi agglomerati urbani rispetto al mantenimento dei numerosi piccoli centri che pure possedevano fortificazioni forse in migliore stato di quelle di Padova e Treviso. Il risultato di tale scelta sarà, a breve scadenza, l'abbandono delle campagne alle scorrerie e alle violenze nemiche, come testimoniano anche gli avvenimenti militari posteriori al 1509, mentre nel contempo le città di terraferma verranno ingabbiate in massicce e formidabili cinte bastionate che ne condizioneranno grandemente lo sviluppo. Venezia decide quindi di trascurare gli obiettivi secondari concentrando le proprie forze per la difesa di Treviso e, come appare dall'eloquente similitudine del Priuli, di Padova « la quale hera la chiocha *cum* li pulzini, perchè, quantunque li pulzini sonno robati dali ucelli celestri, *tamen*, rimanendo la chiocha, ne possonno reducir et choare deli altri pulzini. *Similiter* hera ahora al Stato Veneto, che, quantumque li teritorij et li chastelli del teritorio patavino d'intorno fussenno ruinati, *tamen*, conservandossi la chiocha, che hera la citade

---

(21) PRIULI, cit., p. 55; cfr. inoltre, per il sistema difensivo prima di Cambrai E. CONCINA, *Le Trionfanti et Invittissime Armate Venete*, Venezia 1972 p. 141 sgg. che in buona parte riprende M. SANUTO, *Itinerario per la terraferma veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII*, Padova 1847 e che comunque rimane l'unico lavoro organico sulle forze armate veneziane; vedasi inoltre sul medesimo problema C. VIVANTI, *La storia politica e sociale. Dall'avvento delle signorie all'Italia spagnola, Le « Guerre horrende de Italia »*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, voll. 2°, parte I<sup>a</sup>, Milano 1975, pp. 368 sgg.

di Padoa, non mancheranno li pulzini, che heranno li teritorij. Et li Signori Venetti *ettiam* in questa conservatione patavina ponevano ogni loro spiricto, inzegno, forze et fantassia, nè pensavano giorno et nocte ad altro »<sup>(22)</sup>. Le stesse operazioni militari del 1509 e degli anni successivi testimoniano l'ormai tramontata funzione, non solo in un disegno strategico ma persino tattico, di tutte quelle località fortificate come Montagnana, Cittadella, Bovolenta, Castel Baldo, Este, Monselice ecc..., le cui deboli mura, a causa dell'indiscusso ruolo di protagonista che l'artiglieria viene ad assumere nella guerra d'assedio moderna, saranno facilmente sbrecciate dalle truppe assedianti, come è dimostrato dai continui e rapidi passaggi di mano tra opposti eserciti durante questi anni<sup>(23)</sup>.

Inoltre con la scelta di Padova, con la sua lunga ed articolata cinta muraria, che offre quindi la possibilità di ricovero anche a decine di migliaia di combattenti si pongono quei presupposti pratici e teorici che trasformeranno buona parte delle città della terraferma veneta in vere e proprie basi militari « ch'è gran vantaggio di fermare l'impeto di tutta la guerra in una città grande di circuito, e capace di gran numero di difensori, più tosto, che in più mezane, ò picciole; percioche non potendo quella essere assediata da tutte le parti, è ageuole à quei di dentro l'uscire, e trauagliar 'il nimico, doue meno egli sospetta; & per altre parti condursi poi nella città à salvamento; appresso tiene occupate grandissime forze dell'auuersario... Più oltre hauendo spatio grande di terreno, possono i difensori ritirarsi dentro, secondo che venisse il nimico, spingendosi auanti; la doue essendo in istretto spatio, nè questo si può fare, & minor numero di gente nemica basta con manco vettouaglia, nè si può liberamente uscire, nè intrare »<sup>(24)</sup>.

Così Mario Savorgnan, verso la fine del '500, e quindi sia dopo le grandi guerre europee del XVI° secolo e sia dopo la progettazione del sistema di fortificazioni veneziane, valutava la portata del successo dell'assedio del 1509 e la nuova funzione del grosso centro urbano inteso come base logistica oltre che come strumento militare operativo.

---

<sup>(22)</sup> PRIULI, cit., p. 210; si ha l'impressione che il Gritti fosse disposto anche a rilevare altre terre nel padovano come anche fuori, ad esempio Vicenza (cfr. ASVe, *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 97r.) ma il Senato ordina invece estrema prudenza e i massimi sforzi per tenere Padova non disperdendo le forze (ASVe, *Senato Secreta*, Reg. 42, c. 25r.: 19 luglio; *Ivi*, c. 33r.: 2 agosto).

<sup>(23)</sup> Un esempio, tra altri, che si potrebbero citare, è rappresentato da Montagnana, che in questi anni cambiò padrone ben tredici volte.

<sup>(24)</sup> M. SAVORGNANO, *Arte militare terrestre e maritima*, Venezia 1614, p. 250.

Con l'arrivo dell'esercito a Padova, alla fine di luglio, non si verifica pertanto un semplice episodio nell'ambito della guerra ma si stabilisce il ruolo del centro urbano e fortificato in funzione degli interessi militari, sancito definitivamente negli anni successivi con la completa edificazione della cinta bastionata, anche se verrà risparmiata a Padova, per esigenze strategiche, la costruzione di una nuova *cittadella* o fortezza che ne avrebbe ancora più segnato il tessuto urbanistico <sup>(25)</sup>.

Padova dunque, che già nel giugno, come le altre città della terraferma aveva rifiutato l'ingresso all'esercito veneziano, non solo per una scelta politica, ma anche per salvare l'integrità di cittadini e proprietà di fronte alle abituali violenze dei soldati, si trova quindi occupata militarmente da un esercito che conterà quasi 20.000 unità, senza contare le varie migliaia di contadini che si rifugeranno in città di fronte all'avanzata nemica <sup>(26)</sup>.

---

<sup>(25)</sup> A proposito del progetto di una nuova cittadella cfr. L. PUPPI, *Michele Sanmicheli, architetto di Verona*, Padova 1971, pp. 81, 82.

<sup>(26)</sup> Sulle truppe dell'esercito *veneto* presenti a Padova durante i mesi di luglio, agosto e settembre si dispone di diversi dati: secondo il Sanuto alla data del 14 agosto l'esercito veneziano comprende a Padova 9131 fanti *provisionati*, 5600 « Fanti venuti da Veniexa », 555 *uomini d'arme*, 622 balestrieri a cavallo e 952 *stradiotti*; a queste truppe vanno aggiunti altri reparti guidati da nobili e cittadini veneziani che giungeranno in seguito, soprattutto ai primi di settembre, e che saranno più di 200 con circa 800 *provisionati* a loro spese e 550 « uomini delle galie con 100 arcieri di Candia » e pure altri rinforzi, come trecento *provisionati* da Treviso arrivati il 20 agosto (cfr. SANUTO, cit., VIII, 57 sgg., 457; IX, 74, 122, 143 sgg., 204 sgg.). Leggermente differenti, specie per quel che riguarda fanteria e cavalleria leggera, le cifre fornite dal Priuli alla data del 2 agosto, e che, riferendosi alle truppe entrate a Padova provenienti da Treviso sommate a quelle che avevano partecipato alla riconquista di Padova, computa l'esercito *veneto* in 7000 fanti, 550 *uomini d'arme* ovvero 2200 cavalli, 1300 *stradiotti* e 700 balestrieri a cavallo; tali truppe salgono però rapidamente di fronte al primo tentativo imperiale di assaltare la città nella prima metà di agosto e a tale data il Priuli fornisce altri dettagli, specie sulla natura delle forze di fanteria anche se però non è chiaro sulla diminuzione degli *uomini d'arme* (350 *uomini d'arme*, 2500 cavalleggeri, 6000 « italiani valentissimi et esperti in le arme », 4000 veneziani tra « galiotti » ed altri fanti ed infine 6000 contadini che però non venivano considerati truppe combattenti). Ma le cifre che si avvicinano di più a quelle fornite dal Sanuto e riferite dallo stesso al 14 agosto, il Priuli le riporta alla data del 22 agosto, con 25.000 unità comprendendo militari di professione, nobili, arsenalotti, marinai e contadini che vengono ancor meglio specificate ai primi di settembre (500 *uomini d'arme* con 2000 cavalli, 1600 cavalleggeri, 10.000 fanti *provisionati* italiani, 4.000 fanti veneziani e « galiotti », 5000 contadini ed infine 6000 padovani) con alcuni aumenti rispetto all'agosto, mentre l'iniziale cifra dei nobili veneziani (350) verrà corretta in seguito ed assimilata a quella del Sanuto, cioè più di 200 gentiluomini, anche se vi sono discordanze al riguardo dei *provisionati* a spese degli stessi nobili che i due diaristi forse confondono considerandoli assieme ai fanti vene-

Fin dal suo arrivo l'esercito viene alloggiato « fora de la prima centa de mura et da quella banda de la terra che è più sospetto » <sup>(27)</sup>,

---

ziani « deli sextieri » (cfr. per i dati sopra esposti PRIULI, cit., pp. 195, 220, 221, 239, 294, 296; per i nobili presenti a Padova in settembre cfr. anche ASVe, *Notatorio Collegio*, Reg. 16, c. 50r. sgg., elenco che corrisponde a quello riportato dal SANUTO, cit., IX, 204 sgg.).

