

Divisione

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

BOLLETTINO DEL MUSEO CIVICO DI PADOVA

Museo di Padova
Bibliotecario

OP

0/a

1979

55

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

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente: F.G. Brugnaro, Assessore ai Beni Culturali

Direttore: Giovanni Gorini

Redattori: M. Blason, G. Faggian, A. Maggiolo (segretario)

Dir. e amm. p.zza del Santo 10, 35100 Padova, tel. 049/23106

Stampato con il contributo della Regione Veneto

BIBLIOTECA CIVICA
DI PADOVA

DIREZ.

D
III

1/68

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

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

A N N A T A L X V I I I · 1 9 7 9

MUSEO CIVICO DI PADOVA

S O M M A R I O

Arte antica e moderna

Premessa	pag.	7
A. PROSDOCIMI, Classicismo di Giotto. Un ricordo dei cavalli di S. Marco e una citazione dalla colonna Traiana	»	9
I. FAVARETTO, Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo	»	15
A. M. SPIAZZI, Tre tavole del secolo XV e gli affreschi della scuola di S. Giuseppe in Padova	»	31
B. M. TOGNOLO, Nuovi contributi sulla formazione e sulle esperienze romane di Girolamo Frigimelica	»	69
L. OLIVATO, Pittori e pubblici periti a Padova nel '700. Due elenchi inediti (con un nuovo documento su G. B. Mengardi)	»	93

Numismatica

G. GORINI, Andrea Ferrari (1898 - 1979)	»	103
---	---	-----

Storia e Letteratura

A. BEVILACQUA, Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta	»	107
G. RAMPAZZO, Note sulla trasformazione edilizia del monastero di San Giovanni Battista di Verdara in Padova (1430 - 1500): da documenti inediti	»	151

P R E M E S S A

Con questo volume inizia una nuova serie del Bollettino, che però mantiene fermo il suo carattere tradizionale di Rivista padovana di arte antica e moderna, letteratura, araldica e numismatica, come appare sul frontespizio dei volumi precedenti. Si è lasciata inoltre inalterata la veste tipografica cui sono stati apportati minimi cambiamenti, limitati al rinnovo dei caratteri ormai logorati dall'uso, per segnare la continuità nella direzione.

Confidiamo così di proseguire nel cammino intrapreso da chi ci ha preceduto nella lunga vita della Rivista, dal suo fondatore Moschetti, al Bettini e al Prosdocimi, sforzandoci di mantenere il suo carattere di principale organo di informazione dell'attività dell'Istituto.

Alcuni volumi attendono ancora di essere pubblicati per completare le annate, si spera tuttavia di colmare la lacuna nei prossimi anni, con la ferma convinzione di giungere ad offrire, con tempestività, notizia dell'attività che si svolge all'interno del Museo e delle sue diverse Sezioni e su quanto si viene elaborando di attinente alla cultura padovana e veneta in generale.

A tale rinnovato sforzo di studio e ricerca non è escluso, accanto alla cordiale collaborazione dei funzionari del Museo, il sostegno della Amministrazione Comunale e, da pochi anni, della Regione Veneto, che contribuisce non solo moralmente, ma anche economicamente alla attività di conservazione e di valorizzazione delle Raccolte Civiche e alla pubblicazione del Bollettino.

Questi anni vedono schiudersi nuove metodologie di studio e di analisi dei reperti storico-artistici del passato remoto e recente e, nel limite del possibile, la Rivista ne testimonierà la validità e la concretezza, fedele ad una linea di rinnovamento nella tradizione,

legata com'è all'humus della città di Padova, che è fortemente consapevole del suo glorioso passato, mirando a ricreare un rapporto con il patrimonio culturale della città e rinsaldando un legame organico con la società contemporanea dal quale possa nascere una nuova concezione dell'operare per la difesa dei valori storici di Padova.

L'augurio è che nuove giovani forze possano associarsi al nostro impegno per una sempre maggiore e più ampia conoscenza di tutti gli oggetti delle Raccolte del Museo Civico al fine di amarli di più, vivificando così la nostra mente e il nostro spirito.

La Direzione

ALESSANDRO PROSDOCIMI

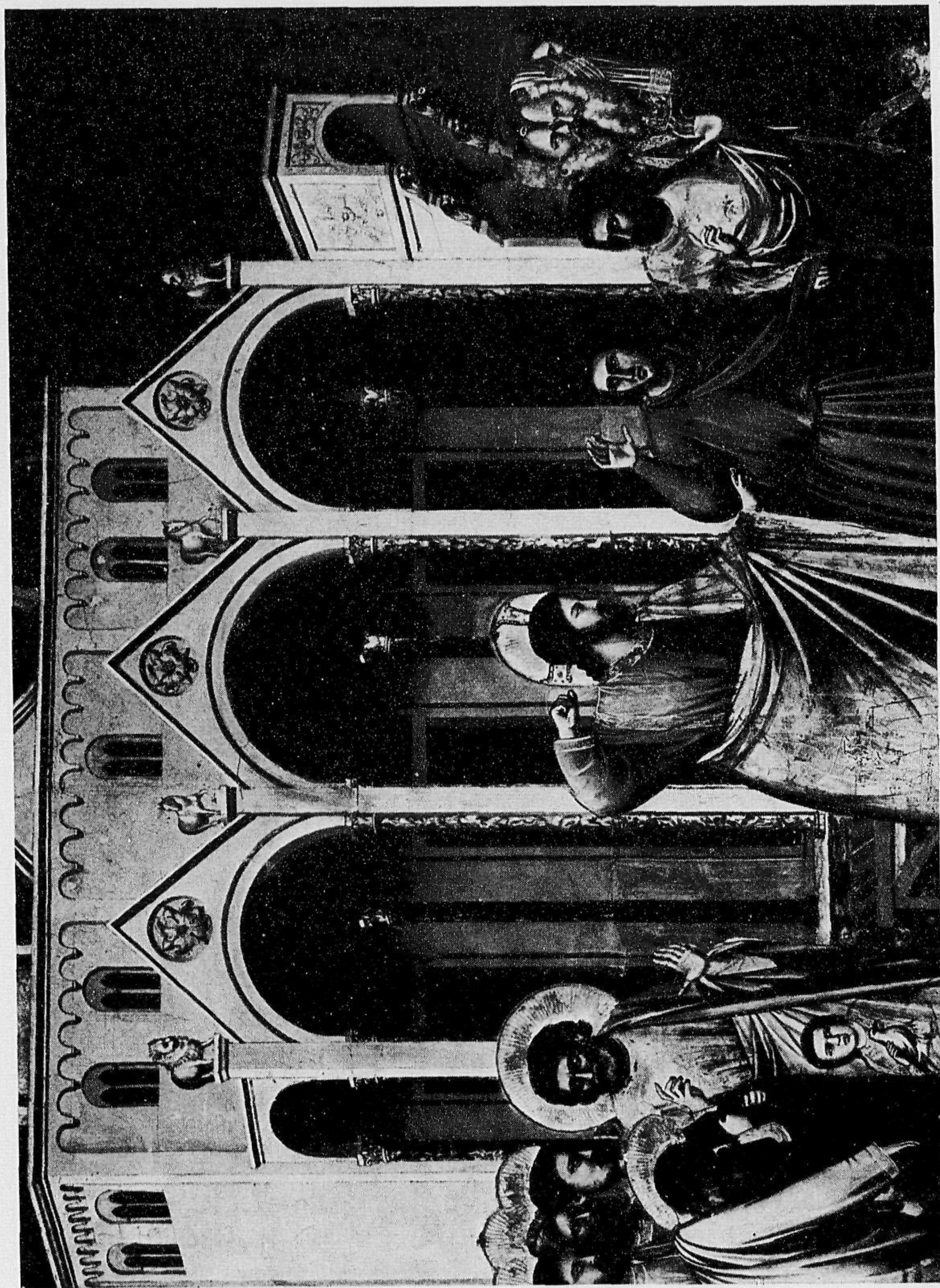
Classicismo di Giotto.

Un ricordo dei cavalli di S. Marco e una citazione dalla Colonna Traiana

La mostra dei cavalli di S. Marco, trasferita in America, continua a suscitare vivissimo interesse anche di pubblico, non solo per la potente voce del mondo classico, che vibra in quel grande cavallo di bronzo dorato, ma anche per il sapiente corredo di riferimenti a opere dell'arte italiana di tempi diversi, che dimostrano come la quadriga portata da Costantinopoli a Venezia sia stata uno dei richiami più frequenti del classicismo nei grandi secoli dell'arte italiana.

A questi riferimenti vorremmo aggiungerne un altro: certamente il primo e il più antico e il più illustre, anche se non si tratta di una ripresa diretta e completa, ma solo di un ricordo, pure del tutto evidente.

Nella scena di Cristo che scaccia i profanatori dal tempio, dipinta da Giotto alla Cappella degli Scrovegni, il tempio di Gerusalemme, che fa da sfondo, ha davanti un alto porticato sormontato da tre cuspidi, ciascuna decorata con un rosone. I tre archi romanici a pieno sesto sono retti da quattro pilastri, che hanno semicolonne addossate lateralmente a sostenere i sottarchi. È questo lo stesso motivo che si trova a Padova nel grande portico del Monte di Pietà elevato davanti all'antico palazzo degli Scrovegni in piazza del Duomo, ed è pure interessante notare che le tre cuspidi, o falconature, coi rosoni, anche se diversamente disposti, caratterizzano la parte trecentesca nella facciata della cappella di S. Felice al Santo, che fu sopraelevata



(foto Museo Civico di Padova)

Giotto. Il tempio di Gerusalemme. Padova, Cappella degli Scrovegni.

e conclusa in alto da un cornicione rinascimentale nel Cinquecento, quando si volle renderla simmetrica alla antistante rinnovata cappella dell' Arca.

Nella architettura di Giotto i pilastri raggiungono il tetto e sporgono in alto ai lati delle tre cuspidi, terminando con basi che sostengono animali decorativi: all'interno sono due cavalli, che la posizione della testa e il passo indicano essere ripresi dai cavalli di San Marco, ai lati sono due leoni con la testa voltata di fianco.

Ripetiamo: i due cavalli sono sopra due pilastri in alto, sulla facciata di un grande edificio. Non vi è altro riferimento possibile se non ai cavalli di S. Marco, i quali, dopo essere stati per sessanta anni all'Arsenale, alla fine del Duecento, erano già stati collocati nella posizione attuale sulla facciata della basilica. A quel tempo anche il leone era al suo posto sulla colonna della piazzetta. Si può quindi pensare a una sintesi dei due motivi veneziani nella ricostruzione giottesca del tempio di Gerusalemme.

Le proporzioni alquanto ridotte dei cavalli e dei leoni rispetto alla facciata del tempio danno il senso della lontananza e dell'altezza dell'edificio, che è un po' sfumato sullo sfondo, perché l'attenzione è tutta assorbita dalla stupenda e impetuosa scena in primo piano dello sdegno di Cristo di fronte ai mercanti che profanavano coi loro traffici il luogo sacro.

Giotto, per portare il linguaggio dell'arte italiana dal greco al latino, guardò, lui pittore, come i grandi scultori del suo tempo, ai monumenti classici, più numerosi e più evidenti nella Roma medioevale. Giustamente il Gioseffi notò, in alcune cadenze delle architetture agli Scrovegni, riflessi di architetture dipinte in case romane, che è facile supporre fossero ancora in vista in alcuni luoghi di Roma alla fine del Duecento. Ma noi pensiamo di aver trovato agli Scrovegni anche un riferimento diretto e sicuro.

La stupenda scena del corteo nuziale di Maria, purtroppo alquanto danneggiata dalle infiltrazioni d'acqua piovana, che venivano in questo punto dall'adiacente palazzo degli Scrovegni, è uno dei momenti più alti di tutto il ciclo di Giotto, soprattutto per « quella dolcezza di ritmo, per quell'abbandono musicale che è qui richiamato,



(foto Museo Civico di Padova)

Giotto. Il corteo nuziale di Maria. Particolare. Padova. Cappella degli Scrovegni.

perfino, nella realtà della rappresentazione, dal motivo dei giovanetti musici, al cui suono il corteo sembra quasi sostare in un attimo di raccoglimento e di ascolto » (Gnudi). I tre giovinetti, che hanno in capo corone alla romana, formano un gruppo isolato, chiuso in sé. Essi sono assorti nell'esecuzione della loro musica, perché il suonatore di viola è rivolto verso i due compagni che gonfiano le gote suonando le lunghe trombe incontro al corteo che avanza. Le trombe,



(foto della Soprintendenza alle Antichità di Roma)

Scena di sacrificio con suonatori di tromba. Roma, Colonna Traiana.

che si intravedono bene nonostante i danni subiti in questo punto dall'affresco, sono rivolte a sinistra e leggermente alzate.

Le stesse due lunghissime trombe, nella identica posizione verso sinistra e leggermente alzate, sono suonate da due soldati nella scena di sacrificio che si trova nel secondo giro della colonna Traiana: una scena bene in vista, che era agevole ammirare anche dal basso: eguali le gote gonfiate, molto affini le chiome e le corone sui capelli:



I suonatori di tromba nel corteo nuziale di Maria (disegno di G. Ghiraldini).

solo che i due soldati sono diventati due giovinetti. E finalmente si è trovata una vera spiegazione per quel ramo frondoso che esce da una finestra nella scena di Giotto: è un ricordo dell'albero che c'è, nella stessa posizione, rispetto ai suonatori, nella scena della colonna Traiana, che richiama l'ambiente più che il paesaggio. Ma il particolare che più colpì Giotto a rappresentare il fascino della musica è il motivo profondamente evocativo delle due lunghissime trombe romane.

Attraverso un riferimento così preciso vediamo Giotto a Roma scrutare i rilievi della colonna Traiana per carpire il segreto, che fu dell'arte romana, di esprimere con tanta potenza la realtà dell'uomo; e soffermarsi davanti allo stesso monumento che ispirò a Dante i versi famosi sull'imperatore Traiano.

IRENE FAVARETTO

Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo

Figura di primo piano della vita intellettuale padovana negli anni a cavallo tra il XV e il XVI secolo, Niccolò Leonico Tomeo, figlio di un rifugiato albanese, nacque a Venezia nel 1456. Compiuti gli studi all'Università di Padova, vi insegnò dal 1497 la filosofia di Aristotele. Quando l'Università venne chiusa per qualche tempo in seguito alle tragiche conseguenze della lega di Cambrai, Leonico Tomeo tornò a Venezia dove trascorse una ventina d'anni. Ritornato a Padova nel 1524, vi rimase fino alla morte avvenuta nel 1531.

Ebbe una forte personalità, arricchita da molti interessi e da profonda cultura. Le sue letture di Aristotele e Platone, tratte direttamente dal testo greco e non dalle traduzioni latine, lasciarono una impronta profonda non solo nella scuola filosofica padovana, tanto che per lui anche Erasmo da Rotterdam ebbe più d'una volta parole di viva ammirazione⁽¹⁾. Egli lasciò un certo numero di trattati eruditi, come il *De varia Historia*, per il quale la sua fonte principale fu Pausania⁽²⁾.

Questo articolo è tratto da una mia relazione tenuta a Monaco di Baviera nel febbraio 1979 al Symposium « Das Antiquarium in München-Antikensammlungen des 16. Jhr. ».

(1) Per notizie biografiche sulla vita di Niccolò Leonico Tomeo si veda in particolare: A. SERENA, *Niccolò Leonico Tomeo*, Treviso 1902, e inoltre cenni in G. P. VALERIANO, *Hieroglyphica*, Basileae 1556, lib. XXXIII, p. 233; C. ANTI, *Università di Padova, Le Sale Accademiche*, Padova 1957, p. 45; S. CONTRI, s.v. *Tomeo, N.L.*, in « Enciclopedia Filosofica » IV, Roma 1957, p. 1223; A. CHASTEL-R. KLEIN, *Pomponius Gauricus, De Sculptura*, Genève-Paris 1969, p. 17 (con bibl. precedente).

(2) N. LEONICO TOMEO, *De Varia Historia libri tres*, Basileae 1551.

Una larga fama di uomo colto e arguto gli procurò le simpatie di molti tra i più noti personaggi della vita intellettuale del tempo e un naturale interesse per l'arte lo avvicinò a molti artisti di allora, come amico e mecenate⁽³⁾. A lui Girolamo Campagnola, padre di Giulio, diresse la lettera latina sui pittori padovani⁽⁴⁾. Fu uno dei tre interlocutori del dialogo *De Sculptura* di Pomponio Gaurico; fu amico del Bellano e di Andrea Riccio, il quale coniò per lui una medaglia in bronzo con la sua immagine⁽⁵⁾.

Ma delle molte cose che di Leonico Tomeo si possono dire, nulla resta più convincente del commosso e sentito epitaffio che per lui scrisse l'amico Pietro Bembo: in poche righe di un elegante latino costui seppe infatti mirabilmente riassumere l'ininterrotta attività di pensiero di Leonico Tomeo, la sua rettitudine e la semplicità di vita. E a conclusione di tale iscrizione sulla pietra sepolcrale che ancor oggi si vede nella Chiesa di S. Francesco a Padova, il Bembo volle che fossero apposti due versi in greco, scritti in vita da Leonico Tomeo stesso, di struggente melanconia nell'abbandono al sonno della morte⁽⁶⁾.

A noi Niccolò Leonico Tomeo interessa particolarmente per la collezione di oggetti d'arte che egli andò raccogliendo nella sua casa padovana di contrà S. Francesco. Essa ci viene descritta come tante altre collezioni padovane da Marcantonio Michiel, al quale dobbiamo le più preziose notizie sul collezionismo in città venete e lombarde del XVI secolo⁽⁷⁾. Le descrizioni del Michiel sono tuttavia spesso sommarie e non sempre egli ricorda tutti i pezzi di una collezione, ma solo ciò che maggiormente lo colpiva. Così fece a Padova per la collezione di Marco Mantova Benavides, così a Venezia per altre collezioni come quella Grimani, i cui inventari particolareggiati giunti fortunatamente a noi per altre vie, dimostrano come il Michiel si limitasse

(3) SERENA, *op. cit.*, pp. 16-17.

(4) Per la lettera di Girolamo Campagnola, si veda: W. KALLAB, *Vasaristudien*, Vienna 1908, p. 347 ss.

(5) CHASTEL-KLEIN, *op. cit.*, p. 17, p. 260 e fig. 3.

(6) L'epitaffio si trova in una cappella a sinistra dell'altare maggiore. Il testo latino, disposto su nove righe, è riportato anche in SERENA, *op. cit.*, pp. 18-19.

(7) *Notizia d'opere di disegno, scritta da un anonimo di quel tempo, pubbl. e ill. da D. Jacopo Morelli*, Bassano 1800, pp. 14-16 e p. 112 s. e nota 27; *Notizia d'opere di disegno, pubbl. e ill. da D. Jacopo Morelli, II ed. riveduta e aumentata per cura di G. Frizzoni*, Bologna 1884, pp. 31-38.

ad un elenco dei pezzi più notevoli ⁽⁸⁾. La collezione di Leonico Tomeo non doveva essere molto vasta: la sua posizione di ecclesiastico (ebbe anche la prepositura però solo nominale della Collegiata di Montebelluna, concessagli perché avesse una entrata annua che gli permettesse di dedicarsi agli studi) e l'insegnamento universitario, gli consentivano sicuramente un buon tenore di vita ⁽⁹⁾, ma non certo a livello di quello di patrizi veneti come i Grimani o anche di quello di un Mantova Benavides, dotato di solidi beni familiari.

Era comunque una collezione notevole, che rispecchiava più l'erudizione vasta del suo proprietario, che una autentica cultura artistica. Una collezione interessante sotto molti punti di vista, tipica espressione dell'ambiente culturale padovano, dove spesso è latente più che a Venezia un certo amore per la raccolta di oggetti diversi, un po' nel gusto delle « Wunderkammern » centroeuropee.

A casa di Leonico Tomeo dunque il Michiel ammira un certo numero di teste in marmo antiche, un rilievo in marmo e uno in stucco, dei bronzetti, alcuni quadri e ritratti e, come lui stesso annota: « infinite medaglie, vasi di terra, gemme intagliate ecc. » e, per ultimo, un rotolo membranaceo con storie d'Israele « opera costantinopolitana, dipinta già 500 anni » ⁽¹⁰⁾. A proposito di questo rotolo, sappiamo da altre fonti che Leonico Tomeo possedeva anche una biblioteca ricca di manoscritti greci, di edizioni aldine e di altri testi rari, alcuni impreziositi da miniature. Alla morte di Leonico Tomeo, la biblioteca passò almeno in parte al Bembo e, in seguito, a Fulvio Orsini ⁽¹¹⁾.

Le vicende della collezione furono invece più complesse. Della maggior parte delle opere elencate dal Michiel e che costui vide in casa di Leonico Tomeo non prima del 1524 e forse già dopo la morte di questi nel 1531, perché insieme alla collezione egli ricorda anche l'iscrizione sepolcrale dettata dal Bembo, nulla ci è dato di

⁽⁸⁾ Per la collezione Mantova Benavides, si cfr. *Notizia d'opere di disegno, cit.*, ed. 1884, pp. 68-73 con A. MANTOVA BENAVIDES, *Inventario delle Antichità di Casa Mantova Benavides*, a cura di I. Favaretto, in « Boll. Museo Civico Padova » LXI, 1972 (1978), pp. 35-164. Per la collezione Grimani si veda in particolare M. PERRY, *The Statuario Publico of the Venetian Republic*, in « Saggi e Mem. di Storia dell'Arte » VIII, 1972, pp. 75-150.

⁽⁹⁾ SERENA, *op. cit.*, p. 8.

⁽¹⁰⁾ Si veda nota 7.

⁽¹¹⁾ P. DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887, pp. 171-172 e p. 184.

sapere e sembrano essere irrimediabilmente perdute⁽¹²⁾. Così è per la « Caccia alla londra » di « Giances de Brugia », autore questo che venne già dal Morelli, il primo commentatore del Michiel, identificato con Giovanni van Eyck, così è per i due ritratti, uno del padre di Niccolò eseguito da Jacopo Bellini, l'altro di Niccolò stesso di mano di Giovanni Bellini, quest'ultimo dipinto già ingiallito e offuscato, come dice il Michiel, al tempo in cui lo vide⁽¹³⁾.

Leonico Tomeo ebbe un figlio naturale da lui legittimato, mediocre autore di poemi, il quale dopo la morte del padre, volle forse sbarazzarsi subito della collezione⁽¹⁴⁾. Un indizio utile per ritrovare almeno parte della collezione può essere dato dall'unico pezzo del quale possiamo seguire le sorti con una certa sicurezza. Si tratta della lastra in marmo con i due centauri e la centaurella dormiente che, passata nella collezione di Giovanni Grimani forse tramite la mediazione del Bembo, venne poi insieme a questa donata nel 1586 alla Serenissima, formando così il primo e più importante nucleo di quello che è oggi il Museo Archeologico di Venezia⁽¹⁵⁾.

Non è detto che insieme alla lastra non sia entrato nella collezione Grimani anche qualche altro pezzo già di Leonico Tomeo: ad esempio, il Michiel ricorda nella collezione del Tomeo una « testa marmorea de Bacco Coronato de vite, maggior del naturale »⁽¹⁶⁾. Nel lascito Grimani del 1586 vi è una testa corrispondente alla descrizione, di grandezza maggiore del naturale e con una corona di foglie sul capo⁽¹⁷⁾. La critica moderna vi ha riconosciuto la testa di un Ercole, replica romana di un originale della fine del IV secolo a.C.: si è pensato ad una replica del tipo Lansdowne che risale ad un originale scopadeo, ma in questa testa Grimani intensa è anche la vi-

(12) Per le date del c.d. Anonimo Morelliano, si veda *Notizia d'opere di disegno*, cit., ed. 1884, p. VI.

(13) V. DENIS, *Tutta la pittura di J. van Eyck*, Milano 1954, p. 52; G. MATZEU, *Jacopo Bellini*, Milano 1957, p. 99; F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia 1962, p. 80 n. 296.

(14) SERENA, *op. cit.*, pp. 11-13.

(15) P. PASCHINI, *Il mecenatismo artistico del Patriarca Giovanni Grimani*, in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, III, Milano-Varese 1956, pp. 851-862; B. FORLATI TAMARO, *L'origine della raccolta Grimani*, Venezia s.d. (1942); M. PERRY, *The Statuario Publico*, cit., pp. 75-150.

(16) *Notizia d'opere di disegno*, cit. ed. 1884, p. 32.

(17) G. VALENTINELLI, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato 1866, p. 228 n. 256 (inv. n. 18).

brazione dello sfumato prassitelico⁽¹⁸⁾. Non meraviglia perciò che proprio per questa morbidezza quasi femminile del volto e per la corona di foglie posate sul capo, la testa possa essere stata identificata nel XVI secolo con un Bacco.

E ancora: nella collezione di Leonico Tomeo il Michiel vide: « la testa marmorea del Caracalla... opera antica »⁽¹⁹⁾. Nella collezione Grimani vi sono per l'appunto ben tre ritratti di Caracalla, due antichi e uno rinascimentale derivato dal più noto tipo Farnese, uno dei quali potrebbe aver fatto un tempo parte della collezione di Leonico Tomeo⁽²⁰⁾.

Non mi sono posta comunque tanto il problema di rintracciare i pezzi perduti della collezione di Leonico Tomeo, quanto quello di approfondire lo studio di alcuni pezzi della collezione stessa, di particolare significato per il collezionismo veneto del XVI secolo. La mia attenzione si è rivolta soprattutto ai due rilievi, a quello in stucco purtroppo perduto che il Michiel dice essere « opera antica tolta in Roma da un tempio d'Ercole » e a quello dei centauri al quale abbiamo già accennato⁽²¹⁾.

Del primo, il rilievo con « Ercole al bivio », già molto si è parlato, per cui converrà accennarne brevemente. Come sappiamo, la fonte del racconto è antica: Senofonte nei *Memorabilia*, dove riporta le parole di un suo contemporaneo, il sofista Prodicò di Keos⁽²²⁾. Ma il tema sembra sia stato raramente rappresentato nell'antichità, sia in Grecia che in Roma e anche il tentativo di riconoscere il motivo di Ercole al bivio in alcuni specchi etruschi d'epoca arcaica e in due crateri attici a figure rosse del IV secolo a.C., può suscitare qualche perplessità⁽²³⁾. Interessante può essere la presenza di una mo-

(18) G. TRAVERSARI, *Sculture del V-IV secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia*, Venezia 1973, pp. 102-103, n. 42.

(19) *Notizia d'opere di disegno*, cit. ed. 1884, p. 37.

(20) TRAVERSARI, *Museo Archeologico di Venezia, I Ritratti*, Roma 1968, p. 87 n. 68; p. 88 n. 69; pp. 109-110 n. 101.

(21) *Notizia d'opere di disegno*, cit. ed. 1884, p. 32 e p. 37.

(22) SEN. *Mem.*, II, I, 21-34, e anche nel *Conv.* VIII, 28-29 (dove però si accenna solo alla scelta tra Virtù e Piacere).

(23) A. FURTWANGLER, s.v. *Herakles* in « *Ausführliches Lexikon des griech. und röm. Mythologie* » I, 2, Leipzig 1886-1890, col. 2252. Ch. PICARD, *Autour de l'Apologue de Prodicos de Céos*, in « *R.E.G.* » LXV, 1952, pp. XIV-XV; ID., *Nouvelles remarques sur l'Apologue dit de Prodicos: Héraclès entre le vice et la vertu*, in « *R.A.* » XLI, 1953 (2), pp. 10-41.

neta di Adriano coniata tra il 119 e il 126 d.C. con un Ercole stante tra due figure femminili. Il Cohen descrive la scena come « Ercole stante tra due ninfe », però resta il fondato dubbio che possa trattarsi invece proprio del ricordo della narrazione di Senofonte⁽²⁴⁾.

Tra gli umanisti, il primo a fare accenno al racconto di « Ercole al bivio » fu il Petrarca nel *De Vita Solitaria* che egli iniziò a scrivere nel 1346⁽²⁵⁾. Sembra però che il Petrarca non conoscesse il greco e Senofonte non era ancora stato tradotto in latino: perciò la sua fonte sarebbe stata Cicerone nel *De Officiis*, il quale a sua volta aveva attinto dallo storico greco⁽²⁶⁾. A me sembra tuttavia che l'accenno nel *De Officiis* sia troppo succinto, per cui non escluderei che il Petrarca avesse avuto in qualche modo una conoscenza diretta del testo di Senofonte. Il racconto appare poi in Coluccio Salutati intorno al 1400, ma solo nella seconda metà del secolo viene trasposto in immagini⁽²⁷⁾. L'immagine che più potrebbe avvicinarsi al rilievo perduto di Leonico Tomeo, è, come ha suggerito la Tietze-Conrat, l'incisione sul frontespizio di una edizione veneziana di Erodoto del 1494⁽²⁸⁾. In quel periodo Leonico Tomeo era ancora a Venezia e perciò il suo rilievo, se già lo possedeva, avrebbe potuto suggerire il soggetto dell'incisione. Non convince però in quest'ultima la presenza di alcune figure che nulla hanno a che fare con il racconto di Senofonte e il fatto che Ercole non abbia alcun attributo che lo identifichi. Comunque, se l'incisione sul frontespizio delle *Storie* di

(24) H. COHEN, *Médailles impériales*, 2, Leipzig 1930, p. 196 n. 1084.

(25) I, 4, 2; II, 9, 4.

(26) CIC., *De Officiis*, I, 32, 118. T. E. MOMMSEN, *Petrarch and the story of the choice of Hercules*, in « Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. » XV, 1953, pp. 178-192.

(27) E. PANOFSKY, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig 1930 (*Studien der Bibliothek Warburg XVIII*); MOMMSEN, *op. cit.*, p. 178 ss.; PANOFSKY, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971, p. 208; Id., *Studi di iconologia*, Torino 1975, p. 84 s.

(28) E. TIETZE CONRAT, *Notes on the Hercules on the crossroads*, in « Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. » XIV, 1951, p. 305 ss.; Id., *Giorgione and the « Pezzi di figure »*, in *Il Mondo antico nel Rinascimento, Atti V Congr. Int. Studi sul Rinascimento*, Firenze 1956 (1958), p. 254 ss.; Il titolo del volume è: HERODOTUS, *Historiae*, Venetia 1494. Sul frontespizio, in basso, vi è una vignetta con un personaggio nudo al centro (Ercole?) tra due donne. Quella di destra è vestita e reca in capo una corona turrata; quella di sinistra è nuda e regge un filo da cui pende una maschera. Ai piedi del gruppo, un giovinetto disteso e una figura femminile accovacciata accanto ad un vaso. Un disegno molto simile si trova ad Oxford: J. BYAM SHAW, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*. Oxford 1976, p. 187, n. 697, fig. 399.

Erodoto derivasse realmente dal rilievo di Leonico Tomeo, sarebbe una riprova della non antichità del rilievo stesso, essendo la composizione e le figure del tutto lontane dai modi antichi.

Non va tuttavia a mio parere sottovalutata la notizia che dà lo stesso Michiel a proposito della provenienza del rilievo da un « tempio d'Ercole » in Roma. Negli ultimi decenni del XV secolo infatti, al tempo di Sisto IV, venne distrutto in Roma nel Foro Boario, un tempio d'Ercole di pianta rotonda « cum multis antiquitatum vestigiis », nelle cui rovine era stata rinvenuta la statua d'Ercole poi messa nel Campidoglio⁽²⁹⁾. Da questo tempio, secondo il Michiel, proveniva dunque il rilievo dell'« Ercole al bivio »: esso potrebbe anche non essere perciò un falso rinascimentale, ma un frammento di decorazione architettonica in stucco d'epoca romana. La sua perdita in tal caso risulterebbe ancora più grave, perché esso sarebbe una delle rare testimonianze antiche dell'iconografia dell'« Ercole al bivio ».

Il secondo rilievo, la lastra in marmo con i centauri, passò invece, come abbiamo visto, nella collezione di Giovanni Grimani ed è oggi al Museo Archeologico di Venezia⁽³⁰⁾ (fig. 1). Ritenuto antico dall'Anti e da alcuni altri, fu invece considerato un falso rinascimentale già dal Frizzoni e poi dal Planiscig che lo inserì in quella corrente di rilievi rinascimentali ispirati all'antico, tanto frequenti tra il XV e il XVI secolo⁽³¹⁾. Osservando la lastra, colpisce infatti

(29) POMPONIO LETO, *De antiquitatibus Urbis Romae libellus longe utilissimus*, Basileae 1538, p. 24; M. E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle*, Paris 1882 p. 12 e nota 3; R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma 1902, I, p. 76 (con bibl. precedente).

(30) Ant. M. q. Gir. e Ant. M. d'Aless. ZANETTI, *Delle antiche statue greche e romane che nell'antisala della Libreria di S. Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, Venezia 1743, II, tav. XXXII e p. 32; VALENTINELLI, *op. cit.* pp. 173-174, n. 222; ANTI, *Il R. Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1930, p. 150 n. 1; B. FORLATI TAMARO, *Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1953, p. 28 n. 5. (alt. cm. 53; largh. cm. 35; spessore cm. 12).

(31) ANTI, *loc. cit.*; G. PESCE, *La Theleia Hippokentauros*, in « Bull. Comm. Arch. Com. Roma » LVIII, 1930, p. 81 ss. considerano il rilievo antico, mentre viene considerato moderno da: *Notizia d'opere di disegno*, cit. ed. 1884, p. 37; L. PLANISCIG, *Die Estensische Sammlung*, Wien 1919, p. 70; Id., *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921, p. 334 ss., fig. 341; Id., *Andrea Riccio*, Wien 1927, p. 327 ss. e p. 358 ss.; sono della stessa idea anche CHASTEL-KLEIN, *op. cit.*, p. 17, nota 19 (dove però si pensa che il rilievo sia in stucco) e TIETZE CONRAT, *Notes on the Hercules on the crossroads*, cit. p. 306.



FIG. 1 - Rilievo in marmo con centauri. Venezia, Museo Archeologico.

innanzi tutto il tema dal significato non chiaro: due centauri che sembrano sorprendere o minacciare una centaurella dormiente, motivo che non trova alcun confronto puntuale con l'iconografia e la letteratura antica⁽³²⁾. Inoltre la composizione impostata secondo linee

(32) Nessuno è infatti riuscito a dare una convincente interpretazione della scena. La figura distesa con due braccia e due zampe, è stata anche ritenuta una satiresse; è indubbio invece che si tratti di una centaurella dal momento che zampe e zoccoli sono equini. Nel mondo classico tale tipo di centaurella con solo le due zampe posteriori è, per quanto mi consta, sconosciuta. (Per la figura della centaurella nel mondo antico si veda tra gli altri: L. DE RONCHAUD, s.v. *Centauri*, in « Dict. d. Antiquités gr. et rom. », I, 2, Paris 1887, pp. 1011-1012; W. H. ROSCHER, s.v. *Kentauren*, in

divergenti che lasciano la figura della centauressa del tutto isolata, nonostante la disposizione parattatica dei due centauri, e anche la scena stessa troppo affollata entro il breve bordo della lastra, con i due corpi dei centauri forzati in uno scorcio violento inusitato nel rilievo antico, portano ad escludere che la lastra sia da ritenersi antica. L'esecuzione stessa è elegantemente fredda; più che una creazione spontanea, sembra un elaborato prodotto di un « milieu » culturale, dove alcune figure appartenenti al mondo dei miti pagani sono state forzatamente accostate, non giustapposte.

È dunque anche a mio parere da vedere in questa lastra un falso rinascimentale che si inserisce in quel filone di opere tratte dal repertorio bacchico, tanto in voga nel XV e nel XVI secolo sia in Italia centrale che nel Veneto ⁽³³⁾.

La presenza della lastra con i centauri nella collezione di Leonico Tomeo, costituisce ovviamente un sicuro termine *ante quem* per la sua datazione. Proporrei però di vedervi più un'opera di ambiente toscano che un lavoro veneto, perché il freddo classicismo delle figure più si adatta ai modi toscani dell'imitazione dell'antico che alla pastosità e al colorismo delle pur tante imitazioni venete ⁽³⁴⁾.

« Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie » II, 1, Leipzig 1890-1894, coll. 1077-1079; K. SCHAUENBURG, *Zu Darstellungen aus der Sage des Admet und des Kadmos*, in « Gymnasium », LXIV, 1957, p. 217 nota 38; D. E. STRONG, *A Lady Centaur*, in « British Museum Quarterly », XXX, 1965, 1-2, pp. 36-40). Il Pesce (*op. cit.* p. 81 ss.) non rileva nella descrizione della centauressa della lastra Grimani la mancanza delle zampe anteriori: una simile inesattezza è invece a mio parere impensabile nel mondo antico. Del resto anche Luciano (*Zeuxis* 3) e Filostrato (*Eikones* II, 3) nel descrivere le centauresse parlano di un corpo intero di cavallo, cioè con quattro zampe, sul quale si innesta il torso femminile. Per la centauressa di Zeusi si veda anche: W. KRAIKER, *Das Kentaurenbil des Zeuxis*, Berlin 1950 (106 *Winckelmannsprogramm*).

⁽³³⁾ Si veda anche TIETZE CONRAT, *Giorgione and the « Pezzi di figure »*, cit., p. 245 ss. Tra i tanti esempi con soggetti simili, ricordo i rilievi con centauri di Palazzo Scala a Firenze: CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps del Laurent le Magnifique*, Paris 1961, p. 174 ss.; una incisione di un seguace del Pollaiuolo: M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel '500*, Milano 1928, p. 72, fig. 6; un noto disegno di Jacopo Bellini: C. RICCI, *Jacopo Bellini e i suoi disegni*, II, *Il libro del British Museum*, Firenze 1908; e infine il fregio a soggetto bacchico di Marcello Fogolino un tempo a Villa Trissino-Muttoni a Vicenza e ora alla Ca' d'Oro a Venezia: G. SCHWEIKHART, *Antikenkopien und-verwandlung im Fries des Marcello Fogolino*, in « Flor. Mitt. » XX, 1976, pp. 351-378.

⁽³⁴⁾ Per l'ambiente toscano si veda ad es. la lastra in marmo del Louvre con menade in estasi (E. PAUL, *Die Fälsche Göttin*, Heidelberg 1962, pp. 43-45, fig. 11) che venne ispirata nel XVI secolo da un sarcofago del tipo di quello già allora conosciuto del Camposanto di Pisa: F. MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage*, IV, Berlin

Non credo infatti di poter pensare alle raffinate figure lombardesche o anche alla forte personalità di Simone Bianco, quale va ora delineandosi grazie a recenti studi⁽³⁵⁾.

Due centauri dunque sorprendono una centauressa addormentata: abbiamo detto che non vi è alcuna fonte antica puntuale per il soggetto. Ma il motivo del « ritrovamento » di un personaggio addormentato era ben noto nell'antichità. Il mito del rinvenimento di Arianna dormiente da parte di Dioniso e del suo corteo, tramandato sia da fonti antiche come Pausania e Nonnos, sia da numerosissimi monumenti greci e romani, fu affiancato ben presto, già dall'inizio del IV secolo a.C., se non anche prima, da una sua trasposizione in chiave satiresca che poneva al posto di Arianna una menade addormentata e al posto di Dioniso uno o più satiri in atto di sorprenderla⁽³⁶⁾. Questo motivo, noto in vasi e rilievi ellenistici, venne poi ripreso in sarcofagi romani del II secolo d.C.⁽³⁷⁾. Anche le fonti antiche tramandano tale versione e il quadro di Nicomaco del IV secolo a.C. ricordato da Plinio con i satiri che insidiano le « nobili baccanti » non può che inserirsi nel medesimo filone⁽³⁸⁾. Ovidio poi con la narrazione di Priapo che insidia Lotis dormiente e di Pan che sveglia Ercole credendolo Omphale, ripropone seppure in chiave di-

1975, pp. 455-456, tav. 288. Il Cammeo Strozzi del British Museum con una centauressa è stato ritenuto dal Curtius un falso rinascimentale eseguito in una bottega fiorentina specializzata in tali tipi di imitazioni dall'antico: L. CURTIUS, *Falsche Kameen*, in « A.A. » 1944-45, p. 14 ss., tav. 18, 2. A conforto della mia ipotesi, che l'autore della lastra sia un artista di ambiente toscano, il prof. Peter Meller mi ha molto cortesemente voluto suggerire il nome del volterrano Zaccaria Zacchi, autore tra l'altro di un gruppo di satiro con ninfa (si veda in particolare: G. GENNARI, *Zaccaria Zacchi, scultore volterrano, 1453-1544*, Bologna 1958, pp. 11-13; *Bronzes, other metalwork and sculpture in the Irwin Untermyer Collection*, Introduction by Y. Hackenbroch, London 1962, p. XXIV, fig. 49).