I dati riportati dal Sanuto e dal Priuli, anche se spesso risultano non troppo concordanti, specie nel computo delle varie specialità di fanti e nelle datazioni, sostanzialmente riportano cifre abbastanza vicine, come pure quelle di F. GUICCIARDINI, (*Istoria d'Italia*, cit., IV, p. 245: 600 uomini d'arme, 3000 cavalleggeri, 12.000 fanti « dei più esercitati, e migliori d'Italia » e 10.000 tra Schiavoni, greci e albanesi « tratti dalle lor galee » e probabilmente considerati genericamente assieme ai fanti veneziani) un po' esagerato nel computo della cavalleria leggera. Anche P. BEMBO, (*Della Istoria viniziana*, Venezia 1790, tomo II<sup>o</sup>, p. 141), concorda con tali cifre (14.000 fanti, 600 « cavalli grossi », 700 *stradiotti*, 500 balestrieri a cavallo e inoltre i nobili veneziani con i loro fanti) che però non sembrano considerare i reparti « irregolari » di contadini e di padovani. I dati sopra riportati sono quelli a cui viene fatto genericamente maggior riferimento nelle bibliografie generali e, a parte alcune dissonanze, dovute generalmente alla differente valutazione e considerazione di contadini militarizzati, padovani e fanti veneziani, sembrano nella sostanza concordanti mentre non egualmente si può dire dei dati relativi alle forze imperiali presenti sotto Padova e sul cui numero si aprì una nota polemica alla fine del secolo scorso tra il Gloria, il Sagredo e il Medin. Secondo A. GLORIA (*Di Padova dopo la lega...*, cit., pp. 38-40) tali forze non superarono le 23.000 unità rifacendosi al Buzzacarin, in contrasto con quanto riportato dal Bruto, dal Bembo e ripreso dal Romanin che invece le facevano oscillare tra le 30.000 e le 100.000; immediata la polemica aperta da A. SAGREDO (*Padova al tempo...*, cit.) in cui si sostengono le cifre del Bembo e si accusa il Gloria di essere anti-veneziano nel tentativo di volere ridimensionare lo sforzo della Serenissima; a tale accusa risponde A. GLORIA (*Lettera in difesa dell'opuscolo col titolo « Di Padova dopo la lega stretta in Cambrai dal maggio all'ottobre 1509*, Padova 1864), mentre la polemica viene riaperta diversi anni dopo, nel 1890, da A. MEDIN (*Due questioni...*, cit.) il quale sostiene che le forze imperiali erano almeno 30.000. A porre fine alla questione interviene nuovamente A. GLORIA (*Quanti nemici e quanti difensori...*, cit.) che, rifacendosi anche ai *Diarii* del Sanuto, difende e dimostra l'originaria cifra di 23.000 imperiali, abilmente giostrandosi tra il numero dei combattenti presenti sotto Padova ed invece le perdite, i disertori e le truppe non combattenti che comunque dovevano abbondare nel campo imperiale. Va comunque aggiunto, tra le conclusioni di questo argomento, che secondo il PRIULI (cit., p. 195), i dati forniti dai singoli comandanti erano regolarmente e notoriamente falsificati per ottenere maggiore denaro, ed accresciuti di un terzo rispetto all'effettivo numero dei combattenti e se tale affermazione fosse dimostrabile molti dati fin'ora emersi potrebbero risultare assai confutabili. In definitiva si può concludere, al di là della intrinseca difficoltà di tali calcoli numerici, presente anche per gli studi più contemporanei di storia militare, che i due eserciti non fossero molto dissimili, numericamente, l'uno dall'altro, ma che il sostanziale vantaggio imperiale in cavalleria pesante, come già dimostrato, facesse ribadire ai veneziani la giustezza di una strategia difensiva.

<sup>(27)</sup> *Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 137, come pure p. 136. Ancora, per la dislocazione e gli alloggiamenti dei militari all'interno della città vedansi J. BRUTI, *Annalia quaedam*,

occupando la zona della città compresa tra i due anelli delle fortificazioni medioevali, specialmente tra l'Arena e la porta Saracinesca, zona prospiciente la direttiva di attacco dell'esercito imperiale che al momento si stava radunando verso nord, nella zona di Bassano.

Furono occupati anche il Castello e la cosiddetta Cittadella, ritagliata tra la Saracinesca e il ponte della Cittadella, proprio di fronte al Castello, in futuro sede d'acquartieramento per la guarnigione di Padova<sup>(28)</sup>. Almeno un reparto rimane inoltre di stabile guarnigione al centro della *piazza* e un altro a Santa Croce mentre in alcune zone spaziose della città, come Prato della Valle, stazioneranno nuclei di *uomini d'arme* e di cavalleggeri.

La disposizione degli alloggiamenti delle truppe all'interno della città rimarrà praticamente invariata fino al termine dell'assedio, mentre vi saranno spostamenti di presidi conseguenti la decisione imperiale, prima dell'assalto decisivo nella zona di Codalunga, di saggiare l'intero sistema difensivo della città, indagine svolta nell'arco di poco meno di due mesi.

La sistemazione di tutte le truppe crea comunque il grave problema del reperimento degli alloggi necessari per ospitare il gran numero di soldati che viene concentrato in città e vengono nominati alcuni cittadini padovani che dovranno collaborare con lo stesso Gritti nella risoluzione della gravosa questione<sup>(29)</sup>.

---

estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, cit., p. 63 in cui si trovano precisi riferimenti agli alloggiamenti dei condottieri veneziani alla data del 19 settembre; A. MOCENIGO, *La guerra di Cambrai...*, cit., pp. 31v., 32r.; Z. DA CORTE, *Historia di Padova 1509 usq. 1530*, Ms., in Biblioteca del Museo Civico di Padova, BP 3159, cc. 5v., 6r.; SANUTO, cit., IX, 35: alloggio dei provveditori prima al Palazzo del Capitano e in seguito al Vescovado; IX, 57 sgg.: la dislocazione delle forze rispetto alle guardie; IX, 128: dislocazione delle truppe ai primi di settembre; IX, 143 sgg.: disposizione dei nobili veneziani di guardia alle porte e alle mura della città. Nel PRIULI (cit., p. 268 sgg.) si trova pure la dislocazione ma non gli alloggiamenti delle truppe ai primi di settembre che coincide con quella del già citato SANUTO (cit., IX, 128).

(28) Non esiste ancora un completo ed esauriente studio sul Castello di Padova e tanto meno sulla Cittadella; vedansi per poche e frammentarie notizie A. PORTENARI, *Della Felicità di Padova*, Padova 1623; G. LORENZONI, *Il castello di Padova e le sue condizioni verso la fine del secolo decimottavo*, Padova 1896; M. CHECCHI-L. GAUDENZIO-L. GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Padova 1961, p. 627; L. PUPPI, *Dall'avvento della Serenissima alla fine della Repubblica*, in G. LORENZONI-L. PUPPI, *Ritratto di una città*, Vicenza 1973, pp. 83-138; G. LORENZONI, *L'intervento dei Carraresi, la Reggia e il Castello*, in AA.VV., *Padova, Case e Palazzi*, Vicenza 1977, pp. 29-49.

(29) ASVe, *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 116v.; *Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 137.



Si provvede pertanto a sistemare i militari sia in monasteri che in abitazioni private, come ricorda il Corte che ne ebbe alcuni in casa e che gli diedero non pochi fastidi<sup>(30)</sup>. È quindi probabile che si sia proceduto anche con sistemi piuttosto sbrigativi per evacuare la popolazione civile, specie quella che abitava la zona « tra le prime centene et seconde » delle mura<sup>(31)</sup>, che doveva essere tradizionalmente adibita ad alloggio, come dimostra l'ordine del Senato<sup>(32)</sup>, dato in proposito ancora ai primi di giugno quando l'esercito sarebbe dovuto entrare in città.

Inoltre vengono confiscate le abitazioni non solo di quei padovani « rebelli » e che avevano parteggiato apertamente per l'Impero, ma anche di quelli solo sospetti di tradimento<sup>(33)</sup>; eppure queste abitazioni, alcune delle quali già devastate durante il saccheggio, non saranno sufficienti ed allora si consegnano anche quelle case di proprietà di nobili e cittadini veneziani che erano disponibili<sup>(34)</sup>.

Occorre poi rilevare che le abitazioni dei « rebelli », come pure altre proprietà, vengono generalmente date ai condottieri dell'esercito non solo per far momentaneamente fronte alla penuria degli alloggi ma anche sotto forma di dono, in alcuni casi trasmettibile agli eredi, per i servizi resi e probabilmente per tacitare le frequenti proteste relative agli abituali ritardi del pagamento degli stipendi<sup>(35)</sup>. Padova pertanto non subisce solo i danni dell'operazione militare vera e propria, con il *guasto*, il bombardamento e la devastazione di proprietà, ma vede anche seriamente intaccata la propria identità urbana ed urbanistica con questi espropri ed espulsioni di abitanti.

---

(30) Z. DA CORTE, *Historia...*, cit., cc. 5v., 6r., 7r.

(31) *Ivi*, c. 5v.; inoltre ASVe, *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 149 bis in cui si fa cenno all'allontanamento di abitanti che verranno trasferiti a Montagnana, per far posto a *stradiotti*.

(32) ASVe, *Senato Secreta*, Reg. 42, c. 2v.: 2 giugno 1509.