(35) P. MELLER, *Marmi e bronzi di Simone Bianco*, in « Flor. Mitt. » XXI, 1977, pp. 199-210. U. SCHLEGEL, *Simone Bianco und die Venezianische Malerei*, in « Flor. Mitt. » XXIII, 1979, pp. 187-196.

(36) PAUS., I, 20, 3 e NONN., *Dionysiakà*, XLVII, 265-565. H. METZGER, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris 1966, p. 482 ss. e p. 520 ss.

(37) Si veda, ad es., per l'ellenismo la coppa calena del IV sec. a.C. da Cherchel: R. PAGENSTECHER, *Die Calenische Reliefkeramik*, Berlin 1909, p. 13, tav. III d; per i sarcofagi romani si veda: MATZ, *Ein neuattischen Motiv und seine hellenistische Voraussetzungen*, in « Marburger Winckelmann-Programm » 1956, pp. 21-30; Id., *Die Dionysischen Sarkophage*, I, Berlin 1968, pp. 100-101, tav. 4 e pp. 106-110, tav. 15.

(38) PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV, 108: ... *nobiles Bacchae obreptantibus Satyris*.

versa lo stesso motivo ⁽³⁹⁾. È del resto uno dei temi che più ebbe fortuna nel Rinascimento e che copiato da sarcofagi romani già allora noti, tra i quali quelli del Camposanto di Pisa, di Blenheim e di Ince Blundell Hall, diede origine al fortunato intaglio della *Hypnerotomachia Poliphili* e a varie placchette in bronzo di Antonio da Brescia e di Andrea Riccio ⁽⁴⁰⁾.

A mio parere anche la lastra con i centauri, restando fedele al tema e ai personaggi del corteo dionisiaco, si inserisce in questa medesima corrente: al posto di Arianna o della menade vi è qui infatti una centaurella sorpresa nel sonno dai due centauri che levano un braccio nel gesto di meraviglia usuale ai seguaci di Dioniso quando sorprendono Arianna. La composizione è però, come già si è detto, un « pastiche » di figure riprese da vari monumenti antichi.

Infatti i centauri con un vaso in spalla e un braccio levato si trovano spesso in gemme, nella ceramica calena e in sarcofagi romani ben conosciuti nel Rinascimento ⁽⁴¹⁾. Anche le loro corti cla-

⁽³⁹⁾ OVID., *Metam.* IX, 347 e *Fasti* I, 415-444 e II, 267-272. Un Ermafrodito sorpreso nel sonno dai satiri si trova su di una tazza marmorea a rilievo del Museo Torlonia (P.E. VISCONTI, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*, Roma 1883, pp. 146-149, n. 297; N. DACOS, *Le logge di Raffaello*, Roma 1977, pp. 235-236, tav. CLVI, fig. 55).

⁽⁴⁰⁾ MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage*, I, cit., pp. 123-124, tav. 28, fig. 8, 26; pp. 149-150, tav. 47, fig. 18; pp. 124-125, tav. 29, fig. 8,28. F. COLONNA, *Poliphili Hypnerotomachia*, Venetiis 1499; MT. CASELLA-G. POZZI, *Francesco Colonna, Biografia e Opere*, Padova 1959, vol. II, p. 68 ss.; F. SAXL, *Titian and Aretino*, in *Lectures*, London 1957, I, p. 162; J. POPE HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, p. 57 e p. 64, figg. 117, 215 e 239, 189; M. KAHR, *Titian, the Hypnerotomachia Poliphili woodcuts and antiquity*, in « *Gaz. Beaux Arts* » LXVII, 1966, pp. 119-127. Anche in uno stucco ora perduto del Colosseo, ma conservato in un disegno cinquecentesco, vi era una scena simile con una menade sorpresa da un satiro. Il disegno è attribuito a Giovanni da Udine, il quale lavorò anche per Giovanni Grimani negli anni 1549-50: N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden 1969, p. 44, tav. XXXVII, fig. 65. In queste scene ora ricordate la menade è però sempre vista di faccia e non di schiena. Si veda anche in ambiente veneto la decorazione del soffitto dell'Odeon Cornaro a Padova del Falconetto, con una scena simile copiata da un sarcofago romano a soggetto erotico, un tempo nella collezione Grimani a Roma, poi passata in quella Farnese a Napoli e noto nel XVI secolo attraverso molti disegni (G. SCHWEIKHART, *Studien zum Werk der Giovanni Maria Falconetto*, in « *Boll. Museo Civico Padova* » LVII, 1968, I, p. 17 ss. e MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage*, III, Berlin 1969, p. 323 ss., tav. 196).

⁽⁴¹⁾ PAGENSTECHER, *op. cit.* pp. 40-42, tav. 5, 35 e tav. 7, 31a e 34; C. ROBERT, *Die Antike Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, I, tav. XLI, 135b; MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage*, IV, cit., pp. 458-459, tav. 285. Le due figure di centauri potrebbero essere state tratte anche da sculture a tutto tondo, forse sul tipo dei centauri di

midi svolazzanti trovano confronto puntuale in un sarcofago del Vaticano già noto agli inizi del XVI secolo ⁽⁴²⁾. Così la figura della centaurella vista di schiena è stata senza dubbio ripresa da quella dell'Arianna dormiente stesa nella stessa posizione, nota anch'essa in sarcofagi a soggetto dionisiaco ⁽⁴³⁾ a loro volta derivanti da un originale pittorico ellenistico perduto ⁽⁴⁴⁾.

Composizione dunque a carattere colto, in cui le varie figure sono state accostate in un elegante, ma poco attendibile modo di voler ricreare l'antico e dove le parti mancanti, reintegrate poi verso la fine del XVI secolo, furono forse lasciate tali dall'autore, proprio perché la lastra avesse un più convincente aspetto di « anticaglia ».

Ancora inedito è invece un calco di questa lastra, in gesso colorato di scuro e databile al XVI secolo ⁽⁴⁵⁾ (fig. 2). Il calco faceva parte della collezione dell'umanista padovano Marco Mantova Benavides ed è ora al Museo di Scienze archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova, dove si conserva parte di questa un tempo assai vasta collezione, ricca anche di calchi e di repliche in gesso e stuccoforte di materiale antico o pseudo-antico.

Il calco della lastra con i centauri venne eseguito in più pezzi e poi ritoccato con cura nei sottosquadri e nel piano di fondo. La parte posteriore fu poi rinforzata con gesso misto a paglia, ma reca ancora le cavità corrispondenti alle parti più rilevate. La cornice lignea è quella originale.

Il calco in gesso, di una ricca pastosità che manca forse all'originale, conferma non solo la predilezione per il tema, ma può anche testimoniare rapporti d'amicizia tra i due collezionisti agli inizi del

Aristeas e Papias. Il centauro di destra della nostra lastra presenta infatti una notevole somiglianza nella posizione con il Centauro Giovine del Museo Capitolino (H. S. JONES, *A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome, The sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, pp. 274-275 e pp. 277-278, tav. 64).

(42) ROBERT, *op. cit.*, p. 152, fig. 132.

(43) Ad esempio il sarcofago di Villa Medici: MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage*, III, cit., p. 380, tav. 210, fig. 96.

(44) Come testimoniano alcune pitture da Pompei: L. RAGGHIANI, *Pittori di Pompei*, Milano 1963, tavv. 160 e 164.

(45) Una breve notizia si trova in: A. MANTOVA BENAVIDES, *Inventario delle Antichità di Casa Mantova*, cit., p. 121, n. 245 (alt. cm. 64 e largh. cm. 43, con la cornice). Nella stessa collezione Mantova Benavides vi è anche un calco cinquecentesco di una delle formelle di Donatello per l'altare del Santo a Padova, segno del diffuso gusto dell'epoca di riprodurre in gesso opere d'arte anche non antiche (*Ivi*, p. 139, n. 327).



FIG. 2 - Calco del rilievo con centauri. Padova, Museo di Scienze archeologiche e d'Arte.

XVI secolo, l'uno, Leonico Tomeo, già in là con gli anni, l'altro, Marco Mantova Benavides, ancora nel fiore dell'età.

Un terzo rilievo, un piccolo intaglio in legno di faggio, proveniente dalla collezione estense del Catajo ⁽⁴⁶⁾, nel quale vi è la figura di una centauressa del tutto simile a quella dei due rilievi, anche se in un contesto diverso, dimostra ancora una volta la fortuna della lastra di Leonico Tomeo nell'ambiente artistico veneto ed è databile forse ad un momento precedente al calco Mantova Benavides.

(46) PLANISCIG, *Die Estensische Sammlung*, cit. p. 70, n. 113; Id., *Andrea Riccio*, cit., p. 358 ss. (alt. cm. 9, 6; largh. cm. 15).

Prematuro e arrischiato è per ora avanzare ipotesi sull'artista o sulla bottega che eseguì il calco in gesso della lastra. Suggestivo sarebbe poter fare il nome di Alessandro Vittoria, amico della famiglia Grimani e di Marco Mantova Benavides⁽⁴⁷⁾. L'artista infatti durante il suo soggiorno padovano, verso la metà del secolo, poté aver modo di segnalare al Grimani la lastra della collezione di Leonico Tomeo, già posta in vendita dall'erede e di farne un calco per il Mantova Benavides, nella collezione del quale figurava più di una sua opera. Comunque il calco venne fatto prima che la lastra passasse a Giovanni Grimani e sicuramente prima che essa venisse restaurata. Anzi da questo punto di vista il calco costituisce un interessante documento e possiamo anche notare come il restauratore della lastra in marmo abbia in definitiva sconciato ed alterato la parte superiore della lastra. Il volto del centauro di destra, rozza-mente scolpito e privo d'espressione e soprattutto il braccio troppo allungato e la mano troppo grande che va in parte a nascondere il fogliame dell'albero, denotano una scarsa abilità da parte del restauratore. Mi sembra perciò improbabile che potesse trattarsi di Tiziano Aspetti che pur restaurò alla fine del XVI secolo molti marmi Grimani, dimostrando grande perizia tecnica anche se scarso rispetto per l'opera antica⁽⁴⁸⁾.

Per concludere, anche la testa di Caracalla che il Michiel, come abbiamo visto, notò in casa di Leonico Tomeo, può costituire un legame tra le tre collezioni venete: non solo infatti nella collezione di Giovanni Grimani vi sono i tre ritratti di Caracalla di cui uno rinascimentale a cui già si è accennato⁽⁴⁹⁾, ma due teste cinquecentesche di Caracalla sono anche nella collezione di Marco Mantova Benavides, una in stuccoforte ed una in marmo, derivate come quella Grimani del XVI secolo, dal più noto dei ritratti antichi dell'impe-

(47) Per i rapporti tra Marco Mantova Benavides e Alessandro Vittoria, si veda: I. FAVARETTO, *A. Vittoria e la collezione di Marco Mantova Benavides*, in « Atti Ist. Veneto SS.LL.AA. » CXXXV, 1976, pp. 401-411. Per i rapporti tra Alessandro Vittoria e i Grimani, si veda: PERRY, *The Statuario Publico*, cit. p. 81 e p. 112 nota 173; ID., *Cardinal Domenico's Grimani Legacy of ancient art to Venice*, in « Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. » XLI, 1978 p. 226.

(48) M. BENACCHIO FLORES D'ARCAIS, *Vita e opere di Tiziano Aspetti*, Padova 1940, p. 8 ss.; PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy*, cit., p. 226 ss.

(49) TRAVERSARI, *I Ritratti*, cit., nn. 68, 69 e 101.

ratore, il « tipo Farnese »⁽⁵⁰⁾. Questo suggerirebbe inoltre dei rapporti di interdipendenza tra le tre repliche moderne, quella cioè Grimani, forse un tempo di Leonico Tomeo e le due Mantova Benavides.

Stretti legami dunque tra collezionisti veneti, con scambi e acquisti di pezzi, ma anche intensa attività degli artisti che per essi lavoravano e che trovavano nel mondo antico continua fonte d'ispirazione. Sono problemi questi comunque ancora tutti da chiarire, e le presenti note vogliono solo essere un suggerimento e un contributo per lo studio del collezionismo nel Veneto durante il XVI secolo.

⁽⁵⁰⁾ A. MANTOVA BENAVIDES, *Inventario delle antichità di Casa Mantova*, cit., p. 72 n. 31 e p. 147 n. 376.

ANNA MARIA SPIAZZI

Tre tavole del secolo XV e gli affreschi della scuola di S. Giuseppe in Padova

Le ricerche e gli studi condotti in seguito al rinvenimento ed al restauro degli affreschi della scuola di S. Giuseppe di Padova, dipinti sui quali verte essenzialmente questo scritto, mi portarono a latere alla individuazione di alcune opere ignorate del quattrocento veneto ed alla necessità di riproporre, alla luce di recenti e stimolanti interventi, alcuni fatti della pittura del secolo XV a Padova.

Inedita per quanto mi risulta è una piccola tavola raffigurante una « Madonna col Bimbo » del Museo Civico Correr di Venezia, annerita e inaridita nel colore ma sostanzialmente conservata e leggibile specie nei volti e nel fondo (fig. 1) ⁽¹⁾. Non risulta che la tavola sia stata esposta, almeno in questi decenni; conservata nei depositi del museo, attualmente in restauro, era stata leggermente pulita nel 1956 e in tale occasione si era osservato che la figura della Vergine era in parte ridipinta e che il fondo era velato da vernici ossidate. A

⁽¹⁾ Nel catalogo dei dipinti del Museo Correr, la tavola non è stata pubblicata. Rimane comunque la scheda manoscritta del 1955, dalla quale si riportano i seguenti dati: tavola - Classe I° - N° 82 cm. 0,69×0,53. Conservazione discreta, ridipinte le vesti e la Vergine-cornice. Il numero 82 d'inventario scritto in rosso è dedotto dal cartellino collocato dietro la tavola, ma nell'inventario manoscritto delle opere del Museo, steso durante la direzione del Barozzi esso porta, quale numero progressivo, il 563. Sempre in tale inventario viene registrato: provenienza Correr - Sala II° - 10. Il dipinto venne pulito nel 1956 dal restauratore Giuseppe Perocco in occasione di una mostra di dipinti restaurati, ma questo non fu esposto, organizzata per la Settimana dei Musei. G. Mariacher « Recenti restauri di pitture del Museo Correr » in « Bollettino dei Musei Civili Veneziani » N° I - 4, 1956, p. 81. Sono grata alla dottoressa Lucia Bellodi Casanova che mi ha agevolata nelle ricerche inventariali relative al dipinto.

queste annotazioni si può aggiungere che in un precedente restauro, probabilmente eseguito ai primi dell'Ottocento, si trasformò la tavoletta dalla forma rettangolare ad una centinata rimuovendo l'oro e l'azzurro, dei quali rimangono poche tracce, dagli angoli in alto.



FIG. 1 - FRANCESCO DEI FRANCESCHI, « Madonna col Bimbo ». Venezia, Museo Civico Correr.

Anche le aureole della Madonna e del Bimbo sono abrase e presentano dei fori lungo i bordi, segni evidenti di aureole argentate che dovevano essere state sovrapposte al fondo oro originario. L'azzurro del manto della Vergine è perduto e la tavola inoltre presenta una larga fenditura sul lato destro ed è stata leggermente tagliata in basso e sul lato destro.

La Vergine siede su di un prato punteggiato da gracili erbe e fiori secondo uno schema iconografico che fonde quello della « Madonna in umiltà », così frequente nella pittura del Nord-Italia, con

l'altro tipicamente nordico dell'« hortus conclusus », mentre un sontuoso drappo a grandi motivi floreali fa da sfondo. Il Bimbo, seduto in grembo alla Madonna e sostenuto dalle sue mani troppo lunghe, s'aggrappa con una manina al lembo del manto della Madre mentre una leggera veste gialla gli copre il corpo grassoccio; le gambe e le braccia, troppo rigide e stecchite, contrastano con il viso paffuto e imbambolato. Un velo grigio-azzurro incornicia il volto della Madonna, volto più gentile e aggraziato di quello del bimbo ma un po' vacuo, mentre un morbido manto l'avvolge scendendo in falde largamente composte come è usuale in tale schema raffigurativo. Iconograficamente e stilisticamente è un'opera che si inserisce pianamente nel gusto gotico, ma non tanto nel gotico internazionale così come esso si era diffuso nell'area veneta con l'arrivo di Gentile da Fabriano a Venezia nel 1408, linguaggio presto modificatosi a contatto delle componenti veneziane e di altre nordiche, boeme in specie, rintracciabili molto presto in Venezia. La sontuosità di Iacobello del Fiore e la estenuata eleganza di Giambono, pure presenti in questa opera, vengono arginate in favore di una semplificazione formale e di una volontà di impostare volumetricamente le figure secondo schemi desunti da Antonio Vivarini e da Iacopo Bellini, pittori di formazione gotica ma sensibili ai fatti rinascimentali portati dai toscani nel Veneto (2).

(2) Gentile da Fabriano, la cui presenza a Venezia è documentata nel 1408 e dove tuttavia doveva risiedere da qualche anno, compiva nel 1409 l'affresco, perduto, per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, ma il periodo veneziano del maestro si protrasse sino al 1414 e la fama dovette essere subito enorme se le opere a lui commissionate dai nobili veneziani gli venivano pagate il doppio che ad artisti locali. La presenza di Gentile è determinante per la pittura veneziana della prima metà del secolo XV; da Giambono a Iacobello del Fiore a Iacopo Bellini che è con lui nel 1423 a Firenze. Significative in tal senso, sia pure di non alta qualità, sono le opere già esposte alla Mostra « Da Giotto a Mantegna »: la « Madonna dell'Umiltà » del Museo Civico di Padova, quella di analogo soggetto della chiesa dei Servi e la « Madonna col Bimbo » della parrocchiale di S. Elena nonché l'altra del Museo Civico di Padova; tutte tavole collegate alla bottega di Gentile o dai suoi modi derivate. Si veda L. Grossato, « da Giotto al Mantegna », Milano 1974, schede n. 65, 60, 67, 69.

Una lettura più articolata sulla operosità di artisti non di primo ma intorno ai quali sono stati riuniti gruppi omogenei di opere ha permesso alla Padovani (S. Padovani, « Materiale per la storia della pittura ferrarese nel quattrocento » in « Antichità Viva » N. 5, 1974, pp. 30-56) e al Lucco (M. Lucco, « Di un affresco padovano del Maestro di Ronciette », in « Arte Veneta », 1977, p. 173) di puntualizzare e di articolare meglio la cultura veneta dei primi decenni del Quattrocento. Problemi comunque di non facile soluzione come ammette l'autore a proposito della distinzione dell'attività svolta da due pittori per certi aspetti affini: Giovanni di Francia e il Maestro di Ronciette.

È appunto a tale temperie culturale che questa opera si richiama nel tentativo di dare sodezza alle carni, di impostare di tre-quarti le figure, di ingrandirle in uno spazio che diventa senza respiro perché troppo angusto e senza spessore mancando, in tale sforzo, un corretto rapporto tra la Madonna col Bimbo, posta in un primo piano fortemente ravvicinato, e il fondo oro. Venendo meno la cesura che doveva essere data dal tappeto erboso e venendo meno la volumetria dei corpi, la composizione si risolve in un'esperienza essenzialmente grafica, di superficie. L'affabilità della Vergine e il gioioso rivolgersi del Bimbo verso la Madre derivano da Iacopo Bellini piuttosto che da Antonio Vivarini.

Da siffatte connotazioni stilistiche e da un confronto con il polittico di Francesco dei Franceschi del Museo di Padova, documentato e datato 1447, emerge che si tratta di un'opera a lui attribuibile. Non è priva di una garbata piacevolezza e la si direbbe eseguita non molto prima del polittico. Tipiche di Francesco sono le

L'ipotesi del Lucco di attribuire il frammento di affresco raffigurante la « Madonna col Bimbo » della chiesa di S. Clemente di Padova al maestro di Ronciette è suggestiva ma non mi pare giustificabile ad una data attorno al 1420, data accettabile per la tavola 1151 del Museo Civico e documentata per la miniatura dello statuto della fraglia dei notai, mentre per questo affresco va spostata di un decennio.

Nel 1430 Iacopo Bellini, dalla cui cultura questo affresco mi pare imprescindibile, aveva compiuti per l'oratorio di S. Michele di Padova un « S. Michele arcangelo » del quale è rintracciabile una qualche memoria nei disegni, che come è noto sono più tardi di un ventennio, 40b e 41A del quaderno di disegni del Louvre. V. Goloubew, « Les dessins de Iacopo Bellini an Louvre et an British Museum di Londra » in « Bruxelles 1908-1912; E. Rigoni, « Iacopo Bellini a Padova nel 1430 » in « Rivista d'Arte » 1929, p. 261.

Iacopo Bellini, così legato a Gentile, è personalità di primo piano ma ancora problematica. Su di lui recentemente si è incentrato l'interesse di alcuni studiosi, dal profilo monografico del Rothlisberger ai fitti intervenuti della Joost-Gaugier e a quello della Mariani Canova. M. ROTH LISBERG, *Studi su Iacopo Bellini* in « Saggi e memorie », 1958-59, pp. 41-90; G. MARIANI CANOVA, *Riflessioni su Iacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre* in « Arte Veneta », 1972, pp. 9-30 C. L. JOOST GAUGIER, *Consideration regarding Iacopo Bellini's Place in the Venetian Renaissance* in « Arte Veneta », 1974, pp. 21-38; C. L. JOOST GAUGIER, *Iacopo Bellini and the theatre of his time* in *Paragone*, 1977, n. 325, p. 70-78.

I tre Santi di Berlino pubblicati dallo Zeri (F. ZERI, *Diari di lavoro I Bergamo*, 1971, p. 48) quali opere di Iacopo compiute nel 1430-5, dopo la « Annunciazione » di Brescia che andrebbe situata dopo il 1430, sono precedenti importanti anche per l'affresco di S. Clemente. Sulla prima attività di Iacopo Bellini è ritornato lo Hunter (C. HUNTER, *Early works by Iacopo Bellini* in « Arte Veneta », 1974, p. 19-21) riattribuendogli la « Madonna » del Metropolitan Museum di New York. Sulla iconografia della « Madonna in umiltà » si veda: C. HUNTER, *Gentile da Fabriano and the Madonna of Humility* in « Arte Veneta », 1970, p. 26-32.

mani lunghe e appiattite e il volto della Vergine ricalca da vicino quello di « Santa Monica » del polittico di Padova o della « Madonna col Bimbo » della Cà D'Oro ⁽³⁾.

Della metà del secolo XV, della cultura che rientra nell'ambito del Mantegna e dei maestri che lavoravano vicino a lui alla Cappella Ovetari è un « S. Martino », una tavola molto deperita e impasticciata da restauri, attualmente nei depositi del Museo Civico di Padova (fig. 2) ⁽⁴⁾.

Il fondo oro bulinato, memore del fondo oro del polittico De Lazara dello Squarcione, non toglie monumentalità alla figura. C'è una volontà prospettica dichiarata nella mitria, nella mano che tiene

⁽³⁾ Sempre nella scheda manoscritta sopraccitata viene riportata l'attribuzione del Fiocco a Francesco dei Franceschi mentre Mariacher pensava piuttosto ai modi di Francesco. Il restauro, come è verificabile anche dai saggi di pulitura, chiarirà meglio come ogni riserva sul nome di Francesco dei Franceschi debba essere sciolta.

« Maestrino torbido e risoffiatore dei muranesi, e delle primizie toscane per lui penosamente incomprensibili eppure sempre raggirate » è l'opinione fortemente limitativa espressa dal Volpe sul pittore a proposito delle due tavole dell'Ashmolean Museum di Oxford già dalla Vavalà attribuite a Francesco e da lui attribuite invece a Donato Bragadin. Anche per le tavole di Budapest, attribuite dal Berenson ad Antonio Vivarini e dalla Vavalà a Francesco dei Franceschi, sarebbero difficilmente ascrivibili al nostro.

Pure Coletti aveva espresso un giudizio non benevolo « ... i suoi consueti manichini piuttosto volgari si muovono entro un ambiente agreste di una qualche gradevole freschezza ». Arslan, tentando la ricostruzione di un polittico che doveva esser stato compiuto, ma il fatto è ipotetico, per la chiesa San Mammaso a Verona, collegando il San Mamante, l'Angelo, e l'Annunziata del Museo Civico di Verona con la S. Orsola e il S. Lorenzo di proprietà privata, le due storie di S. Mamante del Museo Civico Correr di Venezia e le altre due di Londra, sottolineava invece il carattere « amabile » del pittore nonostante « la cifra tagliente e un po' stereotipata » dei suoi modi espressivi. Sui contatti, non infelici, di Francesco con Iacopo Bellini il Pallucchini sottolineava a proposito del « Martirio di S. Mamante »; « ... Anche in questa scena non mancano decisivi elementi prospettici ed elementi decorativi di carattere rinascimentale: si direbbe che Francesco dei Franceschi abbia tenuto presente disegni di Iacopo Bellini ». Si veda: C. VOLPE, *Donato Bragadin ultimo gotico*, in « Arte Veneta », 1955, p. 22; E. VAVALÀ SANDBERG, *Additions to Francesco dei Franceschi*, in « The Burlington Magazine », 1940, p. 156; L. COLETTI, *La pittura veneta del quattrocento*, Novara 1953, p. XV; B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance Venetian School*, Londra 1957, v. I, p. 79; W. ARSLAN, *Intorno a Giambono e a Francesco dei Franceschi* in « Emporium », 1948, p. 288; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneta del quattrocento*, Padova, Dispense, Anno Accademico 1956-57, parte I, p. 77; L. GROSSATO, *Il Museo Civico di Padova*, Venezia 1957, p. 60.

⁽⁴⁾ La tavola nel Catalogo manoscritto del Moschetti porta il numero 1779 d'inventario e le seguenti indicazioni: Legato Piombin, Bartolomeo Vivarini, Sant'Agostino. Scrostature e spennellature.



FIG. 2 - Anonimo padovano del sesto decennio del sec. XV, « S. Martino ». Padova, Museo Civico

il pastorale, e ancor di più nell'altra che trattiene con forza il grosso volume. Della sfarzosa dalmatica è rimasta solo qualche traccia di rosso minio; sono condotte con forza le pieghe della veste, delle maniche, del camice.

Non mi sono note, almeno per ora, altre opere che possano essere avvicinate a questa, quantunque la tavola faccia parte di un polittico smembrato. L'invaso della manica, la mitria scorciata, l'aureola fortemente ribassata, sono stilemi che rinviano al Pizòlo, al « S. Ambrogio » della Cappella Ovetari. Ma è un'opera di qualche anno più tarda poiché parrebbe condotta non senza riflessi dal San Prodocimo del polittico di Santa Giustina ora a Brera di Andrea Mantegna⁽⁵⁾. Il recupero di questa tavola è significativo proprio perché essa si inserisce stilisticamente nel momento in cui Padova è polo di convergenza di molteplici esperienze, il centro più qualificato nel Veneto prima che Venezia diventi la « capitale regionale » e assuma in tale ruolo « la nuova funzione di modello e di guida ... nei confronti delle pur importanti città del territorio »⁽⁶⁾. Ma sono anche gli anni in cui lo squarcionismo, al di là della questione di Francesco Squarcione impresario o pittore, denuncia una sopravvivenza

(5) « Quel gusto per l'illusionismo prospettico che Andrea porterà alle estreme conseguenze nella Camera degli sposi mostra di trovare i suoi primi incunabili proprio nei tondi con i Dottori della Chiesa, in via di realizzazione sui muri della Cappella quando ancora le storie di S. Giacomo erano da iniziare ». Così la Canova in un saggio che ha puntualizzato con chiarezza e con felici intuizioni la personalità del Pizolo. G. MARIANI CANOVA, *Alle origini del rinascimento padovano: Nicolò Pizolo* in « Da Giotto a Mantegna », Catalogo della Mostra, Milano 1974, pp. 75-80.

(6) G. PREVITALI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana* sta in « Storia dell'Arte Italiana », Torino 1979, vol. I, p. 49. Proprio negli anni in cui Donatello lavora a Padova Antonio Vivarini compie nel 1447 il polittico della « Natività » per la chiesa di S. Francesco di Padova ora a Praga e nell'anno successivo quello di Praglia ora a Brera. Iacopo Bellini vi dovette soggiornare a lungo in questi anni e tra il 1441 e il 1444 vi si trova Giovanni Francesco da Rimini del quale la Padovani (S. Padovani, « Un contributo alla cultura padovana del primo Rinascimento: Giovanni Francesco da Rimini » in « Paragone », 1971, n. 259, p. 3) ha ricostruito il momento padovano attribuendogli le « Storie della Vergine » del Louvre.

Altri apporti vennero da Asuino da Forlì e da Francesco da Faenza che lavorano agli Eremitani e molto probabilmente anche da Girolamo di Giovanni. L'estendersi del dominio veneziano in terraferma agli inizi del secolo XV in un primo momento non portò ad una sottomissione culturale generalizzata, ragione per cui ad esempio Padova poté sviluppare una funzione catalizzatrice nel quinto e sesto decennio, giovandosi di una committenza che in tal senso ha giocato un ruolo importante. Più tardi il soffocamento delle autonomie locali, la stratificazione gerarchica della società, l'affermarsi di un potere centralizzato sono termini di una situazione di « provincializzazione » realizzatasi anche a Padova. Sarebbe dunque opportuno riesaminare la situazione artistica padovana secondo i termini « centro » e « periferia » i quali, come hanno proposto Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg in un densissimo saggio, vanno intesi « ... nella loro complessità: geografica, politica, economica, religiosa e artistica ». E. CASTELNUOVO e C. GINZBURG, *Centro e periferia*, sta in « Storia dell'arte italiana », Torino 1979, vol. I, pp. 286.

del gotico, o meglio di connotazioni stilistiche non strettamente fiorentine-rinascimentali (7). Nella seconda metà del Quattrocento la « periferizzazione » di Padova dopo la partenza di Andrea Mantegna e la parabola della esperienza squarcionesca segnano profondamente l'attività dei pittori che in essa operano impegnati spesso in vasti cicli di affreschi. In tal senso è emblematico il percorso stilistico di Iacopo da Montagna, cui vengono affidati i più importanti incarichi in città nella seconda metà del secolo e il cui prestigio si impose al punto da stabilire un rapporto privilegiato con il Vescovo Barozzi. Belliniano di formazione, e ne sono prove evidenti la « Madonna col Bimbo » del Museo di Padova e la « Madonna col Bimbo » del Santuario del Tresto, non rinuncia, e in ciò è propriamente mantegnesco, ad una linea di contorno dura e incisiva e perviene in tale rapporto, competitivo perché non imitativo con i modelli, ad una elaborazione alternativa, ad esiti personali. Negli affreschi di Monteortone l'idea della conchiglia che si adagia sulla concavità del catino absidale e i cespi entro i quali si aprono i tondi denunciano contatti aggiornati e non superficiali con il Mantegna. Nell'ultimo decennio del secolo, e si vedano i busti di Apostoli della cappella Vescovile, forse stimolato dalla presenza in Padova di Bartolomeo Montagna, amplifica i volumi e usando pennellate rapide e larghe e lumeggiature dà ad essi maggior sodezza e monumentalità d'impianto (8).

Non è univoca dunque né tutta sotto il segno del Mantegna l'attività artistica a Padova documentata e confrontabile sui testi per-

(7) Il Boskovitz in un recente saggio su Francesco Squarcione conclude « ... occorreranno ancora lunghe e pazienti ricerche per individuare altri autografi squarcioneschi e per poter meglio chiarire quindi le fonti di questo linguaggio che oggi appare sì di notevole originalità, ma nello stesso momento strettamente radicato nelle tradizioni del tardogotico veneto ». M. BOSKOVITZ, *Francesco Squarcione*, in « Paragone », 1977, n. 325, pp. 40-55.

(8) Documentata è la presenza di Bartolomeo Montagna nel 1488 e nel 1492 e sono di sua mano alcuni ritratti di Vescovi eseguiti nel palazzo Vescovile. L. PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962, p. 119.

Di Iacopo da Montagnana è anche l'affresco con « Annunciazione » nell'arcone del sottoportico al civico n. I di Prato della Valle, già a lui riferito dal Cavalcaselle ma che il Moschetti aveva considerato ormai illeggibile. L'affresco, deperito ma ancora in loco, è certamente opera di Iacopo dopo il 1490 per l'impaginazione prospettico spaziale in lui ricorrente e per le soluzioni formali che lo contraddistinguono. A. CROWE - G. B. CAVALCASELLE, *A history of paintings in north Italy, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, London 1871, (Ed. Borenius, London 1912), v. II, p. 71; A. MOSCHETTI, *Di Iacopo da Montagnana e delle opere sue*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XVII-XVIII, 1934-1939, p. 32.

venuti. Problematica è l'attribuzione ad Angelo Zotto degli affreschi della Scuola dei Santi Marco e Sebastiano anche perché questi non sono riferibili al Maestro Angelo della « Crocifissione » di Santa Giustina⁽⁹⁾. Il Parentino, che lavora a lungo nel chiostro della Basilica di Santa Giustina ma che sicuramente prima del 1490 per parecchi anni è a Mantova, aveva arricchito il proprio mantegnesimo di componenti ferraresi e nordiche⁽¹⁰⁾. Bartolomeo Montagna non ebbe una parte secondaria sulla pittura padovana del secolo se, come a me pare, il « Presepe » del Museo Civico attribuito a Giovanni Antonio Requesta detto Corona presenta tanti richiami con opere del vicentino; l'alto basamento a pietre scheggiate, la fisionomia della Vergine e la composizione stessa, rinviano alle due pale di Bartolomeo del Mu-

(9) L'« Assunta » della parrocchiale di Trebaseleghe, l'unica opera riferibile ad Angelo Zoppo in base al documento del Basso (N. BASSO, *Trebaseleghe e la sua antica pieve di « Santa Maria »*, Montebelluna 1975, p. 129) è un affresco molto modesto qualitativamente. E se in qualche modo è rapportabile ai frammenti di affresco provenienti dalla Scuola dei SS. Marco e Sebastiano, avvicinati comunque per un generico mantegnesimo di fondo, il confronto tra questi e la Crocifissione di S. Giustina è insostenibile. Un paesaggio luminoso e chiaro fa da sfondo alle tre croci e gli alberi, costruiti a pennellate leggere e che fanno macchia scandiscono con le loro ombre la profondità dei piani. La città, Gerusalemme, è costruita con volumi geometricamente definibili. È una luce meridiana limpidamente solare che definisce i corpi nello spazio, ma che nel contempo li plasma, con una morbidezza inconsueta ai pittori della cerchia strettamente mantegnesca e ai maestri che lavorano alle storie dei SS. Marco e Sebastiano.

Le argomentazioni addotte dal Puppi per costruire questo corpus non sono suffragate proprio dai due testi più importanti rimanendo dunque, quale punto fermo, una sola opera documentata: l'Assunta di Trebaseleghe. Inoltre per la « Crocifissione » la collocazione cronologica proposta dal Furlan per il sesto settimo decennio è troppo prematura se si tiene conto che sono questi gli anni in cui ad esempio operano in Padova Iacopo Bellini, probabilmente coi figli Gentile e Giovanni, al Santo e Francesco Squarcione in S. Francesco. Né pare opportuno siglare sotto uno stesso nome i pochi frammenti di un patrimonio andato quasi completamente perduto, patrimonio spesso destinato a perire proprio perché questi grandi cicli sono eseguiti ad affresco e, mutando il gusto, facilmente sono destinati ad essere buttati giù o ad essere scialbati, nella migliore delle ipotesi. Sulla questione molto dibattuta con esiti critici spesso divergenti si veda: L. PUPPI, *Dopo Mantegna*, Catalogo della Mostra, Milano 1976, p. 22; I. FURLAN, *Dopo Mantegna* « Catalogo della Mostra, Milano 1976, p. 25; M. LUCCO, *Esercizi e divagazioni sul « Dopo Mantegna »*, in « Paragone », n. 323, febbraio 1977, p. 116.

(10) G. MARIANI CANOVA, *Dopo Mantegna*, Catalogo della Mostra, Milano 1976, p. 32: « ... negli affreschi eseguiti a S. Giustina negli anni fra il 1492 e il 1496 appare sostanzialmente influenzato dallo stile post-padovano del Mantegna e dal linguaggio espressionistico e sottilmente sofisticato dei pittori ferraresi con particolare riferimento ad Ercole de Roberti ».

seo Civico di Vicenza⁽¹¹⁾. Di cultura fondamentale non padovana sono anche gli affreschi della Biblioteca di S. Giovanni di Verdara dal Fiocco attribuiti a Pier Antonio degli Abbati⁽¹²⁾. Tradizione locale, spesso impigrita da formule ripetitive, e innovazioni, giunte dall'esterno, sono parametri entro i quali va articolata la cultura figurativa di Padova alla fine del secolo. Ed è stato necessario condurre per sommi capi tale premessa perché gli affreschi della Scuola di San Giuseppe, pur distanziandosi da siffatti episodi con lo scarto di un decennio o due, non segnano una frattura radicale.

La fraglia dei marangoni di Padova, della quale il Portenari per primo raccolse testimonianze storiche in base alle quali poté affermare che essa si era costituita prima del 1472, anno in cui infatti la trovò menzionata negli atti del consiglio di Padova, data in seguito anticipata dal Canella secondo il quale l'istituzione risalirebbe al 1311, stabilita infine al 1217 dal Roberti che pubblicò la matricola e gli statuti revisionati e approvati in più momenti nei secoli suc-

(11) L. PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962, p. 137; sposta le due pale agli anni 1483-84, mentre altri studiosi le datavano al 1490 circa.

Tale iconografia ritorna in un altro affresco, datato 1494, del Santo. Il testo è difficilmente leggibile per le molte ripassature subite ma è un documento attestante l'imporsi di modelli desunti anche da Bartolomeo Vivarini. I monocromi dei piedistalli delle colonne sono esemplati dal Parentino mentre nel fregio che corre lungo la cornice in alto e i capitelli presentano teste di fauni, grifoni, busti di satiri, elementi figurativi ampiamente diffusi dalle incisioni dei maestri della cerchia del Mantegna.

(12) Non è più stato pubblicato il documento, del cui rinvenimento da parte del Sartori Fiocco dava notizia, secondo il quale gli affreschi sarebbero stati eseguiti da Pietro Antonio degli Abbati e da Bartolomeo Montagna. (G. FIOCCO, *Le tarsie di Pietro Antonio degli Abbati*, in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi »), « ... Senza dubbio è difficile riconoscere nelle rovine di pitture, che rimangono, la presenza di Bartolomeo Montagna che fu certo assai larga, solo forse parla ancor oggi linguaggio esplicitamente montagnesco la Speranza, tra le cose meno guaste e ritoccate... e uno degli uomini di studio nel sottostante registro » così il Puppi. (L. PUPPI, 1962, p. 51). Pur non ritenendo per ora di entrare in merito a tale delicata questione è da segnalare che in tali affreschi non è un problema prospettico, già collaudato nelle tarsie di Santa Corona o in quelle di Monte Berico di Vicenza o del Santo di Padova, che viene risolto, quanto piuttosto un problema di aggregazione di spazi. Oculi fortemente scorciati, logge, archi, crociere a vela creano ambienti multipli, scansioni spaziali riducibili a unità o moduli componibili. Siffatta intenzione non mi pare derivi da Melozzo da Forlì; tale esperienza è qui superata perché aggiornata su fatti più moderni e provenienti da una cultura più complessa quantunque a questa prima legata, e cioè da Bramante, tramite la stampa del Prevedari o indirettamente tramite referenze culturali analoghe.

cessivi, ebbe origine ed intenti del tutto analoghi alle altre consor-
terie d'arte e mestieri della città⁽¹³⁾.