(33) Per l'elenco delle abitazioni confiscate a padovani alla data del 4 agosto vedasi J. BRUTI, *Annalia quaedam*, estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, cit., pp. 58, 59 molte delle quali sono già presenti nell'elenco di quelle saccheggiate e riportato dal SANUTO (cit., VIII, 543, 544).

(34) PRIULI, cit., p. 227.

(35) La prassi di concedere case e beni dei ribelli padovani ai condottieri viene sottolineata da A. BONARDI (*I padovani ribelli...*, cit., pp. 103, 104) che riporta alcuni esempi e dati che abbiamo integrato: si concedono una casa e duecento ducati all'anno di entrata dei beni dei ribelli a Bernardino da Parma e ai suoi fratelli (cfr. ASVe, *Senato Secreta*, Reg. 42, c. 40r.: 15 agosto; confermato dalla *Ducale del Doge Lo-*

A questo si aggiunga la tragica lotta tra marcheschi e imperiali, che vede abitanti padovani schierati tra i due rispettivi fronti: mentre infatti parecchi abitanti vengono arruolati nell'esercito *veneto*, rimanendovi molto probabilmente anche in seguito, buona parte dei fuoriusciti, in maggioranza nobili, non hanno altra alternativa che militare nelle file imperiali.

Difficile rimane comunque valutare il ruolo e il peso militare dei padovani fedeli a Venezia<sup>(36)</sup>, tanto celebrato specie durante il Risorgimento, e viene il sospetto che i reparti padovani siano stati

---

*redan*, in Biblioteca del Museo Civico di Padova, BP 1641 VI); analoga concessione viene fatta a Citolo da Perugia e Lattanzio da Bergamo (cfr. ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 128v.: 26 luglio 1509; ASVe, *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 137 r.). A Dionisio di Naldo, capitano delle fanterie, che minacciava di licenziarsi, vengono date una casa («conveniente alla persona sua») e una rendita di duecento ducati annui dai beni dei ribelli, «perpetuum», ed inoltre una dote di cinquecento ducati per la figlia (ASVe, *Senato Secreta*, Reg. 42, c. 44v.: 30 agosto 1509). Dopo la sua morte, considerando anche che Dionisio di Naldo verrà sostituito dal cugino Vincenzo nel comando dei migliori fanti della Repubblica, quelli di Brisighella, la casa rimarrà alla figlia (SANUTO, cit., X, 839), mentre probabilmente un'altra verrà data alla vedova con una rendita annua sempre dai beni dei ribelli (A. BONARDI, *I padovani ribelli...*, cit., p. 104). A Girolamo Pompeo, che si era distinto nella cattura del Marchese di Mantova, viene data una rendita di seicento ducati l'anno e un piccolo feudo, trasmettibile agli eredi, anche per compensarlo delle perdite subite nelle sue proprietà veronesi (ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 153r.: 12 ottobre 1509). Inoltre la casa del ribelle Achille Borromeo verrà data, come vitalizio, a Bernardino Fortebraccio: per le vicende di tale abitazione che diverrà dimora di Pietro Bembo vedasi l'interessante e puntuale saggio di L. PUPPI, *Le residenze di Pietro Bembo «in padoana»*, in «L'Arte», 7-8 (1969), pp. 30-65. Si apprende anche che la casa di Nicolò Trampolino verrà ceduta a Janus di Campofregoso (SANUTO, cit., XI, 681 e A. BONARDI, *I padovani ribelli...*, cit., p. 261) e quella di Caodivacca verrà lasciata al figlio del Pitigliano (SANUTO, cit., XV, 76), e probabilmente trattasi della medesima concessa al padre ancora il 29 luglio 1509 (ASVe, *Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25, c. 137r.).

Va poi considerato che secondo il PRIULI (cit., pp. 49, 50, 53, 249) le spese militari gravavano, prima del 1509, sulle città lombarde e venete mentre dopo la perdita di molte terre peseranno direttamente sui veneziani. Le confische dei beni dei ribelli padovani, 200.000 ducati secondo il SANUTO (cit., IX, 307), giungeranno dunque a proposito.

<sup>(36)</sup> Secondo il PRIULI (cit., p. 294) i padovani armati erano 6000, mentre J. BRUTI (*Annalia quaedam*, estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, cit., pp. 63, 65) numera più di 10.000 «populares» al comando dei «suis gubernatoribus»; forse la fonte più attendibile è data dalla *Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 155 che considera i padovani organizzati «in ordinanza et quatro Colonelli come sono i quatro quartieri de questa terra sotto otto boni capi et potevano esser da quatro in cinque millie persone». Dal SANUTO (cit., IX, 48) si comprende che si arruolassero padovani nei reparti di *provisionati* anche se erano da preferire fanti «boni apti et forestieri» (ASVe, *Senato Secreta*, Reg. 42, c. 27r.: 21 luglio 1509).

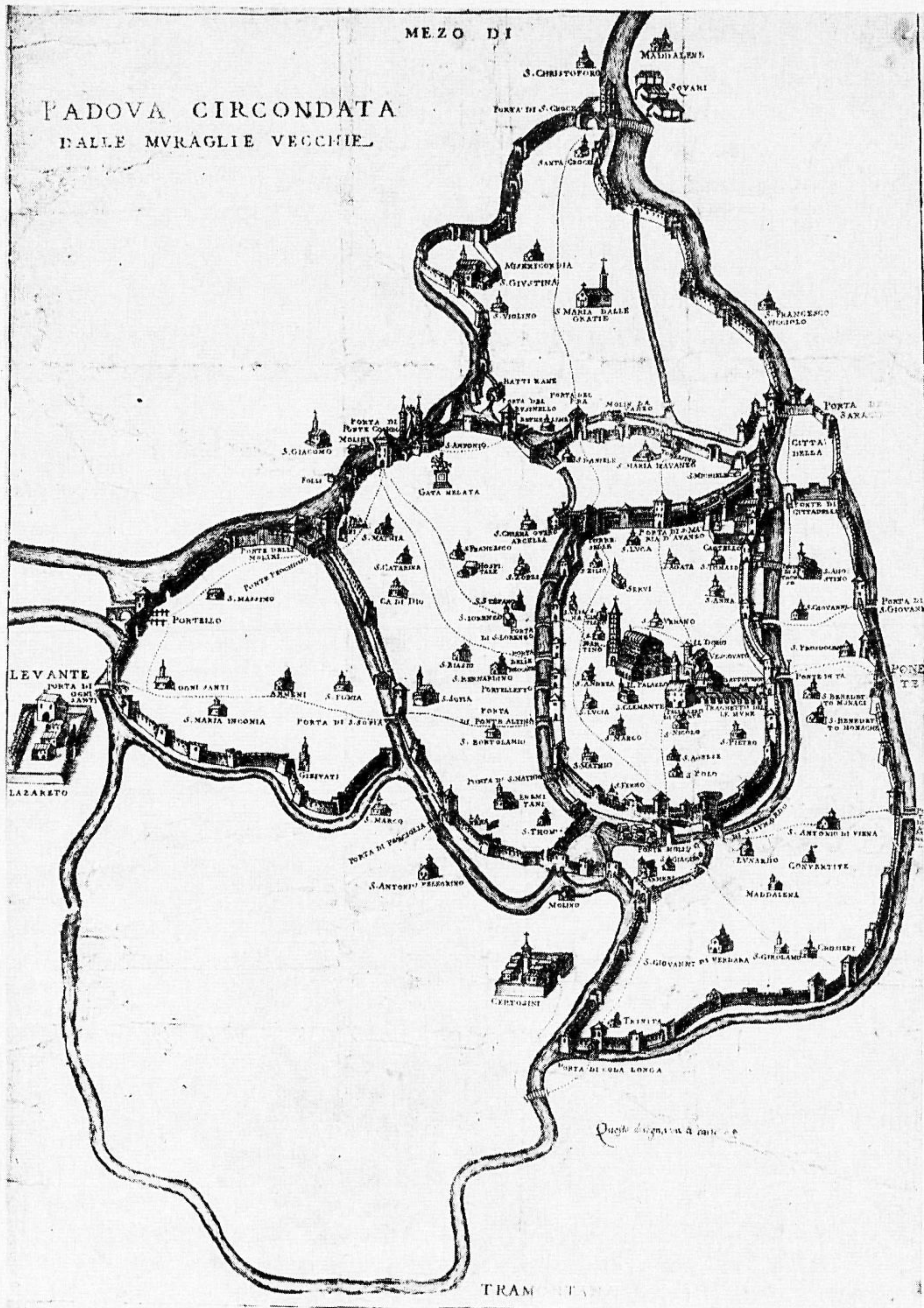


FIG. 2 - V. DOTTO, *Le muraglie vecchie* in A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623.

impiegati soprattutto per i lavori di fortificazione che occuperanno una larga manodopera, visto che i veneziani avevano preteso la consegna di tutte le armi presenti in città. Le armi, in parte effettivamente ridistribuite a quei popolari considerati di sicura fede marchesca, è invece più probabile che siano state in maggioranza date agli stessi veneziani, che difettavano di armamenti<sup>(37)</sup>. Non deve infatti sfuggire la notevole presenza in città di veneziani armati per tutta la durata dell'assedio, che non si limita solo a quel celebre e nutrito nucleo di nobili giunti i primi di settembre, ma che comprende diverse migliaia di persone tra gentiluomini e *provisionati* a loro spese, truppe « *deli sextieri* », « *galiotti* » ed arsenalotti, presenti a Padova sin dal 17 luglio.