Per le proprie funzioni religiose certamente faceva capo alla
chiesa di S. Giuseppe, nella quale dovette godere di un altare privi-
legiato e nella quale dapprima si tennero le riunioni o capitoli dei

(13) Il Portinari determinando l'ante quem all'anno 1472 precisa: « La confraternità di S. Giuseppe quando abbia avuto principio non si può sapere perché le scritture sono perdute... solamente negli atti del consiglio di Padova dell'anno 1472 abbiamo letto esser fatta menzione di questa confraternità, dal che si raccoglie che sia istituita qualche anno avanti ». Il Canella pur non precisando in base a quali documenti, spostò l'ante quem al 1311: « ... S. Giuseppe Oratorio ossia Scuola di S. Giuseppe in Stà Maggiore fondata innanzi l'anno 1311 e quivi eravi la Fraglia dei legnaiuoli che venne soppressa dall'Italico Governo e si convertì questo luogo in casa abitata ». A. PORTINARI, *Della felicità di Padova*, Biblioteca del Museo Civico di Padova, Ms. B.P., 1941, XV; M. ROBERTI, *Le Corporazioni Padovane d'arti e mestieri*, Venezia 1902, pp. 18, 208-220, 282. Gli statuti della Fraglia dei marangoni sono stati pubblicati dal Roberti sino al foglio XV del manoscritto membranaceo conservato presso la Biblioteca del Museo (Ms. B.P. 899). Non vi sono miniature, solo le lettere iniziali del capitolo sono in rosso e azzurro. Di esso si conserva una copia cartacea, sempre presso la Biblioteca del Museo (Ms. B.P. 749).

Con tali statuti si stabilivano le norme, divenute col tempo sempre più rigide, sulle modalità e organizzazione del lavoro; si fissarono clausole per diventare membri della Fraglia e obblighi di culto e di assistenza per i confratelli. Si sa ad esempio che all'inizio del secolo XV per diventare membro e per assumere lavori dal Comune bisognava possedere « bene immobile in la città di Padova over del distreto, del valore de Luixi duxento ». Altro obbligo specifico dei membri della Fraglia, così come lo era per i muratori e per i portatori di vino, era quello di accorrere a spegnere gli incendi. Tale servizio, già operante nel 1288, vigeva ancora nel 1806, anno in cui la scuola fu soppressa. Il Roberti rinvia ad altre fonti manoscritte relative agli atti della scuola ma non cita gli atti che sono conservati, come tutti gli altri archivi delle corporazioni sopresse, all'Archivio di Stato di Padova. Quelli della scuola di S. Giuseppe iniziano dall'anno 1411. Lo statuto dei pittori di Padova del 1441 è un esempio quanto mai indicativo sulla finalità di queste scuole, specie per quanto riguarda gli impegni che vincolavano i membri e l'organizzazione del lavoro. Sempre a Padova è del 1494 lo statuto della fraglia dei Tagliapietra che stabilisce la tassa d'ammissione, regole di vendita, leggi riguardanti la bottega.

Gli statuti quattrocenteschi in effetti non offrono novità rispetto a quelli anteriori ma è in questo secolo che avviene la generale diffusione di tali forme statutarie sia come codificazioni di semplici tradizioni, sia come completamento o modificazione delle stesse secondo le più attuali esigenze. In Venezia ad esempio lo statuto dei falegnami venne revisionato nel 1335: « ... poiché in esso era molti ordini uno contrario all'altro ». Si veda: G. MONTICOLO, *I capitolari delle arti veneziane*, Venezia 1905, v. II, parte II, p. 617. In Vicenza i falegnami, già riuniti in corporazioni prima del 1331 anno in cui dodici fraglie sono elencate in atti comunali, ebbero gli statuti approvati dalla Serenissima e privilegi il 16 dicembre 1404. Qualche membro della fraglia divenne pure « henzegnerius » quale è il caso di Tomaso Formenton che nel 1473 è sindaco della fraglia e nel 1476 « inzegnerius » del Comune. BRUNELLO FRANCO, *Fraglia e società artigiane a Vicenza*, sta in « Vicenza Illustrata », Vicenza 1976, pp. 86-116.

membri della confraternita. Non sappiamo quando ma certamente già nel secolo XV possedeva un'aula propria o capitolo poiché proprio nell'ultimo decennio del secolo si avviano i lavori di riassetto definitivo dell'ambiente⁽¹⁴⁾.

(14) Il Capitolo aveva sede in un'aula soprastante la chiesa di S. Giuseppe. Il Salomonio ricorda: « In atrio superiori quod Capitulum vocant » e il Brandolese « chiesetta terrena e ... Capitolo superiore ». I. SALOMONIO, *Urbis patavinae inscriptiones sacrae et profanae*, Padova 1701, p. 200; P. BRANDOLESE, *Pitture Sculture Architettura ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 182. Non si hanno notizie sicure sul momento in cui fu eretta la chiesa di S. Giuseppe ma è da pensare che la sua origine sia strettamente connessa alle vicende della fraglia. Un documento molto importante è stato reso noto dalla Rigoni. Il 7 agosto 1514 « Magister Johannes Maria Malacrea ... homine venerande fratalee sancti Joxeph Padue ... ex una et magister Hieronimus pictor ... ex altera, ... pacto inter eos convenerut ... pingere cubam existentem in fratalea sancti Joxeph predisti supra altare existente a parte inferiore ubi dicte scole ... Item ad scalam dicte scola per quam ascenditur a parte superiori ubi non est pictum pingere debeat unam spaleriam et aliud ubi necesse erit ad longum dicte scale ... » E. RIGONI, *L'arte rinascimentale in Padova*, Padova 1970, documento IV p. 198.

La fraglia dunque, compiuta la decorazione ad affresco del Capitolo, si premurò di abbellire anche la chiesa, o meglio la zona absidale e il vano scale, vano tramite il quale si giungeva al Capitolo.

Il Lucco pubblicò un frammento di affresco raffigurante il « Padre Eterno » ora al Museo Antoniano di Padova. Il frammento, entrato nel Museo Antoniano già nell'Ottocento e già elencato nel catalogo del 1907, giustamente attribuito a Girolamo del Santo, viene messo in relazione con questa opera documentata e l'ipotesi, quantunque non sia suffragata da alcun elemento esterno, è convincente. M. LUCCO, *Me pinxit*, « schede per un Catalogo del Museo Antoniano » in « Il Santo » XVII, fasc. 1-2, 1977, pp. 273-274. È noto infatti come gran parte del patrimonio artistico veneto sia andato disperso o distrutto nell'Ottocento in seguito alle famose soppressioni napoleoniche; specialmente per quanto riguarda gli affreschi per i quali, con la demolizione degli edifici ecclesiastici, la perdita è stata pressoché totale. In tale senso è quanto mai indicativa la sorte subita dagli affreschi della Scuola dei SS. Marco e Sebastiano. Solo 3 frammenti pervennero al Museo Civico di Padova, altri frammenti « passati in proprietà di eredi dello Zeni sembra siano andati perduti ... uno dovrebbe esistere nel Vescovado ... l'altro nel Museo Archeologico della Nostra Università » DE TONI G. B., *Due affreschi di scuola del Mantegna*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », I, 1898, p. 58. La chiesa di S. Giuseppe, posta fra la chiesa di S. Agnese e quella di S. Paolo, chiese delle quali è rintracciabile l'immagine nella « Patavium nobilissima » di Hogenmberg-Braun del 1582 (in « Raccolta iconografica Padovana », del Museo Civico di Padova) è chiaramente visibile nella « Carta topografica di Padova » del Portenari e nella pianta del 1784 del Valle.

Il Portenari in tale pianta visualizza altri importanti luoghi di culto sorti ad opera delle fraglie ed è significativo il fatto che egli stese tale panorama proprio in base agli atti delle Visite Pastorali. Un confronto fra questa e quella del Valle porta a verificare come la organizzazione ecclesiastica e la distribuzione dei luoghi di culto costituiscono una struttura che è rimasta essenzialmente inalterata nei secoli XVII e XVIII. A. PORTENARI, Padova 1623; L. GAUDENZIO, *Pianta di Padova di Giovanni Valle 1784*, Padova 1968.

Il 19 ottobre del 1495 viene stipulato un contratto fra Alvise marangon e Cristoforo, in rappresentanza della fraglia, in base al quale si stabilisce il completamento della soffittatura del capitolo; lavoro peraltro già iniziato qualche tempo prima dallo stesso Alvise (15) Dopo alcuni anni viene stipulato un'altro contratto, il primo agosto del 1499, in base al quale Piero Scharselato marangon si impegna col guardiano della fraglia Cristoforo Mastelaro, i gastaldi Francesco da Este, Cristoforo, Cristoforo Calderaro e il massaro Francesco Sartore a compiere i bancali del capitolo (16).

Maestro Pietro, nonostante non si abbiano notizie documentarie su di lui, doveva godere di un certo prestigio poiché tra le clausole del contratto si precisa che i bancali dovevano essere fatti a somiglianza di quelli della chiesa di S. Agostino. Come è noto la chiesa andò purtroppo distrutta nel 1819 e gli stalli, demoliti, non è improbabile che siano stati venduti come legname (17). Sta di fatto che

(15) Archivio di Stato di Padova. Corporazioni Soppresse, Scuola di S. Giuseppe. Tomo II°, F. 39. Tomo I° Indice delle Scritture della Scuola di S. Giuseppe fatto da me Alvise Savonarola confratello della medema l'anno MDIIXX, ca 3r: « Accordo fatto con Cristoforo Mastellaro per nome della fraglia di S. Giuseppe, et Alvise Marangon dei far il resto della soffitta cominciata et questo per prezzo di lire 75 con esborso e conto... Carta privata sottoscritta da bancali Tomo 2 p. 39 ». Appendice, Documento I.

Un Cristoforo Marangon riceve un pagamento il 30 giugno 1447 insieme a « maistro Zuan Antonio », ... per un quadro de larexe el fé a Donatello per uno dei santi de l'anchona ». Ambedue avevano ricevuto nel maggio altro pagamento per « ... una porta a mezzo la chiesa » inoltre per « ... una tavola per fare una anchona e l'altaro de la capella de San Prosdocimo ». Si veda: A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Venezia 1976, p. 90a e 220a. Non è da escludersi che sia lo stesso Cristoforo Mastellaro che stipula il contratto per conto della fraglia nel 1495.

(16) A.S.P. Corporazioni soppresse, Scuola di S. Giuseppe, Tomo II, f. 43; Tomo I Indice delle Scritture ... f. 3v. Scrittura d'accordo seguito con li Bancali della Scuola di S. Giuseppe, et Piero Scarsellaro Marangon per far li banchi a 50 la perticha, quali banchi devono servire per li banchali. Scrittura sottoscritta dalle parti Tomo II, f. 43. Appendice Documento II. Sono grata al prof. Claudio Bellinati per la lettura non agevole dei documenti.

(17) Non mi è riuscito di recuperare notizie che in qualche modo potessero chiarirne l'attività o quali maestri falegnami o quali committenti. Soltanto di Francesco Sartore ha potuto reperire che è munifico donatore alla Scuola di una casa in Piazza. Tra i testimoni è presente « Joanna de Curte q. Antonii Crivellarii pictore, habitatore Padue in contrata Sancti Leonardi ». A.S.P., Corporazioni Soppresse Scuola di S. Giuseppe, Tomo II, f. 63, v. 3, agosto 1505. La Gasparotto in uno studio monografico sulla chiesa di S. Agostino, preziosa per i documenti reperiti e per le notizie raccolte sulla fondazione della chiesa e sull'ordinamento religioso nel secolo XIII, dà anche qualche informazione sulle opere d'arte che in essa erano conservate e che furono trasferite in altre chiese dopo la demolizione della

le capacità dimostrate da Maestro Alvisè in questo primo lavoro dovettero assicurargli il nuovo incarico che, sebbene più modesto, gli venne affidato in base ad una notorietà ed ad una affermazione ampiamente riconosciutagli.

L'aula sino al tempo del Moschini non subì trasformazioni radicali ad eccezione delle due ampie finestre che furono aperte nel 1617 e la porta nell'angolo sud-est⁽¹⁸⁾.

È dunque nel giro di duedecenni che la scuola acquista la sua compiuta e definitiva sistemazione. Completato il soffitto nel 1495 si pensò subito all'altare per il quale fu commissionato, sempre in quell'anno, a Domenico Boccasano « unum altar de figuris et lapidibus iuxta designum » una ancona ricordata anche dal Moschini: « ... Non vuoi lasciare senza una sfuggibile osservazione l'altare, la cui tavola a plastica offre in tutto rilievo la Adorazione »⁽¹⁹⁾.

chiesa avvenuta nel 1819. La chiesa da prima era stata adibita a caserma e la decisione di distruggerla sopravvenne solo nel 1819 per dare spazio libero al convento che, proprio in quell'anno, era stato adibito ad Ospedale Militare. Degli stalli la Gasparotto non dà notizia, ricorda i monumenti di Ubertino e di Giacomo II da Carrara trasferiti agli Eremitani, la statua di S. Antonio venduta nel 1809 alla Fabbriceria di Alano, l'altare già a Quero e distrutto durante l'occupazione austriaca del 1917-18. C. GASPAROTTO, *Il convento e la chiesa di S. Agostino dei Domenicani di Padova*, Firenze 1967. Solo il Portenari li cita « ... È ornata ... di un politissimo choro di noce » alla destra e alla sinistra del quale si trovano i due sepolcri carraresi. A. Portenari, 1623, p. 445.

(18) A.S.P. Corporazioni Soppresse Scuola San Giuseppe Tomo I, *Indice delle scritture* ... f. 8, v. 17, febbraio 1617. Nota privata circa la facitura d'una finestra da nuovo a luogo di sopra della scuola di S. Giuseppe. Tomo II f. 115.

In effetti, come fu possibile verificare durante i recenti restauri dell'immobile, le finestre erano due e rispettivamente sulle pareti nord e sud.

(19) G. A. Moschini, 1817, f. 121 « Che m.o Domenico Boccasano del fu Giovanni della contrada di S. Lucia ... fosse apprezzato scultore di figure lo dimostra anche la commissione ricevuta nel settembre di quell'anno dalla fraglia di S. Giovanni » E. Rigoni, 1970, p. 190. Alla nota I: « A.N.P.Liber. 3 Instr., Not. Simone Pietro da Cortivo, f. 68 v., 24 sett. 1495 e Lib. unicus Extens., not. Antonio tion, f. 128 v., nov. 28 1497 ». La Rigoni diede notizia di questo documento attestante l'attività svolta da Domenico Boccasano per la fraglia dei falegnami unitamente al documento relativo al grandioso altare di S. Nicola da Tolentino agli Eremitani, le cui statue furono appunto eseguite da Domenico mentre i rilievi della cornice, diversamente da quanto la Carpi nel 1931 aveva ritenuto, erano dovuti a Giuliano D'Ogniben.

Le statue degli Eremitani sono dunque l'unica testimonianza sopravvissuta e documentata di Domenico cui recentemente sono state riattribuite. Se infatti alle sculture di « S. Giovanni » e di « S. Pietro » va senz'altro congiunta quella del « Cristo », così affine stilisticamente, il Grossato riconosceva a queste opere, specie al « S. Pietro » « ... una forzatura quasi caricaturale » uno spirito diverso dal « S. Filippo » e del « S. Giacomo » dell'altare di S. Nicola da Tolentino. Il Puppi non entrando in merito a tale questione, il che fa supporre una concordanza di opinioni

Fungeva da paliotto d'altare la tavola che, come si vedrà raffigurava « La Morte della Vergine ». Accettando la testimonianza dei documenti, in base alla quale sembra logico supporre che fossero già compiuti o in via di esecuzione almeno gli affreschi posti sopra ai bancali, tra il 1495 e il 1499 si dovette ideare e realizzare almeno in parte la decorazione ad affresco incentrata sulla rappresentazione di episodi della vita della Vergine; tema iconografico obbligato essendo S. Giuseppe falegname il Santo patrono venerato dalla fraglia. I lavori comunque si protassero più a lungo e si giunse al completamento dell'intero ciclo nel primo decennio del cinquecento, negli anni 1505 e 1510 come attestano due iscrizioni scrupolosamente annotate dal Brandolese ⁽²⁰⁾.

col Grossato, riscontrava nelle sculture degli Eremitani « ... Una plastica sostenuta e severa, partecipe di Giovanni Minelli e del Bellano soprattutto nei ritmi lineari serrati della « Pietà » nella cimasa e nell'impaginazione scandita e misurata della scena della predella ». Per le sculture del Museo, nonostante sia indubbia la matrice mantegnesca, rimane da osservare che i manti sono volumetricamente resi, avvolgono le figure con pieghe profonde ma rigidamente fratte, con una energia ed un vigore che non intaccano la monumentalità cui sono improntate.

La Terni de' Gregori ritenne di avvicinare questo gruppo ad altre tre belle sculture del Museo Civico di Vicenza raffiguranti: « S. Vincenzo », « La Madonna col Bimbo », « S. Cristoforo », opere la cui lettera stilistica non è ancora pacifica, profilando un'ipotesi attribuitiva per Giovanni de' Fonduti. Fiocco, pur concordando sulla bottega, faceva invece il nome di Agostino. L'ipotesi può apparire suggestiva, anche perché giustificherebbe alcuni accenti di gusto lombardo pure presenti nelle statue del Museo di Padova. Giovanni de' Fonduti lavorò a Padova per un ventennio, dal 1468 al 1484, Pietro Lombardo e la sua bottega operarono a lungo e fin dal 1464 al Santo al momento di Antonio Rosselli, inoltre vi soggiornò Antonio Rizzo dopo la sua attività alla Certosa di Pavia.

Quantunque non sia convincente il rapporto stilistico tra le tre sculture di Vicenza e quelle di Padova occorrerà comunque dare maggior rilievo e sottolineare, sia per le sculture del Museo, sia per quelle documentate di Domenico Boccasano, come la cultura lombarda diffusa nel Veneto abbia toccato anche questi scultori padovani. Ricerche più approfondite sulla scultura del Quattrocento nel Veneto, specie in Vicenza che in questa seconda metà del secolo XV è uno dei centri più attivi e che ebbe nelle chiese di S. Lorenzo e di S. Bartolomeo i cantieri preferenziali, potrebbe chiarire, e lo auspica giustamente il Puppi, come in tanta scultura, essenzialmente decorativa più che figurativa di stampo lombardesco ampiamente presente in terraferma e a Venezia secondo motivi iconografici ridotti quasi a clichè, siano individuabili « sottintesi culturali che hanno uno spessore raramente sospettato ». E. RIGONI, 1970, p. 125; C. SEMENZATO, *Dopo Mantegna*, Catalogo della Mostra, Milano 1976, p. 128; L. GROSSATO, *Il Museo Civico di Padova*, Venezia 1957, p. 137; F. BARBIERI, *Il Museo Civico di Vicenza*, Venezia 1962, pp. 224-245; S. BETTINI, e L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani*, Padova 1970, p. 98.

⁽²⁰⁾ Il Brandolese « ... nel penultimo comparto a sinistra si legge l'anno 1506 e in un altro nel fondo del Capitolo (che è però coperto da un armadio) il 1510 ». Il Moschini che vide gli affreschi quando essi in parte erano stati scialbati « ... I com-

In un inventario del 1662, ma l'elenco viene ripetuto negli inventari successivi, si trovano citati pezzi di statue: « Piedi da statue d.ti fra grandi e piccoli n° quindici parte novi et parte vecchie. » In questi inventari poi vi sono elencati altri oggetti d'arte e di culto: « Un S. Giuseppe el che pare di legno ed il conveniva all'altare ... una carreta per la processione del Corpus Domini ... due statue di terra si tiene sopra l'armaro ... un S. Giuseppe di legno si tiene sopra l'armaro » ma, non essendo specificato dove si trovassero, essi potevano trovar posto sia nel capitolo che nella chiesa inferiore⁽²¹⁾. Il Salomonio ricorda nel capitolo « imagine antiqua B.V. » ed è la stessa che in un inventario senza data, ma la scrittura confrontata con altri atti è certamente settecentesca, viene elencata: « Un Quadro Anticho sopra il muro a piedi della scalla »⁽²²⁾.

Nel 1663 venne deciso di rinnovare l'altare della chiesa e fu commissionata al Ciriello una pala raffigurante la « Natività ». L'anno successivo essa era già posta sull'altare e registrata nell'inventario dei beni della Confraternita ed anche il Monterosso la ricorda « ... ve ne fu posta una moderna di mano del Giulio Zirello Padovano che rappresenta la natività di Cristo con San Giuseppe »⁽²³⁾.

La tavola « antica » e la « Natività » del Ciriello sono andate perdute; soltanto dell'opera del Ciriello è rintracciabile probabilmente uno schema iconografico in una grande tela di soggetto ana-

parti alla destra furono barbaramente coperti di bianco: vi rimangono ancora ben conservati quelli all'altra parte. Il penultimo porta l'anno 1510 » P. BRANDOLESE, 1795, p. 182; G. A. MOSCHINI, 1817, p. 121. Dalle indicazioni del Brandolese e del Moschini si può dedurre che l'anno 1505 era apposto sul penultimo riquadro del lato ovest, cioè su un riquadro del quale è pervenuto solo un piccolo frammento di paesaggio. Sul lato est, poiché gli affreschi andarono pressoché distrutti, la datazione non è più riferibile ad alcun frammento.

(21) A.S.P., Corporazioni Soppresse Scuola di San Giuseppe B., a 3, f. 105r. e v. Addì 18 maggio 1662.

(22) I. SALOMONIO, Padova 1701, p. 203 A.S.P. Corporazioni Soppresse, Scuola di San Giuseppe. B. a 3, f. 5v.

(23) A.S.P. Corporazioni Soppresse Scuola San Giuseppe B. a 3, f. 115v. « ... Di più si stabilirono di far fare una palla per l'altare di S. Giuseppe et ancor per l'altare che si troverà modo di poterlo fare ». A.S.P., Corporazioni Soppresse, Scuola di S. Giuseppe, B. a 3, f. 125 Addì 14 maggio 1664, Inventario. A. MONTEROSSO, *Effe-meridi di Padova*, 1619, Biblioteca del Seminario Patriarcale, Ms. 555, c. a 74v.; G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture della città di Padova*, Padova 1765, f. 184; P. BRANDOLESE, 1795, p. 182.

logo che egli fece per la chiesa del Torresino. Di tutte queste opere documentate come pure degli altri oggetti d'arte e di culto elencati negli inventari nulla si sa all'infuori del fatto che esse non furono scelte dall'Edwards nel 1809 per la Corona⁽²⁴⁾. Diventate in tal modo automaticamente di proprietà del Demanio andarono distrutte o disperse e della Scuola di S. Giuseppe rimangono ora solo gli affreschi che, ricordati con lode da tutta la letteratura artistica, sono stati recentemente rinvenuti e restaurati⁽²⁵⁾.

(24) Sulle operazioni eseguite dall'Edwards nel 1809 a Padova quale incaricato alla scelta dei Beni della Corona e sulla situazione verificatasi in Padova dopo le soppressioni del 1806, 1810, 1811, di corporazioni religiose si rinvia a: A. M. SPIAZZI, *Il patrimonio artistico veneto 1806-1814* in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti », Tomo CXXXII, 1973-4, pp. 475-489.

(25) Già il Moschini ricordava come il lato destro fosse stato scialbato ai suoi giorni; poco dopo la stessa sorte subirono le restanti pareti. La chiesa e il capitolo furono trasformate ad uso civico, come previsto dalla mappa napoleonica del 1810 e ricordato dal Canella. G. A. MOSCHINI, 1817, p. 120: « Non vorrei che si avverasse il mio triste presagio, che più non esistesse in piedi questo luogo al momento che dietro ai pochi cenni che or sono per farne, lo si volesse visitare... i comparti alla destra furono barbaramente coperti di bianco: vi rimangono ancora ben conservati quelli all'altra parte » G. CANELLA, *Zibaldone...*, Oratorio di Giuseppe: « Oratorio di S. Giuseppe di Padova ove eravi la fraglia dei Marangoni e quella chiesa pare sia stata fondata prima dell'anno 1472 in Strà Maggiore presso il convento delle Terese e dal 1810 ridotta a casa ad uso di abitato ». B.M.C./PD., « Elenco delle Compagnie dell'Arti nella città di Padova », 1884, f. 23: « Marangoni Anno 1441 rinnovato. Lavorano in suppellettili di legno. Ricercano prove 5 anni di Garzonato. Tassa di introito è L. 49.12 delle quali 24.16 servono per la prova. Un figlio d'un Confratello mentre vive il Padre paga Soldi 4 l'anno e morto si iscrive con soldi 12. La luminaria è in quasi tutte uguale. In questa di Soldi 12. Di questa Arte vengono estratti ogni anno 48 individui per gl'incendi. Passa L. 64 annui al Monte. Previa la condizione ed obbligo da ingiungersi in parità delli suddetti Muratori, alli Marangoni si propone per le cause stesse l'abolizione anche di questa Fraglia »; C. BELLINATI, *Luoghi di culto a Padova* sta in: AA.VV., *Basiliche e chiese*, Vicenza 1975, p. 53: « Con le soppressioni napoleoniche la chiesa di S. Giuseppe venne demolita e « sullo spazio è stata costruita una nuova abitazione » (il primo piano, adibita a fabbrica di carrozze). Più che di demolizione si trattò in effetti di riadattamento ».

Gli affreschi, frammentari, emersero durante i lavori di ristrutturazione dell'immobile al civico n. 77 di via Dante. S. Orsato, *Monumenta Patavina*, ms. B.P. 125, c.a. 31 r.: « La povera scola di S. Giuseppe ... è dipinta una di sotto hornata et di sopra soffittata è longa 60 larga 36 ». Tale misura, registrata in piedi veneti, corrisponde a m. 19,80 × 11,88. Il Capitolo, un'aula rettangolare misurava infatti: Parete nord 10.50 m., parete sud 11.25 m. Frammenti pervenuti: « Fuga in Egitto » 150 × 120 cm. c.a.; frammento di stemma, 40 × 50 cm. c.a.; « paesaggio » 120 × 60 cm. c.a.; tre finestre a tutto sesto 165 × 110 cm. c.a, furono tamponate e ricoperte dagli affreschi. Parete est: m. 20,90. Frammenti di affreschi: « Architetture » 260 × 100 cm. c.a. e 330 × 140 cm. c.a.; « Fuga in Egitto » 150 × 150 cm. c.a.; la sinopia 172 × 210 cm. c.a.; « Fuga in Egitto » 140 × 150 cm. c.a.; frammento iconografi-

Il Monterosso così scriveva: « ... viggoni di sopra nello spatio Capitolo li attioni del San Patriarca dippinte, diconsi da Francesco Squarcioni Padovano e i suoi scolari ... » e il Portenari: « ... sopra la chiesa di questa Confraternita è il capitolo, overo oratorio assai capace, e di vaghe pitture dipinto rappresentanti la vita di S. Gioseffo ». Nella relazione della Visita Pastorale del 1671 l'oratorio è detto « amplum et magnificum ». Il Rossetti per primo puntualizza l'attribuzione segnalata in termini molto lati dal Monterosso: « ... Il Capitolo di sopra è tutto dipinto a fresco di maniere antiche; e parte di esse si accosta al fare di Bernardo Parentino ». Il Brandolese infine dà del ciclo una descrizione molto circostanziata ed entrando in merito alla questione stilistica più prudentemente annotata: « ... il Capitolo superiore è tutto dipinto a fresco con vari comparti con azioni appartenenti alla vita M. V. e di S. Giuseppe da vari pittori della scuola dello Squarcione: tra questi, quello sopra la banca della Confraternità, ed il contiguo con lo spozalizio della B. V. ricordano molto la maniera di quell'insigne maestro. I due comparti laterali all'altare, l'uno con la visita de ' Re Magi, l'altro con il Viaggio in Egitto sono d'una stessa mano ». Più genericamente il Moschini, non discostandosi dal Brandolese: « ... di discepoli dello Squarcione »⁽²⁶⁾.

Il Brandolese notava poi nel quadro con la « Fuga in Egitto » un cartiglio col sole raggianti, la lettera T e la lettera I, il cui significato gli era ignoto ma che già aveva visto raffigurato in un affresco della scuola del Carmine. Sul problema ritornò il Selvatico quando per primo avanzò il nome di Giulio Campagnola per gli affreschi del Carmine. Mettendo in relazione il cartiglio con gli stemmi raffigurati nella stessa scena e posti ai lati delle colonne che la inquadrano lo ritenne: « divisa gentilizia della famiglia Grompo ». Da tale interpretazione si discostò la Gasparotto che,

camente imprecisabile 150×75 cm. c.a.. Parete ovest: m. 19,40. Frammenti di affreschi: « Sposalizio della Vergine » 150×320 cm. c.a.; « Fioritura delle Verghe » 210×280 cm. c.a.; « Giuseppe falegname » e frammento di paesaggio 210×220 cm. c.a.; « Circoncisione » « Madonna col Bimbo » e frammento di « paesaggio » 80×200 cm. c.a.; « Natività della Vergine » 160×115 cm. c.a.

(26) A. MONTEROSSO, 1619, f. 74v.; A. PORTENARI, 1623, p. 494; Archivio Curia Vescovile di Padova, Visite Pastorali, Tomo XXX, 1671, f. 356r.; G. B. ROSSETTI, 1765, p. 188; P. BRANDOLESE, 1795, p. 172; G. A. MOSCHINI, 1817, p. 47; P. FACIO, *Nuova guida dei forestieri amatori delle Belle Arti*, Padova 1818, p. 47.

dando al testo un significato simbolico lesse: « Dio principio e termine di tutte le cose »⁽²⁷⁾.

Seguendo l'ipotesi del Selvatico i Grompo sarebbero i munifici committenti di ambedue i cicli di affreschi. Oppure, ed è l'ipotesi della Gasparotto, Giulio Campagnola, che secondo una consuetudine derivata dall'incisione usa l'identico emblema, lavora in entrambe le scuole. Rimane infine l'ipotesi che il cartiglio non si riferisca né al committente né all'artista ma che si tratti piuttosto dello stemma della scuola. E che la scuola di S. Giuseppe dipendesse o avesse legami con quella del Carmine è documentato da un atto, steso in data 20 giugno 1511, secondo il quale: « ... Prosdocimo Cararo inserviente (della fraglia di S. Giuseppe) e il sindaco della fraglia del Carmine » si accordano in modo tale che le elemosine sborsate da quella di S. Giuseppe all'altra del Carmine non siano più fisse « ... ma secondo la sua volontà »⁽²⁸⁾.

Ulteriori indizi potevano essere offerti da due stemmi posti sulla base della colonna che funge da quinta alla scena con lo « Sposalizio della Vergine » della Scuola di S. Giuseppe e degli elenchi dei membri della fraglia, ma le ricerche d'archivio compiute non mi hanno condotto né all'identificazione degli stessi né al reperimento di notizie intorno ai membri della fraglia, neppure per coloro che stipularono i contratti del 1495 e del 1499.

Gli affreschi della scuola del Carmine collegati a quelli della scuola di S. Giuseppe e cioè i quattro riquadri raffigurante episodi della vita della Vergine: « La Nascita di Maria », « La presentazione al tempio », « Maria al tempio » « Il matrimonio della Vergine »

(27) G. FIOCCO, *La giovinezza di Giulio Campagnola* in « Arte », 1915, XVIII, p. 140; C. GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova*, Padova 1955, p. 304. L'interpretazione della Gasparotto viene accettata, anzi ampliata in base ad una lettura ermetico-alchemica di tutta l'opera del Campagnola, dalla Dal Canton in uno scritto su Giulio Campagnola e la cultura ermetica del suo tempo. Per una comprensione storico-critica di Giulio Campagnola non ci si può scostare di molto dal giudizio espresso dal Fiocco, dichiaratamente limitativo nei confronti della larga fama accreditata a Giulio dagli scrittori; e perciò rischia di diventare fuorviante quando l'autrice afferma: « ... verosimilmente a questo uomo l'arte doveva importare come procedimento, più che i risultati formali doveva stargli a cuore la sperimentazione in se stessa ... forse anche perché il desiderio di raggiungere un linguaggio formale tutto suo per lui doveva essere secondario rispetto al valore autoremunerativo che l'« opus » comportava ». G. DAL CANTON, *Giulio Campagnola, Pittore alchimista*, in « Antichità Viva », 1977, n. 5, n. 12.

(28) B.M.C.PD., *Statuti della fraglia dei falegnami*, Ms. B.P. 899, f. 39v., 20 giugno 1511.

sono stati attribuiti dal Fiocco alla giovinezza di Giulio Campagnolo, al suo rientro a Padova dopo la formazione avvenuta a Ferrara negli anni intorno o dopo il 1505, almeno per l'ultimo episodio. La Gasparotto propende per una datazione tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, cioè non molti anni dopo la sistemazione dell'ambiente i cui lavori iniziano nel 1492. Il Grossato precisa ulteriormente la data al 1507 « ... non prima ... ma immediatamente successive a quella data ». Recentemente Safarik, pur non entrando in merito all'attribuzione del Fiocco, non nasconde una perplessità di fondo sui dipinti in genere attribuiti a Giulio: « ... è già stato rilevato, a ragione, che l'attività principale del Campagnola non fu quella di pittore ... al Campagnola sono stati attribuiti quadri talmente eterogenei che non possono assolutamente concigliarsi con le sue incisioni sicure »⁽²⁹⁾. Il Fiocco, che riprendeva una ipotesi del Selvatico secondo la quale le iniziali O.I.P. dipinte sul gradino dell'altare davanti al quale stà inginocchiata Maria significherebbero « Opus Iulii Patavini » individuava in tali scene desunzioni dal Mantegna, dal Pollaiuolo, dal Raimondi, dal Dürer, dal Cossa. Un « sincretismo pittorico » che giustificerebbe l'attribuzione all'ecclettico Giulio.

Precisate le componenti culturali inerenti all'opera del Campagnola occorre stabilire un confronto tra questi affreschi attribuiti a Giulio e l'affresco che presenta identico monogramma: « La fuga in Egitto » (fig. 3). A quest'ultimo vanno uniti il frammento di paesaggio già facente parte della « Adorazione dei Magi » citata dal Brandolese, « Il matrimonio della Vergine » (figg. 4 e 5), « Frammenti di Architetture » (fig. 6) e, sia pure eseguiti da un secondo maestro più gracile e incerto del primo ma che lavora accanto a lui, « La fioritura delle verghe » (fig. 7), un frammento di paesaggio facente parte di una scena non più identificabile, « Giuseppe nella bottega da Falegname » (fig. 8).

Nella « Fuga in Egitto » l'andatura di S. Giuseppe è sciolta e leggera; egli si appoggia al bastone con forza ma senza troppo gravare mentre con la sinistra tiene le redini dell'asino. Si leggono, sia pure non integralmente, alcune annotazioni naturalistiche: il

(29) L. GROSSATO, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, p. 43; E. SAFARIK, *Giulio Campagnola* sta in « Dizionario biografico degli Italiani », pp. 318-321 cui si rinvia anche per una completa bibliografia.

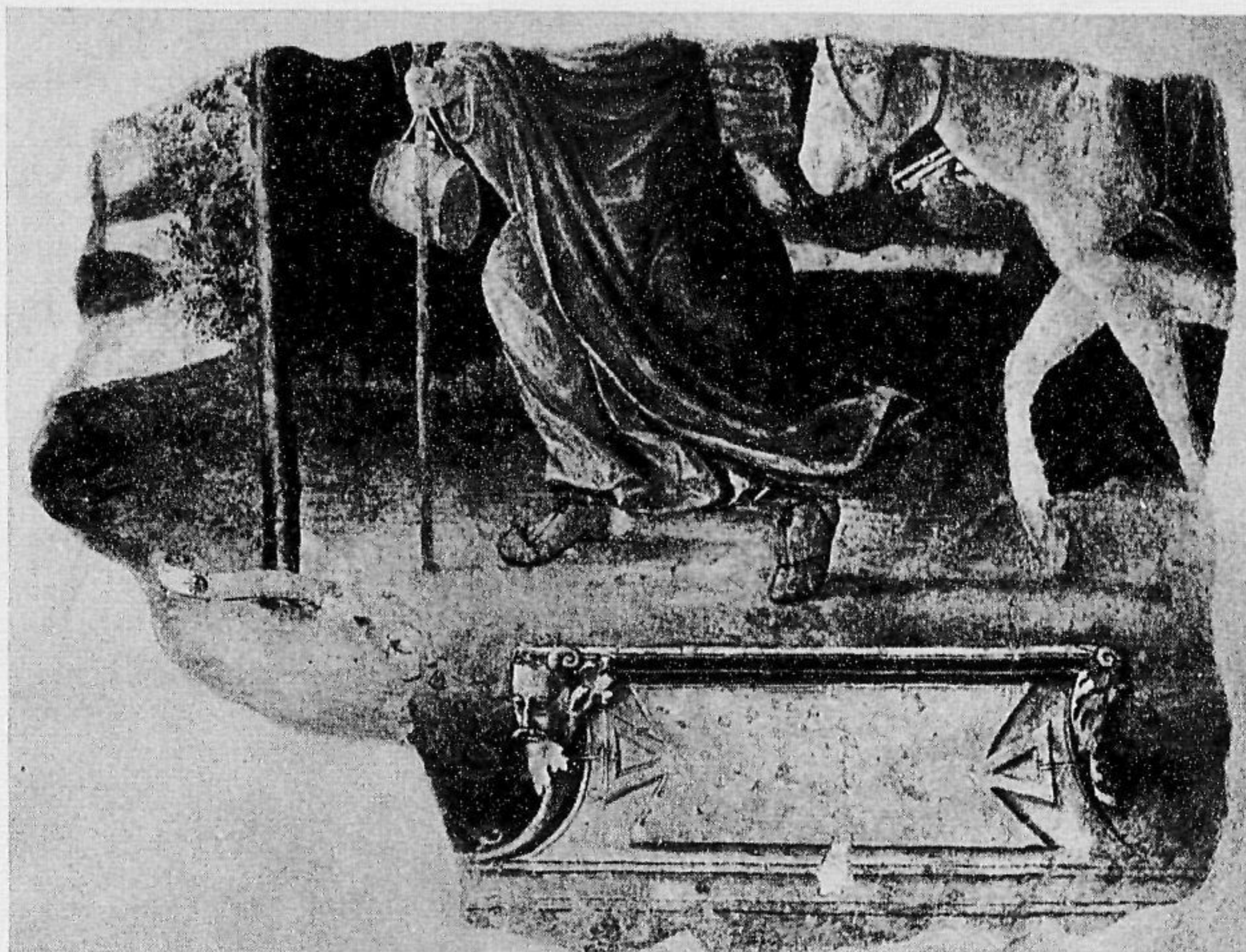


FIG. 3 - Anonimo padovano fine secolo XV, « La fuga in Egitto ». Padova (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

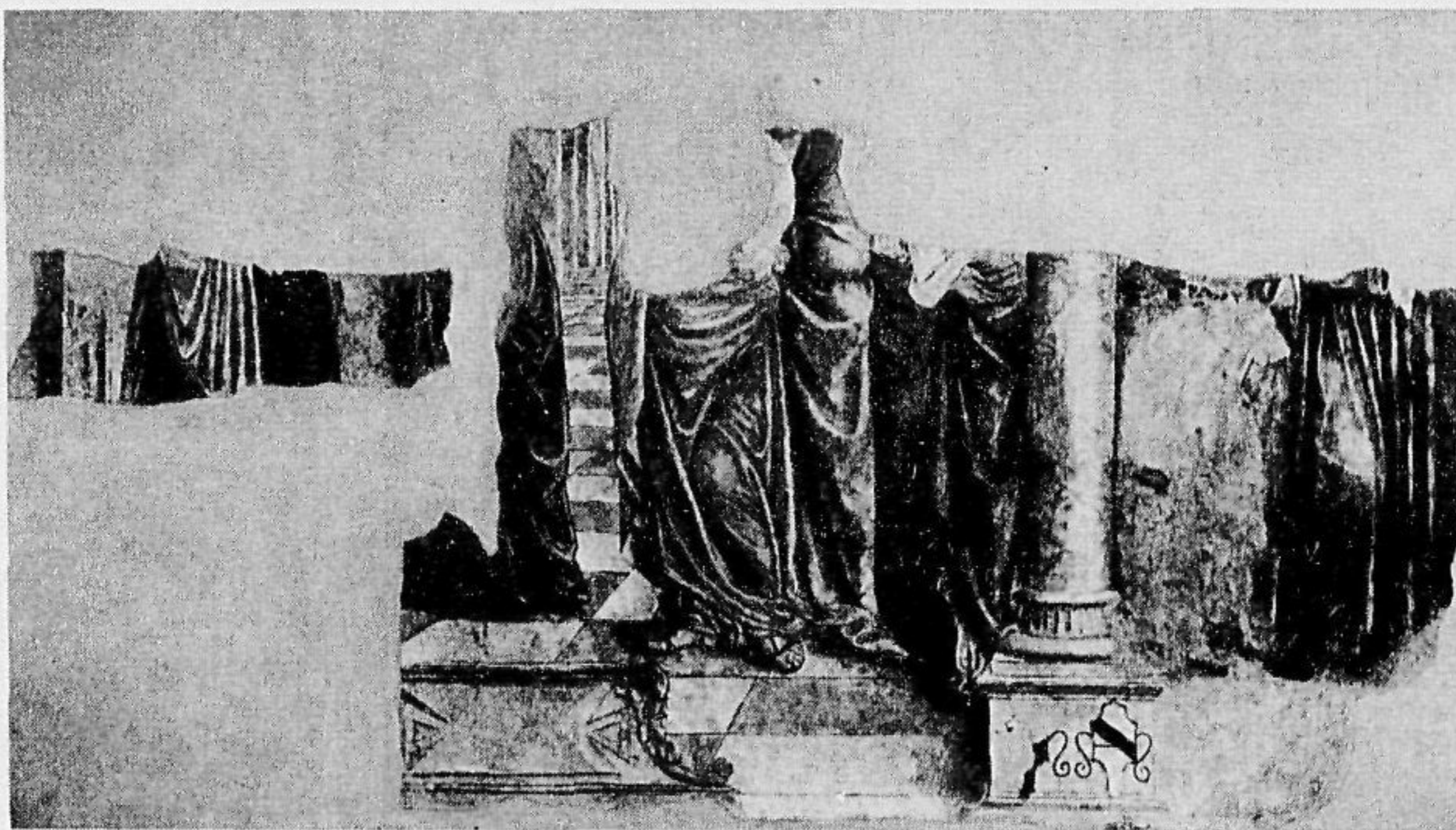


FIG. 4 - Anonimo padovano fine sec. XV, « Matrimonio della Vergine ». Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

coniglio che scappa, il folto cespuglio, i sassi del viottolo, la testa dell'asino, colti con la curiosità e l'aderenza al naturale degna di un pittore del gotico internazionale. Una luce limpida, mattutina, segnando netta l'ombra del bastone e dei piedi di Giuseppe, s'addensa nelle pieghe ora falcate ora spezzate del suo manto giallo in chiaro-scuro leggeri e delicati. S'intuisce nell'ombra rossa posta dietro all'asino la veste dell'inserviente che accompagna la Famiglia mentre della Vergine è visibile solo un piede e un lembo del manto viola.