In questa occasione infatti, come nei successivi anni di guerra, i veneziani si trovano a servire anche nell'esercito oltre che, come erano tradizionalmente soliti fare, quasi unicamente nella flotta.

Il loro impegno non risulta però tanto valido sul piano militare per operazioni di terra (« gente... tutta atta più presto alla marineria e alla mercanzia, che a difender muraglie »)<sup>(38)</sup>, anche se alcuni di loro parteciperanno, tra l'altro, alla difesa del bastione Codalunga, quanto su quello politico (« heranno fidatissimi et in questi non bisognava dubitare, perché prima lasseranno la loro vita cha rebellare

---

(37) Per quanto riguarda l'ordine di consegnare le armi, cfr. SANUTO (cit., IX, 44) che ne stilò personalmente l'elenco, precisando che ne vennero consegnate assai poche ed inoltre cfr. Z. DA CORTE, *Historia...*, cit., cc. 7r.-v., che narra di aver consegnate le sue e risulta, per essere un religioso, essere stato assai ben armato. Il PRIULI (cit., pp. 221, 222) fa presente che tali armi vennero ridistribuite escludendo i « cittadini » padovani ma favorendo i « popolari » e i contadini marcheschi a cui si diedero pure secondo L. DA PORTO (*Lettere Storiche*, cit., p. 122) dieci mila archi, anche se tale cifra sembra un po' esagerata (cfr. ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 135v. che si riferisce alla deliberazione di inviare a Padova 350 archi e 20.000 frecce prelevati dall'Arsenale). Si può inoltre aggiungere che Venezia si trovò a corto di armi, specie bianche e in asta, per tutta la durata dell'assedio e che l'Arsenale risulta essere stato spogliato mentre a lungo si discusse se consegnare le armi della Sala del Consiglio dei Dieci, per timore, che, essendo di gran valore, non venissero restituite (cfr. SANUTO, cit., IX, 129 e PRIULI, cit., pp. 11, 275, 288); alla fine però si fu costretti a consegnarne un certo numero (« arma ducenta a manu ») ai nobili in partenza per Padova il 4 settembre con la consegna severa di restituirle (cfr. ASVe, *Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 141r.).

(38) L. DA PORTO, *Lettere Storiche*, cit., p. 123 che descrive pure un episodio assai illuminante della scarsa preparazione militare dei veneziani e della confusione provocata dalla poca fermezza d'animo di tali truppe confermata pure dal PRIULI (cit., p. 269) « perchè simele persone non heranno molto animossi *nec etiam* aptti alo exercito militare, et per simel cagione furonno deputati a questa guardia dela piazza per esser mancho periculossa et suspecta ».

al Stato Veneto, *idest* ala patria, ali fiolli et al vivere suo »)<sup>(39)</sup>. La loro funzione appare infatti di controllo sia sui soldati, i cui tradimenti erano frequenti dato il carattere mercenario e professionista dei militari e l'irregolarità della paga, sia sugli abitanti perché « tutti i padoani è rebelli ».

La stessa loro dislocazione all'interno della città, di guardia cioè alle porte sia della prima che seconda cinta e al centro della stessa piazza, nel cuore della città, obbedisce a questa logica di controllo come già era avvenuto a Treviso e come spesso si ripeterà nei successivi anni di guerra<sup>(40)</sup>.

Rispetto al ruolo militarmente poco impegnato dei veneziani contrasta invece quello dei contadini considerati « fidellissimi et svise-ratissimi servitori del Stato Veneto et che habianno scolpito Sancto Marco in *medio corde eorum* per tante dimostrazione et operatione facte per loro » che, nonostante l'inesperienza militare, la disorganizzazione e il pessimo armamento riescono a rendere i movimenti e i rifornimenti nemici assai difficili e, in definitiva, con le loro azioni di guerriglia, contribuiscono alla vittoria, creando uno stato di notevole insicurezza nell'esercito imperiale che spesso reagirà molto duramente con feroci rappresaglie. Di fronte alla partecipazione attiva ma disorganica dei contadini si assiste anche al tentativo di rafforzare la guerriglia con truppe regolari, come testimoniato dal ruolo del padovano Alessandro Bigolino, al quale verrà affidato il compito di appoggiare e di organizzare la lotta di circa ottomila contadini con

---

<sup>(39)</sup> PRIULI, cit., p. 215, che si riferisce particolarmente agli arsenalotti.

<sup>(40)</sup> Sulla dislocazione preferenziale dei veneziani in difesa delle porte e del centro della piazza cfr. SANUTO, cit., IX 57 sgg., 143 sgg., 204 sgg. con elenchi e precisa disposizione dei singoli gentiluomini; vedasi inoltre L. DA PORTO, *Lettere Storiche*, cit., p. 109 e PRIULI, cit., p. 269. Molti sono poi i riferimenti al primo nucleo stabile di nobili veneziani e *provisionati* che vengono inviati a Padova per guardare le porte (ASVe., *Senato Terra*, Reg. 16, c. 117v.; ASVe, *Notatorio Collegio*, Reg. 16, c. 46r.; SANUTO, cit., VIII, 531, 549) e composto di sei gentiluomini con trenta uomini l'uno.

Per la disposizione di questi vedasi la *Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 140 dove si apprende che furono dislocati a guardia delle porte del Portello, di Santa Croce, di Codalunga, di Saracinesca al momento del loro arrivo verso la fine di luglio. A proposito comunque della scarsa disciplina, efficienza e serietà di tali reparti è significativo l'episodio della destituzione dal comando di Alvise Puocaterra, di guardia a Codalunga, che aveva rotto le consegne (SANUTO, cit., IX, 49) e delle angherie a cui erano sottoposti soprattutto i contadini che si rifugiavano in città e che erano costretti a pagare una vera e propria « decima » a chi stava di guardia alle porte (ASVe, *Senato Terra*, Reg. 16, c. 137r.).

l'apporto di fanti *provisionati* e di cavalleggeri <sup>(41)</sup>. L'esercito può dunque contare sul valido appoggio e sulla copertura di nutrite bande di « rustici et villani » nelle numerose sortite ed operazioni di disturbo contro gli imperiali. Tali operazioni, in cui rientra la stessa ripresa di Padova ma tra le quali si distingue la cattura del marchese di Mantova, vengono infatti condotte con l'equilibrato sostegno tattico di scelti fanti *provisionati* e pochi *uomini d'arme* che assicurano la *force de frappe*, di contadini che garantiscono la copertura e i collegamenti ed infine dell'ottima cavalleria leggera veneziana, in primo luogo gli *stradiotti*. Il ruolo infatti svolto dai celebri *stradiotti*, come dai più disciplinati *cavai lizieri* levantini e dalmatini, al di là delle loro croniche ruberie e devastazioni, è tale da offrire uno degli esempi di maggior spicco nell'impiego flessibile della cavalleria leggera, ripreso e portato ai massimi livelli dagli eserciti europei dei secoli seguenti <sup>(42)</sup>.

È quindi bene sottolineare che il peso militare delle operazioni che si concluderanno con la battaglia sotto le mura di Padova della seconda metà di settembre, graverà soprattutto sulla cavalleria leggera, che disturberà continuamente il nemico, e specialmente su due

---

(41) Cfr. ASVe, *Senato Secreta*, Reg. 42, cc. 30v., 31r., dove si apprende che furono affidati al Bigolino 200 *provisionati* e 200 cavalleggeri.

(42) Per il determinante contributo alla vittoria da parte della cavalleria leggera veneziana cfr. M. SAVORGNANO, *Arte militare...*, cit., p. 249; J. R. HALE, *Diplomazia e guerre in occidente*, in AA.VV., *Storia del Mondo Moderno* (Cambridge University), Milano 1967, pp. 360-408, alla p. 400. Per le operazioni di guerriglia, sia da parte contadina che da parte dei cavalleggeri veneziani cfr. L. DA PORTO (*Lettere Storiche*, cit., p. 111 sgg.) che fornisce un'immagine assai vivace e pittoresca di tali azioni che contrasta con quanto espresso da G. F. BUZZACARIN (*Historia...*, estratto edito da D. MANFRIN, Padova 1858, pp. 11, 12, 13) il quale presenta un quadro poco esaltante della collaborazione tra contadini e cavalleggeri veneziani (probabilmente quelli del Bigolino) allo scontro di Bovolenta a cui lui stesso prese parte a fianco delle truppe imperiali; una sintesi, in parte ripresa dalle « Mémoires » del Baiardo, delle operazioni di contro-guerriglia condotte dai cavalieri francesi (« embuscades et surprises ») viene riportata da E. HARDY, (*Les Français en Italie...*, cit., pp. 121-130) che riconosce il ruolo determinante svolto da Padova e Treviso nel dare ospitalità e rifugio ai reparti leggeri veneziani; vedasi infine R. CESSI, *La cattura del Marchese Francesco Gonzaga di Mantova e le prime trattative per la sua liberazione*, Venezia 1913, Estratto da « Nuovo Archivio Veneto », N.S., vol. XXV, e le sue ricche annotazioni sulle operazioni dei contadini. Sul ruolo degli *stradiotti* e per una visione complessiva delle loro vicende vedasi C. N. SATHAS, *Documents inédits relatifs à l'Histoire de la Grèce au Moyen Âge*, Parigi 1880-1890, voll. VII, VIII, IX; E. BARBARICH, *Gli Stradiotti nell'arte militare veneziana*, in « Rivista di Cavalleria », 1904, pp. 52-72; 249-268; F. BABINGER, *Albanische Stradioten im Dienste Venedigs im ausgehenden Mittelalter*, in « Studia Albanica » I, 2 1964 (Tirana), pp. 95-105; E. CONCINA, *Le Trionfanti...*, cit., pp. 70-78.

reparti scelti di *provisionati*, quello di Citolo da Perugia, che già si era distinto ad Agnadello, e quello di Lattanzio da Bergamo.

Questi due reparti, già artefici della riconquista di Padova e della cattura del marchese di Mantova, avranno il compito, l'uno, quello di Citolo, di tenere il bastione Codalunga, attorno al quale si scatenerà la battaglia, e l'altro, quello di Lattanzio, di compiere sortite in forze per alleggerire la pressione sulle posizioni fortificate veneziane.

Si può dunque concludere che i veneziani, adottando una generale strategia difensiva ma nel contempo di logoramento del nemico, con l'adozione di moduli tattici estremamente arditissimi e che trovano in Padova la base logistica privilegiata, possono economizzare grandemente le loro forze militari e nel contempo bloccare un grande esercito in uno snervante assedio.

La scelta e il ruolo della città come *santuario* da cui dirigere le operazioni contro un nemico tecnicamente superiore ribadisce ancora una volta dunque l'importanza delle fortificazioni che in ultima analisi costituiranno la chiave di volta del successo contro le forze imperiali.

In questo quadro l'aspetto più appariscente della funzione ormai sempre più militare e strategica che la città viene a svolgere nel disegno difensivo veneziano, a partire dal 1509, è costituito dall'inizio della costruzione della cinta bastionata, della quale ci proponiamo di compiere un'ampia e dettagliata analisi in altra sede, e da quella operazione di sgombero e ripulitura di ogni forma emergente che va sotto il nome di *guasto*.

Difficile, innanzi tutto, risulta la valutazione dell'effettiva consistenza del *guasto* durante i mesi dell'assedio, considerando che esso vien condotto senz'altro parzialmente, mentre la completa ripulitura e spianatura dell'area prospiciente le mura verranno effettuate nel periodo successivo, durante l'approntamento del manufatto architettonico <sup>(43)</sup>.

---

(43) Sul *guasto* operato a Padova durante l'assedio si rimanda alla citata bibliografia relativa all'assedio, ed inoltre cfr. P. P. MARTINATI, *Le mura nuove di Padova e il guasto*, Padova 1860; L. PUPPI, *Dall'avvento della Serenissima alla fine della Repubblica*, cit., contenente pure una analisi delle fortificazioni della città; G. BRESCIANI ALVAREZ, *Le strutture e le mura cinquecentesche di Ognissanti*, in « Padova e la sua provincia », VII, 1978, pp. 3-12. Per una sintesi più generale sull'argomento del *guasto* si rimanda a L. PUPPI, *Le mura e il « guasto »*. Nota intorno alle condizioni di sviluppo delle città venete di Terraferma tra XVI e XVIII secolo, in corso di pubblicazione.

Torna quindi necessario ricostruirne lo sviluppo cronologico, durante l'assedio, per stabilire, insieme alla dimensione dei danni operati dal *guasto* e, d'altra parte, dalle stesse operazioni belliche, la reale portata del successo che lo porrà come elemento costante e caratterizzante le cinte bastionate veneziane.

Sebbene, infatti, l'eliminazione, effettiva o teorica, di alcune emergenze, di aiuto alle operazioni degli assediati, e il fare *spatio* attorno alle mura compaiono precedentemente, e forse anteriormente allo stesso impiego delle artiglierie, è precisamente in questi anni che il *guasto* s'impone definitivamente, in rapporto all'esigenza di consentire un vasto campo di tiro alle artiglierie della *piazza*, togliendo nel contempo al nemico la possibilità di sfruttare il terreno. Nonostante segni assai precisi sulla volontà di un *guasto* organico ancora prima della guerra di Cambrai, puntualmente rilevata dal Puppi<sup>(44)</sup>, si ha peraltro l'impressione che nell'estate del 1509 non sia ancora ben chiara la valutazione dell'importanza di tale operazione se non alla cerchia dei tecnici militari, mentre saranno proprio le evidenti difficoltà provocate da quegli edifici risparmiati dall'abbattimento ad accreditare in pieno la drastica determinazione, negli anni successivi, della *pratica* del *guasto*, la cui logica da puramente tattica diverrà ampiamente strategica<sup>(45)</sup>. In questi termini, e al di fuori della eccessiva considerazione riservata al ruolo di Fra' Giocondo nella teorizzazione e direzione del *guasto* durante l'assedio, è probabile che esso sia stato voluto e condotto direttamente dai Provveditori Generali e

---

(44) Cfr. L. PUPPI, *Le fortificazioni della città agli inizi del '500*, in AA.VV., *Vicenza illustrata*, Vicenza 1976, p. 174 e inoltre U. SORAGNI, *Fonti e documenti per la storia di Vicenza nei secoli XVI-XVIII*, in «Storia della Città», n. 4 (1977), pp. 67-87 in cui si propone una «memoria», già segnalata dal Puppi, al riguardo delle fortificazioni di Vicenza, databile 1507-08, e attribuita all'Alviano, in cui si prospetta quindi la necessità del *guasto* attorno alle mura prima della lega di Cambrai.

(45) A proposito della riconosciuta importanza della necessità del *guasto* dopo l'assedio citiamo, tra gli altri, il SANUTO (cit., IX, 236), il PORTENARI (*Della felicità...*, cit., p. 92) e il BEMBO che riporta, tra l'altro, la notizia della regolamentazione del *guasto*, all'indomani dell'assedio «E tale deliberazione e legge di poi infino a questo tempo ferma e inviolabile: è sempre stata» (*Della Istoria viniziana*, cit., tomo II°, p. 153); mentre per una dettagliata analisi del *guasto* dopo l'assedio vedasi l'estratto della Storia di G. F. BUZZACCARIN edito da A. BONARDI (*I padovani ribelli...*, cit., pp. 174-175) e ancora A. PORTENARI (*Della felicità...*, cit., p. 517) che fornisce l'elenco completo degli edifici distrutti. Assai importante torna il confronto con il *guasto* operato a Treviso (cfr. bibliografia indicata alla nota 11), che presenta molte analogie, come le stesse fortificazioni, con Padova.



dai militari, forse non estranei alle volontà, precedentemente espresse, dello stesso Alviano. Infatti il proposito « Se convien per un spatio a torno atorno le mure ruinar qualche muro, tagliar di arbori et far de altre cose che non piace a chi ha interesse particular » risale ai primi giorni dell'occupazione della città, mentre già se ne profilano i gravissimi danni economici ed urbanistici <sup>(46)</sup>.

Benché le prime notizie sul *guasto* da parte del Sanuto e del Priuli vengano riportate dalla seconda metà di agosto in poi, si può ritenere, anche sulla base del dispaccio dei Provveditori, e di quanto riferisce il Corte <sup>(47)</sup>, che esso sia proceduto parallelamente all'edificazione delle opere fortificate, sviluppatasi in relazione alle manovre di approccio degli imperiali, che compiranno un lento giro attorno alla città che avrà come punto di partenza e di arrivo la zona di Codalunga. Pertanto le prime demolizioni vengono attuate nella zona tra Codalunga e la Saracinesca, mentre in seguito si opera attorno alla città soprattutto di fronte a Santa Croce alla fine di agosto e tra il Portello, Porcilia e nuovamente di fronte a Codalunga alla metà di settembre <sup>(48)</sup>. Si può però rilevare che, come avviene per la fortificazione della città, il *guasto* viene condotto probabilmente in maniera non uniforme per l'intera linea difensiva. Nonostante sia evi-

---

<sup>(46)</sup> Il dispaccio del Gritti del 26 luglio, e quindi precedente la ricognizione di Fra' Giocondo richiesta nella stessa lettera solo « per le provision se ha a far per le aque », (*Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 139) previene anche le possibili proteste (« ma io mi son per averti. salvo al publico et chadaun è per haver patientia perché quello si fa è opera necessarissima et se qualcheuno vegnisse a rechiamarsi, suplichò la S.V. che non ne impedisca perchè iterum la acerto che quel si fa è molto a proposito e necessario »), e si riferisce probabilmente alle lamentele eventualmente sollevate dai veneziani, che possedevano molte proprietà intorno a Padova. La mancanza di proteste da parte dei padovani, a differenza dei vicentini e dei trevisani, già notata da U. SORAGNI (*Vicenza nel Cinquecento*, in « Storia della Città », n. 10 (1979), pp. 35-64, alla p. 39) è anche da attribuirsi alla loro differente posizione politica, sospettati com'erano di essere tutti ribelli, il che non dava loro certo l'ardire di sollevare quelle proteste che invece, ad esempio, i trevisani, si potevano permettere data la loro maggiore e provata fedeltà verso Venezia. Piuttosto ottimistica pare invece la reazione dei padovani, secondo il SANUTO (cit., IX, 87), a cui « è stà butà zoso le caxe, è sta contenti, et hanno ditto non curarsi di dar fino la vita a conservation di quella città a nome di la Signoria nostra ».

<sup>(47)</sup> Z. DA CORTE, cit., c. 6v. alla data 5 agosto.