FIG. 5 - Anonimo padovano fine sec. XV, « Matrimonio della Vergine », particolare. Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

La stessa intonazione di rossi, di viola, di verdi e di gialli si ritrova nella scena dello « Sposalizio ». Qui le movenze sono più lente e classicamente composte, più ampio il panneggiare dei manti alla ricerca di una monumentalità non completamente resa ma voluta. Sobriamente eleganti i gruppi di astanti e raffinato l'accostamento dei toni. È difficile rintracciare in questi frammenti una qualche consonanza con il Campagnola, così crudo nei colori, forzato nei

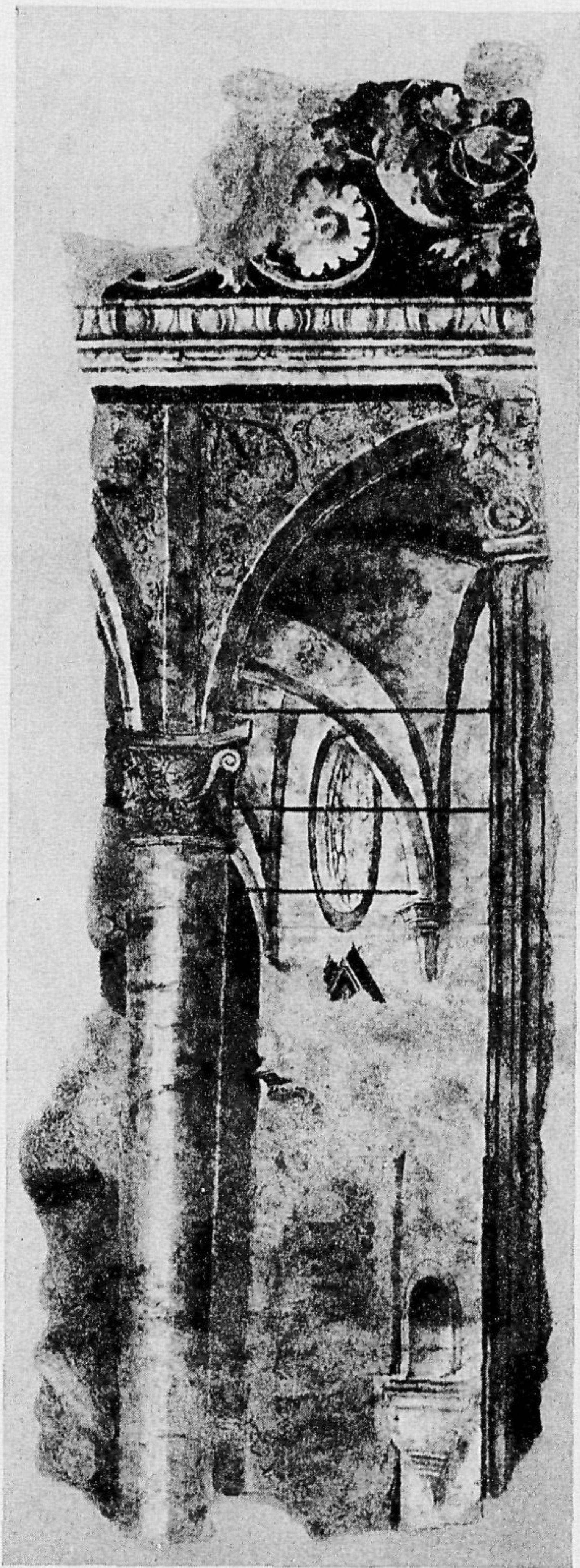


FIG. 6 - Anonimo padovano fine sec. XV, « Architetture ». Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

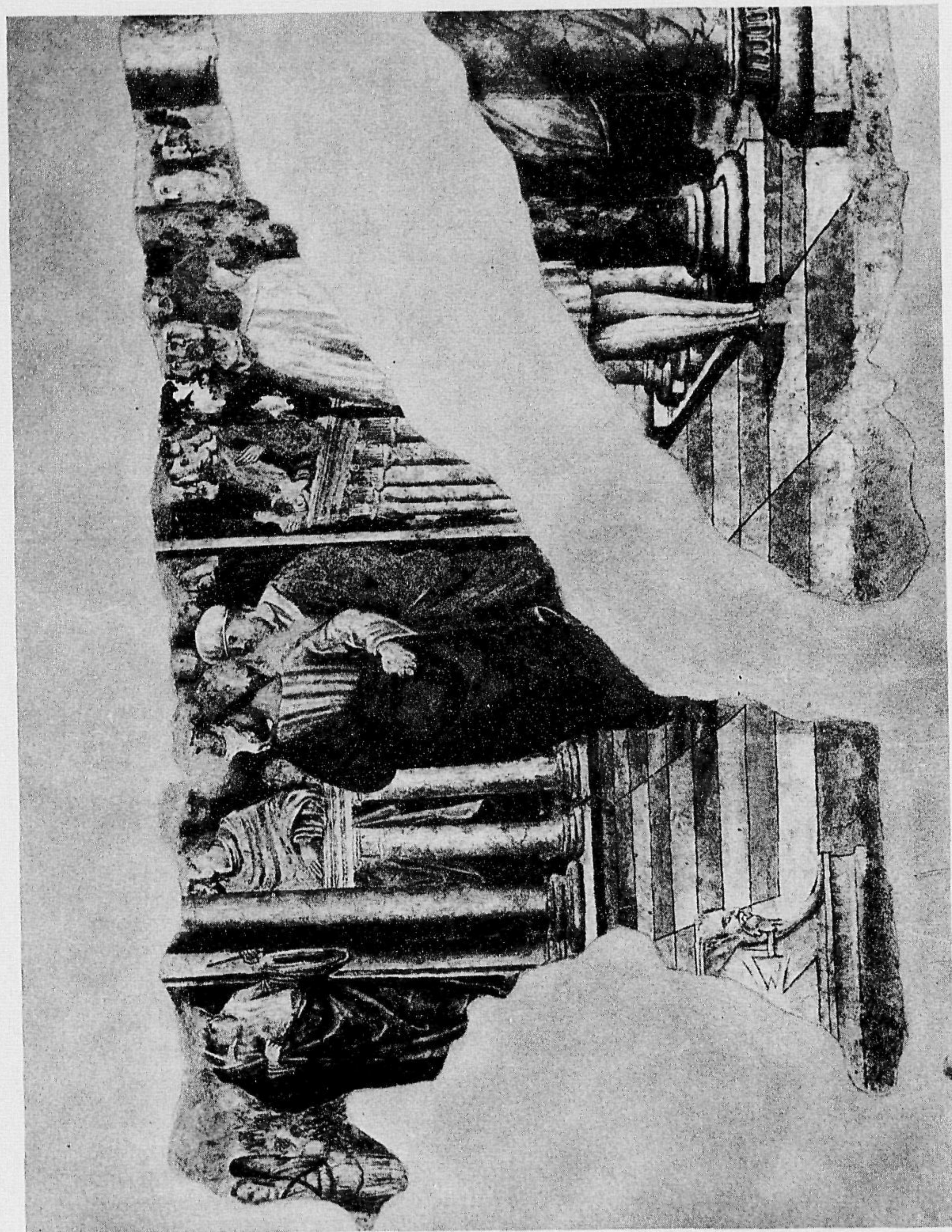


FIG. 7 - Anonimo padovano fine sec. XV, « La fioritura delle Verghe ». Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

movimenti e nelle pieghe « accartocciate » delle vesti. Anche il frammento con le tre teste, parte dal riquadro dello « Sposalizio » segnala una divergenza stilistica da Giulio, poiché è ancora prettamente quattrocentesca la cultura di questo anonimo pittore, sottile nel disegnare i lineamenti dei volti, netto nel segnare minutamente le rughe della fronte e quelle intorno agli occhi. Egli tenta di dare sodezza ai volumi ma per fare ciò non « ingrossa » la pennellata come fa Iacopo da Montagnana. Ugualmente estraneo a lui è l'estro

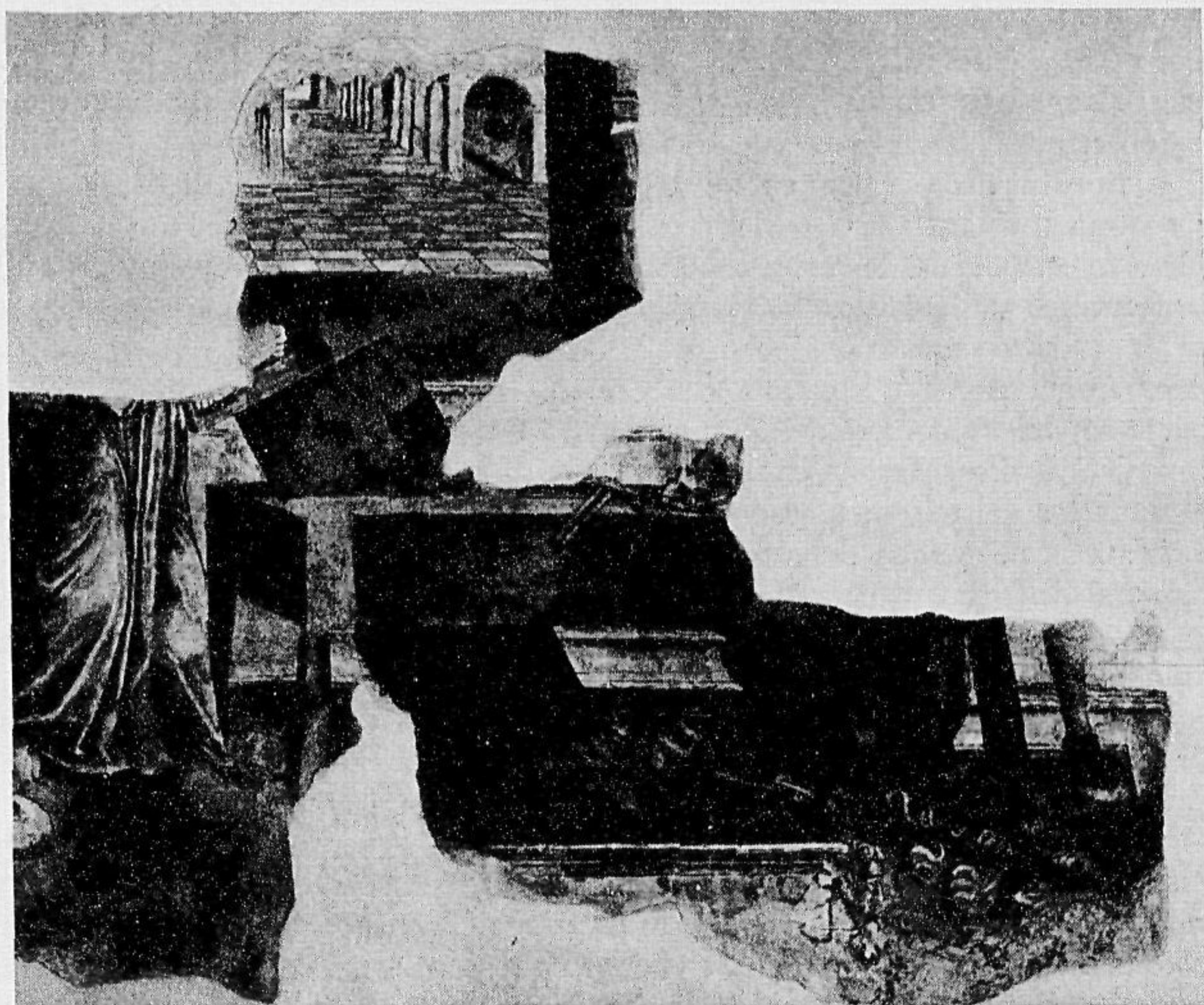


FIG. 8 - Anonimo padovano fine sec. XV, « Giuseppe falegname ». Padova (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

sofisticato di ascendenza ferrarese del Parentino. Padovano di formazione non gli dovrebbe mancare un aggiornamento su quanto avveniva a Venezia, magari tramite Bartolomeo Montagna o il Buonconsiglio. Deriva dal Buonconsiglio infatti, o meglio dai moduli formali che dovettero ben presto circolare nell'ultimo decennio del secolo in terraferma, il fregio a fogliame visibile frammentariamente sul cornicione che corre sopra le volte a crociera sostenuta da colonna in marmo variegato, il che è quanto rimane delle archit-

ture d'interno di una chiesa⁽³⁰⁾. Non vi sono poi rinvii alla cultura ferrarese né alle incisioni di Durer, così evidenti invece al Carmine.

(30) Federico Zeri ricostruendo « Il Capitolo » bramantesco « ... di Giovanni Buonconsiglio questione che era già stata posta dal Longhi, a proposito della cornice della « Pietà » del Museo Civico di Vicenza » osserva: « ... la eccezionale sensibilità plastica con cui sono condotti questi monocromi, che un tempo dovevano toccare effetti quasi illusionistici grazie alla sottigliezza con cui sono sottolineati i diversi spessori di rilievo e le gradazioni di luce e ombra ». Identità di mano riscontra nel « fregio » della collezione Cini di Venezia il cui « ... effetto ... è quello di lavoro in pietra o marmo tradotto in pittura ». In tale lettura « bramantesca » del Marescalco inserisce i paggi del monumento Onigo di S. Nicolò di Treviso e l'affresco con la « Decollazione di S. Paolo » nella chiesa di S. Lorenzo di Vicenza, collocando tutto il gruppo di opere a prima del 1497. Il Lucco in un saggio sulla giovinezza del Pordenone, proponendo un aggiornamento del Pordenone sulla cultura veneta dell'interno » in particolare rileva, a riprova della diffusione di tale gusto, per gli affreschi di Vacile: « ... le fasce scorrenti ai lati dei costoloni ripetono un motivo « arabesco » più simile ad esempio a questo del Marescalco, che non gli intrecci di forza neoromanica e barbarica di Gianfrancesco da Tolmezzo ». Ma ancor più precisa: « ... E tanto meno melozzesco sembra il « Cristo risorto » al centro dell'abside, che pare invece derivare da modelli lombardi, come il « Risorto » o « Christus Patiens » della collezione Thyssen di Lugano: uno dei capolavori del Bramantino ». Altri confronti stabilisce tra la stampa del Prevedari e Pier Maria Pennacchi, i fregi di Bramante e quello di Giorgione di casa Pellizzari a Castelfranco, concludendo: « ... la giovinezza di Giorgione può così essere rivista ... nel mezzo della cultura trevigiana sospesa tra un bellinismo di fronda e gli apporti della Lombardia. Treviso, è necessario ripeterlo, è il vero nodo cruciale per la pittura dell'entroterra veneto o friulano ». Più recentemente, in riferimento a Bartolomeo Montegna: « ... negli anni intorno al 1495 ... il Vicentino saggia la sua adesione al classicismo bramantiniano, arricchendo i suoi dipinti di sottili speculazioni spaziali in senso zenaliano: le prove più alte ne sono la splendida « Testa virile » del British Museum, e la pala Squarzi, oggi a Brera, datata 1499, ma già concepita forse nel 1496. Tutti questi elementi presuppongono uno sguardo né superficiale né di breve momento tra la Lombardia e la « cultura di fronda » della terraferma ». Nuovi e fondamentali confronti sono stati individuati dal Romano a proposito di una serie di illustrazioni bramantesche presenti in edizioni veneziane dell'ultimo decennio del Quattrocento di un anonimo. « Illustratore bramantesco » in opere editte da Pietro Bergamasco « ... questo ultimo indizio geografico può aiutare nella ricerca della fonte originaria del bramantismo, comune anche ad alcune illustrazioni lombarde ». Altro documento comprovante la diffusione del bramantismo nel Veneto sono i fregi della casa detta della « Madonna di Gerolamo » di Treviso reso noto dallo Sgarbi che sottolinea: « ... si dovrà infine riconoscere che Treviso nell'ultimo decennio del quattrocento ha autonomi rapporti con la cultura bramantesca lombarda », sostenendo, a proposito del « bramantismo improvviso dei veneti » come sia « ... lecito concludere che questi vari bramantismi veneti non possono scendere tutti dal Buonconsiglio ». La questione non è di poco momento e una più articolata storicizzazione dei fatti intercorsi tra Lombardia e Veneto nella linea indicata dal Romano, amplificherebbe i dati già riscontrati. Per il fregio della casa di Treviso di anonimo « bramantesco trevigiano fine quattrocento » è evidente che gli elementi lassicali sono strettamente desunti dal Buonconsiglio, dalla cornice della « Pietà » di Vicenza e dal fregio della collezione Cini e che il motivo delle cornucopie intrecciate il Buonconsiglio lo mutua dal fregio della « Assunta » della Capella Ovetari agli Eremitani.

È dovuta al primo maestro l'ideazione generale della scena, la ripartizione delle stesse mediante colonne di marmo, i cartigli ai cui estremi sono posti profili di teste di fauni. Il secondo maestro, che lavora negli altri episodi, si rifà al primo per intonazione coloristica ma è più incerto nel segno e impacciato nei gesti. Nella « Fioritura delle verghe » i visi di coloro che assistono alla scena, posti al di là della balaustra l'uno accanto all'altro senza respiro, come manichini, assumono espressioni ora di curiosità ora di sbigottimento. Vi è in questa scena una amplificazione spaziale nuova, non più strettamente legata al solo Mantegna, il quale rimane tuttavia il modello di confronto pur sempre citato e si veda ad esempio il giovane di profilo vicino alla colonna, il personaggio visto di spalle avvolto in un ampio manto, probabilmente da identificare con S. Giuseppe. Anche il pavimento a lastre bicrome prospetticamente scorciate è un modulo quattrocentesco ma l'idea, riscontrabile nella scena successiva, di aprire la bottega di Giuseppe all'esterno, sulle vie e portici di una città e di immaginare una grande aula vuota, collocando al di là della balaustra la folla di giovani e vecchi, mentre il sacerdote avanza verso Giuseppe, sono intuizioni che Carpaccio già con le Storie di S. Orsola può avere stimolato. È a Venezia nei teleri del Carpaccio o nei grandi teleri di palazzo Ducale che si poteva apprendere questo modo nuovo di impaginare lo spazio, questo rapporto amplificato tra le figure e l'ambiente; tra spazi interni ed esterni comunicanti senza soluzione di continuità.

Poiché con questi episodi, che dovettero essere affrescati per primi, siamo ad una data riferibile al 1499, anno in cui vengono commissionati i bancali, è da escludere che essi siano stati eseguiti

Siffatte idee giungono anche a Padova, e lo documenta il frammento di « Fregio » degli affreschi di S. Giuseppe. Quantunque la cultura dei pittori che lavorano in S. Giuseppe sia fundamentalmente padovana è riscontrabile altresì in essi un'attenzione nuova, e luministica e coloristica, una sciolta eleganza in alcune figure che non ha precedenti né seguito almeno per ora in altre opere eseguite in Padova tra la fine del secolo XV e il primo decennio del secolo XVI; il che invece si giustifica stabilendo un rapporto, almeno a livello conoscitivo, tra l'attività del Buonconsiglio e del Montagna, i pittori veneti più « lombardi » di questo ultimo decennio del secolo, e l'attività di questi anonimi pittori padovani. Si veda: R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 60; M. LUCCO, *Pordenone a Venezia*, in « Paragone » 1975, n. 309, pp. 3-38, F. ZERI, *Il Capitolo "bramantesco" di Giovanni Buonconsiglio. Diari di lavoro 2*, Torino 1976, pp. 58-70; G. ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, in « Paragone », 1976, p. 83; M. LUCCO, *Esercizi e divagazioni sul "dopo Mantegna"*, in « Paragone », 1977, n. 323, p. 112; V. SGARBI, *Pier Maria Pennacchi e Lorenzo Lotto*, in « Prospettiva », 1977, p. 48.

da Giulio prima del 1497, anno della sua partenza per Ferrara. Nè, per evidenti ragioni di stile possono essere stati eseguiti dopo il suo rientro in Padova e dopo il ciclo del Carmine. E lo comprovano le incisioni eseguite in questo momento, là dove egli si impegna a tradurre nell'incisione le « vivezze ed altre cose morbide ed unite e sfumate » di Giorgione⁽³¹⁾.

Esclusa la paternità del Campagnola per questo gruppo di affreschi della scuola di S. Giuseppe, come pure la loro appartenenza ad altri artisti che operano in Padova tra la fine del quattrocento e gli inizi del cinquecento poiché non ci sono elementi di confronto che reggano con le loro opere pervenuteci, è altresì vano ipotizzare poi un loro riferimento ad artisti l'attività dei quali, pure ricordata ed anche con lode in molti documenti, non è suffragata da opere note.

Un accenno particolare è possibile per Giovanni Antonio Requesta detto il Corona del quale sappiamo dai documenti reperiti dalla Grazzini Cocco che egli nacque prima del 1481, e che nel 1509 e nel 1510 negli affreschi alla Scuola del Santo è un mantegnesco con elementi nordici derivati dalle incisioni di Durer e di Luca di Lejda. Ipotizzabile, ma non è riscontrabile con opere note, è una attività giovanile prettamente mantegnesca influenzata dal Parentino ma non ancora toccata dalla « maniera ponentina », come dice di lui il Michiel⁽³²⁾. E' ipotizzabile pure una sua presenza al Carmine, quale collaboratore di Giulio, nei termini già segnalati dal Fiocco, per l'affinità stilistica tra alcune figure nella « Presentazione della Vergine al tempio » e gli affreschi del Santo. Né da escludersi, ma per ora non può che essere ancora una volta una ipotesi, la sua presenza nei riquadri da me riferiti all'attività del secondo anonimo pittore.

Uno scarto stilistico, verificabile ma non radicale e confermato altresì dalle date trascritte dal Brandolese, distingue questo primo gruppo di affreschi dagli altri collocati sulla restante parete ovest e sulla opposta parete est. Sulla parete est, dopo il riquadro con il « S. Giuseppe falegname » seguono nell'ordine: « La Circoncisione »

(31) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*, (Ed. G. Milanesi), Firenze 1878, Tomo IV, p. 92.

(32) *Notizia d'opera di disegno*, pubblicata e illustrata da D. IACOPO MORELLI, a cura di G. FRIZZONI, Bologna 1884, p. 66: « In S. Benedetto. La paletta in tela a mezzo la chiesa appoggiata all'arco a man destra andando contro el Coro, che contiene la Natività fu da mano de ... Corona Padoano, ed è tratta da una tela Ponentina ovvero è fatta ad imitazione dei Ponentini ».

(fig. 9), una « Madonna col bambino » e un frammento di « paesaggio » già parte di una scena più ampia non identificabile (fig. 10), ed un altro frammento che evidentemente faceva parte di una « Natività della Vergine » (fig. 11). Come si avrà modo di notare anche per i frammenti della parete est la sequenza degli episodi non è ordinata, a riprova del fatto che il ciclo non venne compiuto in brevissimo tempo. Qui la pennellata è più densa e corposa, più liberi i gesti,



FIG. 9 - Anonimo padovano del primo decennio del sec. XVI, « La Circoncisione ». Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

i chiaroscuri più densi. Il gesto affettuoso con il quale il Bimbo abbraccia la Madre è ancora un ricordo dello Squarcione ma il corpo e le braccia, coperte da una chiara veste, e le gambe, sulle quali egli solidamente s'appoggia, non sono più sbalzate con la tensione dei volumi appresa da Donatello e subito fatta propria, sia pure in chiave espressionistica, dallo Squarcione e dai suoi creati. Il corpo sta eretto sulla gamba destra mentre l'altra si flette con una compostezza affine alla dolce gravità di tante immagini analoghe di Giovanni Bellini. Anche il paesaggio, nel chiaro distendersi della luce sulle case e sull'acqua, nella svelta figurina con il dromedario, palesemente si rapporta al paesaggio veneto così come si era diffuso

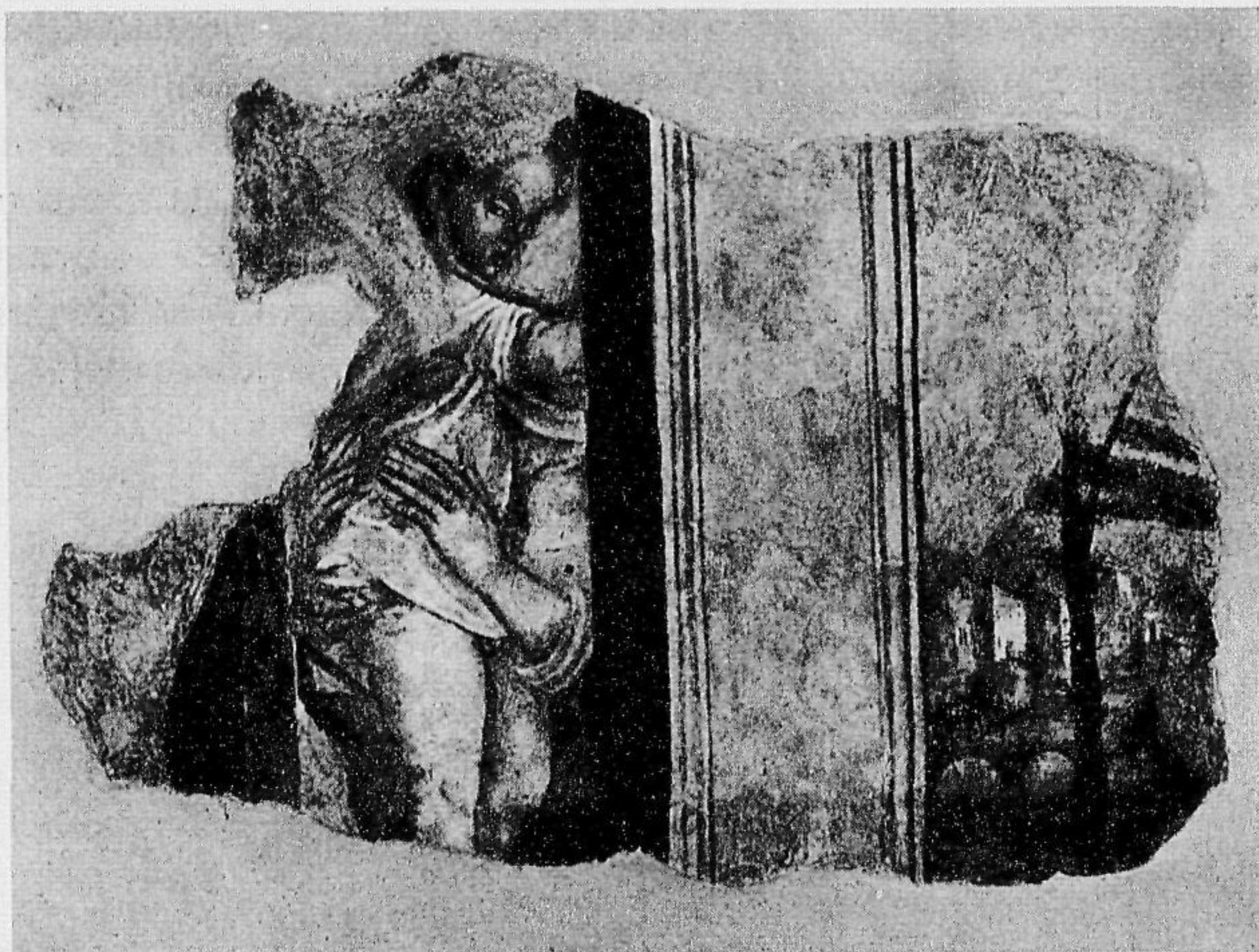


FIG. 10 - Anonimo padovano del primo decennio del secolo XVI, «Madonna col Bimbo» e «paesaggio». Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.



FIG. 11 - Anonimo padovano del primo decennio del sec. XVI, «Natività di Maria». Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

largamente tra i belliniani. Oppure il giovane, che trattiene il Bimbo tra le braccia mentre il sacerdote Lo circoncide, dal gestire largo e dai capelli che gli scendono morbidi e biondi ma che fanno massa, non è immemore dei profili di giovani del Carpaccio. Nell'ultimo riquadro la donna che tiene il panno steso davanti al camino pare desunta dalla immagine in tutto simile della « Natività della Vergine » del Carmine.

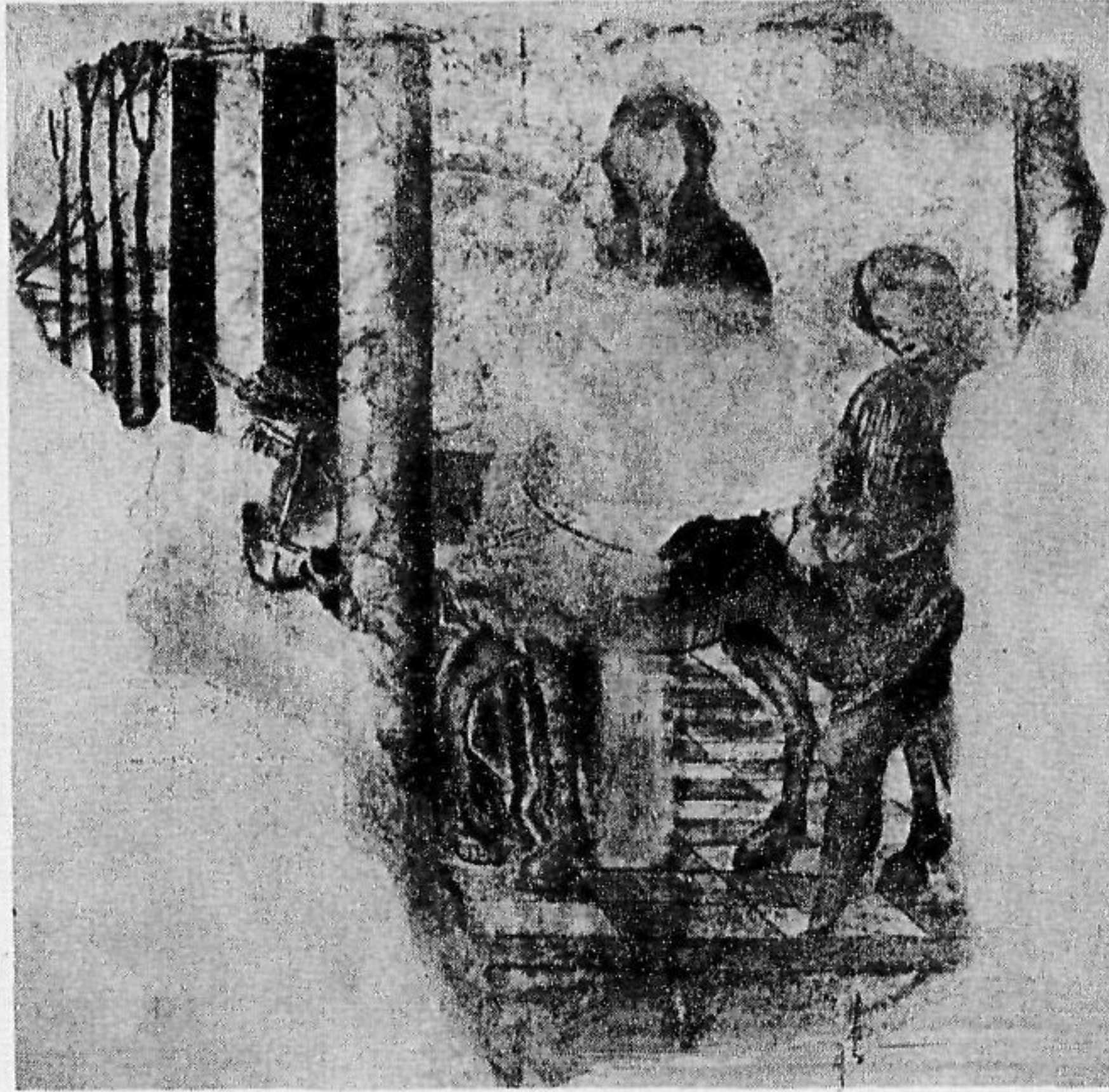


FIG. 12 - GIROLAMO DEL SANTO (?), « Fuga in Egitto ». Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

Sulla parete est, dopo i frammenti di « architetture » delle quali si è parlato seguono i seguenti frammenti: una « Fuga in Egitto », della quale si è recuperata una bella sinopia (figg. 12 e 13), un'ulteriore « Fuga in Egitto », « Cristo tra i dottori » (fig. 14) e infine un frammento di un riquadro imprecisabile. Stupisce che uno stesso soggetto sia ripetuto tre volte ma, pur ricordando che l'identificazione iconografica si basa su dei frammenti molto lacunosi, una spiegazione indiretta sembra suggerirla il Monterosso: « ... In d.ta chiesa alla messa grande si rappresenta già la Madonna con N.º Sig. in braccio su l'asinello con S. Giuseppe e con la compagnia di due angeli il che si levò essendo vivo di Pad. Marco Carraro ». Tali parole non stonano con la prima scena, là dove la Vergine con il Bimbo in braccio, seduta su di un asino preceduta da S. Giuseppe e seguita da un giovinetto, esce da un interno come denunciano le

colonne e il pavimento a lastre marmoree bicrome in prospettiva. Le colonne fungono da quinta proprio come in una sacra rappresentazione e al di là di esse si intravede un aperto paesaggio. È una citazione dal contemporaneo dunque, ed analoghi esempi non mancano: lo si è notato ad esempio per la sacra rappresentazione che teneva la scuola di Santa Maria dell'Annunziata all'Arena, dal Brunelli messa in relazione con gli affreschi di Giotto nella cappella

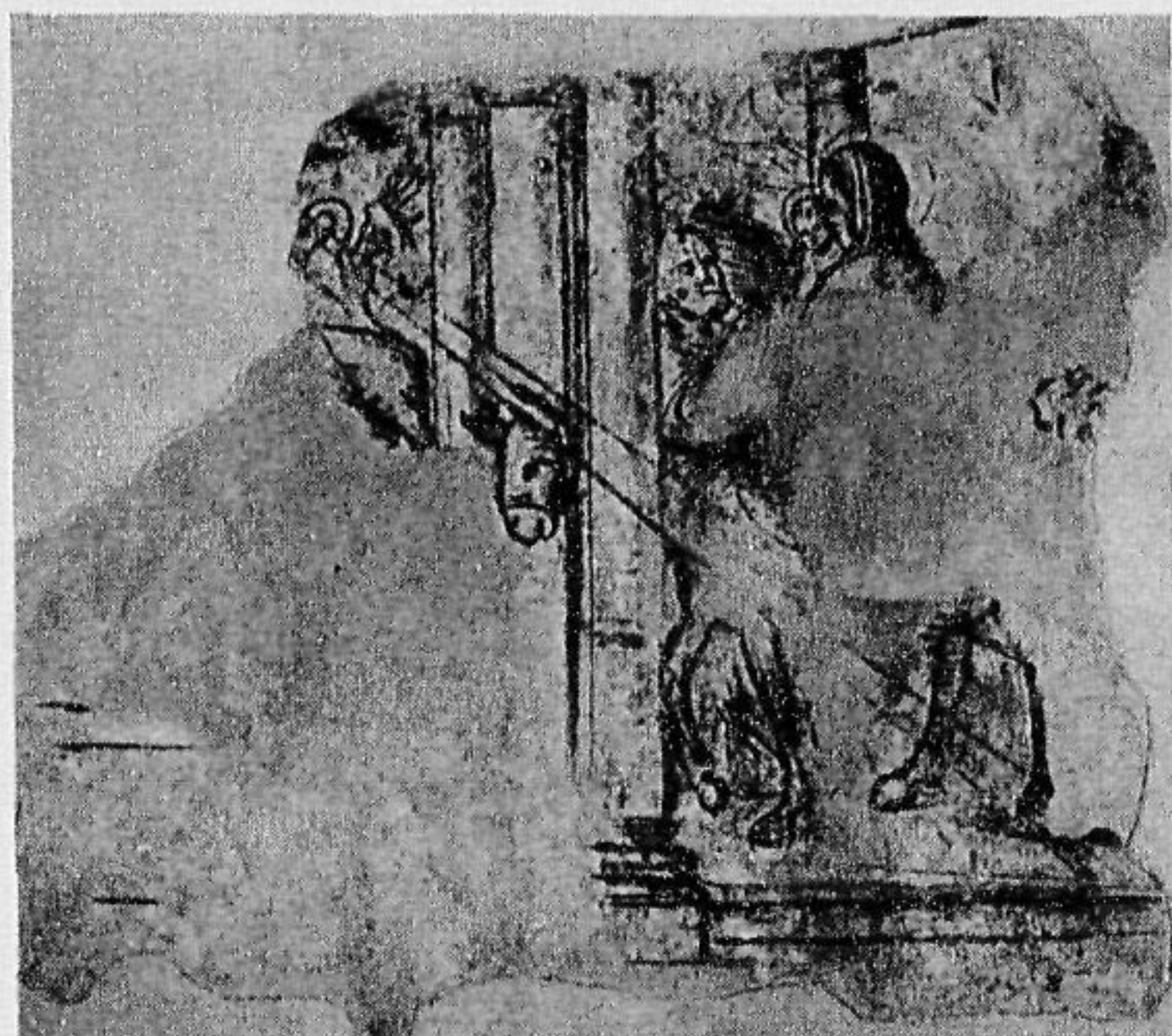


FIG. 13 - GIROLAMO DEL SANTO (?), « Fuga in Egitto », sinopia. Padova, (già nella Scuola di S. Giuseppe), Basilica di Santa Giustina.

degli Scrovegni⁽³³⁾. Gli affreschi di questa parete dovrebbero essere stati eseguiti per ultimi o almeno come tali stilisticamente vanno letti. La sinopia, che è anche il dipinto più leggibile poiché gli altri, fortemente abrasati, conservano appena una immagine sbiadita essendo diventati le figure per i troppi danni subiti quasi macchie informi di colore più intuibili che visibili, è interessante perché indicativa degli svolgimenti della pittura a Padova alla fine del primo decennio. Il segno si è fatto più marcato e spesso nelle colonne che scandiscono lo spazio, nel delineare i volti, nel contornare il profilo dell'asino. L'ombreggiare a linee parallele e il ritornare sopra la linea sono forzatamente voluti per dare corposità alle figure. Anche la testa e il volto del dottore della « Disputa di Cristo coi dottori » sono condotti con pennellate dense, così pure la mano.

(33) MONTEROSSO, 1619, f. 74v.; B. BRUNELLI, *La Festa dell'Annunciazione all'Arena e un affresco di Giotto*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », 1925, pp. 100-109.

La sinopia raffigurante la « Madonna col Bambino fra San Benedetto e Santa Giustina » concordemente riconosciuta a Girolamo del Santo e recuperata sotto scialbo in uno dei locali della Basilica di Santa Giustina, quantunque sia stata eseguita nel 1520 circa e sotto l'influsso del Romanino, può essere confrontata con questa di S. Giuseppe. Quest'ultima è più grezza e più incerta nel segno, ma il profilo della Vergine non è troppo dissimile da quello di Santa Giustina e analogo il modo di marcare le ombre nei visi di San Benedetto e di San Giuseppe ⁽³⁴⁾.



FIG. 14 - GIROLAMO DEL SANTO (?) « Cristo tra i Dottori ». Padova, « già nella Scuola di S. Giuseppe », Basilica di Santa Giustina.

Girolamo Padovano nato verso il 1480 e nel 1500 già attivo, dal 1500 al 1504 a Udine, proprio dopo il suo rientro in Padova e prima della sua attività documentata alla Scuola del Santo può essere stato chiamato a completare il ciclo del capitolo della fraglia dei marangoni per ritornare poi a lavorare, qualche anno più tardi nel 1513, agli affreschi del presbiterio della chiesa di S. Giuseppe ⁽³⁵⁾.

⁽³⁴⁾ Dopo le ricerche e i documenti resi noti dalla Pietrogrande e dalla Grazzini Cocco il primo studio monografico vero e proprio fu steso dal Grossato. Altre fertili indicazioni e attente precisazioni ha apportato recentemente il Lucco. L. GROSSATO, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, pp. 77-150, cui si rinvia anche per la bibliografia sull'artista; M. LUCCO, 1977, pp. 269-279.

⁽³⁵⁾ Si è già ricordato alla nota n. 14 il documento comprovante l'attività di Girolamo e riferentesi alla cupola della chiesa di S. Giuseppe. Nello stesso anno veniva commissionato a Battista, padre di Girolamo, la prosecuzione dei lavori: « ...depenzer el Capitolo da basso de la dicta fraternita in campo verde e depenzerli la vita de la Madona, cum tute le figure conveniente a tal opera, cum li soi gaudii convenienti, et si promete el dito m. Baptista di far e depenzer le figure anderano in dicta opera de boni colori e far le diademe de dicti sancti indorade et questa tal opera promete di farla a tute soe spexe sì de calcina como sabion e colori, come de qualunque altra cosa che sarà necessaria per dicta opera e depenzer et dito capitolo dala cima fino ali banchi. Item chel sia obligà di fare i cornizoni che saranno necessari sì di soto como di sopra e farli tuti li altri adornamenti che richiederà tal opera... ». Tali affreschi sono andati completamente perduti ma è anche ipotizzabile che non siano stati com-

Altri confronti sono ravvisabili con il « Miracolo del bicchiere » del 1511, opera in parte influenzata dagli affreschi da poco compiuti nella stessa Scuola del Santo da Tiziano, riscontrando in tale affresco un modo di condurre le ombre usando un tratteggio a linee parallele evidente nel manto del Santo ma già notato nella sinopia.

Nella scuola di S. Giuseppe il Brandolese ricordava un'ultima opera: « Merita osservazione il parapetto dell'altare, dipinto anco esso da valente pennello sullo stile Squarcionesco. V'è in esso rappresentato il Transito di Maria Vergine alla presenza degli Apostoli e d'altri Santi, ed è di sufficiente conservazione ». Nei depositi del Museo Civico di Padova è conservata una tavola raffigurante: « La morte della Vergine » (fig. 15) e nell'inventario manoscritto del Museo vi si trova annotato: « di provenienza demaniale, da scambio come il numero successivo »⁽³⁶⁾. Sulla scorta di tale annotazione mi è stato possibile ricostruire le vicende esterne dell'opera e identificarla con il paliotto d'altare già nella Scuola di S. Giuseppe.

Nel 1809 Pietro Edwards Delegato ai Beni della Corona era giunto in Padova, città nella quale erano stati raccolti tutti i dipinti provenienti da chiese e conventi soppressi della terraferma e temporaneamente sistemati nell'ex-convento della Beata Elena, con l'incarico di scegliere, tra questa massa enorme di dipinti, quelli che dovevano essere inviati a Venezia⁽³⁷⁾. Nel particolareggiato elenco che egli stese, corredato da una relazione dettagliata sulla quantità dei dipinti visti e suoi criteri in base ai quali egli aveva operato le scelte, registrò: « Scuola di S. Giuseppe di Padova, quadri esaminati 19, quadro scelto per la Corona: La morte di Maria Vergine. In tavola, Pregiudicato per improprie restaurazioni e preso per il caso dei cambi privati. Scuola dello Squarcione, altezza 2:3, lunghezza 6:3. Numero dei pezzi rinunziati al R. Demanio comprese stampe n. 18 ».

piuti poiché fra le causole del contratto si specifica che: « ... prima el dicto m. Baptista debia fare uno desegno e piacendo a essi officiali debia far tal opera, se veramente non ge piacesse chel presente merchà se habia per non facto... » A. SARTORI, 1976, pp. 420.

⁽³⁶⁾ P. BRANDOLESE, 1795, pp. 182.

Nell'inventario manoscritto del museo di Padova del Moschetti: « Inventario n. 398 - Numero vecchio 372 - Collocazione Sala XI - Accademia di Belle Arti di Venezia - Scuola veneta secolo XV - tavola cm. 80×215 ».

⁽³⁷⁾ Si veda alla nota n. 24.

Il dipinto, come molti altri, giunse a Venezia ed è regolarmente registrato nell'inventario del deposito di dipinti della Comenda di Malta con queste ulteriori annotazioni: « N. 432 parapetto, tavola con campo dorato ». Da Padova a Venezia giunsero, sempre in seguito alla scelta operata dall'Edwards, i seguenti dipinti registrati come « antichi »: la « Annunciazione » di Jacopo da Montagnana proveniente da Monteortone e ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; la « Sacra Conservazione » di Benedetto



FIG. 15 - Anonimo veneto fine sec. XV, « La morte della Vergine ». Padova, Museo Civico.

Diana ora alle Gallerie dell'Accademia e proveniente da S. Luca; infine la « Madonna e Santi » ora al Museo di Padova proveniente dalla Chiesa dei Servi e attribuito al Corona. Di questi tre dipinti, assegnati fin dal 1812 alle Gallerie il dipinto dei Servi fu dato nel 1864 al Museo di Padova in cambio del dipinto attribuito a Gentile Bellini « Madona e Santi » proveniente da S. Stefano⁽³⁸⁾. Considerata la coincidenza delle misure, del soggetto e dell'epoca tra il dipinto scelto dall'Edwards e quello ora nei depositi del Museo di Padova l'annotazione dell'inventario del museo viene confermata e precisata.

A questa tavola va ravvicinato il trittico della chiesa di S. Nicolò di Padova raffigurante: « Madonna col Bimbo, S. Leonardo, S. Giacomo ». In tutto simile è il modo di appiattire i capelli sulla fronte, identici i bordi oro delle vesti, sempre uguali le mani esageratamente grandi e dalle dita appiattite, le aureole, la

⁽³⁸⁾ Per questi dipinti si veda: S. MOSCHINI MARCONI, *Galleria dell'Accademia di Venezia - Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1972, schede n. 65, 127, 136.

piega dello scollo nelle vesti⁽³⁹⁾. Si tratta di un pittore modesto e ripetitivo poiché siffatte connotazioni si ritrovano puntualmente nei cinque Santi del Museo Civico Correr di Venezia attribuiti a Cristoforo Scacco⁽⁴⁰⁾. Non vi sono affinità invece con gli affreschi del capitolo, il che conferma anche la cultura non direttamente padovana del pittore.

Nella composizione usa quale modello cui rapportarsi la « Morte della Vergine » di Bartolomeo Vivarini ora al Metropolitan Museum di New York, opera ricordata dal Rossetti nella Certosa di Padova il quale vi lesse la data 1475 mentre il Sasso, il Moschini e il Cavalcaselle la corressero con il 1499. Per il Fleischmann non è anteriore al 1490 e per il Pallucchini è della seconda metà del nono decennio per gli stretti legami che presenta con l'Ascensione di Cristo del polittico di Arbe del 1485. Gli Apostoli si raggruppano intorno al letto della Madonna mentre ai lati della composizione, in un primo piano ravvicinato, sono collocati S. Stefano e S. Lorenzo. Allo stesso modo nella tavola di S. Giuseppe assistono al trapasso a sinistra S. Giuseppe e a destra S. Bernardino.

È un pittore provinciale, pedissequo nella imitazione, che conosce anche la pala di Alvise Vivarini di S. Francesco a Treviso ed ora alle Gallerie di Venezia, dalla quale prende a prestito la figura di S. Bernardino. Anche il fondo oro è indicativo del fatto che tale idea così arcaica non deve ascriversi ad una specifica richiesta del committente quanto piuttosto ad una povertà culturale e realizzativa fin troppo evidente del pittore. Lo stesso gusto attardato e stanco si ritrova nel polittico di S. Nicolò, nel paesaggio steso senza profondità e il cui orizzonte è troppo alto in rapporto alle figure. Modi

(39) W. ARSLAN, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia - Provincia di Padova*, Roma 1936, pp. 142: « ... opera d'arte veronese-veneziana della seconda metà del secolo XV, ma non mancano elementi romagnoli nei tipi e nei panneggiamenti ». Della maniera del Cima « per il Rossetti, mentre il Brandolese le ritiene di epoca anteriore. Per il Selvatico deriva dal Bellini e dal Vivarini e di maniera del Bellini per il Ronchi. « D'ignoto pittore della fine del '400 influenzato da Antonello da Messina » per il Grossato. Si rinvia ad Arslan per la precedente bibliografia; AA.VV., *Padova - Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, pp. 487.

(40) Sono grata a Mauro Lucco per la cortese segnalazione. Le cinque tavole vanno espunte dal catalogo di Cristoforo Scacco, cui le attribuì oralmente il Fiocco. G. MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia, Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia, 1957, pp. 214-215.

questi del resto riscontrabili in altri artisti di provincia, nel « S. Sebastiano », ad esempio, del Museo Civico di Bassano attribuito a Francesco da Ponte il Vecchio ⁽⁴¹⁾.

La tavola di S. Giuseppe, che fu commissionata probabilmente negli anni in cui furono commissionati l'altare e gli affreschi, precede le cinque tavole del Correr e a queste dovette far seguito il trittico di S. Nicolò nel quale i volumi torniti e pieni della Vergine e del Bimbo sembrano indicare un aggiornamento sul Cima e su Girolamo da Treviso il Vecchio. Altre opere potranno essere attribuite a questo anonimo pittore ma già da questo primo gruppo si vede come egli abbia lavorato in terraferma e come dei pittori veneziani conosca le opere che da Venezia giungevano alle vicine città di entroterra: Padova e Treviso. Quantunque le sue capacità siano modeste rimane storicamente assodata la sua attività in Padova tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento ⁽⁴²⁾.

(41) L. MAGAGNATO e B. PASSAMANI, *Il Museo Civico di Bassano del Grappa - Dipinti dal XIV al XX secolo*, Venezia 1978, f. 12.

(42) Gli affreschi della Scuola di S. Giuseppe sono ricordati anche dal De Lazara: « Scuola di S. Giuseppe (1793, 21 novembre). Le pitture a fresco del Capitolo superiore dipinte dal Parentino, dal Canozio, e da altri scolari dello Squarcione negli anni 1506, e 1516, come si trova scritto in due di quei Comparti. Il Paliotto dell'Altare rappresentante il transito di Maria Vergine alla presenza degli Apostoli di maniera antica e di Pittore ignoto ». Si veda: De Nicolò Salmazo A.: « La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo, 1793-1795: Giovanni de Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova » in « Bollettino del Museo Civico di Padova » LXII, 1973, N. 1-2 (1973), p. 90.

APPENDICE

DOCUMENTO I

1495 adì 19 ottobre

Sia noto et manifesto a chi vederà questo scritto como maestro Alo-
vise marangon sta in borgesse se romaso de acordo cum maestro Christo-
faro mastellaro per nome de la fragia de messer santo Iosep de fare lo
resto de la sofita scomenzà a compimento de essa et messa suso a tute soe
spese et pericoli, como xe el pezo fato et questo pro presio de lire setan-
tacinque, soldi 8, Pro soe mercede. Cum questo chel dito maestro Chri-
stofaro ge vede porzando secondo chel porà et al presente el dito maestro
Christofaro ge vede porzando secondo chel porà et al presente el dito
maestro Christofaro gave da sborsar pro parte lire 5 soldi.

Io Zulian Brante guardian de messer santo Iosep presentandome da
tute do le parte

Io Hieronimo Lupo nodaro fo presente et de volontà de la parte
me sottoscrivo

Io Hieronimo Rostignolla fu presente et de volontà de la parte me
sotосcrivo

DOCUMENTO II

Yhesus - 1499 adì primo Auosto

Sia noto et manifesto a chadauna persona che vederà e lezerà questo
presente schrito como maestro Piero Scarselato marangon — sta suttu-
scrito — de santo Prosdzimi, se romaxe de chorde, fra Marchio quondam
messer lo guardian et i sui gastaldi, zoè maestro Francesco d'Este, Christo-
faro gastaldo et maestro Christofaro chalderaro de dita fragia da misser
santo Iosepe et maestro Francesco Sartore, massaro de dita fragia con li
zonte de li altri compagni, de fare i banchi intorno de chapitolo de messer
santo Iosepe, zoè de farsuli similamente de quelli de santo Augustin no-
vamente fati per lo dito maestro Piero; con questa chondizion chel bancho
dove starà messer lo guardiano et compagni et che li diti banchi altero
denanzi, de uno lato et de l'altro sia fati de ... et de pasero, secondo
li è serà mostrato et questo pro prexio de soldi 50 la pertega de
sua manifattura et chel dito maestro Piero de' tuore li lauri de mexe, se-
gondo che va la nostra ... et messer lo guardian li percheperà ad supra-
scripta lire tre, zoè L. 3 e soldi, dechiarando che la bancha de li hoffiziali
sie fata secondo che li serà mostrado.

E mi Antonio de Conti chalderaro scripsi de mano mia de volontà
de lo sopraschito Piero.

Io Francesco Iusto nodaro rogado da le soprascite parte fo presente
al soprascrito

E mi maestro Hieronimo fo di maestro Mathio marangon suprascrito
et supra dì et mileximo soprascrito

E mi Piero Scarselato soprascrito me chiamo contento del soprascrito
e de mia man a dì mileximo soprascrito me sottoscrivo

BIANCA MARIA TOGNOLO

Nuovi contributi sulla formazione e sulle esperienze romane di Girolamo Frigimelica

Il XVII secolo è comunemente ritenuto come un periodo di stasi nell'arte veneta, al confronto con la splendida creatività del Cinquecento e del Settecento; ma se l'opinione in linea generale può essere condivisa, non si deve peraltro trascurare il fatto che il ritorno al classico, verificatosi nel XVIII secolo, trovò una sua ragion d'essere sia nell'attività di alcuni artisti come il Frigimelica, il Massari o il Muttoni, così legati al mondo secentesco, sia nella tradizione palladiana o, più in generale, classica che fu mantenuta viva da più oscuri artigiani e capomastri, cioè da quegli umili autori della pur vasta opera di costruzione e ristrutturazione nel tessuto urbano veneziano, compiuta nel XVII secolo, quando altrove l'ansia di rinnovamento radicale portava al rifiuto dei legami col passato.

Partendo da tali presupposti, non sembra dunque vano ripercorrere fin dalle origini l'iter artistico di un architetto come Girolamo Frigimelica che, assieme ad altri uomini di cultura, come il cardinale Cornaro, mirò al recupero di quanto i primi maestri barocchi avevano insegnato, sfrondando però quella prima lezione dalle successive deviazioni e deterioramenti, per accostarla invece all'altra, ancora così vitale, del Palladio.

Girolamo Frigimelica, nato nel 1653 da nobile famiglia padovana, rimase orfano ben presto, per cui alla sua educazione provvide lo zio omonimo (1611-1683), medico e professore dell'Uni-

versità patavina, ma anche uomo di cultura dai vasti interessi⁽¹⁾. Finora poco si sapeva di questo primo periodo, dominato dalla figura del tutore, che fu così sollecito nei riguardi del nipote⁽²⁾. Solo di recente si era trovata qualche notizia, come quella del suo intervento nel restauro del palazzo Frigimelica, promosso dallo zio quand'egli era ancora giovanissimo⁽³⁾. Se poi consideriamo che la sua opera conosciuta s'inquadra tutta tra il 1697 circa e il 1723, si rimarrà piuttosto sorpresi nell'apprendere che questo artista esordì ormai quarantenne, in veste d'architetto dilettante, già pienamente maturo e sicuro delle proprie scelte stilistiche⁽⁴⁾.

La scioltezza con la quale adottò gli schemi barocchi aveva già fatto pensare a contatti, più o meno diretti, con l'arte romana del Seicento, pur senza prove che li confermassero. Ma, oltre a quelli sul viaggio romano, altri dati ignorati e nemmeno supposti, relativi cioè alla conoscenza dell'ambiente emiliano, sono stati il risultato inatteso delle ricerche d'archivio testé compiute.

Alcune lettere, conservate all'Archivio di Modena, documentano infatti ampiamente un antico legame tra la famiglia Frigimelica e la Casa regnante degli Estensi⁽⁵⁾. Proprio di tale relazione volle

(1) Per le indicazioni di carattere biografico, mi permetto di rimandare al mio articolo, *Documenti inediti per la biografia di Girolamo Frigimelica*, in *Padova*, 4, (XXVI) 1980, pp. 3-9.

(2) L'unico studio completo dedicato alla vita e alla figura del Frigimelica è quello di Maria Zaccaria *L'architetto Girolamo Frigimelica e il suo progetto della Biblioteca Universitaria*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1939-1941, pp. 86-175 nel quale non sono riportate notizie più chiare sul periodo giovanile. Altre fonti, per quanto lacunose al riguardo, sono le biografie ottocentesche: N. PIETRUCCHI, *Biografie degli artisti padovani*, Padova 1858, p. 121; G. VEDOVA, *Biografie degli scrittori padovani*, Padova 1832, vol. I, p. 433; infine, il manoscritto di Pietro Selvatico: *Memorie dell'architetto Gerolamo Frigimelica*, (1823), MS, BP. 5327 I A, presso la Biblioteca del Museo Civico di Padova (d'ora in avanti BCP).

(3) G. BRESCIANI ALVAREZ, *L'architettura civile del Barocco a Padova*, in AA. VV., *Padova. Case e palazzi*, Vicenza 1977, p. 172.

(4) Le prime notizie sulla sua attività di architetto sono quelle riguardanti il suo intervento nella commissione di esperti per la fabbrica del Duomo di Padova (1697), per il quale rimando a: G. BRESCIANI ALVAREZ, *Le fasi costruttive e l'arredo plastico-architettonico della cattedrale*, in AA. VV., *Il duomo di Padova e il suo Battistero*, Padova 1977, pp. 87-136.

(5) Archivio di Stato, Modena (d'ora in avanti ASMo), Cancelleria ducale: Particolari, Girolamo Frigimelica, busta 472. Fra le altre, ho trovato lettere inviate da Girolamo Frigimelica al Duca di Modena (e viceversa), con espressioni augurali in occasione delle festività natalizie ecc., con riferimento alla « dipendenza posseduta da miei maggiori nella buona grazia di Vostra Altezza Serenissima » (4 aprile 1699); infine la lettera del Duca a Girolamo il giovane, per esprimere le condoglianze in occasione della morte dello zio (28 luglio 1683).

approfittare Girolamo senior quando, nel marzo 1675, chiese al Duca di Modena di rassegnare una « *lettera di raccomandazione* » ai « *Serenissimi suoi nepoti* » che governavano Parma, perché aveva appunto « *in concerto le cose più necessarie per mandare il Conte Gerolamo mio Pronepote d'anni 13 nel Coleggio de' Nobili* », sul quale i Farnese tenevano il patrocinio⁽⁶⁾. Si può pensare che alla lettera dello zio il Duca di Modena avesse risposto positivamente, perché solo un mese più tardi, in aprile, il Frigimelica poteva già scrivere che « *al principio di Maggio prossimo anderà il conte Gerolamo mio pronepote in Coleggio de' Nobili a Parma* »⁽⁷⁾. La notizia, del resto, viene confermata da Orazio Smeraldi che, nella sua *Nomenclatura* dei nobili convittori, lo annovera fra gli allievi del decennio 1660-1670⁽⁸⁾. Se la scelta di Parma per l'educazione del padovano può forse sorprendere, basterà invece scorrere attentamente il citato catalogo dello Smeraldi, per sapere che in realtà la città emiliana era ormai divenuta una meta abbastanza consueta per le più nobili famiglie dell'aristocrazia veneta. Così, nello stesso decennio, troviamo i nomi dei veronesi Alvise e Baldassarre Maffei⁽⁹⁾, del padovano Bartolomeo Sanguinazzi⁽¹⁰⁾ e del veronese Michele Sagramosa (citato da Girolamo in diversi epigrammi)⁽¹¹⁾, assieme ad altri delle famiglie Papafava, Pompei, Zeno, Barbarano, Molino ecc., oltre a nobili d'Europa, fra i quali si contano anche principi ereditari.

L'Istituto farnesiano era stato fondato da Ranuccio I nel 1601 e, con la collaborazione dei Gesuiti, era ben presto divenuto uno tra i più famosi e reputati d'Europa, avendo fondato la propria supremazia su un regolamento particolarmente rigido, sia per quanto riguardava i requisiti necessari all'ammissione (« *che siano di nascita*

(6) V. doc. 1.

(7) V. doc. 2.

(8) O. SMERALDI, *Catalogo de' soggetti della Compagnia di Gesù stati Rettori del Collegio Ducale de' Nobili di Parma*, MS, busta 561, p. 331, presso la Biblioteca Palatina, Parma; si veda anche: ANONIMO, *Collegii nobilium parmensis nomenclatura universalis*, Parma 1685, Istruzione pubblica, L. 19, Collegio de' Nobili, busta 9 (1600-1732), p. 50, presso l'Archivio di Stato, Parma. « *Comes Frizimelica Hieronymus Patavinus* ».

(9) O. SMERALDI, *Catalogo*, MS, cit., p. 325.

(10) O. SMERALDI, *Catalogo*, MS, cit., p. 326.

(11) O. SMERALDI, *Catalogo*, MS, cit., p. 326.

nobile, che non oltrepassino l'età di dodici anni »)⁽¹²⁾, sia per le norme che i convittori dovevano rispettare nel corso degli studi. I giovani allievi erano avviati alle discipline scientifiche ed umanistiche che contribuivano a formare la mentalità raffinata del perfetto gentiluomo secentesco, sempre a proprio agio nello scrivere in prosa o in versi come nel cavalcare, nelle discussioni filosofiche come in quelle artistiche o matematiche. Ma quello che a noi più interessa rilevare è che ampio spazio veniva dato alla pittura e al disegno « *in qualunque de' suoi rami compresa l'Architettura civile e militare* » e, ancora, alle attività teatrali, cioè alla composizione e rappresentazione di tragedie e commedie nel « *Teatro di casa* »⁽¹³⁾. La stesura di libretti d'opera e l'architettura saranno infatti le attività nelle quali il Frigimelica s'impegnerà poi per molti anni.

Purtroppo l'archivio del Collegio sembra sia andato disperso, per cui non possiamo sapere di più sugli anni trascorsi a Parma dal Frigimelica⁽¹⁴⁾. Notizie importanti, come quelle riguardanti il suo insegnante di « *Disegno* », sono così irreperibili, ma ugualmente sembra utile soffermarci a considerare la fisionomia dell'ambiente emiliano del tempo, al quale poi il padovano rimase legato per sempre, tramite gli Estensi, che lo ospitarono a Modena negli ultimi dodici anni.

Alcune presenze significative, come quella di Guarino Guarini o di Ferdinando Bibiena, sarebbero già sufficienti ad indicare nella cultura emiliana secentesca un ambiente ricco di spunti stimolanti, che potevano accendere la fantasia del giovane. Proprio in Emilia, il modenese Guarini si era fermato verso la metà del secolo, di ritorno da Roma. A Modena assistette alla costruzione della chiesa dei Teatini, la congregazione religiosa alla quale egli stesso appar-

(12) Al proposito, dunque, il giovane Frigimelica ottenne un trattamento di riguardo, dato che aveva già compiuti i tredici anni.

Per il testo completo del regolamento del Collegio (*Informazione per l'ingresso de' Signori Convittori nel Collegio de' Nobili di Parma*, in Fondo Carlotti, busta 77, proc. 1166, presso l'Archivio di Stato, Verona) rimando a G. CHERUBINI, *Alessandro Pompei architetto e trattatista nel quadro della cultura del suo tempo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, anno acc. 1967-1968. Ricordo inoltre G. CAPASSO, *Il Collegio dei Nobili di Parma*, Parma 1901 e G. P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, Bologna 1976.

(13) G. CHERUBINI, *Alessandro Pompei*, cit., p. 198.

(14) Appare certo, comunque, che il giovane Girolamo non si sia trattenuto a Parma più di quattro anni, come chiariscono i documenti reperiti dal Bresciani Alvarez, che lo attestano a Padova nel 1669, v. nota 3.

teneva, e per la quale progettò, nel 1653, una cupola di legno (la cupola però non venne realizzata). Forse intervenne anche nella costruzione del convento e nell'arredo e nella decorazione della chiesa. Ma risulterà particolarmente interessante il riferimento al Guarini, se considereremo poi che probabilmente il Frigimelica approfondì la conoscenza dell'opera dell'emiliano quando, tornato in patria, poté vedere i progetti dello stesso Guarini per due chiese vicentine⁽¹⁵⁾. Sappiamo infatti che un primo intervento dell'architetto modenese a Vicenza risale al 1675, quando i suoi confratelli gli chiesero di progettare la ricostruzione della chiesa di Stanto Stefano, che sarebbe stata dedicata al fondatore della congregazione, San Gaetano. Ma i committenti vicentini, una volta esaminato il disegno, lo avevano rifiutato, sembrando loro troppo ardito per le abitudini locali. Per averne un'idea non ci resta perciò che osservare le due incisioni pubblicate nel trattato del Guarini⁽¹⁶⁾ e che mostrano una chiesa a croce inscritta, svolta secondo moduli vivacemente anticlassici, come ha illustrato Paolo Portoghesi in un suo studio di qualche anno fa⁽¹⁷⁾. Lo stesso Portoghesi, esaminando le vicende della chiesa vicentina, riferisce che ai progetti guariniani rifiutati ne furono sostituiti altri, mandati da Roma e rielaborati poi dagli architetti vicentini; la realizzazione però fu decisa molto più tardi, quando appunto, nel 1721, il Frigimelica fu chiamato a redigere un proprio progetto⁽¹⁸⁾.

L'incomprensione incontrata a Vicenza dall'architetto modenese fu forse motivata anche dal fatto che egli, lavorando a distanza, per commissione, non si era potuto render conto della mentalità e delle esigenze dell'ambiente vicentino. Tanto è vero che un secondo disegno, quello per la chiesa di Santa Maria d'Aracoeli di Vicenza, nel quale fece forse qualche concessione alle richieste locali, venne invece realizzato tra il 1675 e il 1680⁽¹⁹⁾. All'arredo interno della

(15) Per un approfondimento dell'attività vicentina di Guarino Guarini, si veda P. PORTOGHESI, *Guarini a Vicenza. La Chiesa di S. Maria d'Araceli*, in *La Critica d'Arte*, 1957, pp. 108-128 e 214-229.

(16) G. GUARINI, *Architettura civile*, a cura di B. Vittone, Torino 1737, tavv. 26-27.

(17) P. PORTOGHESI, *Guarini*, cit., p. 116.

(18) Per l'opera vicentina del Frigimelica, mi permetto di rimandare ad un mio articolo che sarà pubblicato prossimamente sulla rivista *Odeo Olimpico*.

(19) Sono stati notati ricordi palladiani in alcuni particolari, che sembrano però spiegabili anche con l'intervento del Borella, l'esecutore del progetto, v. P. PORTOGHESI, *Guarini*, cit., p. 123.

chiesa partecipò un altro architetto, Tommaso Bezzi, attivo in quegli anni tra Modena e il Veneto, particolarmente sensibile alle fantasiose forme guariniane: a lui si deve il disegno dell'altare maggiore ⁽²⁰⁾.

Ma se riesce difficile ravvisare precise analogie formali tra l'opera del Guarini e quella del Frigimelica, tanto più controllata nelle sue espressioni, sembra utile tuttavia costatare che già il primo contatto con l'ambiente emiliano poteva indirizzarlo a un recupero dell'arte barocca, che ancora sembrava estranea alla mentalità degli architetti veneti ⁽²¹⁾. Non è vano poi ricordare che anche la predilezione per il teatro, al quale dedicò gran parte delle sue energie, può forse richiamare a certi modelli con i quali poté ben presto venire a contatto: certo il riferimento d'obbligo è quello all'attività emiliana di Ferdinando Bibiena, uno dei maggiori scenografi del tempo e che, proprio a Parma, lavorò tanti anni al servizio del Farnese (dal 1680 al 1708) ⁽²²⁾.

⁽²⁰⁾ La presenza del Guarini, e del minore Bezzi, potrebbe far supporre (come infatti pensa Augusto Cavallari Murat, v. *Interpretazione dell'architettura barocca nel Veneto*, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 1962, pp. 77-104) che in realtà nel Veneto si mostrava qualche accenno d'interesse verso le invenzioni barocche, anche se poi si tendeva a sottoporle ad un processo di semplificazione. Tommaso Bezzi è ricordato a Venezia, verso la fine del '600, come scenografo per il Teatro Grimani, dove vennero rappresentate quasi tutte le opere del Frigimelica. Dal 1700 al 1729, il Bezzi lavorò come ingegnere ducale presso la corte di Modena (negli stessi anni dunque in cui vi lavorava anche il Frigimelica, per la Magistratura delle Acque) per la quale curò l'allestimento di molte rappresentazioni, feste e cerimonie. Nella stessa città costruì la chiesa di San Domenico (1708) e la facciata di quella di Santa Margherita (1709); v. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855.

⁽²¹⁾ Nel suo primo intervento padovano, quello per il palazzo Frigimelica, databile nel 1669, si è visto infatti un gusto vicino a quello del Longhena, cioè all'architetto che forse fu il solo nel Veneto a comprendere la sensibilità barocca. Per il palazzo di via Tadi v. nota 3.

⁽²²⁾ A Parma lavorò per il Palazzo Ducale, per il Giardino di Colorno e per la Chiesa di Sant'Antonio; ma la sua larga fama lo fece chiamare in numerose città italiane e straniere, tra cui Roma, Firenze, Napoli, Milano, Torino, Mantova, Vienna.

All'intendimento che presiedeva la sua beno nota « *veduta per angolo* » si può forse ravvicinare quello che ispirò al Frigimelica il disegno per il giardino di Stra, in particolare quel suo disporre gli assi visivi diagonalmente rispetto allo spettatore e l'assegnare alla natura il valore di un quadro a se stante, staccato dal mondo dell'osservatore e ordinato secondo uno schema a priori. Inoltre si possono scorgere somiglianze tra il « *Belvedere* » di Stra e un disegno della raccolta Faito, attribuito al Bibiena, e comunque vicino al suo gusto, pubblicato da M. VIALE FERRERO, *I disegni scenografici della raccolta Faito*, in *La critica d'arte*, 1957, p. 372.

La consuetudine con il mondo dello spettacolo in Emilia (e poi a Roma, come diremo più avanti), cioè proprio agli inizi della sua carriera, prima della breve, ma intensa, stagione architettonica, sembra giustificare certi atteggiamenti del Frigimelica vicini appunto al gusto scenografico del tempo, quando ricerca particolari effetti *spettacolari*. Così al Torresino di Padova si può spiegare la cascata di luce centrale, che subito attrae l'attenzione dello spettatore in penombra, e l'effetto generato, dopo qualche passo, dalla scoperta dei nuovi assi visuali delle cappelle; ancora, a Stra, la disposizione del grande fondale delle scuderie, che si protende curvo a concludere il parco, nel quale, del resto, s'annidano altre presenze significative che generano ogni volta nuovi canali ottici, richiamandosi l'una con l'altra o staccandosi dal fondale traforato di un portale (v. foto n. 1). Ancora nello stesso interesse per il mondo del teatro possiamo inquadrare la cura che l'architetto usava nella disposizione delle statue all'interno delle sue costruzioni, riuscendo a movimentarle mediante la loro presenza viva ed espressiva ⁽²³⁾. Ricordiamo al esempio che, nel giardino di Stra, Frigimelica si preoccupò fin dal principio della dislocazione dei gruppi di statue ⁽²⁴⁾, e anche sulle pareti interne del Torresino, l'« *inserzione di motivi statuari così vivi ed in primo piano, così librati tra la staticità della parete e lo spazio reale, vissuto dell'edificio* » contribuì ad *umanizzare* l'immagine dell'architettura ⁽²⁵⁾ (v. foto n. 2).

Certo questi primi dati riguardanti la formazione emiliana sono importanti e ci aiutano a capire come il Frigimelica sia partito in

Per il Bibiena e il teatro barocco, rimando, oltre che ai diversi studi della Viale Ferrero, anche ai contributi dei vari studiosi in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 1975, pp. 9-159.

⁽²³⁾ G. BRESCIANI ALVAREZ, *Il Torresino*, in AA.VV., *Padova. Basiliche e Chiese*, parte I, Vicenza 1975, p. 295: « *perfetto connubio tra l'architettura e la decorazione plastica, sia per la concordanza tematica che per l'intendimento artistico* ». Vorrei ricordare la presenza, vicino al « *Labirinto* » di Stra, di alcune statue di nani, che richiamano alla mente il mondo della *Commedia dell'Arte*.

⁽²⁴⁾ Archivio di Stato, Padova, Archivio privato Selvatico Estense, famiglia Frigimelica, busta 528, (la fonte mi è stata segnalata dal Bresciani Alvarez, il quale la pubblicherà in un suo studio). Vengono pagate le « *pietre masegne vendute per il Piedistallo delle Statue Gigantesche* » (21 settembre 1720); il 12 ottobre 1720, si pagano gli operai « *per comprare corde necessarie per le Armadure da alzar le statue e le colonne* ».

⁽²⁵⁾ C. SEMENZATO, *L'architettura padovana del '700, Il Frigimelica*, in *Padova*, gennaio 1962, p. 4.



FIG. 1 - Veduta delle « Cedraie ». Stra, Villa Pisani.

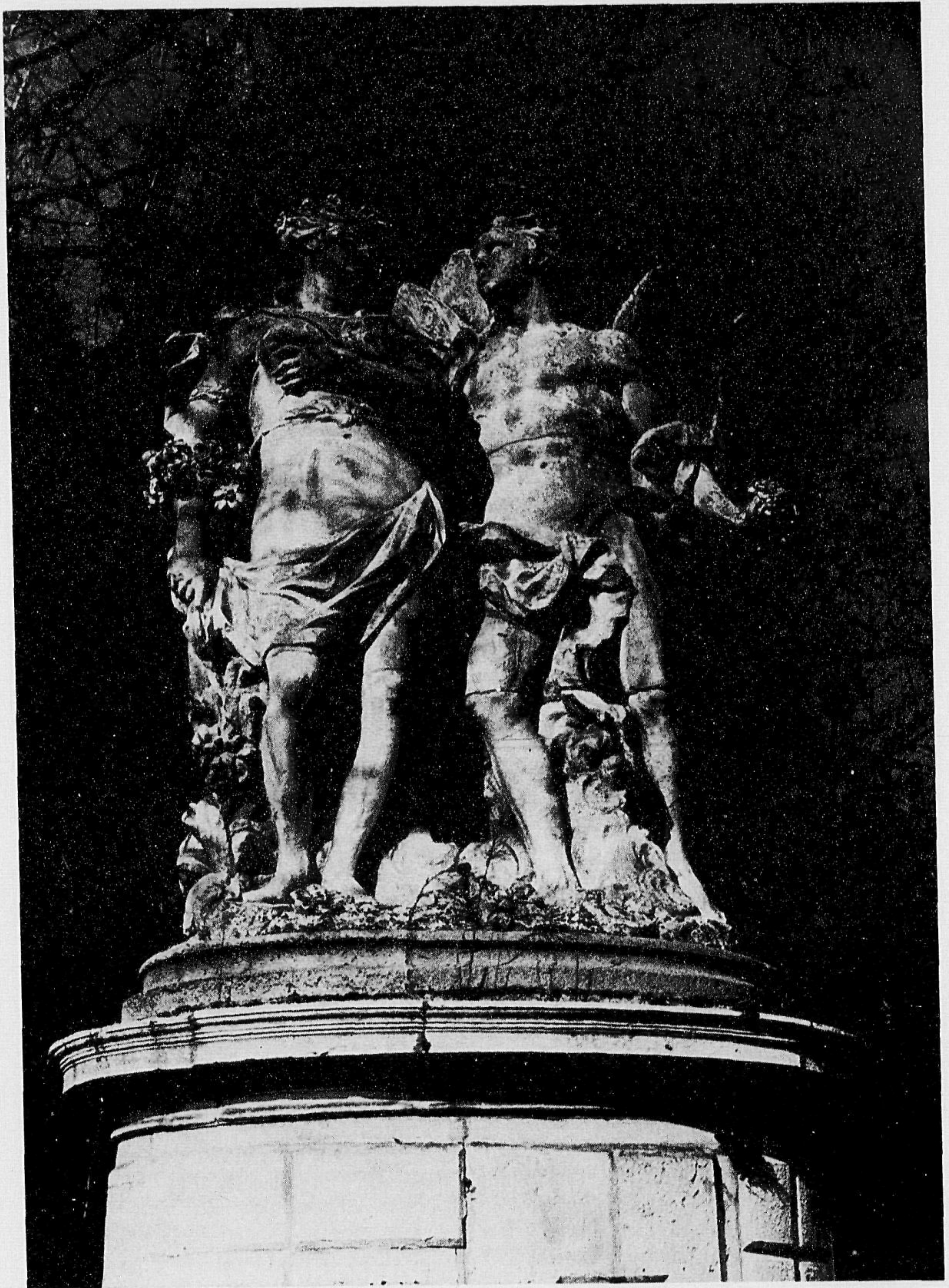


FIG. 2 - G. BONAZZA, Statue gigantesche. Stra, Villa Pisani.

realtà da esperienze *straniere*, per approdare solo in un secondo momento alla cultura veneta⁽²⁶⁾. Ma se il soggiorno in Emilia risale all'adolescenza e non trova riscontro in precise analogie formali con l'opera di qualche maestro, ben più importante mi sembra la certezza ormai acquisita di un viaggio compiuto a Roma, nel 1677. Anche in questo caso, il legame con gli Estensi si rivelò proficuo, dal momento che allora i duchi di Modena possedevano un palazzo nella capitale pontificia e proprio in questa sede, per interessamento dello zio, fu ospite con tutti gli onori il Frigimelica, assieme all'amico Bartolomeo Sanguinazzi che era stato suo compagno di studi anche a Parma⁽²⁷⁾.