<sup>(48)</sup> Cfr. SANUTO, cit., IX, 65, 73, 98, 103, 124, 162 ed inoltre la testimonianza diretta dei primi di ottobre (cit., IX, 235, 236); PRIULI, cit., pp. 234, 235, 277, 278 e l'importante testimonianza oculare del 13 ottobre (cit. p. 412); J. BRUTI, *Annalia quaedam*, estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, cit., p. 61.

dente come in alcuni settori si sia proceduti con maggior decisione, nella misura in cui risultassero tatticamente e strategicamente importanti nella difesa della città, appare altresì che tutta la parte prospiciente l'intera cinta fortificata sia stata sgomberata, almeno parzialmente, da edifici ed alberi. L'unica difformità dell'intervento si riscontra eventualmente nella maggiore o minore profondità operata dal *guasto*, dalle mura verso l'esterno.

È interessante notare come nella fretta delle operazioni non si sia tanto pensato, o fatto in tempo, a procedere ad una vera e propria demolizione dalle fondamenta, attuata invece in seguito, quanto, più che altro, a dar fuoco a parecchie costruzioni, danneggiandole gravemente ma permettendo così al nemico di sfruttare in qualche, sia pur minima, maniera, le macerie « hessendo i nimici andati drio alcune muraglie di le case brusate per nostri lì di fuori a Santa Croxe con schiopeti per amazar nostri quando ussivano a la scaramuza »<sup>(49)</sup> ed avvalorando quindi la necessità di un successivo ancor più drastico spianamento dell'area intorno alle mura.

Passando infine ad un esame più concreto della natura dei danni, si possono riscontrare e analizzare alcune categorie di costruzioni che subiranno un diverso, anche se spesso sfumato, trattamento, tra cui le abitazioni dei borghi, le case di proprietà dei veneziani, i monasteri, le chiese, cui s'aggiungono i vastissimi frutteti.

Spariscono dunque anche quei borghi a ridosso delle mura, e costituiti in buona parte di costruzioni in legno, facile preda delle fiamme: « sonno statti ruinati tuti li borgi dela predicta citade, zoè il borgo de Sancta Croce, quale hera molto bello, grande et opulente; il borgo del Portello, molto bello; in Porziglia; ala Saraxinescha, ruinati molti palazi; et in Chodalonga. Et tuto fu facto per conseruatione dela citade, fino ale mure dela propria citade, tuto spianato et ruinato... »<sup>(50)</sup> ribadito anche dal Da Porto (« Hanno altresì rovinate tutte le case ch'erano fuori della città e d'intorno, per torre a' nimici il comodo dell'alloggiare: il che è stato grandissimo danno, perciocché vi erano quasi a tutte le parti de' borghi lunghissimi di case, che con le mura della città si congiungevano; tra' quali si vede-

---

(49) SANUTO, cit., IX, 124 (cfr. pure PRIULI, cit., p. 235), anche se spesso poteva rilevarsi controproducente per gli attaccanti in quanto « per il capitano zeneral fu fato diserar un canon a quel muro, e lo ruinò e frachassò e ne amazò molti nimici ».

(50) PRIULI, cit., p. 412.



FIG. 3 - *L'assedio di Padova: il bastione Codalunga*, da NICOLÒ DEGLI AGUSTINI, *Li successi bellici seguiti nella Italia dal fatto d'arme di Gieradada...*, Venezia 1521.

vano alcune chiese di architettura e fabbrica mirabili, che tutte sono andate a terra »<sup>(51)</sup>.

Tra gli edifici sicuramente interessati al *guasto* viene ricordato « l'hospital over caxa di Lazareto ch'è stà gran pechato brusar tanta roba era lì e fabricha nova »<sup>(52)</sup> di cui è risparmiata, come si intuisce dal Buzzaccarini, la chiesa<sup>(53)</sup>.

Si intravede così la tendenza a limitare, almeno durante il corso della rischiosa operazione militare, i danni verso le chiese, in seguito comunque rase al suolo, a dimostrazione forse di quel riflusso, evidenziato dal Guilbert<sup>(54)</sup>, da parte della società veneziana, verso i valori religiosi e morali all'indomani della sconfitta di Agnadello, vista come una punizione divina, e che suggerisce la necessità di un maggior chiarimento dei problemi rappresentati, al di là dell'aspetto puramente etico-religioso, dalla reazione del clero di fronte alla vasta portata dei danni verso le loro proprietà e dalla eventuale richiesta di indennizzo<sup>(55)</sup>. In questo quadro si colloca pure la delicata posizione dei « preti nigri », i benedettini, spesso considerati veri e propri traditori, perché più fedeli al Papa che a Venezia, e troppo ospi-

---

<sup>(51)</sup> L. DA PORTO, *Lettere Storiche*, cit., p. 110; per quel che riguarda ancora i borghi fuori le porte, si apprende che furono bruciate un centinaio di case « nel borgo di Santa Croxe, vicino al Bassanello » (PRIULI, cit., p. 234); le « hostarie » fuori del Portello (SANUTO, cit., IX, 98, 103) come pure molte case del borgo « quale hera quasi meglio miglio de longo sopra la Brenta, vesso il passo di Strada » (PRIULI, cit., 277); l'Arcella invece i maggiori danni forse li subì in quanto gli imperiali vi posero anche il campo.

<sup>(52)</sup> SANUTO, cit., IX, 162.

<sup>(53)</sup> La chiesa del Lazareto viene distrutta l'inverno successivo (cfr. l'estratto dalla Storia di G. F. BUZZACARIN, in A. BONARDI, *I padovani ribelli...*, cit., p. 175) ed era ancora in piedi alla fine dell'assedio (SANUTO, cit., IX, 236). Inoltre venne distrutta la chiesa di S. Maria a Fistomba (cfr. G. BRESCIANI ALVAREZ, *Le strutture urbane...*, cit., p. 4).

<sup>(54)</sup> F. GUILBERT, *Venice in the crisis...*, cit.; ed inoltre cfr. I. CERVELLI, *Machiavelli e la crisi...*, cit., p. II sgg.

<sup>(55)</sup> Significativa appare, per una verifica dei rapporti di regolamentazione del *guasto* tra clero e autorità veneziana, l'esempio della chiesa di S. Maria delle Grazie, proposto da G. BRESCIANI ALVAREZ (*Note sul Falconetto e la chiesa di S. Maria delle Grazie e un'ipotesi sull'architettura di S. Giustina*, in « Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti », vol. LXXVI (a. 1963-64), pp. 271-300). Ulteriore testimonianza di tali delicate questioni è il rifiuto dei soldati di demolire la chiesa di S. Trinità, nel novembre 1509, se non dopo promessa che sia riedificata altrove (cfr. SANUTO, cit., IX, 312).

tali, specie a Praglia, verso gli imperiali, e ne è riprova il saccheggio di Corezzola e la proposta di confisca di tutti i loro beni <sup>(56)</sup>.

Meno riguardi vengono riservati forse ai monasteri come quello di S. Marco, tradizionalmente adatti ad alloggiamenti, strutturalmente idonei ad essere trasformati in fortilizi <sup>(57)</sup>.

Incerta e spesso contraddittoria risulta poi la situazione delle numerose abitazioni private che circondavano Padova di proprietà dei veneziani, che vi andavano « qualche fiata a spasso et a solazo » o quando a Venezia vi era il « morbo », raggiungevole direttamente in barca <sup>(58)</sup>.

Ma si può avanzare l'ipotesi che, per clientelismo, minore sia stata, in alcuni casi, la precipitazione verso di esse. Se da un lato quindi vengono incendiate le abitazioni del procuratore Nicolò Trevisan, di Piero Marcello e di Paolo Nanni <sup>(59)</sup>, « pagator » dell'esercito, che dà fuoco personalmente alla propria casa, di fronte a Porcilia, seguendo con questo gesto l'esempio degli antichi nobili romani, anche se è probabile che si fosse già rifatto di questa perdita visto che veniva accusato di smarrire e falsificare i libri contabili <sup>(60)</sup>,

---

<sup>(56)</sup> I benedettini avevano subito applicato la scomunica papale dimostrandosi « *maxime* li monaci de Sancta Justina... inimici et rebelli del nome veneto » e grande era il risentimento e il sospetto verso di loro accusati di collaborare con il nemico, anche se prestarono 600 ducati ai veneziani (PRIULI, cit., p. 249). Analoghe le accuse mosse verso i preti di S. Agostino, a Padova, e di S. Giorgio Maggiore, a Venezia (cfr. PRIULI, cit., p. 167; SANUTO, cit., IX, 150). In realtà gli ordini religiosi si trovano tra i veneziani, che li minacciavano di rappresaglie se avessero collaborato con i nemici, e gli imperiali, che ne avrebbero distrutto le proprietà se non avessero loro fornito vettovaglie.

<sup>(57)</sup> Uno dei pochi monasteri a rimanere in piedi è quello dei Certosini (SANUTO, cit., IX, 236; J. BRUTI, *Annalia quaedam*, estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, cit., p. 61), demolito comunque anch'esso subito dopo l'assedio.