Sembra ormai lecito pensare che a Roma il giovane padovano fosse penetrato negli ambienti colti, in particolare in quelli che gravitavano attorno alla Corte papale. Vorrei ricordare infatti che a quei tempi godeva di grande prestigio in Vaticano la famiglia veneziana degli Ottoboni: quello che nel 1689 divenne papa Alessandro VIII aveva già esercitato a lungo la sua influenza su Innocenzo XI, come consigliere politico. Il nipote di Alessandro, Pietro Ottoboni, aveva seguito lo zio a Roma e continuato, dopo la sua morte, l'attività di splendido mecenate⁽²⁸⁾. La passione per il teatro e la comune origine veneta furono probabilmente motivi d'incontro fra il giovane cardinale e il Frigimelica. Proprio a lui infatti il padovano volle dedicare la seconda opera scritta per musica, nel 1695, in omaggio alle lodi ricevute per il libretto dell'« *Ottone* ». Stando alle sue parole, il cardinale Ottoboni « *si compiacque di volerne conoscere l'autore, di distinguerlo con atti di benignissima gentilezza e di promettergli l'onore segnalato dalla sua grazia, e della sua par-*

(26) In questo senso forse si può capire il graduale passaggio da un disegno così *barocco*, come quello per il Duomo di Padova, a quelli estremamente semplificati per la Biblioteca di Padova e per l'involucro esterno della chiesa modenese di San Michele.

(27) v. docc. nn. 3-4.

Rapporti molto stretti dovevano legare i due padovani, se Girolamo volle Sanguinazzi come padrino al battesimo del primo figlio maschio, Antonio, nato nel 1675; v. Canonica del Duomo di Padova, Mansionaria VI: Contrada San Benedetto, Libro dei Battezzati, I B I, p. 260, n. 9.

(28) Ricordiamo, al proposito, che l'Ottoboni, eletto cardinale nel 1689, ereditò dallo zio una ricchissima biblioteca, comprendente i volumi acquistati da Cristina di Svezia.

ticolare protezione »⁽²⁹⁾. Questi ed altri indizi farebbero supporre che, dopo il primo viaggio del 1677, il Frigimelica abbia mantenuto legami con l'ambiente culturale romano, fossero essi diretti o indiretti. Ciò riveste una notevole importanza nell'indagine sulla genesi della sua formazione artistica. Se infatti nel 1677 egli era senz'altro venuto a contatto con la cultura barocca romana, già declinante, ma ancora abbastanza viva per opera del Bernini o del Rainaldi, la conoscenza degli sviluppi posteriori, che portarono ad una involuzione classistica, ci rivelerebbe un'ampiezza di esperienze culturali che finora poteva sembrare solo ipotetica.

Al tempo del primo soggiorno romano, il Bernini era ancora vivo (morì nel 1680) e stava completando la chiesa di Santa Maria in Monte Santo, iniziata dal Rainaldi. Pietro da Cortona e il Borromini erano morti circa un decennio prima, ma ancora molto operoso era in quegli anni l'architetto Carlo Rainaldi, che tentava una « *quarta via* », di continuità con la tradizione manieristica⁽³⁰⁾. Eliminando infatti le indicazioni troppo rivoluzionarie dell'architettura barocca, egli apriva la strada ai successivi sviluppi, studiando, ad esempio, nuovi procedimenti di compenetrazione spaziale. Ma oltre che dai suggerimenti di carattere formale, come il particolare impiego dello spazio e della luce, il culto dell'infinito, la ricerca dei valori ottici e il nuovo ruolo della decorazione determinante per la definizione generale dell'immagine, il Frigimelica sembra che sia rimasto profondamente impressionato anche dalla sensibilità urbanistica dimostrata dai maestri secenteschi, nell'inserire le loro costruzioni entro il tessuto urbano. Sua costante preoccupazione, infatti, fu quella del raccordo con la realtà circostante. È lui stesso a svelarlo quando ad esempio, nel progettare la Biblioteca Universitaria padovana, vuole tener conto dell'edificio di Andrea Moroni e propone persino di utilizzare il portico cinquecentesco come atrio della

(29) G. FRIGIMELICA, *Irene*, Venezia 1695, (Proemio).

(30) P. PORTOGHESI, *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Roma 1966, p. 274. Al testo di Portoghesi rimando, in generale, per l'ambiente romano tra '600 e '700. Inoltre: H. HAGER, *Die Kuppel des Domes in Montefiascone. Zu einem borrominesken Experiment von Carlo Fontana*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15°, 1975, pp. 143-168; e, dello stesso autore: *Puntualizzazioni su disegni scenici teatrali del periodo barocco a Roma*, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 1975, pp. 119-129.

libreria, a tutto vantaggio di una migliore utilizzazione dello spazio libero disponibile⁽³¹⁾. Ancora, a Vicenza, trovandosi a lavorare nella principale arteria cittadina, Corso Palladio, cercherà un raccordo con la linea stradale mediante le ali laterali della facciata protese verso la strada ad accrescere, fra l'altro, l'effetto scenografico.

Ma a Roma stavano allora per sorgere i primi germi di una involuzione classicistica, nella quale ebbe un ruolo fondamentale Carlo Fontana. Allievo del Rainaldi e aiuto di Cortona e Bernini, egli aveva ben presto intrapreso una via diversa da quella seguita dai maestri e che, se portò forse verso una maggiore chiarezza e sobrietà, giunse peraltro ad esiti fin troppo freddi e severi ai nostri occhi. Ciononostante, il suo contributo più positivo è visibile ancora oggi nelle opere di carattere funzionale, commissionategli da papa Innocenzo XII. Fra queste vorrei ricordare il palazzo di Montecitorio, costruito dal Bernini per il Ludovisi nel 1650, nel quale il Papa volle riunire le sedi dei tribunali, fino ad allora sparse per la città⁽³²⁾. A noi questo intervento interessa particolarmente, perché proprio il Frigimelica lo ricorda in uno degli *Epigrammi* pubblicati nel 1697⁽³³⁾. Ne era stato forse spettatore diretto, oppure gli amici romani lo tenevano al corrente? Ancora non si può dire con certezza, ma almeno vorremmo far notare che nella stessa raccolta di poesie si potrebbe trovare qualche indizio favorevole alla prima ipotesi e cioè che l'autore sia tornato ancora a Roma, dopo il viaggio del 1677. Nei suoi versi infatti troviamo spesso parole di elogio per Innocenzo XII (papa dal 1691 al 1700), con l'accenno ai suoi gesti generosi⁽³⁴⁾. Ancora, nel 1702, furono pubblicati i *Pensieri*

(31) G. FRIGIMELICA, *Relazione del progetto per la Fabrica della Pubblica Libreria*, MS, BP. 5327 I B, presso BCP; « il progetto B, per dire il vero, ha l'ingresso più naturale, e si può dire non fatto, ma ritrovato dall'arte. Le loggie sontuose del Bo' gli servono d'atrio, e massime il Portico maggiore detto il Rodiano ».

(32) I lavori del Fontana per il palazzo di Montecitorio e per la piazza antistante sono degli anni 1694-1697.

(33) G. FRIGIMELICA, *Epigrammi italiani*, Padova 1697, libro II, n. CXXXVIII; « Nostra Santità Innocenzio XI. Su l'abbandonata fabbrica di Monte Citorio alza in brevissimo tempo un Palazzo da unirvi gli Uffici e Magistrati isparsi per Roma ».

(34) G. FRIGIMELICA, *Epigrammi*, cit., Libro I; il n. XXVII è dedicato al Papa che « raccoglie i poveri di tutta Roma nell'Appostolico Palazzo di Laterano, opera di Sisto V »; il n. LXXIV « per l'apertura della Scala franca in Civita Vecchia, che adesso è il porto di Roma »; con il n. XCVI, Frigimelica raccomanda il libro a Monsignor Urbano Giorio perché lo offra ai piedi di Innocenzo XII; al n. CXVI ricorda che

Divoti per la notte del Santissimo Natale da cantarsi in Roma nel Palazzo Apostolico. Lo studioso Kerl Leich, in un libro dedicato all'attività di librettista di Girolamo Frigimelica⁽³⁵⁾, scrive che la tragedia *La Clemenza di Salomone*, composta per l'Ottoboni, fu messa in scena per la prima volta nel 1695, nel teatro privato del cardinale veneziano, la qual cosa troverebbe conferma nelle parole stesse dell'autore che, parlando di Roma, scrive « *in questa città, Capo del Mondo* »⁽³⁶⁾. E qui vorrei ricordare, per inciso, che per lo stesso teatro Ottoboni lavorò in veste di architetto anche un altro personaggio destinato a diventare famoso, ma allora solo esordiente: intendo parlare del giovane Filippo Juvarra, particolarmente legato al cardinale veneziano, per il quale creò la bellissima serie dei *Disegni e pensieri scenografici* (1714)⁽³⁷⁾.

Tornando al Frigimelica, altri spunti interessanti possono essere forniti tenendo conto del suo legame col cardinale. Così, ad esempio, si può pensare a dei contatti con l'Arcadia, l'accademia fondata dagli intellettuali del circolo di Cristina di Svezia, dopo la morte della regina, e alla quale aveva aderito il papa Alessandro VIII, zio di Pietro Ottoboni. Il movimento arcadico, mirante alla restaurazione del *buon gusto*, contro quello barocco giudicato spregevole, non mancò di esercitare la sua influenza anche sull'architettura se, vicino

il Papa estingue un grande incendio in Roma; in altri epigrammi il Frigimelica loda la severità di costumi di Innocenzo XII, contrario al nepotismo e alla vendita dei chiericati di Camera; al n. LXXIV del libro secondo, nota che il Papa si fa fabbricare un « *sepolcro modestissimo in San Pietro* » col suo denaro privato.

(35) Ho potuto consultare il testo (K. LEICH, *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti 1694-1708*, München 1972), indicatomi dal Bresciani Alvarez, grazie al signor Maggiolo, della Biblioteca Civica di Padova, il quale ne possiede privatamente una copia, trattandosi di pubblicazione interna dell'Università di Monaco.

(36) Io ho trovato soltanto l'edizione veneziana del 1702, che raccoglie tutte le composizioni del Frigimelica a carattere sacro, sotto l'unico titolo di *Tragedie sacre per musica*.

(37) Nelle tavole dello Juvarra si vede chiaramente l'abbandono dello schema bibienesco, a favore di una maggiore libertà inventiva; v. M. VIALE FERRERO, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino 1963, p. 5.

Vorrei far notare, al riguardo, la presenza di un certo interesse nel Veneto per l'opera di Filippo Juvarra, intorno agli anni '30 (commissione al siciliano per il campanile del Duomo di Belluno, oltre ad alcuni interventi in aree limitrofe come Brescia e Mantova); nel 1738, Scipione Maffei pubblica a Verona l'*Elogio del Signor Abate don Filippo Juvarra Architetto*; del resto lo stesso artista siciliano ebbe parole di elogio per Massari, con il quale mostrò di avere in comune il gusto per il bianco puro di origine palladiana, v. A. CAVALLARI MURAT, *Interpretazione*, cit., p. 97.

ad esso, troviamo un artista come Carlo Fontana, decisamente orientato verso la restaurazione della tradizione classicistica. Anche qui non si può certo parlare di precise analogie formali fra l'opera del Frigimelica e quella del Fontana, quello però che a noi interessa rilevare è che, alla luce delle nuove scoperte, si può senz'altro giustificare, come prima dicevo, la sicurezza mostrata in patria nel riutilizzare schemi di chiara provenienza romana, mentre altri colleghi veneti sembravano ancora impacciati o forse diffidenti verso il barocco più genuino. Ricordiamo la chiesa del Torresino, a pianta circolare, o quella modenese di San Michele, ellittica (v. foto n. 3), costruite cioè secondo moduli diffusi dai primi maestri barocchi o ancora la chiesa vicentina di San Gaetano, che mostra l'esperienza diretta della cultura romana secentesca, specialmente per i forti risalti chiaroscurali ottenuti solo mediante le membrature architettoniche e non per mezzo delle sovrastrutture decorative, tanto care agli artisti veneti del tempo.

Il soggiorno emiliano e quello romano sono ormai dati sicuri nella formazione dell'architetto padovano, ma altri viaggi o contatti al di fuori del Veneto si potrebbero forse supporre se qualche indizio, che ancora una volta le opere letterarie già sembrano suggerirci, potesse essere confermato. Leggiamo ad esempio sul frontespizio del *Pastor d'Anfriso*, pubblicato a Venezia nel 1695, il nome di « Carlo Filippo Margravio di Brandeburg », come dedicatario dei versi, o ancora quello di Giorgio Federico, duca di Prussia, per l'*Ercole in cielo* ⁽³⁸⁾. In questo, e in altri casi analoghi, Frigimelica mostra di essere stato ispirato, nel dedicare i propri versi, dal favore manifestato in precedenza da tali personaggi verso le proprie opere. Così ancora sembrerebbe che l'apprezzamento particolare tributato dall'imperatore Leopoldo I d'Asburgo abbia spronato l'autore a comporre diversi libretti d'opera, tragedie sacre e oratori per il sovrano austriaco e per la famiglia imperiale ⁽³⁹⁾. Sembra d'altra parte che Leopoldo I gradisse particolarmente l'opera di artisti italiani, dal momento che proprio in quegli anni lavorava

⁽³⁸⁾ G. FRIGIMELICA, *Ercole in cielo*, Venezia 1696.

⁽³⁹⁾ G. FRIGIMELICA, *Il Ciclope*, Padova 1695; « Mi giova sperare un ben si grande (la clemenza) dal compatimento donato dalla Maestà Vostra a qualche altra mia debolezza »; v. anche: G. FRIGIMELICA, *Il trionfo della Bellezza, della Grazia, della Virtù*, (per le nozze di Giuseppe d'Asburgo con Guglielmina Amalia), s.l., 1699; *Gesù nel Pretorio*, s.l., 1700; *Jefte*, s.l., 1702.

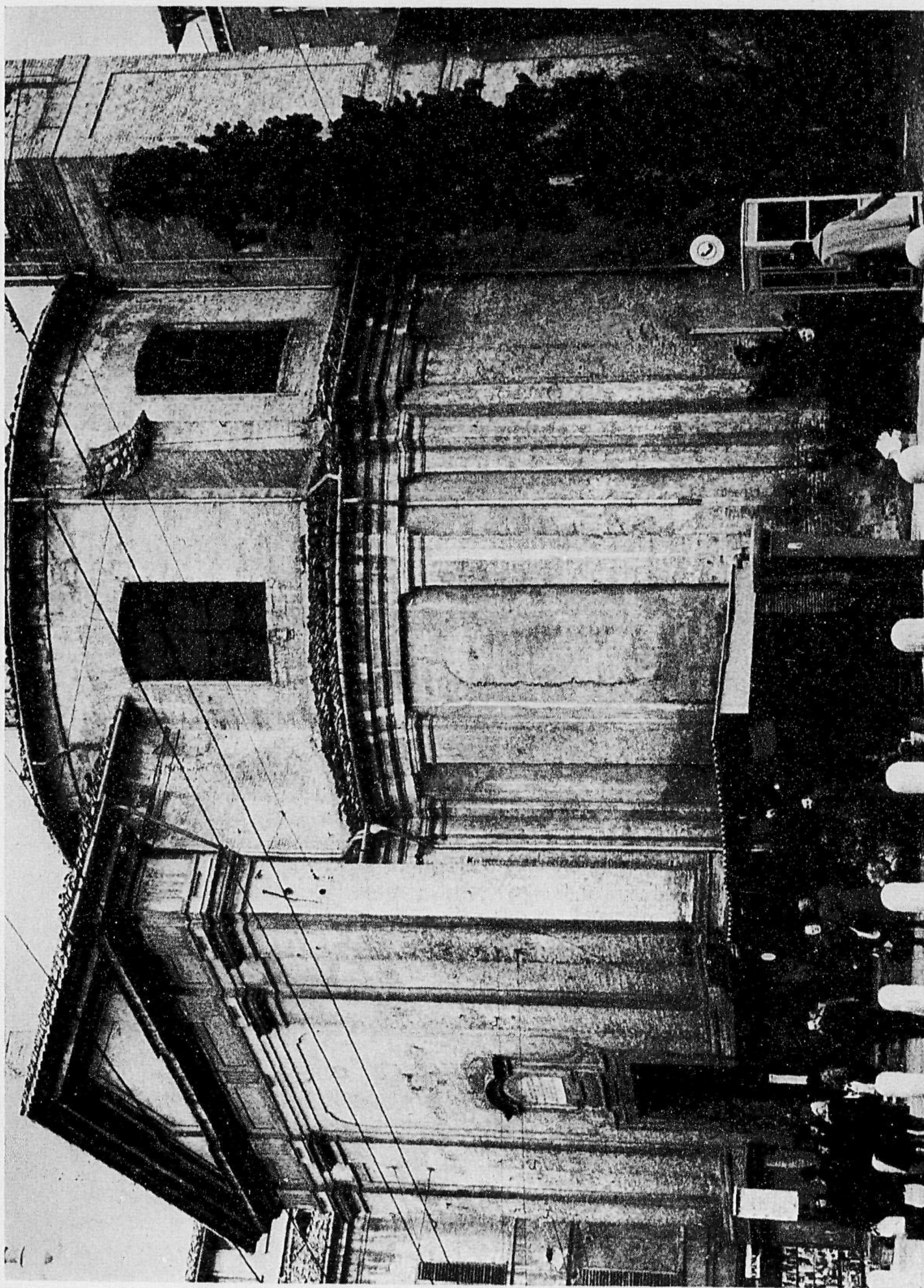


FIG. 3 - Modena. Chiesa di S. Michele (ora S. Giovanni Battista).

per lui, a corte, Carlo Agostino Badia « *Compositore di Musica di Sua Maestà Cesarea* »⁽⁴⁰⁾ e che musicò le opere del Frigimelica. Le composizioni viennesi del Nostro dovevano essere cantate dalle Madri Orsoline alla presenza della famiglia imperiale, come scrive Frigimelica stesso nelle sue dediche, il che testimonierebbe la particolare reputazione che egli doveva godere allora presso gli Asburgo.

Questi primi spunti a favore di qualche legame di Girolamo con l'Austria e la Prussia, sembrano particolarmente interessanti quando si tenga conto che in quegli ambienti fioriva allora con particolare splendore la cultura tardo barocca, sulla scia di quella italiana ormai declinante⁽⁴¹⁾.

Altri studiosi hanno visto, peraltro, affinità tra l'opera architettonica del padovano e quella dei piemontesi contemporanei, che avevano acquistato una posizione di primo piano nell'arte barocca europea, dal Guarini in poi⁽⁴²⁾. Ma a farci supporre per il Frigimelica una cultura così vasta ci vengono in aiuto anche altri elementi, che il Bresciani Alvarez ha esposto in alcuni suoi scritti in cui tratta dell'architetto padovano⁽⁴³⁾.

Bisogna innanzi tutto rammentare la presenza di Girolamo tra i *Ricovrati* di Padova, sin dal 1675⁽⁴⁴⁾. Quest'accademia era un punto d'incontro per l'élite culturale padovana, ma contava tra i

(40) Così viene chiamato dal Frigimelica nei componimenti per l'imperatore austriaco.

(41) Affinità con la cultura austriaca sono del resto già state rilevate a proposito del Torresino: « *Vista di dentro, con l'altare maggiore racchiuso in un piccolissimo spazio cilindrico cupolato e contornato da colonne, la speciale navata in forma di anello torico totale, ricorda le disinvolve trovate spaziali dei piemontesi e degli austriaci* », (A. CAVALLARI MURAT, *Interpretazione*, cit., p. 96).

(42) Oltre al citato brano del Cavallari Murat, si veda C. SEMENZATO, *L'architettura*, cit., p. 10. Sulla stessa linea si esprime anche il Bresciani Alvarez, come cortesemente mi ha suggerito di persona. Vorrei inoltre ricordare nuovamente, al riguardo, la protezione verso lo Juarra esercitata da Pietro Ottoboni a Roma, nei primi anni del XVIII secolo.

(43) G. BRESCIANI ALVAREZ, *Girolamo Frigimelica e la chiesa del Torresino in Padova*, in *Memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere e Arti*, vol. LXXIV (1961-1962), (estratto); *L'opera architettonica di Filippo Parodi nel santuario delle reliquie della basilica del Santo*, in *Il Santo*, 1962, fasc. 2, pp. 206-221; *Giovanni Bonazza e la sua opera nel santuario delle reliquie*, in *Il Santo*, 1962, fasc. 2, pp. 222-228; *Il ritocco settecentesco del santuario delle reliquie*, in *Il Santo*, 1962, fasc. 3, pp. 337-348.

(44) ANONIMO, *Registro de' nomi degli Accademici Ricovrati di Padova*, MS, BP 124 XXIV, presso BCP, c. 32 verso.

soci anche molti stranieri che nella città veneta erano approdati più o meno stabilmente. Così nel registro dei *Ricoverati* troviamo i nomi di molti francesi e tedeschi, provenienti ad esempio da Ratisbona o da Norimberga⁽⁴⁵⁾. Fra loro non si può fare a meno di ricordare il medico parigino Charles Patin, noto, più che per l'attività scientifica, per la sua collezione di monete e per la passione con la quale vi si dedicava⁽⁴⁶⁾. Il Patin, esiliato dalla capitale francese per motivi poco chiari, si era stabilito a Padova dopo avere a lungo viaggiato in Europa e proprio nella città veneta aveva raccolto attorno a se una accademia privata, nella quale si può supporre che venissero riferite in modo abbastanza diretto, e poi discusse, le tendenze dell'ambiente intellettuale parigino del tempo, dal momento che con gli amici francesi mantenne legami costanti, per via epistolare⁽⁴⁷⁾. Fra i padovani vicini al Patin, credo si possa senz'altro pensare a Girolamo Frigimelica senior, suo collega anche nella professione medica, al quale il francese dedicò la prima biografia nel suo *Lyceum patavinum sive icones et vitae professorum*, pubblicato a Padova nel 1682. Si può quindi dedurre che anche il nipote di Girolamo, così legato allo zio, avesse rapporti particolarmente stretti con il medico parigino.

È di quegli anni (1674) l'edizione del testo di Vitruvio curata dal Perrault, alla quale il Frigimelica si richiamò apertamente nel disegnare la Pubblica Libreria⁽⁴⁸⁾. L'architetto francese era allora uno dei maestri di quell'arte nata dal connubio fra le ultime influenze della cultura barocca italiana e lo stile classico francese, insieme maestoso ed elegante, in conformità con gli ideali del governo assolutistico di Luigi XIV e di Colbert. A questo stile aulico, di corte, dovette rimanere particolarmente sensibile l'ambasciatore veneziano Alvise Pisani (1664-1741), durante il soggiorno in Francia del 1699 circa, perché qualche tempo dopo sappiamo che, sull'esem-

(45) ANONIMO, *Registro*, MS, cit., cc. 34 verso, 35 recto, 36 recto e verso, 42 verso.

(46) ANONIMO, *Registro*, MS, cit., c. 34 recto.

(47) v. G. BIASUZ, *G. Carlo Patin medico e numismatico*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1957-58, pp. 67-116.

(48) G. FRIGIMELICA, *Relazione*, MS, cit. Vorrei qui ricordare il particolare modo del Perrault di guardare ai classici e cioè in difesa di uno stile contemporaneo, per applicare le regole degli antichi con una certa dose di libertà; si veda, al riguardo, la famosa «*Querelle des anciens et des modernes*», che opponeva soprattutto il Boileau, difensore dell'antichità nella accezione più ortodossa, e il Perrault.

pio di Versailles, si fece innalzare una villa, affidandone il disegno all'amico Frigimelica⁽⁴⁹⁾.

Influenze della cultura francese nell'ambiente padovano sembrano dunque possibili, ma il Frigimelica stesso teneva privatamente relazioni personali con la Francia, come può testimoniare una sua lettera scritta, in tono molto cordiale, a una nobildonna parigina⁽⁵⁰⁾; inoltre la lettura di alcuni documenti, ancora quasi del tutto inesplorati, mi ha permesso di scoprire che Girolamo doveva aver pratica di affari diplomatici se a Modena sin dal 1722 si poteva valere di conoscenze personali a Parigi e in altre corti europee, per avere informazioni di carattere diplomatico da inviare a Venezia in qualità di « *confidente* »⁽⁵¹⁾. La sua attività politica risale certo almeno al tempo di una visita compiuta a Venezia dall'Elettore di Baviera, che lo volle vicino come proprio consigliere intimo di Stato⁽⁵²⁾. Infine vorrei ricordare che un altro padovano fu grande viaggiatore nella seconda metà del '600: Giorgio Cornaro, che, prima di sedere alla cattedra vescovile, fu nunzio in Portogallo, Spagna, Francia e Inghilterra e forse portò queste sue esperienze nella cerchia che a lui faceva capo⁽⁵³⁾.

(49) Ricordiamo, per inciso, che lo stesso Alvise Pisani rappresentò la Repubblica Veneta anche presso la regina Anna d'Inghilterra, nel 1707, e presso l'imperatore Carlo VI, (v. M. BARBARO, *Discendenze patrizie*, MS, cod. Cicogna 516, vol. VI, cc. 80-84, presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia).

(50) G. FRIGIMELICA, *Lettera del Signor Conte Girolamo Frigimelica Roberti, diretta à Madama la Contessa di N.N. à Parigi. Nelle quali si dà notizia del funesto successo de' Sposi*, Padova, marzo 1702.

(51) Archivio di Stato, Venezia (d'ora in avanti ASV), Inquisitori di Stato, Riferte dei Confidenti, buste 598-599, anni 1722-1727. Le buste furono già segnalate come fonte da K. LEICH, *Girolamo*, cit.

(52) ASV, Inquisitori di Stato, Riferte dei Confidenti, busta 599, 10 aprile 1731. Il Frigimelica non specifica però l'anno di tale visita. Faccio notare poi che il duca Rinaldo d'Este, nel 1731, nominò Girolamo proprio « *Ministro di Stato* », v. ASV, Inquisitori di Stato, Riferte dei Confidenti, busta 599, 21 marzo 1731.

(53) F. POLLICINI, *I fasti gloriosi dell'eccellentissima Casa Cornara ampliati nella persona dell'eminentissimo e reverendissimo signor Cardinal Giorgio Cornaro gran Commendatore di Cipro, già arcivescovo di Rodi e nuntio alla Corona di Portogallo*, Padova 1698.

Già per l'impianto del Torresino, oltre ad esempi classici e tardo antichi, Giulio Bresciani Alvarez nota: « *non si esclude che tale iconografia possa essere stata suggerita al Frigimelica dal Vescovo Giorgio Cornaro, già nunzio in Portogallo, a cui erano certamente noti esempi dell'architettura iberica molto vicini a quelli del Torresino ed elaborati con un intendimento simbolico assai consimile: si pensi agli edifici intitolati al Santo Sepolcro, a Tomar e a Segovia* », (G. BRESCIANI ALVAREZ, *Il Torresino*, cit., p. 293).

Qualche seme di rinnovamento poteva dunque giungere fra '600 e '700 nel Veneto per opera di questi viaggiatori, ma anche per merito di alcuni artisti. Nel 1678 era giunto da Parigi il pittore Ludovico Dorigny, che decorò il Palazzo Cavalli, la cupola della chiesa di San Gaetano e, a Bagnoli, la Villa Widmann, secondo i freddi schemi del maestro Le Brun, in reazione al gusto rococò⁽⁵⁴⁾. Nel Veneto giungevano ancora Jean Raoux, che nel 1712 circa dipinse delle tele per il Duomo di Padova⁽⁵⁵⁾, e più tardi il Vernansal, un altro avversario del rococò, il quale proprio per la chiesa del Torresino, costruita dal Frigimelica, dipinse due tele tra il 1720 e il 1723⁽⁵⁶⁾. Un'altra francese, amica del De Piles, Elisabetta Chéron, partecipava fino dal 1699 alle riunioni dell'Accademia dei Ricovrati e coltivava personalmente la musica, la pittura e la poesia⁽⁵⁷⁾.

Nella chiesa di Santa Giustina lavorava lo scultore fiammingo Giusto Le Court, accanto all'architetto Giuseppe Sardi che, con Longhena e Alessandro Tremignon, sembra uno degli artisti più sensibili, in quegli anni, ad un aggiornamento in chiave barocca e che riuscirà ad influenzare alcuni scultori come l'Ongaro, Giovanni Comin e Orazio Marinali⁽⁵⁸⁾.

Ma forse più importante nel panorama del Seicento padovano, per gli sviluppi che determinò in seguito, fu la presenza di Filippo Parodi, il quale portava con se una vasta esperienza raggiunta mediante i contatti con gli ambienti genovese, lombardo e romano. Parodi fu chiamato a sostituire Le Court nella chiesa di Santa Giustina e al Santo, per il quale intorno al 1690 disegnò l'intero complesso

(54) Per le influenze dei pittori francesi a Padova, rimando a N. IVANOFF, *Guido Ludovico di Vernansal e le relazioni artistiche franco-venete nel primo Settecento*, in *La Critica d'Arte*, 1960, pp. 446-457.

(55) La costruzione della chiesa, ricordiamolo, era diretta dalla cerchia Cornaro, nella quale Frigimelica aveva una posizione di primo piano.

(56) v. N. IVANOFF, *Guido*, cit., p. 450.

(57) ANONIMO, *Registro*, MS, cit., c. 48 verso.

Roger de Piles (1635-1709) è il noto autore di molti scritti sulla pittura, nei quali, pur conformandosi in linea generale alle idee classicistiche, proclama il « *diritto del genio, la relatività delle leggi, il valore del colore, la rivolta contro i generi* », v. L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Roma-Firenze-Milano 1945, pp. 199-204.

(58) Il Le Court si era in precedenza formato a Roma, a contatto col Bernini, ma dal 1657 si stabilì a Venezia, dove collaborò più volte col Longhena; per la sua attività padovana, rimando a: AA. VV., *La basilica di S. Giustina in Padova. Arte e Storia*, Castelfranco 1970, pp. 281-301.

architettonico e decorativo del Santuario delle reliquie⁽⁵⁹⁾. Proprio nella sua attività padovana, il Bresciani Alvarez vede la chiave per spiegare una corrente di gusto che sembra contrapporsi a quella più tradizionale, decorativa, del barocco veneto e che fa capo soprattutto ad Antonio Gaspari e a Girolamo Frigimelica⁽⁶⁰⁾. I due architetti infatti si mostrano più aperti alle innovazioni provenienti da Roma, quando ad esempio affrontano temi tipicamente barocchi come la pianta centrale o quella ellittica per la chiesa, o quando tendono ad arricchire le loro architetture di nuovi effetti chiaroscurali⁽⁶¹⁾. Inoltre, allo stesso ambiente influenzato dal Parodi, si deve far risalire la formazione di uno scultore che intervenne spesso a corredare le architetture del Frigimelica e cioè Giovanni Bonazza, che probabilmente il genovese nominò come proprio successore nel cantiere del Santo, partendo da Padova⁽⁶²⁾.

A questo punto appare chiaro come, verso la fine del XVII secolo, nel retroterra veneto qualcosa si stava muovendo per portare in due direzioni diverse, ma a volte confluenti. Vediamo infatti da una parte il tardivo recupero dell'arte barocca e dei suoi sviluppi rococò, mentre, nell'opera di artisti come il Frigimelica, il Massari o il Muttoni, che pure erano tra i più consapevoli di queste influenze esterne, si scorge la riproposta della tradizione classicistica veneta e in particolare palladiana.

Forse uno dei motivi che permisero a Girolamo quella libertà d'ispirazione, quel suo tentativo di attualizzare la tradizione veneta con spunti barocchi (e che, nell'800 porterà il Selvatico a uno strano

(59) v. G. BRESCIANI ALVAREZ, *L'opera*, cit., p. 206-211. L'intervento del Parodi è degli anni 1689-1697.

(60) G. BRESCIANI ALVAREZ, *L'opera*, cit., p. 210. Girolamo Frigimelica sembra accostarsi all'articolazione proposta dal Parodi nella cappella delle reliquie, quando disegna il Torresino; v. G. BRESCIANI ALVAREZ, *Il Torresino*, cit., p. 291. Sempre del Parodi è utile ricordare l'attività come intagliatore nel Duomo di Padova, per il quale disegnò il pulpito e il coro, opere che il Frigimelica certamente conosceva bene, data la sua costante presenza nella Cattedrale, in qualità di sovrintendente ai lavori, fino dall'ultimo decennio del XVII secolo.

(61) Vorrei rammentare, inoltre, la presenza nel Veneto di fra' Giuseppe Pozzo, fratello del più noto Andrea e che, oltre che a Venezia (Chiesa dei Carmelitani), fu attivo anche a Padova (1687-1704) dove progettò la chiesa di San Girolamo degli Scalzi (ora distrutta), contribuendo così a suggerire influenze borrominiane in terra veneta.

(62) G. BRESCIANI ALVAREZ, *Giovanni Bonazza*, cit.

oscillare tra ammirazione e sdegno), fu anche la particolare fisionomia di architetto dilettante, propria del Frigimelica. La scarsa documentazione sulla sua opera è una conferma di tale *dilettantismo*: in molti casi, probabilmente, l'architetto si limitava a dare pareri o ad abbozzare idee che poi faceva realizzare dalla sua scuola, aperta nel palazzo padovano⁽⁶³⁾. Sappiamo poi che quasi sempre i suoi progetti erano destinati a committenti con i quali si trovava in rapporti di amicizia o di profonda intesa culturale: così per la villa di Stra, voluta dai fratelli Alvise e Almorò Pisani, ai quali era certamente legato da tempo⁽⁶⁴⁾, e ancora per la fabbrica del Duomo padovano, vigilata dal vescovo Cornaro, che Girolamo ricordò nei propri versi⁽⁶⁵⁾. E così si potrebbero trovare ulteriori legami personali che spieghino le commissioni delle altre opere⁽⁶⁶⁾.

(63) Ricordiamo, in particolare, Giovanni Gloria, attivo nel Duomo di Padova e a Stra, Sante Benato, autore della Chiesa di Santa Lucia in Padova. Per gli allievi del Frigimelica, rimando ai biografi ottocenteschi già citati a proposito del maestro (v. nota 5) e inoltre a G. GENNARI, *Descrizione di alcune chiese di Padova*, MS, 4263, presso BCP, c. 101. Ancora, al riguardo, ha scritto C. SEMENZATO, *Architettura padovana del Settecento. La scuola del Frigimelica. Altri architetti attivi nel padovano*, in *Padova*, marzo 1962, pp. 3-9. Dello stesso argomento tratta anche il Bresciani Alvarez, negli studi, più volte citati, sull'architetto padovano.

(64) Non bisogna dimenticare infatti l'attività diplomatica svolta da Alvise (v. nota 49) e la carica che ricoprì presso l'Università patavina, negli anni 1708-1713-1718-1722-1726-1731, in qualità di *Riformatore dello Studio* (v. Archivio Antico dell'Università di Padova, busta 508). Comunque, è lo stesso Girolamo a farci intendere la cordialità dei rapporti che aveva con i Pisani, in alcune lettere che ci sono pervenute: v. ASMò, Cancelleria Ducale: Particolari, busta 472. Il 21 settembre 1726, Girolamo partecipò alle feste organizzate dai Pisani in onore del cardinale Ottoboni, allora in missione diplomatica nel Veneto; il 5 ottobre dello stesso anno scrisse: « *Io parto di Venezia verso Padova (...) Non posso negare qualche giorno di villeggiatura a Stra nel Luogo de' Signori Pisani, che me ne fanno premura* », e ancora, il 16 ottobre: « *Il Signor Almorò ha colto questa opportunità di condurmi nel suo Giardino di Stra* », nel quale i due passeggiarono da soli.

(65) G. FRIGIMELICA, *Il triregno del merito composto di croce porpora e mitra*, Venezia 1700. La chiesa del Torresino, commissionata dalla Confraternita di Santa Maria del Pianto e legata, tramite il massaro Daniele Trabaldi, alla Tipografia del Seminario, rientra probabilmente a sua volta fra le iniziative culturali promosse dal Vescovo.

(66) Per quanto riguarda la chiesa vicentina di San Gaetano, forse non è del tutto estraneo il fatto che ben due figli del Frigimelica appartenevano alla congregazione dei Teatini; per Modena il riferimento agli Estensi è fin troppo ovvio, dal momento che la chiesa di San Michele fu ordinata dal Duca.

Infine vorrei proporre all'attenzione un dato nuovo, risultato dalle ricerche d'archivio ora compiute. Un'altra commissione, finora ignorata, dovette ricevere Girolamo

Quello però che intanto ci premeva di porre all'attenzione è quanto di nuovo si è potuto conoscere riguardo il periodo della prima formazione, del quale finalmente si è riusciti ricostruire qualche elemento, che peraltro dovrà essere approfondito. Molti dati rimangono ancora ignoti, ma perlomeno si è tentato di capire la genesi che ha portato al costituirsi della figura di questo *architetto dilettante*, così interessante e in certo modo emblematico della situazione di trapasso nella quale viveva la cultura veneta tra XVII e XVIII secolo.

Il neoclassicismo appena in germe, e che ancora si confondeva con la tradizione palladiana rimasta viva per tutto il Seicento⁽⁶⁷⁾, viene man mano prendendo coscienza, come in altri architetti, anche nel padovano Frigimelica che orgogliosamente, riguardo ad un proprio disegno, scrisse: « *sarebbe antico nell'origine, novissimo nella composizione, sicché distinguerebbe codesta Pubblica Libreria dalle Claustrali, e da ogni altra d'Europa, e mi lusingo, che ogni buon occhio giudice delle Proporzioni, vi troverebbe la Maestà e la decenza imposta dai supremi comandi; e la giudicherebbe non indegna dell'insi-*

da parte della famiglia Farsetti, che trapiantata a Venezia dalla Toscana nel 1664, aveva tra l'altro rapporti molto stretti con la Corte pontificia (v. T. G. FARSETTI, *Notizie della famiglia Farsetti con l'albero e le vite di sei uomini illustri a quello spettanti*, Cosmopoli, s. d.). Ebbene, i Farsetti si rivolsero al Frigimelica per un progetto di cui per ora non si conosce la destinazione, ma che certo sarebbe da collocare a una data anteriore all'11 dicembre 1717, quando appunto Girolamo, dovendo impegnarsi nel disegno della nuova biblioteca universitaria, scrive ai Riformatori: « *Ho sospeso ogni altro impegno contratto con Ca' Pisani, con Ca' Farsetti e con altri soggetti di qualità, e particolarmente col cardinal Vescovo, e Capitolo nostro per la regolazione della Insigne Fabrica della Cattedrale* »; queste parole, di suo pugno, chiariscono definitivamente, tra l'altro, la paternità dei progetti per le costruzioni dei Pisani (il palazzo veneziano e la villa di Stra) e quella della Cattedrale padovana. v. ASV, Riformatori dello Studio di Padova, busta 515, c. 412.