<sup>(58)</sup> PRIULI, cit., pp. 412, 413: « Sichè se puol pensare et considerare quantta sia stata la ruina et il danno dela prexente guera ala citade veneta, et questo procedeva, perchè chadauno nobile, cittadino et popolare veneto, benestagente, *id est* de qualche facultade, desiderava aver una chaxa a Padoa per andar qualche fiata a spasso et a solazo, essendo propinqua ala citade veneta et comodo andare *cum* le barche, et menare la sua fameglia, et se inzegnavanno a pocho a pocho ogni anno fare qualchossa in adornamento de simili ediffitii et in gerdini et orti bellissimi, in tanto in capo de molti anni heranno reducti li palazi honoratissimi et li gerdini pieni de delichattissimi fructi. *Et ettiam* li citadini padoani a concorentia *ettiam* loro facevanno il simile, in tanto che in Padoa et fuori dela citade se poteva reputare uno paradisso terestre ».

<sup>(59)</sup> SANUTO, cit., IX, 162; PRIULI, cit., p. 362.

<sup>(60)</sup> PRIULI, cit., p. 199; tanto è vero che verrà inviato un segretario ducale, Piero di Pace, per pagare i soldati (*Ibidem*; SANUTO, cit., IX, 66).

d'altro lato verranno risparmiati, ad esempio, le case del Capella, segretario del Gritti, e del vescovo di Ceneda, e tali edifici « fe' gran danno a Padoa, perchè erano bastie contro Padova » (61).

Va infine ricordato il guasto interno alle mura, analogo all'esterno, indubbiamente meno ampio, non oltre i venticinque passi, condotto allo scopo di permettere agli armati di muoversi con rapidità lungo l'arco delle fortificazioni ed intervenire in forze dove ve ne fosse bisogno, e forse ancor più drasticamente, visto che molte opere fortificate saranno poste proprio all'interno delle vecchie mura, e, sin dal momento dell'assedio, come pure in seguito, rinforzate con il materiale ricavato dal *guasto* (62). Padova, all'indomani dell'assedio si trova pertanto circondata da cumuli di macerie, mentre il valore dell'insieme degli edifici rovinati ascende, secondo il Priuli (63), a circa quattrocentomila ducati che sommati ai centocinquantamila provocati dal saccheggio di luglio farebbe salire ad oltre mezzo milione di ducati il complesso dei danni subiti dalla città nell'estate del 1509.

Se poi gettiamo lo sguardo oltre Padova, verso la campagna e i paesi del padovano, emerge un quadro di ruberie e devastazioni da parte dei contrapposti eserciti, in altri termini di una vera e propria *pratica della terra bruciata* sul territorio. Le responsabilità dell'esercito veneziano, anche se giustificate, vengono d'altra parte ribadite da fonti di più che sicura fede marchesca, mentre s'intuisce come molte distruzioni veneziane, attribuite in seguito agli imperiali anche da una certa storiografia, siano il frutto di un'abile operazione di propaganda.

---

(61) SANUTO, cit., IX, 236; cfr. inoltre J. BRUTI, *Annalia quaedam*, estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, cit., p. 61.

(62) Cfr. PRIULI, cit., p. 412: « ...dipoi dentro la citade per ttuto apresso le mure ruinate et spianate le chaxe, che se atrovavano, et tute le chaxe et ediffitii *ettiam* apresso le mure dentro la citade per spatio di passa vinticinque d'intorno tuta la citade. Et questo fu facto per fare li spalti et li fossi dentro la citade, et lassato *ettiam* spatio, aziochè le fanterie se potessenno adiuctare et exercitarssi in deffensione di quella, et che *ettiam* li chavali dele gente d'arme, bisognando, potesse exercitarssi et chorerre. Et senza dispecto alchuno a chui tochasse, tuto fu ruinato, et tanti bellissimi gerdini, *cum* tanta diligentia facti, tanti albori frutiferi et tante chosse veramente degne et preciosse, tute ruinate et disfacte, et ttutti li orti et gerdini, che heranno in la citade, tuti furonno disfacti et ruinati per prendere il terrenno et li albori per fare li spalti dentro la citade ale muraglie ».

(63) *Ibidem*.

Non escludendo le responsabilità degli imperiali, è certo che essi puntano piuttosto alla repressione verso i contadini, colpevoli di nascondere le vettovaglie al nemico e di affrontarlo militarmente. A differenza del 1513, quando il nemico distruggerà sistematicamente il territorio per indurre i veneziani ad accettare battaglia, colpendo però più profondamente Venezia nei possedimenti di Mira e del mestrino, nel 1509, l'azione degli imperiali, tra cui militano i fuoriusciti padovani, è meno spietata, in vista del probabile possesso dei territori<sup>(64)</sup>.

Di non minore importanza rispetto ai problemi tecnici e militari creatisi durante l'assedio è il rifornimento idrico della città, settore tra i più vulnerabili e tradizionalmente presi di mira dagli attaccanti. A Padova, particolarmente, le acque hanno un ruolo difensivo di primaria importanza, svolgendo la funzione di rifornimento idrico al fossato, di via fluviale di comunicazione con Venezia ed inoltre di vera e propria fonte energetica per muovere le macine dei mulini. Tralasciando, comunque, l'esame dettagliato del sistema delle acque intorno a Padova, che d'altra parte richiederebbe un'ampia e ben più specifica trattazione, è tuttavia indispensabile rilevare quanto veneziani ed imperiali tengano in grande considerazione tale questione.

Le principali località che, nel territorio, vengono ad assumere una notevole importanza nel quadro del conflitto per assicurare il controllo delle vie fluviali sono Strà e Limena.

Attraverso Strà è infatti possibile agli imperiali minacciare le linee di comunicazione dell'esercito *veneto*, come aveva dimostrato la resistenza dell'esiguo presidio tedesco, pare di soli venticinque uomini, di fronte alle migliaia di veneziani diretti alla riconquista di Padova.

---

(64) Notevole è rimasta l'impressione e la tradizione dei danni operati dagli imperiali ma secondo il PRIULI (cit., pp. 362, 366) si sparsero molte calunnie contro le truppe di Massimiliano per coprire le ruberie e le distruzioni dei soldati e dei veneziani come nel caso dell'incendio della « villa chiamata Noventa apresso di Padoa » ed ammette pure che una bella abitazione dei Gusoni, nobili veneti, prese fuoco per disgrazia e contro il volere degli imperiali. Mentre poi il Sanuto cita molti casi di saccheggi operati dai contrapposti eserciti L. DA PORTO (*Lettere Storiche*, cit., pp. 119, 120), vittima però lui stesso di discriminazioni anti-marchesche, offre un quadro assai sconcertante e negativo delle ruberie degli imperiali, dirette comunque più contro i contadini che nell'intento di distruggere case e proprietà. Cfr. anche J. BRUTI (*Annalia quaedam*, estratto edito in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, pp. 61, 62) per ulteriori notizie sui massacri di contadini da parte imperiale.

I veneziani distruggeranno pertanto, i primi di agosto, il castello di Strà, che pure non aveva compiti militari ma era affittato ad alcuni veneziani ogni anno <sup>(65)</sup>.

Gli imperiali comunque, prima di attaccare nei pressi di Coda-lunga, riescono egualmente a bloccare le comunicazioni con Venezia assumendo il controllo di Strà dopo aver respinto i reparti raccogli-ticci veneziani che presidiavano la zona. Inoltre i tedeschi blocche-ranno in maniera ancora più completa i rifornimenti da Venezia to-gliendo l'acqua tant'è vero che si poteva galoppare nel greto del fiume da Strà fino a Padova.

Dalla seconda metà di settembre i collegamenti verranno man-tenuti con Venezia unicamente tramite « la via longa », cioè attra-verso Bovolenta e il Bassanello, lungo il corso del Bacchiglione, che gli imperiali cercheranno senza successo di tagliare a Longare <sup>(66)</sup>, e tutte queste località saranno teatro di diversi scontri tra le forma-zioni leggere dei rispettivi eserciti.

È pertanto opportuno rilevare come gli obiettivi, al di fuori di Padova, che interessarono maggiormente i veneziani siano costituiti proprio da quei luoghi che consentono il flusso delle acque intorno alla città assediata.

Oltre Strà, il castello di Bovolenta sarà dunque al centro del-l'attenzione veneziana e sarà dato l'ordine di bruciarlo piuttosto che cederlo al nemico, mentre al Bassanello si assisterà a continue sca-

---

<sup>(65)</sup> Per l'ordine di distruggere il castello di Strà cfr. ASVe, *Senato Secreta*, Reg. 42, c. 31r. (31 luglio) e SANUTO, cit., VIII, 575. Per la risposta di obbedienza all'ordine cfr. ASVe, *Provveditori Generali in Terraferma*, Busta 25, c. 141r. (1 agosto), mentre i lavori di demolizione incominciarono il 2 agosto (cfr. *Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 142). Il castello non aveva compiti militari ma « hera affittato ogni anno ducati 25 inzercha ad alchuni nobelli venetti, quale haveanno facto uno alogiamento molto bello per andare a spaso et a solazo. Tamen veramente questa forteza fece danno non piccolo » (PRIULI, cit., p. 185) e la giustificazione di tale distruzione è presente pure in L. DA PORTO (*Lettere Storiche*, cit., p. 109): « E fu ruinato il castello... il che di quanto momento sarebbe stato e comodo al campo di fuori, e sinistro a quel di dentro, pensilo chiunque abbia alcun giudizio della guerra ».

<sup>(66)</sup> Il tentativo venne effettuato alla fine di agosto ma i cavalleggeri veneziani di Zuan Greco distruggeranno a Longare il reparto imperiale catturandone il comandante, Filippo di Rossi (cfr., tra gli altri, J. BRUTI, *Annalia quaedam*, estratto edito in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega ...*, p. 62; SANUTO, cit., IX, 100; PRIULI, cit., p. 256).