(67) Sull'argomento esiste un'ampia bibliografia. Citerò qui solo alcuni testi: E. BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli 1962; G. M. PILO, *Qualche appunto sull'architettura barocca e rococò a Padova e Treviso*, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 1962, pp. 181-188; F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana*, trad. it., Firenze 1966; AA. VV., *Sensibilità e razionalità nel Settecento. Civiltà europea e civiltà veneziana*. Atti del Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, Firenze 1967; AA. VV., *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, Catalogo della mostra, a cura di Manlio Brusatin, Resana 1969.

gne Università di cui diventa parte tanto essenziale »⁽⁶⁸⁾. Nell'opera del Frigimelica i richiami all'antico e al Palladio potevano ancora fondersi, senza alcun turbamento, con schemi secenteschi, portando ogni volta a forme eleganti e mai stucchevoli; cosiché suo merito fu certo anche quello di far conoscere nel Veneto una più genuina architettura barocca, ma insieme ci sembra che la sua esperienza, non meno di quella del Muttoni o del Massari, abbia contribuito a mettere sulla via del neoclassicismo che di lì a pochi anni s'impose in termini più espliciti.

(68) G. FRIGIMELICA, *Relazione*, MS, cit.

APPENDICE

Doc. 1 - *Archivio di Stato, Modena*

Fondo Cancelleria Ducale: Particolari, busta 472

Lettere di « *Gerolamo Frizimelega* » senior al Serenissimo Duca di Modena

(Padova 27 marzo 1665) « *Ho in concerto le cose più necessarie per mandare il Conte Gerolamo mio Pronepote d'anni 13 nel Coleggio de' Nobili a Parma. Mi resta la più decorosa, e consiste che andasse freggiato d'una lettera di raccomandazione di Vostra Altezza a Serenissimi suoi nepoti in quella Città, acciò il Pronepote, et io godessimo col titolo, l'honore di Servitori di Vostra Altezza. A questo buon fine imploro della sua generosa propensione in beneficiare la grazia per conservarne l'obligationi nell'animo acciò siano immortali* »

Doc. 2 - (Padova 24 aprile 1665) « *A favori di Vostra Altezza conosco le mie obbligazioni eterne e però coll'animo gliene porto umilissime grazie. Al principio di Maggio prossimo anderà il Conte Gerolamo mio Pronepote in Coleggio de' Nobili a Parma, consolatissimo lui, e me per il decoro, e mosso d'honore conferitogli dalla generosa benignità di Vostra Altezza colle humanissime lettere a serenissimi suoi nepoti* »

Doc. 3 - Lettera di Girolamo Frigimelica junior al Duca di Modena

(Roma 20 gennaio 1677) « *Le gratie di Vostra Altezza non solo mi riescono di gran beneficio, perché mi fanno godere ancora di alloggio così comodo, e così cospicuo, m'anche di sommo decoro, mentre mi continuano l'honore di farmi comparire in faccia di Roma per attuale servitore della Serenissima Casa, e di Vostra Altezza in particolare, alla di cui autorevole intercessione l'attribuisce* »

Doc. 4 - Lettera di Girolamo Frigimelica senior al Duca di Modena

(Padova 15 maggio 1677) « *Il Conte Girolamo mio Pronepote, servitore umilissimo di Vostra Altezza, unito col Signor Bartolomeo Sanguinazzi, non saprebbero ripatriare consolati, se prima non adempissero all'obbligo d'umiliarsi all'Altezza Vostra, e colla viva voce confessare le sue et mie obbligazioni, per l'honore ricevuto in Roma nel Palazzo del Serenissimo Signor Duca mio Signore* »

LOREDANA OLIVATO

Pittori e pubblici periti a Padova nel '700.
Due elenchi inediti (con un nuovo documento
su G. B. Mengardi)

Com'è noto, le vicende delle fraglie dei pittori padovani sono affidate alla conoscenza di un numero sensibilmente esiguo di documenti d'archivio incentrati sul testo degli Statuti originari e relative giunte posteriori e che si limitano, poi, a fornirci i nomi dei pittori immatricolati nel 1441 e poche altre notizie le quali, con molte lacune, arrivano solo al XVII secolo⁽¹⁾. Ad offrirci un inaspettato spiraglio in relazione al numero ed alla qualità dei componenti la confraternita nel XVIII secolo, ci soccorre il ritrovamento di un breve incartamento entro i materiali dell'archivio di Stato di Padova esemplarmente identificati e riordinati da Bianca Lanfranchi, e si tratta di un *dossier* a nostra scienza inedito, dove troviamo l'elenco com-

(1) Sulla consistenza dei fondi archivistici padovani relativi alle Fraglie artistiche, cfr. A. MOSCHETTI, *Il museo civico di Padova*, Padova 1938, pp. 123-124. Relativamente agli statuti delle fraglie dei pittori si vedano gli interventi di F. ODORICI, *Gli statuti della Fraglia dei Pittori di Padova*, in « Archivio Veneto », VII (1874), pp. 331-351 e VIII (1874), pp. 117-133 (si tratta di una semplice trascrizione dei soli materiali quattrocenteschi); M. URZÌ, *I pittori registrati negli statuti della Fraglia padovana dell'anno 1441*, in « Archivio Veneto », XII (1933), pp. 212-240: integrato da P. SAMBIN, *Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », LIII (1964), pp. 21-47. In linea di massima, possiamo precisare che nella Biblioteca del Museo Civico di Padova si trovano gli Statuti delle Fraglie dei Pittori (Ms. BP 780), dei Marangoni (Ms. BP 899) e dei Mureri (Ms. BP 913): ma si tratta di documenti che, per la loro natura, dal punto di vista di un contributo su singole figure, sono da considerare per lo meno parziali, tanto più che si riferiscono solo a limitati periodi di tempo.

pleto dei pittori padovani presenti in fraglia nell'anno 1760⁽²⁾. Sarà bene premettere subito che il documento non ci fornisce dati di sostanziale e clamorosa evidenza ma bensì, per l'appunto, una registrazione di nomi in cui, forse, il fatto che più colpisce è l'assenza (invece che la presenza) di personaggi di qualche importanza, assorbiti, come appare evidente, dal più brillante ed attivo mercato artistico della Dominante. Ed è, questo, un dato di fatto su cui sarà bene meditare: rilevando in esso una prova della decadenza economica della città, particolarmente limitata nel suo sviluppo dall'inarrestabile crisi generale che mina le strutture dello stato veneziano ed incapace di organizzare in termini produttivi lo sfruttamento delle proprie risorse come centro commerciale ed industriale⁽³⁾, ma pure il *luogo* di una importante e *autonoma* produzione artistica. E se, di fatto, a partire almeno dalla seconda metà del Settecento, assistiamo, anche da parte privata, ad un notevole sforzo di rinnovamento edilizio volto a riqualificare in senso « moderno » la città, si tratta per lo più di episodi, affidati ad una committenza spesso appartenente all'aristocrazia più recente — quando non semplicemente al ceto più agiato — e, dunque, desiderosa di celebrare la dignità dello *status* sociale acquisito attraverso lo splendore delle dimore; ma, al contrario, capita di veder impegnati in operazioni siffatte di recupero o di integrale rinnovamento di edifici cittadini anche membri della più esclusiva nobiltà locale, tradizionalmente avversa alla supremazia veneziana e, conseguentemente, desiderosi di affermare, nelle loro nuove sedi, *contro*

(2) Cfr. Archivio di Stato di Padova (d'ora innanzi ASPd.), *Fraglie laicali diverse* = B. 5, alla voce « Pittori ». Cfr., in Appendice, il doc. 1. È merito della Lanfranchi aver reso nuovamente identificabili e consultabili i materiali, smembrati nel corso del tempo dai corpi originali ma già noti e segnalati dal citato MOSCHETTI, *Il museo*, cit., p. 111, quando si trovavano presso le raccolte del museo civico. Teniamo a precisare che nel fascicolo son contenuti ben tre elenchi dei pittori presenti nella Fraglia: abbiamo ritenuto di trascrivere integralmente soltanto quello sicuramente datato, considerando anche le scarse varianti fra i tre documenti. Aggiungiamo che uno di questi considera i pittori divisi fra « doradori », « pittori figuristi » (fra cui il Graziani, lo Zannoni, il Mengardi), « dipintori » (fra cui il Nicoletti): tutti costoro pagano 4 lire di tansa all'anno; vengono, inoltre, segnalati altri pochi nomi di « acordati » la cui quota varia fra 2 e 1 lira.

(3) In proposito si veda il saggio, ancor oggi valido, di M. BORGHERINI, *Il governo di Venezia in Padova nell'ultimo secolo della Repubblica*, Padova 1909. Ma si consideri anche l'intervento, ricco di ulteriore bibliografia, di L. PUPPI, in S. BETTINI - G. LORENZONI - L. PUPPI, *Padova. Ritratto di una città*, Vicenza 1973, pp. 83-138: in part. p. 120, dove il ruolo economico assunto dalla città è considerato in relazione allo sviluppo urbano.

il primato anche esteriore della capitale, il primato della stirpe patavina, in una sfida rinnovata nei secoli⁽⁴⁾. In entrambi i casi, comunque, appare evidente che si cerca di coinvolgere gli operatori più qualificati o che, per lo meno, garantiscono l'attualità del proprio linguaggio: di conseguenza è sempre Venezia il vivaio artistico entro cui si finisce per scegliere gli *operatori*, e proprio i pittori in particolare, colà attirati dall'internazionalità di un mercato ancora molto attivo, e disponibili a interventi di largo raggio⁽⁵⁾. Ovvero, pur restando nel Veneto, ci si rivolge, piuttosto che rimettersi agli *oscuri* maestri locali, alla scuola vicentina dove fiorivano i decoratori coinvolti nell'arredo pittorico e plastico delle nuove residenze suburbane⁽⁶⁾. Non c'è da stupirsi, allora, nel trovare iscritti alla fraglia padovana maestri di fama e successo molto limitati quali — per fare qualche esempio — Francesco Zannoni⁽⁷⁾, Giuseppe Nicoletti⁽⁸⁾, Giu-

(4) Per il tentativo di rinnovamento delle strutture urbane di Padova nel XVIII secolo, mi permetto rimandare al mio specifico intervento *Tradizionalismo, eversione e rinnovamento tipologico nell'edilizia tra '700 e '800* in L. PUPPI-F. ZULIANI (a cura di), *Padova. Case e palazzi*, Vicenza 1977, pp. 181-221.

(5) Per gli sviluppi del collezionismo e del mercato d'arte a Venezia durante il XVIII secolo resta fondamentale F. HASKELL, *Mecenati e Pittori*, Firenze 1966, *passim*.

(6) È significativo che confluiscano a Padova da Vicenza, ad esempio, pittori come Paolo Guidolini o David Rossi, entrambi attivi in palazzo Maldura: cfr. G. PAVANELLO, *Gli affreschi di Palazzo Maldura a Padova*, in «Arte Veneta», XXIX (1975), pp. 262-268.

(7) Francesco Zannoni, nativo di Cittadella (1720?), fu noto soprattutto come ottimo restauratore. Come tale operò nel palazzo della Ragione e a più riprese nella chiesa del Santo fra 1755 e 1773 intervenendo su pale d'altare come anche sulla lunetta del Mantegna situata nell'arco della porta principale e, soprattutto, sul grande ciclo ad affresco di Altichiero nella cappella di S. Felice: cfr. G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova...*, Padova, 1780, p. 41; N. PIETRUCCHI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, pp. 291-292; M. CHECCHI-L. GAUDENZIO-L. GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*. Venezia 1961, pp. 311, 318; A. PROSDOCIMI, *Restauro agli affreschi del Palazzo della Ragione*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LI (1962), p. 11 sgg.; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976, pp. 235-236.

(8) Pittore quadraturista e architetto, il Nicoletti (1720[?]-1803) fu, a quel che pare, il progettista dell'interno della chiesa delle Dimesse, dove si sarebbe giovato dei suggerimenti di Francesco Algarotti. Più modestamente, i documenti ce lo dimostrano, nel 1753, autore delle ridipinture sulle spalliere del coro e sulle casse degli organi nel Santo. Cfr. P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture e architetture di Padova nuovamente descritte*, Padova 1975, p. 79; N. PIETRUCCHI, *Biografia*, cit., pp. 205-6; M. CHECCHI-L. GAUDENZIO-L. GROSSATO, *Padova*, cit., p. 650; C. BELLINATI-L. PUPPI (a cura di) *Padova. Basiliche e chiese*, Vicenza 1975, II, p. 327; A. SARTORI, *Documenti*, cit., p. 423.

seppe Graziani⁽⁹⁾. Ma si tratta, è utile aggiungere, di figure — come quelle degli altri, spesso addirittura ignoti, colleghi⁽¹⁰⁾ — che andrebbero comunque indagate e, forse, meglio considerate. L'unico nome di qualche risonanza nell'elenco che presentiamo è quello di Giovan Battista Mengardi che, come appare da carte successive del nostro *dossier*, risulta protagonista di un episodio significativo, in quanto di congedo, nell'ordine, che sopra si è sottolineato, della scarsa affluenza e della modesta insistenza di nomi di risonante prestigio fra i componenti la fraglia dei pittori padovani nel Settecento. Il Mengardi, infatti, dopo un'intensa attività *in loco* che lo portò ad affermarsi come specialista nella tematica sacra (sono note sue opere per il Duomo, gli Eremitani, S. Giovanni di Verdara, S. Nicolò) aveva dato buona prova di sé anche nella decorazione a fresco di residenze private tanto da acquisire notevole fama che gli permise di essere accolto nell'Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura di Venezia, città dove decise, pertanto, di trasferire la propria residenza⁽¹¹⁾. E nelle Lagune, di fatto, egli figura tra i pittori regolarmente iscritti alla Fraglia dall'anno 1771 fino al 1779⁽¹²⁾ quando verrà nominato Ispettore alle Pubbliche Pitture, incarico prestigioso che dividerà

(9) La presenza di tale nome pone un interessante problema: ci si chiede, infatti, se costui possa identificarsi con quel Graziani nato a Padova sulla fine del Seicento e che il PIETRUCCI (*Biografia*, cit., p. 143) segnalava morto poco dopo il 1730 ma che gli studi più recenti hanno dimostrato vivo almeno fino al 1758 quando firmava la pala della parrocchia di Angarano. Se proprio di lui si dovesse trattare — e non di un'omonimo — sarebbe un'interessante testimonianza di un *rientro* del pittore nella città natale dopo aver speso quasi l'intera carriera operando a Bassano e nei dintorni. Le referenze più recenti, sull'artista, con ogni altro richiamo bibliografico, sono in L. ALBERTON VINCO DA SESSO, *Un episodio di mecenatismo settecentesco a Bassano: il promotore Belegno e il pittore Giuseppe Graziani*, in AA.VV. *Per Maria Cionini Visani Scritti di amici*, Torino 1977, pp. 108-110; e in AA.VV., *Gli affreschi delle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Milano 1978, I, pp. 128-29.

(10) In realtà siamo in possesso di notizie di carattere documentario, anche relativamente a Francesco Tentori (esecutore della pittura e del disegno di diversi elementi nel coro al Santo) e Ludovico Minorello (autore di dipinti su vetro e ridipintore delle casse degli organi nel Santo): cfr. A. SARTORI, *Documenti*, cit., pp. 421 e 439. Sui pittori padovani di questi anni basti qui far riferimento a G. A. MOSCHINI, *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826, p. 122 sgg.

(11) Per le opere del Mengardi in Padova (ed ogni referenza bibliografica precedente), cfr. il completo saggio di G. PAVANELLO, *L'attività di Giambattista Mengardi a Padova*, in « Padova e la sua provincia », XX (1974), N. 7, pp. 3-8.

(12) Cfr. E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 159.

con Pietro Edwards e che ne farà uno degli esperti più qualificati nelle iniziative per la salvaguardia del patrimonio pittorico della Serenissima⁽¹³⁾. Proprio in quello stesso 1771, constatiamo, tuttavia, che egli doveva rivolgere istanza alle autorità fiscali di Padova rilevando di aver ricevuto, impropriamente, l'ingiunzione a pagare la tassa dovuta alla corporazione dei pittori locali a partire dal 1765 e fino al momento attuale⁽¹⁴⁾. Rileviamo, ancora, che nella petizione egli asserisce — e comprova tale sua affermazione con la testimonianza di due cittadini padovani — di aver lasciato la città fin dal 1767 e di non avervi più esercitato la propria professione. I testimoni che egli presenta, il conte Paolo Lion e Giacomo Cardin che sottoscrivono, impegnandosi con giuramento, le dichiarazioni del pittore, ribadiscono anche che, nelle successive brevi visite da quegli fatte alla madre o ai fratelli rimasti nella abitazione della famiglia nel quartiere di S. Rosa presso il Duomo, mai egli aveva cercato di operare come pittore. E il dato ci risulta non insignificante se lo consideriamo nel contesto dell'attività padovana del Mengardi, permettendoci di stabilire un termine preciso *post quem* e, dunque, di datare in rapporto ad un traguardo sicuro e con maggior precisione le ultime opere padovane del pittore⁽¹⁵⁾.

Il fondo archivistico che abbiamo considerato, inoltre, offre un ulteriore contributo, che riteniamo utile segnalare agli studiosi: si tratta dell'elenco ufficiale, datato 1760, dei pubblici periti della città di Padova⁽¹⁶⁾, degli operatori cioè, per lo più architetti, ingegneri, esperti di matematica, di meccanica, di idraulica ecc., qualificati e de-

(13) Il ruolo del Mengardi come ispettore è ampiamente ragionato in A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1973, pp. 147-149 e in L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia 1974, pp. 85-89.

(14) Cfr. ASPd. Fraglie laicali diverse = B. 5, voce « Pittori ». Ma vedi, in appendice, il doc. II.

(15) Acutamente il PAVANELLO (*Gli affreschi*, cit., p. 264) datava gli affreschi del Mengardi in palazzo Maldura ad un periodo vicino al 1772: in base al nuovo dato ora acquisito possiamo precisare l'indicazione dello studioso intorno e non oltre il 1767, che anzi potrebbe considerarsi *tout court* l'anno delle pitture (le ultime, dunque, del Mengardi a Padova) posto che l'edificio, tuttavia già abitato da qualche tempo, era in via di rifinitura in quel momento e sarà di fatto *inaugurato* nel 1769 pur procedendo, giusta il Gennari, ulteriori operazioni oltre il 1770 (in proposito cfr. L. OLIVATO, *Tradizionalismo*, cit., pp. 205-207).

(16) Cfr. AS Pd., Fraglie laicali diverse = B. 5, alla voce « Periti »: vedi in Appendice il doc. III.

legati a intervenire con pareri o rilievi o progetti in merito ad opere pubbliche di carattere edilizio. Tali incarichi, remunerati dall'erario cittadino, erano, com'è ovvio, molto ambiti da parte delle maestranze locali: tant'è vero che vediamo confluire fra i periti pubblici, oltre agli architetti e ingegneri più in vista del momento come Giambattista Novello⁽¹⁷⁾, Sante Benato⁽¹⁸⁾, Giovanni Gloria⁽¹⁹⁾, Pietro Brandolese⁽²⁰⁾, Bernardo Squarzina⁽²¹⁾, anche personaggi di spicco, apparentemente sinora, quasi insignificante, noti soltanto, come nei casi

(17) Sul Novello mi permetto far qui richiamo, per ogni precedente referenza bibliografica, al mio *Tradizionalismo*, cit., pp. 203-210. A proposito dell'architetto riteniamo utile, tuttavia, segnalare un documento emerso dalla tesi di laurea di Daniela Canesi (Anno Acc. 1976-77; Cattedra di Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica dell'Università di Padova) che segnala l'atto originale di battesimo relativo all'artista (Archivio della Curia Vescovile di Padova, Libro dei battezzati di S. Giacomo 1963-1718, c. 452), risalente al 7 settembre 1715, e l'atto di morte dello stesso del 15 novembre 1799 (AS Pd., Ufficio di Sanità = Reg. 511, alla voce). Inoltre, si fa menzione anche del testamento del Novello, redatto il 16 marzo 1761 (AS Pd., Notarile. Giuseppe Pettenello = B. 1726, alla data). Per quel che riguarda la funzione dell'architetto come proto pubblico, si fa presente che lo SBERTI (*Memoria intorno Giambattista Novello...*, Manoscritto della Biblioteca del Seminario di Padova = Ms. 261, c. 5), segnalava come Giambattista fosse stato nominato perito per la città di Padova fin dal 26 settembre 1758.

(18) Il Benato, discepolo e collaboratore di Girolamo Frigimelica, operò a Padova per la famiglia Buzzaccarini nella ristrutturazione delle case di Cartura, Roncaiette e nel palazzo al « Pozzo depento ». Su suo progetto venne anche ricostruito il palazzo domenicale della stirpe a S. Giovanni delle Navi. È tradizionalmente attribuita a suo intervento la sistemazione settecentesca della chiesa di S. Lucia. Per tali operazioni basti far qui riferimento a C. BELLINATI-L. PUPPI (a cura di), *Padova. Basiliche*, cit., p. 325-6 e G. BRESCIANI ALVAREZ, *L'architettura civile del Barocco a Padova*, in L. PUPPI-F. ZULIANI (a cura di), *Padova. Case*, cit., pp. 178-9.

(19) Scolaro, alla sua volta, di Girolamo Frigimelica, il Gloria fu architetto ed intagliatore in legno. Fu eseguita su suo progetto la chiesa, oggi distrutta, di S. Rosa. Operò anche nel Duomo, nel Santo e nella chiesa dei Carmini e fu l'architetto del Teatro Nuovo, poi ricostruito su disegno di Giuseppe Jappelli. La presenza nell'elenco dei periti pubblici nel 1760 sembra smentire l'affermazione del PIETRUCCI (*Biografia*, cit., p. 139-140) che lo dice morto nel 1753 a 69 anni di età. Sugli interventi del Gloria basti far riferimento a CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO, *Padova*, cit., *passim*.

(20) Si tratta, all'evidenza, e per cominciare, dell'attivissimo proto alla magistratura veneziana delle Acque e ad altre magistrature del territorio, attivo sovente col Temanza, col Lucchesi, con lo Scalfurotto.

(21) Altro esponente della scuola padovana del Frigimelica, fu attivo come proto del Santo e del Duomo: cfr. G. BRESCIANI ALVAREZ, *Le fasi costruttive e l'arredo plastico architettonico della cattedrale*, in AA.VV., *Il Duomo di Padova e il suo battistero*, Trieste 1977, pp. 127-129.

di Lorenzo Corrubolo⁽²²⁾, Luigi Giacon⁽²³⁾ o Andrea Ciotto⁽²⁴⁾, per operazioni di carattere marginale sul tessuto urbano della città ma il cui ruolo andrebbe, alla luce del nostro documento che testimonia di un notevole prestigio, di contro, assunto nell'ambito della qualificazione professionale, auspicabilmente riconsiderato e rivalutato.

(22) Di Lorenzo Carrubolo sappiamo che lavorò in palazzo Mussato come proto e fu collaboratore dello Squarcina nella costruzione delle navate del Duomo: cfr. G. BRESCIANI ALVAREZ, *L'architettura civile*, cit., p. 177 e, dello stesso, *Le fasi costruttive*, cit., p. 127.

(23) Il Giacon operò per il riassetto della piazza dei Signori. Il Gennari ci testimonia, inoltre, dell'integrale rinnovamento della sua abitazione, avvenuto nel 1783: cfr. L. PUPPI - F. ZULIANI (a cura di), *Padova. Case*, cit., pp. 179 e 191. Alvise (Luigi) Giacon figura anche nella fraglia dei marangoni nel 1769: cfr. ASPd., Corporazioni soppresse. Fraglia dei marangoni = B. 8, al 5 agosto 1769.

(24) Il Giacon operò per il riassetto della piazza dei Signori. Il Gennari ci testimonia, inoltre, dell'integrale rinnovamento della sua abitazione, avvenuto nel 1783: cfr. F. ZULIANI - L. PUPPI (a cura di), *Padova, Case*, cit., pp. 179 e 191. Alvise (Luigi) Giacon figura anche nella fraglia dei marangoni nel 1769: cfr. ASPd., Corporazioni soppresse. Fraglia dei marangoni = B. 8, al 5 agosto 1769.

APPENDICE

Doc. I

« Adì 18 ottobre 1760 Padova.

Nota di tutti li fratelli descritti in fraglia de' Pittori, et Indoradori, e loro annuali guadagni come segue.

Antonio Lioni indorador all'anno circa	ducati 40
Antonio Soldà indorador	ducati 40
Antonio Pasqualin indorador	ducati 20
Francesco Soldà indorador	ducati 30
Giacomo Bertolin indorador	ducati 30
Alipio Milani depentor	ducati 25
Antonio Bottin depentor	ducati 10
Domenico Clementi depentor	ducati 40
Domenico Zanini depentor	ducati 30
Francesco Zannoni pittor	ducati 40
Francesco Millani depentor	ducati 10
Francesco Tintori depentor	ducati 40
Giuseppe Vanzato depentor	ducati 30
Giuseppe Nicoletti depentor	ducati 40
Gio. Batta Alboranti miniador	ducati 40
Girolamo Giacon depentor	ducati 40
Giuseppe Graziani pittor	ducati 40
Girolamo Giustina depentor	ducati 20
Gio. Batta Nicoletti depentor	ducati 30
Giovanni Mingardi pittor	ducati 40
Gasparo Toaldo depentor	ducati 5
Ludovico Minorello pittor	ducati 30
Pietro Maragio depentor	ducati 20
Stefano Clementi depentor	ducati 35
Vicenzo Pasini depentor	ducati 30

Io Gozepe Mangano primo gastaldo afermo quanto sopra.

Io Girollamo Giustina afermo quanto di sopra ».

[ASPd., Fraglie laicali diverse = B. 5, alla voce « Pittori »]

Doc. II

« Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Capitanio Vice Podestà, Giovanni Mengardi servo ossequiosissimo di Vostra Eccellenza supplichevole ricorre alla di lei giustizia per l'intimazione fattagli per parte di questa fiscal camera per il pagamento della pubblica tansa dall'anno 1765 sin tutto il 1769 e successive in raggion d'annue Lire 9,6 valuta cambiaria, per la profession di pittor da lui esercitata.

Cessò esso Mengardi dall'esercizio di sua professione in questa città fin dall'anno 1767 per essersi tradotto nella Serenissima Dominante, ove atrovandosi ascritto al Accademia di pittura gode anco dei privilegi dalla pubblica magnificenza alla medema concessi.

Non dissentendo però di suplir al debito che alla di lui ditta esistesse per tutto l'anno 1767, implora umilmente la sua liberazione per il restante degl'anni susseguenti e la depenazione dai pubblici libri della tansa ultimamente imposta, prometendo a giustificcar col mezzo degl'infrascritti testimonii il seguente capitolo: che fin nell'anno 1767 il suddetto Giovanni Mengardi passò ad abitar nella Serenissima Dominante né da allora in poi esercitò più in Padova la di lui professione val pro ut ecc.

Il Signor Conte Paolo Lion; il Signor Giacomo Cardin.

[Segue il processo verbale relativo all'interrogatorio dei testimoni]

Adì 24 luglio 1771.

L'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Capitanio Vice Podestà, veduta la premessa supplicazione presentata per parte e nome di detto Giovanni Mengardi e quella admessa si et in quantum, ha ordinato che sieno assunte le deposizioni de due testimoni in essa nominati affine sic mandant.

Detto. Furono rilasciati li mandati di citazione per il Signor Conte Paolo Lion e Signor Giacomo Cardin e consegnati al fante di guardia per l'intimazione.

Detto. Venuto a citazione in officio.

Il Signor Conte Paolo Lion del Signor Conte Francesco, nativo ed abitante di questa città, della contrada di Santa Rosa come avanti nominato, quale ammonito alla verità e venendo col processo del giuramento quatenus esaminato, fu interrogato se conosca detto Giovanni Mengardi.

Risponde: Lo conosco perché m'era vicino di abitazione allorché soggiornava in questa città facendo la profesione del pittore, ma fin dall'anno 1767 si è stabilito in Venezia, dove ancora abita lasciandosi vedere solamente qualche rara volta qui in Padova dove ha madre, fratelli e sorelle.

Interrogato se sappia che in questa città eserciti la sua professione.

Risponde: Io non ho veduto in quelle poche volte che capitò in Padova che abbia esercitata la professione, giacché vi si fermò pochi giorni; anzi l'ultima volta vi stette un sol giorno e mezzo.

E lettogli il capitolo e da lui ben inteso, indi interrogato risponde:

Confermo intieramente il capitolo ora lettomi poiché contiene piena verità [omissis].

Detto. Venuto a citazione.

Il Signor Giacomo Cardin quondam Domenico, della contrada del Duomo di questa città come avanti nominato, quale ammonito alla verità, e venendo col processo del giuramento quatenus esaminato, fu interrogato sopra il capitolo primo.

Risponde: Conosco il Mengardi perché era mio vicino di casa allorché abitava in questa città facendo il pittore; ma dall'anno 1767 si andò ad accasare a Venezia, dove esercita presentemente la sua professione, e qui in Padova si lascia vedere rarissime volte, fermandovisi pochi giorni.

E lettogli il capitolo predetto e da lui ben inteso, indi interrogato risponde: Confermo intieramente il capitolo lettomi, perché in fatto contiene tutta verità [omissis].

[ASPd., Fraglie laicali diverse = B. 5, alla voce « Pittori »]

Doc. III

« Addì 30 ottobre 1760 Padova.

Confessiamo noi sottoscritti pubblici periti che li nomi de' periti di questa città sono i seguenti, e così pure gli annui guadagni che fanno come periti, con nostro giuramento.

Giacomo Savio, stipendiato proto pubblico del Serenissimo Dominio in Padova e della città

ducati 200

e paga di decima

ducati 23

Santo Benato, è nella fraglia de' muratori

ducati 151

Carlo Mazi, è miserabile e vive di carità

ducati 30

Bernardo Squarzina, è nella fraglia de' muratori

ducati 15

Pietro Brandolese, è impiegato per ingegnere al Magistrato Eccellentissimo dell'Adige e guadagna

ducati 250

Giovanni Gloria, esercita l'architettura e come tale è in fraglia de' marangoni

ducati —

Francesco Barin, è in fraglia de' marangoni

ducati 40

Domenico Bedo, è salariato al Pio Ospitale come fattor cavalcante

ducati 180

Antonio Toldo, è nella fraglia de' muratori

ducati 20

Gio. Batta Novelli

ducati 40

è anche il deputato per le stime del 5 per cento, e guadagna

ducati 100

Pietro Emanuelli

ducati 20

Giuseppe Bombarda

ducati 5

Lorenzo Corrubolo, è nella fraglia de' muratori

ducati 10

Leonardo Rebeccato

ducati 30

Luigi Giaconi, fu adnesso perito pochi giorni sono

Giacomo Savio, pubblico perito di questa Magnifica Ducal Camera e di questa Magnifica Città.

Io Sante Benato pubblico perito confermo quanto di sopra con mio giuramento.

Andrea Ciotto pubblico perito quanto sopra ».

[ASPd., Fraglie laicali diverse = B. 5, alla voce « Periti »]

GIOVANNI GORINI

Andrea Ferrari (1898 - 1979)

Improvvisamente la mattina del 4 maggio 1979 nella Sua casa di Camposampiero è mancato il prof. Andrea Ferrari, numismatico illustre e per molti anni Conservatore del Museo Bottacin per il quale aveva profuso energie e fatiche, ereditando la carica dal Rizzoli e mantenendo al Museo quel livello di efficienza e di serietà per cui è ben conosciuto in Italia e all'estero. Chi scrive non può non ricordare i lunghi anni dal 1960 in poi di amicizia e di rapporto quasi filiale che lo univano prima come frequentatore poi come Suo successore al posto di Conservatore.

Era nato a Trebaseleghe, nella campagna padovana, figlio del medico condotto della zona, il 12 febbraio del 1898. Dopo la laurea in lettere conseguita a Padova nel 1925, si era trasferito a Roma per perfezionarsi in Archeologia, con l'aiuto della nonna paterna, essendogli morto prematuramente il padre. Tale lutto lo costrinse ad occuparsi della casa e della sorella più giovane e ne determinò la Sua attività a Padova. Entrato nel 1928 nel Museo Civico, come Assistente alle Raccolte Artistiche, passò nel 1935 al Museo Bottacin come Conservatore; nel 1954 fu nominato Vice-direttore, carica che ricoprì fino al Suo collocamento a riposo nel 1964, per raggiunti limiti di età. In effetti rimase in servizio fino all'arrivo del nuovo Conservatore (1° settembre 1965), continuando poi saltuariamente a frequentare il Museo per altri anni ancora pieno di entusiasmo e di interesse per le attività dell'istituto.

Vero « signore » nella accezione più nobile del termine, era prodigo di consigli e di aiuti a quanti, studenti o professori, italiani e stranieri, si rivolgevano al Museo e poi a casa Sua per un consiglio, una conferma, una informazione bibliografica. In anni lontani era

stato in predicato per passare alla direzione del Gabinetto Numismatico Vaticano e di non aver accettato si rammaricava con me, confidandomi un segreto, che ora può ben essere svelato, ed il Suo cruccio maggiore era che si trovò diviso tra i Suoi due grandi amori, la casa paterna con la sua conduzione e la città di Roma per la quale nutriva una particolare predilezione. A Roma infatti lo portavano i Suoi interessi da quando giovane vi giungeva su di una rombante motocicletta e poi su una più confortevole auto, fino agli ultimi anni quando l'età lo costrinse a spostamenti più lenti e più comodi. Di statura media, leggermente ricurvo, offriva al Suo interlocutore uno sguardo sereno, incline all'arguzia, pronto alla benevola battuta e gentilissimo con le Signore. Aveva un amore profondo per il Suo Museo, per la cui salvaguardia negli anni perigliosi della seconda Guerra mondiale, si adoperò in maniera ammirevole, inoltre contribuì scientificamente alla vita dell'Istituto schedando migliaia di esemplari, di opuscoli e di libri, seguendo la linea aperta dal prof. Luigi Rizzoli, di cui serbava un memore e grato ricordo.

E' ora troppo presto per valutare appieno l'insieme della Sua attività e il significato della Sua presenza al Bottacin per oltre trent'anni; tuttavia è certo, che Egli rimarrà nella storia del Museo nella serie dei grandi Conservatori, che si sono avvicendati nella sua secolare storia. Studioso profondo nella monetazione antica e veneziana in particolare, aveva una conoscenza attenta anche della monetazione papale e napoleonica, non minore era la Sua competenza nelle medaglie e nei sigilli, con una predilezione per l'araldica, disciplina oggi negletta e poco conosciuta. L'archivio del Museo conserva la documentazione della Sua ricca corrispondenza con studiosi italiani e stranieri cui dava consigli e informazioni sulle collezioni museali e su singoli pezzi di particolare interesse. Per un certo periodo, dal 1950 al 1963 collaborò con il prof. O. Ulrich Bansa alla Cattedra di Numismatica presso l'Università di Padova, seguendo esami e studenti, e sono ancora molti i laureati di quegli anni che ricordano la Sua competente guida nello svolgimento della tesi.

Commendatore della Repubblica Italiana, socio effettivo della Deputazione di Storia Patria per le Venezie e di varie Società Numismatiche Italiane, con la Sua scomparsa la Numismatica italiana perde uno dei suoi maggiori e più discreti esponenti nel settore della conservazione museale. Merito del Ferrari è stato quello di aver retto per lunghi anni un Istituto ricco e complesso, incrementandone le raccolte e la biblioteca e portandolo a quel grado di centro di studi

numismatici quale è oggi. Stimato da tutti i numismatici italiani e stranieri, anche se non ha lasciato una ricca bibliografia, tuttavia ha lasciato in chi Gli è stato vicino una eredità di serietà, modestia ed umiltà del vero studioso, competente e generoso nel far partecipe gli altri delle proprie conoscenze. Così vogliamo ricordarlo, con il Suo bonario sorriso incoraggiante, chi con animo giovanile si apprestava a sostituirLo in un incarico, che gli sembrava impari alla sue deboli forze, e questa Sua figura morale rimarrà ferma nella storia del nostro Museo.

BIBLIOGRAFIA

Un nuovo Guercino al Museo di Padova, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XX, 1927, p. 58-66.

Ritratti in cera di Antonio e Alessandro Abondio, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XXI, 1928, pp. 139-147.

Sugli affreschi della Cappella della Madonna Mora al Santo, in « Il Santo », IV, fasc. II, sett. 1931, pp. 55-67.

Gli scavi archeologici della zona Pedrocchi, in « Il Caffè Pedrocchi, 1831 - 9 giugno 1931 », Padova 1931, pp. 49-52.

Pochi appunti su alcuni affreschi e sulla pala d'altare del Santuario del Noce, in « I Santuari Antoniani di Camposampiero », supplemento a « I Santuari Antoniani », III, 1932, p. 15-29.

Su alcuni affreschi trecenteschi a Curtarolo, in « Le Venezie francescane », I, 1932, p. 117.

Della pala di Francesco Verla nella chiesa di S. Francesco, in « Schio XXIX Giugno - XII E.F. », Schio 1934, p. 64.

Di un tetradramma di Nasso di Sicilia e di un bronzetto del Riccio, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XXVII - XXVIII, 1934-39, pp. 269-282.

Di una taberna figulinaria nell'affresco del Mantegna: Il battesimo del mago Ermogene, in « Bollettino Parrocchiale degli Eremitani », X, 1936, numero speciale, p. 7.

Il XVII volume del Corpus Nummorum Italicorum, in « Il Veneto », 14 luglio 1938.

Dono di S.M. il Re e Imperatore al Museo Bottacin di Padova, il XIX vol. del « Corpus Nummorum Italicorum », in « Il Veneto », edizione della sera, LIII, s. II, n. 219, 22 novembre 1940.

I Santi sulle monete padovane, in « Gazzetta Veneta », II, s. V, 10 agosto 1947.

- Contributo del Museo Bottacin alla mostra del Risorgimento*, in « Il Gazzettino », LXII, n. 43, 19 febbraio 1948.
- Sigilli alla mostra del Quarantotto padovano*, in « Il Gazzettino », LXII, n. 203, 31 agosto 1948.
- Un tesoretto di denari romani repubblicani scoperto a Padova*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XXXI-XLIII, 1942-54, pp. 159-176.
- Il Museo Bottacin negli anni 1940-53*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XXXI-XLIII, 1942-54, pp. 297-299.
- Luigi Rizzoli* (necrologio), in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XXXI-XLIII, 1942-54, pp. 303-317.
- Arturo Cellini* (necrologio), in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XXXI-XLIII, 1942-54, pp. 319.
- Recenti acquisizioni del Museo Bottacin*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XLIV, 1955, pp. 123-128.
- La Chiesa parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo di Camposampiero*, in « Don Bosco ritorna - Inaugurazione Oratorio D. Bosco », Camposampiero, 8 settembre 1958, Vedelago, p. 12.
- A Camposampiero*, in « Padre Alfonso Orlini istriano di Cherso », Padova, 1959, pp. 39-43.
- Recentissime acquisizioni del Museo Bottacin*, in « Città di Padova », I, n. 4, 1961, pp. 40-43.
- Gemme del Museo Bottacin*, in « Città di Padova », II, n. 2, 1962, pp. 46-47.
- Il Museo Bottacin gemma di Padova - Città d'Arte*, in « Le Venezie e l'Italia », I, n. 4, 1962, pp. 11-13.
- VII Centenario della Traslazione del Corpo di S. Antonio e del rinvenimento della Sua Lingua incorrotta - Medaglia commemorativa*, in « Il Messaggero di S. Antonio », LXVI, 1 aprile 1963, p. 11.
- Appunti numismatici - Dalla serie del Museo Bottacin di Padova*, in « Città di Padova », III, n. 2, 1963, pp. 46-47.
- Un'amicizia oltre la morte - Massimiliano d'Austria e Nicolò Bottacin*, in « Le Venezie e l'Italia », II, n. 3, 1963, pp. 43-47.
- Un prezioso monumento storico al « Bottacin » di Padova*, in « Le Venezie e l'Italia », III, n. 2, 1964, pp. 22-24; ripubblicato in spagnolo in « Numisma », XVII, n. 84-89, 1967.
- Giovannina Majer* (necrologio), in « Archivio Veneto », s. V, LXXXI, 1967, pp. 166-168.

ALESSANDRO BEVILACQUA

Simone Martini, Petrarca,
i ritratti di Laura e del poeta

PREMESSA

La presente ricerca è relativa principalmente al problema del ritratto di Laura ad opera di Simone Martini, secondariamente a quello del ritratto del Petrarca, il quale in molti casi e momenti s'intreccia al primo strettamente; insieme essa analizza storicizzandola l'interpretazione che il poeta ha dato dell'amico, e prospetta uno dei filoni (e non il meno importante) attraverso cui perdurò nei secoli l'interesse per il pittore senese (1).