<sup>(67)</sup> Al proposito cfr. ASVe, *Senato Secreta*, Reg. 42, c. 41v. (21 agosto); il castello di Bovolenta cade comunque in mano nemica dopo essere stato danneggiato dai veneziani (SANUTO, cit., IX, pp. 103, 107), ma Zuan Greco lo riprenderà il 3 ottobre catturando anche nei dintorni diverse artiglierie nemiche (cfr. SANUTO, cit., IX, 229).



ramucce per togliersi a vicenda le acque tra imperiali e veneziani ed alla fine quest'ultimi riescono ad aver ragione del nemico bloccando il canale che va a Battaglia, come ricorda il Buzzacarin <sup>(68)</sup>.

Ma il nodo strategico di primaria importanza per il controllo delle acque sembra essere rappresentato da Limena, e vi saranno diversi tentativi imperiali per « tajar le aque » a Padova contrastati, con alterne vicende, dai veneziani <sup>(69)</sup>. Infatti una delle prime azioni militari degli imperiali nella controffensiva seguita al colpo di mano veneziano che aveva portato alla riconquista di Padova consiste proprio nell'occupazione di Limena, dove i veneziani avevano posto un presidio. Gli imperiali riusciranno, invero, a bloccare le acque facendo affondare alcuni « burchi » carichi di pietre presso la « rosta » di Limena, già nella prima metà di agosto.

Verso la fine dello stesso mese i veneziani riusciranno a recuperare per breve tempo Limena e toglieranno « sie burchi afondati carichi di piere », mentre « hanno distropato el tutto » dalla bocca della « rosta » e a Padova l'acqua aumenterà un po' permettendo ai mulini

---

<sup>(68)</sup> G. F. BUZZACARIN (*Historia...*, estratto edito da D. MANFRIN, cit., pp. 10, 11) riferisce che « La Maestà Cesarea dede commissione à Rigo Porro che el fesse cavare una fossa al Bassanello per torre l'acqua a Padoa. Quella fossa comezava al fiume, che venia da Vicenza, e intrava in lo fiume che andava à Moncelese. Fò fatto el principio, è se ghe lavorò parèchi zorni, ma non sè fasia nientè per non ghé essér Guastadori ». Ma una notte una sortita veneziana con la presenza di molti contadini e « murari » distrugge il ponte di pietra del Bassanello così « dondè nui desevoimo torte l'aqua, che non andasse à Padoa, loro la tosse a nui, che non potevimo aver aqua in tel fiume che andava à Mezza Via, che se stentava à dar da bere all cavalli, e non se potèva masenare à Mezza Via, è la Battaglia ».

<sup>(69)</sup> Per Limena e la sua posizione nell'ambito del Territorio cfr., tra gli altri: G. GENNARI, *Dell'antico corso de' fiumi in Padova e ne' suoi contorni...*, Padova 1776, pp. 80-83 e A. GLORIA, *Il Territorio padovano illustrato*, Padova 1862, vol. I<sup>o</sup>, pp. 18-26, per il sistema fluviale attorno a Padova, e vol. II<sup>o</sup>, pp. 125-129, per Limena e la sua storia. Per una sintetica visione degli scontri per il possesso di Limena e della sua « rosta », come pure della sua importanza nel quadro della difesa di Padova, vedasi soprattutto P. BEMBO, *Della Istoria viniziana*, cit., tomo II<sup>o</sup>, pp. 136-138, ed inoltre, con particolare riguardo alla macina del grano dei mulini L. DA PORTO, *Lettere Storiche*, cit., pp. 110, 111; J. BRUTI, *Annalia quaedam*, estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega...*, cit., p. 65; *Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., pp. 138, 139, 141, 142; ed infine, di rilievo, ASVe, *Consiglio dei X, Capi, Lettere*, Filza n. 11, c. 283 che alla data del 10 agosto segnala il presumibile tentativo, su informazioni di spie, da parte imperiale di bloccare Limena ad opera di fuoriusciti padovani e i Capi dei Dieci ordinano di provvedere al mantenimento della località fondamentale per la macina di grano a Padova.

di macinare<sup>(70)</sup>. Ma, nonostante questi tentativi e i ripetuti scontri sostenuti dagli *stradiotti* per tenere libera Limena, l'acqua verrà a mancare sotto Padova in larga misura, e solo verso la metà di ottobre i veneziani riescono a togliere le ostruzioni<sup>(71)</sup>. Va però notato che la mancanza di piogge per il mese di agosto e settembre, a differenza di luglio che era stato anche troppo piovoso<sup>(72)</sup>, favorirà, al di là della riuscita di simili operazioni, i propositi imperiali di bloccare le acque, oltre che facilitare loro l'approntamento delle batterie di artiglierie intorno a Codalunga.

La necessità di disporre di acqua in città da parte degli assediati è da porre in relazione non tanto all'esigenza di avere i fossati pieni per ostacolare gli assalti nemici ma soprattutto di permettere ai mulini di macinare. Risulta anzi, dai drammatici appelli che spesso giungono a Venezia dalla città assediata, che il problema del rifornimento idrico in funzione del lavoro dei mulini sia ritenuto di vitale e maggior importanza rispetto ad altre mansioni, tra cui la stessa presenza di acqua nel fossato. D'altra parte, nella tecnica fortificatoria dell'epoca l'uso di immettere acqua nel fossato non trova concordi giudizi, come si riscontra nello stesso Machiavelli<sup>(73)</sup>. Il vettovagliamento della città e dell'esercito mediante il lavoro dei mulini è, al contrario, alla base stessa della durata della resistenza e già nel 1405 proprio Padova era caduta in mano veneziana anche per la deviazione delle acque del Brenta e del Bacchiglione che avevano reso inattive le macine. Verranno quindi inviate da Venezia macine e si ricorrerà all'impiego di « molini da man... i qual erano menati per... todeschi

---

(70) Cfr. SANUTO, cit., IX, 95. I « burchi » erano stati affondati alcuni giorni prima (cfr. SANUTO, cit., IX, 71).

(71) Il 9 ottobre i veneziani saranno ancora impegnati nel togliere « burchi » e sassi dalla « rosta » di Limena e solo il 15 ottobre, liberata Limena, l'acqua affuirà regolarmente a Padova e contemporaneamente sarà possibile navigare fino al Portello (cfr. SANUTO, cit., IX, 239, 255, 256). P. ZANETTI (*L'Assedio di Padova...*, cit., pp. 90, 91), tenendo probabilmente conto delle vicende relative alla prima metà di agosto, è invece del parere che l'acqua non sia scarseggiata sotto Padova in maniera rilevante.

(72) Grave sarà la mancanza di piogge, nella quale si vorrà persino vedere un segno nefasto del Cielo, per i mesi di agosto e di settembre, fondamentali per il rifornimento idrico (PRIULI, cit., pp. 311, 312, 350, 375, 376), mentre risulta invece da Z. DA CORTE (*Historia...*, cit., c. 6r.) che durante luglio il tempo era stato estremamente brutto con una temperatura quasi invernale.

(73) Cfr. N. MACHIAVELLI, *Dell'arte della guerra*, libro VII, in *Arte della guerra...*, cit., p. 496.

presoni... »<sup>(74)</sup> come di altri ingegnosi sistemi ai quali accenna il Da Porto<sup>(75)</sup>; inoltre è probabile che molti mulini che rifornivano abitualmente la città si trovassero fuori dalle mura e che fossero quindi compresi nel *guasto*.

Nonostante poi gli innumerevoli tentativi di aiutare la città, tra cui quello di costruire una « seraglia » con pali e legname a Lizafusina<sup>(76)</sup> per far alzare il livello delle acque a Padova, i veneziani corrono seriamente il rischio di perdere la città per la penuria di farina, prodotto che sarà tra i primi ad essere trasportato a Padova all'indomani dell'assedio.

L'importanza attribuita dagli assediati al complesso sistema idrico, che rende Padova vero avamposto e antemurale di Venezia, attraverso i collegamenti alla città lagunare di fiumi e canali, è, infine, evidente se collegato alla presenza saltuaria dell'architetto veronese Fra' Giocondo, ormai accertata definitivamente.

Il suo impegno, nei mesi dell'assedio, sembra infatti essersi diretto, piuttosto che sull'approntamento delle opere difensive del perimetro fortificato, verso problemi di sistemazione delle acque, posti comunque in relazione alla difesa della città, mentre la sua attenzione e competenza si concentrano proprio su Limena e la sua « rosta », in relazione, probabilmente, al lavoro da lui svolto ancora nel 1506<sup>(77)</sup>.

---

(74) SANUTO, cit., IX, 235.

(75) Cfr. L. DA PORTO, *Lettere Storiche*, cit., p. 110.

(76) Per la « seraglia » di Lizafusina, difesa da un piccolo bastione e da un nucleo di truppe, cfr. PRIULI, cit., pp. 311, 326, 338.

(77) Per l'opera e il ruolo di Fra' Giocondo, durante i mesi estivi del 1509, si rimanda ad un mio lavoro specifico in corso di pubblicazione.

*Finito di stampare il 20 ottobre 1981  
coi tipi della Società Cooperativa Tipografica  
di Padova*

276210

MUSEO CIVICO DI PADOVA

MUSEO CIVICO DI FERRARA

PREZZO L. 10.000.—

C
Sis
==
—
—
—
—