(1) Più che sulla ricerca nella sua impostazione complessiva, esiste bibliografia su singoli aspetti di essa:

E. MÜNTZ, *Les peintures de Simone Martini à Avignon*, Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France », T. XLV, 1884, pp. 67 sgg.

P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'Humanisme*, Paris 1892 (vd. *L'iconographie de Pétrarque*; testo riportato con un'aggiunta finale nella II edizione, Paris 1907, vol. II, l'edizione che citeremo).

P. D'ESSLING - E. MÜNTZ, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris 1902 (vd. *Pétrarque et Simone Martini, L'iconographie de Pétrarque, L'iconographie de Laure*).

A. VENTURI, *Il Petrarca e le arti rappresentative*, « Fanfulla della Domenica », XXV (1903), n. 52, 27 dicembre.

P. ROSSI, *Simone Martini e Petrarca*, « Bullettino senese di Storia patria », XI (1904), pp. 160-182.

L.H. LABANDE, *Les souvenirs de Pétrarque et de Laure en Avignon et à Vaucluse*, in Sixième Centenaire de la naissance de Pétrarque, Avignon 1904, pp. 79 sgg.

G. B. PELLIZZARO, *Francesco Petrarca e Simone Martini*, Adernò 1905.

L. VENTURI, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, « L'Arte », XXV (1922), pp. 238-244.

Martini e Petrarca si conobbero come è noto ad Avignone, e fra essi dovette correre una affettuosa amicizia se in una chiosa del suo ms. pliniano Petrarca scrive: « Haec [comitas] fuit et Symoni nostro Senensi nuper iocundissima » (2). Per lui il pittore senese eseguì in miniatura l'Allegoria virgiliana nel frontespizio del codice virgiliano di proprietà del poeta (già perduto nel 1328 e ritrovato nel 1340) il quale, in un distico entro la stessa miniatura, così ringraziò l'amico: « Mantua Virgilium qui talia carmina finxit / Sena tulit Symonem qui talia pinxit », dove l'equiparazione di Simone e Virgilio non è tanto un artificio retorico, ma, comparata con i successivi passi, esprime la convinzione che questo pittore moderno non sia inferiore, per eccellenza di risultati artistici, al grande poeta antico.

Ancora Simone eseguì per il Petrarca un ritratto di Laura, che il poeta aveva carissimo e portava sempre con sé, tanto da meritarsi nel *Secretum* (1342-43) i rimproveri di S. Agostino: « Quid autem insanius quam, non contentum praesenti illius vultus effigiem ... aliam fictam illustris artificis [il Martini appunto] ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens... » (3). Il ritratto e l'artista sono ricordati nei due famosi sonetti: « Quando giunse a Simon l'alto concetto » (1340) (4), dove il poeta esprime tutto il suo apprezzamento

Id., *Il gusto dei primitivi*, Torino 1972 (1926¹), pp. 56-58.

Id., *Storia della critica d'arte*, Torino 1964 (New York 1936¹), pp. 87-88.

R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, « Paragone », I (1950), 1, p. 8.

L. GRASSI, *Costruzione della critica d'arte*, Roma 1955, p. 38.

E. CASTELNUOVO, *Avignone rievocata*, « Paragone », X (1959), 119, pp. 28-51 (importante pure la bibliografia citata).

R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano 1961, pp. 307-309.

E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962, pp. 24-25, n. 2, e pp. 157-166 (*Vicende degli affreschi avignonesi*).

M. C. GOZZOLI, in G. F. CONTINI - M. C. GOZZOLI, *L'opera completa di Simone Martini*, Milano 1970, pp. 102-103.

L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, I, Roma 1970, pp. 121-122.

N. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in VARI, *Storia d'Italia*, V, 2, Torino 1976, p. 1041.

(2) Al f. 256 (vd. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'Humanisme...*, II, p. 78).

(3) F. PETRARCA, *De secreto conflictu curarum mearum (Secretum)*, a c. di E. CARRARA, III dial., in F. PETRARCA, *Prose*, a c. di VARI, Milano-Napoli 1955, p. 156.

(4) Quando giunse a Simon l'alto concetto / ch'a mio nome gli pose in man lo stile / s'avesse dato a l'opera gentile / colla figura voce ed intelletto, / di sospir molti mi sgombrava il petto, / che ciò ch'altri ha più caro a me fan vile; / però che 'n vista ella si mostra umile / promettendomi pace ne l'aspetto. / Ma poi ch'i'vengo

per l'opera eseguita; e « Per mirar Policleto a prova fiso » (1340) ⁽⁵⁾, dove il pittore senese non solo è posto a confronto con Policleto ed altri celebri artisti dell'antichità, ma addirittura giudicato ad essi superiore. In termini accostabili a quest'ultimo, il tema del confronto torna nel sonetto « Poi che 'l camin m'è chiuso di mercede » (1344-45) ⁽⁶⁾, per cui propendiamo a identificare in Simone, e non in Natura o in Amore, quel « miglior mastro e di più alto ingegno » che Zeusi o Prassitele o Fidia ⁽⁷⁾.

Molti anni dopo (circa 1361) scriverà nelle Familiari « ... Atque ut a veteribus [i precedentemente nominati Fidia, Apelle, Parrasio, Policleto, Zeusi, Prassitele] ad nova, ab externis ad nostra transgredior, duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem

a ragionar co llei, / benignamente assai par che m'ascolte: / se risponder sapesse a' detti miei! / Pigmalion, quanto lodar ti dêi / de l'immagine tua, se mille volte / n'avesti quel ch'i'sol una vorrei!

⁽⁵⁾ Per mirar Policleto a prova fiso / con gli altri ch'ebben fama di quell'arte / mill'anni, non vedrian la minor parte / de la beltà che m'have il cor conquiso. / Ma certo il mio Simon fu in paradiso, / onde questa gentil donna si parte; / ivi la vide, e la ritrasse in carte, / per far fede qua giù del suo bel viso. / L'opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno imaginar, non qui tra noi, / ove le membra fanno a l'alma velo. / Cortesia fe'; nè la potea far poi / che fu disceso a provar caldo e gielo, / e del mortal sentiron gli occhi suoi.

⁽⁶⁾ Poi che 'l camin m'è chiuso di mercede, / per desperata via son dilungato / da gli occhi ov'era (i'non so per qual fato) / riposto il guidardon d'ogni mia fede. / Pasco 'l cor di sospir, ch'altro non chiede, / e di lagrime vivo, a pianger nato: / nè di ciò duolmi, perchè in tale stato / è dolce il pianto più ch'altri non crede. / E sol ad una immagine m'attegno, / che fe' non Zeusi, o Prassitele, o Fidia, / ma miglior mastro, e di più alto ingegno. / Qual Scizia m'assicura, o qual Numidia, / s'ancor non sazia del mio essilio indegno, / così nascosto mi ritrova invidia?

⁽⁷⁾ Interpretazione presente già nel Filelfo (1445 c.; *Li sonetti canzone triumphali del Petrarca*, Venezia 1519, p. 89 r.), poi nel Vellutello (1538) che significativamente raggruppa insieme i tre sonetti (*Il Petrarca con l'espositione d'ALESSANDRO VELLUTELLO*, Venezia 1541², p. 23 v.), e nel Tassoni (A. TASSONI, *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, Modena 1609, p. 205). Ma il Gesualdo (*Il Petrarca colla spositione di Misser GIOVANNI ANDREA GESUALDO*, Venezia 1541, p. CLXXXVI v.) e il Daniello (*Sonetti, Canzoni, e Triumphali di messer Francesco Petrarca con la spositione di BERNARDINO DANIELLO da Lucca*, Venezia 1541, p. 94 v.) propongono che quel « miglior mastro » non vada inteso come Simone da Siena ma come Natura, o anche Amore (Amore in realtà veniva proposto già da qualche tempo, se il Vellutello già ne accenna polemizzando). Questa seconda interpretazione, molto seguita a tutt'oggi, benchè dia essa pure senso plausibile al sonetto, non tiene conto delle analogie stringenti che lo legano agli altri due (e a *Fam.*, II, 17°) e convinsero anche, per fare alcuni nomi, Bindo Peruzzi, Cicognara, Rosini, L. Venturi, De Rinaldis.

senensem... »⁽⁸⁾. Si noti in questo passo l'eminenza della figura di Giotto, eminenza presente sia nell'*Itinerarium Syriacum* (1358), quando il poeta consiglia: « cappellam regis intrare ne omiseris, in qua conterraneus olim meus, pictorum nostri aevi princeps, magna reliquit manus et ingenii monimenta »⁽⁹⁾, sia nel *Testamentum* (1370), quando stabilisce di lasciare a Francesco da Carrara un'ancona della Vergine « opus Iotti pictoris egregii... cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent. »⁽¹⁰⁾.

Anche il Petrarca quindi concorre alla valutazione storico-critica che la storiografia fiorentina opera della pittura e della persona di Giotto⁽¹¹⁾; valutazione che, già presente nel celebre confronto dantesco (1310 c.) con Cimabue⁽¹²⁾, e nel rilievo di G. Villani (1340 c.) sulla maggior capacità del Maestro di riferire al naturale la sua pittura⁽¹³⁾, trova però nel Boccaccio (1350 c.) la prima definizione articolata: Giotto per l'eccellenza del suo ingegno riesce ad una perfetta imitazione della natura, restituendo alla luce quella pittura che per molti secoli l'incapacità degli artisti aveva indirizzato più a dilettere gli occhi degli ignoranti che a compiacere l'intelletto dei savi⁽¹⁴⁾.

(8) F. PETRARCHAE *Familiarium rerum libri*, II, 17°, a c. di V. ROSSI, vol. I, Firenze 1933, p. 39.

(9) F. PETRARCHAE *Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam (Itinerarium syriacum)*, in G. LUMBROSO, *L'«Itinerarium» del Petrarca*, Roma 1888, p. 398 (Estr. dei Rendiconti della R. Accad. dei Lincei, classe di Scienze morali, storiche e filologiche, IV, 8, 1° semestre).

(10) F. PETRARCHAE *Testamentum*, in ID., *Epistulae de rebus familiaribus et variae*, studio et cura Y. FRACASSETTI, III, Florentiae 1863, p. 541.

(11) Sulla storiografia fiorentina del XIV s., le sue caratteristiche, le sue tesi vd. A. BEVILACQUA, *Scipione Maffei storico e critico d'arte*, « Archivio Veneto », CIV (1975), alle pp. 96-101, e la bibliografia ivi citata; per l'ambito architettonico vd. inoltre le pagine iniziali e la bibliografia di ID., *L. A. Muratori e l'arte gotica*, in Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani (Modena 1972), II (L. A. Muratori storiografo), Firenze 1975, pp. 151 sgg.. In particolare su Giotto: R. SALVINI, *Giotto. Bibliografia*, Roma 1938; su Petrarca e le arti figurative, anche in rapporto a Simone, vd. come inquadramento generale: L. VENTURI, *La critica d'arte e Francesco Petrarca...*, cit.

(12) *Purg.*, XI, 94-96.

(13) G. VILLANI, *Nuova Cronica*, XI, 12, in *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*, I, Trieste 1857, p. 384.

(14) « Avendo egli [Giotto] quella arte ritornata in luce, che molti secoli, sotto gli error d'alcuni che più a dilettrar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo

Un confronto cronologico dimostra come questo passo venga tenuto presente dal Petrarca nel *Testamentum* (ma solo nello schema, e non nel concetto, perché Boccaccio pone una distinzione di ordine culturale e intellettuale, mentre Petrarca una di competenza tecnico-linguistica: gli ignorantes, quanti non s'intendono di pittura,

'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote » (*Decameron*, VI, 5).

Questa distinzione ha un valore storico-critico importante: la pittura di Giotto infatti viene giudicata non solo come atto manuale e tecnico (cui tale arte era esclusivamente ridotta dalla tradizionale partizione di arti meccaniche e arti liberali), ma precipuamente come elevata operazione culturale. Essa infatti può essere compresa solo dai savi, da chi possiede quelle facoltà intellettive formate e potenziate nella cultura letteraria; agli ignoranti invece, limitati a una mera percezione visiva dell'arte e alla corrispondente semplicistica valutazione sensitiva (è stata ed è cattiva pittura quella a tali limiti finalizzata), essa resta di necessità incomprensibile, da qui l'apprezzamento negativo.

Storicizzando questo passo, si può penso identificare nei « savi » gli esponenti della trionfante borghesia comunale, in particolare i suoi intellettuali, e negli « ignoranti » sia gli illetterati, sia (e talora coincidono) quanti non appartengono, o per stato economico o per mentalità, a quella classe sociale. Giotto infatti, nella razionalizzazione che opera della natura e della storia, ha saputo cogliere, concettualizzare, dar forma limpida e rigorosa proprio alla sostanza profonda della *Weltanschauung* della borghesia comunale, che è infine la sua classe sociale, di cui condivide esemplarmente ideali e comportamento, come risulta dall'organizzazione imprenditoriale che egli diede alla bottega e dal modo di amministrarne i proventi.

Nella città comunale, dove il lavoro, il guadagno, lo spirito mercantile e imprenditoriale sono gli aspetti caratterizzanti, la borghesia si configura come classe e diviene la forza economica politica culturale predominante. Ora la mentalità mercantile e imprenditoriale è pragmatistica, caratterizzata da un ragionare e progettare in termini di concretezza, efficienza, realizzabilità, perciò tende per intrinseca costituzione a rifiutare configurazioni fantastiche e significazioni simbolico-religiose della natura e della storia, che renderebbero misterioso e impraticabile il teatro stesso dell'attività del borghese. E tende a sostituirle, in un processo che si concluderà nel Seicento, con modelli che consentano l'attuazione del *Regnum hominis*, cioè la determinazione chiara, la previsione, la possibilità di affermazione, e dunque con il modello matematico e meccanicistico per la natura e con quello fabbrile per la storia.

Se Firenze è una delle città esemplari del processo con cui nel XIV e XV secolo la borghesia si afferma a livello strutturale, è però la città principe dove tale classe traduce, nel medesimo tempo, la qualità pragmatistica del proprio vissuto su un piano di cultura riflessa, insieme (e di conseguenza) sostanzialmente operando al generarsi della scienza e tecnica moderne. Per questi due esiti è assodato da tempo il ruolo essenziale svolto dalle botteghe artistiche, perché i grandi maestri fiorentini del Quattrocento da una parte concorrono, assieme ai letterati, a definire l'ideologia borghese, così assumendo anche un ruolo di intellettuali, dall'altra intervengono sui tradizionali procedimenti tecnico-scientifici delle botteghe artigiane, producendo in essi un salto di qualità, una vera e propria rivoluzione che costituisce appunto la base delle moderne scienza e tecnica.

La prospettiva brunelleschiana infatti è insieme tanto limpida « forma simbolica » dell'ideologia borghese, tesa ad instaurare il *Regnum hominis* nella natura e

non possono capire la bellezza di quella giottesca, cosa invece possibile agli esperti, che sono, si badi bene, non i « savi » ma i magistri artis, cioè i pittori di professione), ma il certaldese a sua volta riprende dai sonetti citati il paragone Simone-antichi, scrivendo (1350-60) « Noster Ioctus, quo suo aevo non fuit Apelles superior »⁽¹⁵⁾; tuttavia, mentre per il Boccaccio Giotto (e parallelamente Dante) è l'individuo eccezionale, l'eroe che con la sua virtus fa rinascere e porta su un piano di eccellenza tutta la pittura dei tempi moderni (almeno in Firenze), per il Petrarca Giotto e Simone sono certamente grandi che raggiungono se non superano gli antichi, ma restando unici sulla complessiva mediocrità dei loro tempi.

Egli infatti specifica anche rispetto le arti figurative quel giudizio di decadenza ed inferiorità del presente sull'antico già formulato nell'ambito più generale della civiltà, e di conseguenza in quello delle lettere. Tuttavia, per la civiltà e più per le lettere ritiene possibile instaurare la renovatio ed uscire dalle presenti tenebre: a se stesso anzi assegna il compito d'iniziarla, sia fornendo, mediante la filologia e la storia, una più esatta e più concreta definizione dell'antico,

nella storia, quanto vero e proprio atto conoscitivo, che distaccandosi dall'approssimativo e dall'immaginoso intende determinare la vera configurazione e i veri nessi della natura e della storia. Essa è considerata scienza fattuale, perché opera su campi reali, esperibili, ed insieme necessaria, perché matematica, e dunque controllata e controllabile in ogni suo passaggio; la convinzione della validità del mezzo garantisce la oggettività delle determinazioni con esso raggiunte, e le leggi e la struttura dell'immagine oggettivano visivamente quelle della natura.

La prospettiva, tuttavia, anche nei suoi significati ideologici, si fonda sulla razionalizzazione che Giotto opera della natura e storia; lo spazio cubico dei suoi dipinti è infatti una dimensione geometrica determinabile in ogni punto; le forme son colte e visualizzate nelle loro strutture essenziali, e caratterizzate da una volumetria che è senso della corporeità, della fisicità naturale; l'azione infine, cioè la storia, è concepita come logica successione di causa ed effetto, e limpidamente rappresentata nei suoi nessi più significativi, senza alcuna concessione all'esorativo e all'episodico. Si capisce allora come la borghesia, specie fiorentina, riconoscesse in questa pittura enucleati ed evidenziati i parametri della propria visione del mondo, da qui l'eccezionale ammirazione per il maestro al punto da considerarlo quale uno dei cittadini più illustri di Firenze, da qui la coscienza dell'improprietà al suo riguardo della tradizionale valutazione della pittura come arte meccanica. È l'inizio di quella trasformazione del ruolo dell'artista da artigiano a scienziato e intellettuale, che si accentuerà con i grandi del Quattrocento concludendosi nella prima metà del secolo successivo, attraverso cerchie di consensi sempre più vaste ma anche pertinaci resistenze del pubblico conservatore, specie fra gli esponenti della cultura universitaria, quegli uomini di lettere solo ripetitori e compendiatori contro cui tanto aspramente polemizzerà Leonardo (vd. al riguardo: A. BEVILACQUA, *Scienza Natura Pittura nei frammenti di Leonardo*, Treviso 1979).

⁽¹⁵⁾ *Genealogia Deorum Gentilium*, XIV, 6.

quindi della sua esemplarità, sia riattivandone per imitazione creativa la lingua e l'attività letteraria, in ciò coadiuvato dall'impegno fervente d'una eletta schiera d'amici e corrispondenti; simile coralità invece non scorge accompagnare Giotto e Simone, così concludendo l'inesistenza d'un rinnovamento delle arti. Il secondo pittore infatti cui Pandolfo Malatesta commissiona il ritratto del Petrarca (siamo a Milano verso la fine del 1356) viene dal poeta stesso giudicato inferiore a Zeusi, Protogene, Parrasio, Apelle, pur se « familiarissimus » suo, pur se definito « magnum prorsus artificem », « unum quidem ex paucissimis nostri aevi pictoribus »; viceversa « omnis aetas contenta suis ingeniis sit oportet »⁽¹⁶⁾. La stessa scultura inoltre, superiore alla pittura perché arte « vivacior » e « ad naturam propius », non ha saputo esprimere nessun artista della grandezza di Giotto e Simone, e quindi degli antichi: « novi et sculptores aliquot, sed minoris fame-eo enim in genere impar prorsus est nostra etas.. »⁽¹⁷⁾. Valutazioni sulla pittura e scultura che tornano nel seguente passo: « Unde haec aetas [l'età contemporanea] in multis erronea, picturae inuentrix uult videri, siue quod inuentioni proximum, elegantissima consumatrix, limatrixque, cum in genere quolibet sculpturae, cumque in omnibus signis, ac statuis longe imparem se negare temeraria, impudensque non audeat. »⁽¹⁸⁾.

(16) F. PETRARCHAE *Epistulae Rerum Senilium*, I, 5^o, in *Id., Opera quae extant...* II, Basileae 1581, p. 746.

(17) PETRARCHAE *Familiarium...* II, 17^o.

(18) F. PETRARCHAE *De remediis utriusque fortunae*, I, 41, in *Id., Opera quae extant...* I, pp. 39-40.

Petrarca riconosce la superiorità degli antichi sui moderni esser maggiore nella scultura che nella pittura, forse perché di quest'ultima già operava, seppure embrionalmente, quello schema storico-critico cui, abbiam visto, il poeta stesso consente e partecipa; rispetto la scultura invece nulla di simile s'era istituito, né esisteva una tale personalità che catalizzasse l'attenzione e la lode generale. Perciò egli, conoscendo inoltre la scultura antica o per parziale benché appassionata esperienza diretta (scultura romana), o solo dai testi letterari (scultura greca), e quindi fantasticamente ricreandola, può ben proiettare su di essa quel giudizio di superiorità dei classici sui moderni che veniva formulando riguardo la Civiltà e le Lettere, ed infine riguardo tutte le Arti figurative, considerato come egli sostenga da una parte, la primalità della scultura sulla pittura, dall'altra l'eccezionalità di Giotto e Simone ma la generale mediocrità degli altri pittori.

Questo schematismo aprioristico di valori è tuttavia presente a livello assai generale e generico, mentre la fruizione diretta dei monumenti si esplica con autonomia da esso, partecipando senza riserve di sorta anche ai correnti giudizi estetici; così di fronte a S. Marco di Venezia: « ...in basilica beati Marci Euangeliste, qua nulla

Concludendo, il poeta considera Simone da una parte, sul piano estetico, come artifex illustris, egregius et formosus, per cui « l'opra [il ritratto di Laura] fu ben di quelle che nel cielo si ponno imaginar »; dall'altra e conseguentemente, sul piano storico, come eguale se non superiore ai grandi maestri dell'antichità classica, elevandosi unico con Giotto sulla generale mediocrità dei tempi e degli artisti moderni.

I RITRATTI DI LAURA E FRANCESCO

I due sonetti del Petrarca: « Per mirar Policleto... », e « Quando giunse a Simon... », testimoniano che l'artista senese ritrasse per il poeta la bella Laura; il passo del *Secretum* conferma che il ri-

ut reor usquam pulchrior factum est, quantum fieri per hominem Deo potest sacris celeberrimis... » (PETRARCHAE *Epistulae rerum senilium*, IV, 2^o, in ID., *Opera ...* II, p. 782). Inviando al Boccaccio una descrizione di Pavia ne ricorda la celebre statua equestre detta il « Regisole » (proveniente com'è noto da Ravenna e distrutta nel 1796): « Quam eius artis, picturaeque doctissimi nulli asserunt secundam ». (PETRARCHAE *Epistulae rerum senilium*, V, 1^o, in ID., *Opera ...* II, p. 791), e ne magnifica il castello: « Palatium ingens urbis... structurae mirabilis, atque impensae... cuncta inter modernorum opera, hoc augustissimum iudicasses ». (*Ibid.*, p. 791). Infine davanti al Duomo di Colonia: « Vidi templum urbe media pulcherrimum quamvis inexpletum, quod haud immerito summum vocant » (PETRARCHAE *Familiarium... I*, 5^o, a c. di ROSSI, vol. I... p. 30).

Può essere interessante notare una simile libertà da schemi (ora rispetto la rigida valutazione negativa dei Goti e dell'architettura « barbara » dei Tedeschi: vd. sul concetto di architettura gotica e di Goti BEVILACQUA, *L.A. Muratori... cit.*; ID., *Una controversia settecentesca fra eruditi ravennati: il Mausoleo di Teodorico*, « Studi Romagnoli », XXIV (1973), pp. 155 sgg.) e simile qualità di giudizi estetici in un altro umanista, Enea Silvio Piccolomini (A.S. PICCOLOMINI *Historia de Europa*, cap. XXI (*De Turingia oppidis, et nobilibus templis in ea*), in ID., *Opera quae extant omnia*, Basileae 1551, pp. 423-24; ID., *Epistolarum liber, I* (*Descriptio urbis viennensis*), in ID., *Opera...*, pp. 718-20).

Quando nei primi mesi del 1337 il poeta visita Roma, da una parte resta affascinato dalle classiche rovine (PETRARCHAE *Familiarium... II*, 14^o, a c. di ROSSI, vol. I), dall'altra resta profondamente colpito anche dalle memorie cristiane, colte però in contrapposizione a livello esclusivamente devozionale: « Hoc Praxitelis Fidiaequae extans in lapide tot iam saeculis de ingenio et arte certamen: hic Christus profugo vicario fuit obuius; hic Petrus in crucem actus; hic truncatus est Paulus; hic assatus Laurentius... » ecc. (PETRARCHAE *Familiarium... VI*, 2^o, ac. di ROSSI, vol. II, Firenze 1934, p. 58; vd. ancora ID., *Ibid.*, II, 9^o ed. ROSSI, vol. I; e IX, 13^o, ed. ROSSI, vol. II). È questo un atteggiamento culturale e psicologico che condiziona non solo al poeta ma alla successiva antiquaria ed a molta storiografia una corretta individuazione dei valori estetici e degli aspetti formali nei monumenti della cristianità delle origini (vd. BEVILACQUA, *Scipione Maffei ...* alle pp. 125 sgg.).

tratto era uno solo e di piccole dimensioni o almeno portatile; da un punto di vista tecnico invece non si può determinare con certezza se fosse una miniatura o, come è più probabile, un disegno ⁽¹⁹⁾.

In una lettera delle Senili (1356-57) Petrarca ci testimonia che lui stesso era stato ritratto da due pittori diversi, a distanza di anni, ambedue le volte su commissione di Pandolfo Malatesta: « ... multos quidem ille uir [Pandolfo Malatesta] per annos, antequam me uideret, loquaci tantum fama excitus, pictorem non exiguo conductum, nec paucorum dierum spatio misit ad locum, qui ea me tempestate

⁽¹⁹⁾ Nel sonetto « Quando giunse a Simon... », siamo propensi a escludere l'interpretazione metaforica dei termini (quale ad es. del Meneghelli, per cui Petrarca assume « il vocabolo «stile» per la maniera di dipingere del valoroso Senese; per «carte» l'area, la superficie sopra cui lavorò quel prezioso ritratto... » (A. MENEGHELLI, *Sul presunto ritratto di Madonna Laura*, Padova 1822, p. 20)) in quanto, come vedremo, il poeta stesso adotta nei suoi scritti un uso positivo, tecnico di essi; già il Gesualdo (1541) interpretava il termine « stile » come « lo stromento, col quale in charte la [Laura] ritrasse... » (*Il Petrarca colla spositione di ... GESUALDO...* p. CXI r.). Quindi lo « stile », con cui l'artista dà figura a Laura, è lo strumento (una corta verga con punta di argento, o piombo, o rame, o stagno) con cui i pittori disegnavano e si esercitavano nel disegno operando su carta o pergamena o tavoletta; nelle Senili infatti I,5 Petrarca scrive che un suo « familiarissimus » pittore cercava di ritrarlo: « nescio quid furtim stylo ageret »; ma su quale supporto? Lo dice probabilmente il poeta nella stessa lettera, ricordando che Pandolfo Malatesta aveva già inviato presso di lui un altro pittore « ut is sibi in tabellis... faciem reportaret ».

Nel caso di Laura tuttavia, nel sonetto « Per mirar Policlete... » è scritto che Simone « la ritrasse in carte », che sono fogli di pergamena, come in Dante « ... più ridon le carte / che pennelleggia Franco Bolognese » (*Purg.*, XI, 82-83). Cicognara pensa trattarsi di un disegno, fatto con lo stile, in carte (L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone...*, I, Venezia 1813, pp.403 sgg. (*Nota intorno a Simone Memmi*; pubblicata pure in estratto: ID., *Memorie intorno al quesito se Simone Memmi fosse anche scultore*, Venezia 1813)). Altri invece pensano trattarsi di una miniatura, e G. Milanesi ricorda al riguardo i citati versi danteschi (*Le opere di G. VASARI*, a c. di G. MILANESI, I, Firenze 1873, p. 560, n. 1); questo esempio tuttavia non regge come confronto diretto, perché Dante usa il verbo « pennelleggia », voce tecnicamente precisa, mentre Petrarca, il quale riguardo alla miniatura del codice virgiliano aveva scritto: « talia pinxit » ora scrive « ritrasse », che non specifica alcuna tecnica salvo collegarlo allo « stile » dell'altro sonetto, come fa appunto il Cicognara.

Un margine d'incertezza tuttavia a determinare come disegno, è dovuto al fatto che questa interpretazione, esige che il Petrarca descrivesse un unico procedimento tecnico, parte accennato in uno, parte in altro dei due sonetti, continuità che in realtà è un presupposto indimostrabile benché assai probabile. Infatti come interpretazione alternativa, anche se meno probabile, « ritrasse in carte » potrebbe indicare un ritratto eseguito a miniatura (tecnica di maggior prestigio è già usata per il Petrarca nel codice virgiliano), di cui l'operazione disegnativa, implicata senza possibile dubbio dallo « stile », costituirebbe la fase preparatoria.

incolam habebat, ut is sibi in tabellis exoptatam ignoti hominis faciem reportaret »⁽²⁰⁾; molti anni dopo (fine 1356) Pandolfo stringe amicizia col poeta a Milano, ma « ... quod neque pictor primus uotum eius implesset, et mutata annis esset effigies mea, alterum adhibuit, unum quidem ex paucissimis nostri aevi pictoribus adhibiturus Zeuxim aut Prothogenem, aut Parrhasium, aut Apellem, si nostro saeculo dati essent, sed omnis aetas contenta suis ingeniis sit oportet, misit ergo quem potuit, magnum prorsus artificem, ut res sunt, qui cum ad me uenisset, dissimulato proposito, mēcque lectioni intento, ille suo iure adsidens. Erat enim mihi familiarissimus, nescio quid furtim stylo ageret, intellexi fraudem amicissimam, passusque sum nolens, ut ex professo me pingeret, quod nec tamen omni artis ope quiuit efficere. Sic mihi, sic aliis uisum erat, cur si quaeris nescio, nisi quod saepe uehementius tentata succedunt segnius, et nimia uoluntas effectum negat. Eam tamen ipsam imaginem, tantus ille dux secum tulit, interque delitias habuit, ob hoc unum, quod meo saltem nomine facta esset. »⁽²¹⁾.

Sulla scia della fortuna del poeta conseguì un interesse secolare e per la sua effigie e per quella di Laura, e quindi sia la ricerca dei ritratti portatili dalle testimonianze petrarchesche; sia il sorgere ad Avignone, almeno dalla prima metà del XV secolo, d'un'opinione popolare che riconosceva l'effigie di Laura (e più tardi anche di Francesco) nell'affresco (distrutto nel 1828) rappresentante S. Giorgio, la principessa e il drago nel portico della Cattedrale, ed il sorgere di un'altra a Firenze, almeno dalla prima metà del XVI secolo, che riconosceva tali effigi nell'Esaltazione dell'ordine francescano affrescata nel Capitolo di S. Maria Novella (detto anche Cappellone degli Spagnoli). Inoltre, i riferimenti e gli apprezzamenti che Petrarca diede di Simone, specie nei conosciutissimi sonetti, ebbero la conseguenza di legare questo artista alle immagini del poeta e di Laura anche quando tale legame era in realtà improprio. Noi ora analizzeremo la complessa tradizione di questi tre rami iconografici nel seguente ordine: Avignone, Firenze, i ritratti portatili.

⁽²⁰⁾ PETRARCAE *Epistulae rerum senilium*, I, 5^o, in *Id.*, *Opera quae extant*.. II, p. 746.

⁽²¹⁾ *Id.*, *Ibid.*, p. 746.

AVIGNONE

La più antica testimonianza di questa tradizione è data da Luigi Peruzzi (fra il 1436 e il 1449)⁽²²⁾: « ...Simone pinse davanti la gran porta de la chiesa catedrale di Vignone... più cose, fra l'altre S. Giorgio a cavallo quando colla lancia dà morte al serpente. Quivi di costa dipinse la donzella, come di costume in tale storia: la quale donzella dipinse e trasse al natural l'efigie di madonna Laura, ancora che già fusse morta. Quale el Petrarca vedendo poi, e parendoli propria la sua figura, ne fece due sonecti... Al pié di decta storia de S. Giorgio sono quatro versi virgiliani ch'el Petrarca fece a lauda del Santo. El nome di maestro Simone non v'è; ma gli è in più altre opere facte per lui in Vignone... »⁽²³⁾.

L'importanza di questo passo è grande non solo perché è il primo, ma anche perché propone l'attribuzione dell'affresco, e insieme del ritratto di Laura, a Simone Martini; confrontandolo con i passi successivi è possibile indurre da una parte, che la tradizione locale consisteva solo nella connessione del ritratto di Laura con la principessa, avvalorata assegnando al poeta la quartina (questi punti infatti ritornano, anche se non sempre insieme, nelle posteriori testimonianze); dall'altra, che l'attribuzione a Simone è tutta del Peruzzi, e fondata sulla correlazione dei sonetti petrarcheschi, della tradizione del ritratto di Laura, della osservata firma di Simone in altri affreschi della città (per ritrovare l'attribuzione infatti bisognerà attendere il Valladier (1600), che però la fonda, come vedremo, non sulla im-

⁽²²⁾ Il testo del Peruzzi è stato edito per la prima volta in B. WHYTE, *Histoire des langues romaines et de leur litterature*, III, Paris 1841, pp. 372 sgg.; e considerato contemporaneo al Petrarca. In Italia per la prima volta nel « Giornale dell'I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti », XII (1845), pp. 207-223 (*Sopra Madonna Laura*), con note di G. GHERARDINI; poi nella Scelta di Curiosità Letterarie..., n° 69, Bologna 1866, pp. 5-19 (*Ricordi sulla vita di messer Francesco Petrarca e di Madonna Laura scritti da LUIGI PERUZZI loro contemporaneo*); infine in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio, scritte fino al secolo XVII*, a c. di A. SOLERTI, Milano 1904, pp. 282 sgg.

La datazione continuava ad essere quella proposta dal Whyte; spetta al Quarta la dimostrazione che il testo è stato scritto fra il 1436 e il 1449, che Luigi Peruzzi figlio di Rodolfo (oppositore di Cosimo de' Medici ed esiliato nel 1434), con altri della famiglia finito ad Avignone, quivi poté ricercare, raccogliere ed elaborare tali notizie (N. QUARTA, « Ricordi sulla vita del Petrarca e di Laura » di Luigi Peruzzi, « Giornale storico della letteratura italiana », XXV (1907), 1, pp. 67-72).

⁽²³⁾ L. PERUZZI, *Sopra Madonna Laura*, « Giornale dell'I.R. Istituto Lombardo... », ...pp. 211-12.

possibile conoscenza del manoscritto né su un ragionamento simile, ma sulla lettura del Vasari).

La seconda testimonianza è dovuta a Bernardo Bembo (1472), il quale annota nel suo codice di opere petrarchesche: « Avinioni. In frontespitio hostii ecclesiae maioris Divae Mariae, e regione puellae exposite faucibus draconis, sub facie Do. Laure carmina Petrarce Divum Georgium equitem celebrantia »⁽²⁴⁾.

La quartina petrarchesca, nominata dal Peruzzi e dal Bembo, è documentata nella descrizione che Antonio de Beatis fa dell'affresco (1517-18): « Sopto il supporticale de la porta per dove se intra in dicta ecclesia ad man dextra è una pictura di san Georgio nel muro, quale dicono haver facta fare messer Francesco Petrarca in quel tempo, che fu seguendo la corte apostolica in Avignone; et la donzella che devea essere devorata dal serpente, come accade ne la historia, vogliono in molti che sia Madonna Laura di naturale... Et vi sono scripti o pintati li infrascripti versi del predicto poeta... Miles in arma ferox, bello captare triumphum / Et solitus vastas pilo transfigere fauces / Serpentis, tetrum spirantis pectore fumum, / Occultas extingue in bello Georgi »⁽²⁵⁾.

Marcantonio Michiel ricorda (prima metà '500) di aver visto nella casa padovana di Pietro Bembo (figlio di Bernardo) « El ritratto de Madonna Laura amica del Petrarca fu de man de ... tratto da una Santa Margherita, che è in Avignone sopra un muro sotto la persona della qual fu ritratta Madonna Laura »⁽²⁶⁾.

C'è da chiedersi se la S. Margherita rappresenti una variazione dell'antica fonte del ritratto di Laura oppure una fonte indipendente: mi sembra più probabile quest'ipotesi; immagino anzi ad Avignone una produzione di ritratti con pluralità di tipi (ma uno preminente), al servizio dei visitatori stranieri, che inoltre ha quale sostrato le polemiche (a scopo non solo onorario, ma evidentemente anche turi-

(24) Testo riportato in DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini...* p. 293; l'annotazione sembra attestare una visita di Bernardo ad Avignone, da mettersi quindi in relazione al viaggio in Francia che egli stesso dice di aver compiuto nel 1479.

(25) A. DE BEATIS, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-18*, a c. di L. PASTOR, Freiburg im Brisgau 1905, pp. 154-55.

(26) (M.A. MICHIEL,) *Notizia d'opere di disegno*, a c. di D.J. MORELLI - G. FRIZZONI, Bologna 1884², p. 50; acutamente Müntz suppone che questo ritratto possa essere quello che il Rucellai (vd. *ultra*), ambiva spedire a Venezia (D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque...*, p. 77).

stico) riguardo i luoghi dove nacque visse morì Laura, si pensi almeno alle mistificazioni sulla sepoltura, fra cui celebre quella dovuta nel 1533 a Maurizio de Séve.

A fondamento della supposizione si può ricordare che nel 1483 il gentiluomo napoletano Francesco Galatea, trovandosi ad Avignone, non solo scrive di aver visto nella chiesa di S. Chiara il sepolcro di Laura ed un suo ritratto a rilievo: « Avignom viddi anchora, / donde Laura se honora / ben scolpita, / bella se fosse in vita »⁽²⁷⁾, ma anche invia a Costanza d'Avalos un ritratto della fanciulla: « Ecco qui Laura, tal qual era viva, / le chiome d'or, la forma del bel viso, / dove Francesco riguardando affiso / tant'anni pianse ... »⁽²⁸⁾.

Successivamente Giovanni Rucellai scrive da Avignone (lettera del 13.5.1506) all'amico Lorenzo Strozzi: « Sono stato dove el Petrarca compose la maggior parte dell'opera sua, et ho visto la effigie di Madonna Laura, che veramente è cosa bellissima et degna di essere amata da uno tanto come el Petrarca. Ho voluto farla ritrarre da quella pictura per mandartela, ma non ci ho trovato huomo che sia acto a falla in quel modo che desidero: pure credo mandartene una boza almeno secondo ne concederà la sorte »⁽²⁹⁾. Questa lettera dunque conferma l'esistenza, da una parte d'una fonte preminente (forse sempre la Principessa) del ritratto, dall'altra di copisti d'essa, anche se incapaci a soddisfare i gusti figurativi certamente ben diversi del Rucellai.

La connessione Petrarca-Laura-Simone ritorna con chiarezza, come accennammo, nel Valladier (1600)⁽³⁰⁾: « C'est une ancienne peinture d'un peintre florentin, le plus brave en cet art qui fut jamais, à ce que l'on entreuve par escrit [il riferimento è alle Vite del Vasari, che il Valladier conosce e discute, nonostante l'equivoco del 'florentin']. Il y a un S. Georges à cheval, avec une demoy-selle à genoux devant luy qu'il délivre du dragon: l'on tient que la demoy-selle est le portraict au vif de la Laure »⁽³¹⁾. Tuttavia,

(27) In F. FLAMINI, *Francesco Galatea gentiluomo napoletano del Quattrocento e il suo inedito Canzoniere*, « Giornale storico della letteratura italiana », XX (1892), p. 75.

(28) *Ibid.*, p. 29.

(29) Lettera riportata in D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque...* p. 77, n. 5.

(30) A. VALLADIER, *Labyrinthe royal de l'Hercules gaulois*, Avignon 1600.

(31) Testo riportato in D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque...* p. 14; anche Valladier attribuisce al poeta la quartina in latino.

mentre questa tradizione è generica, il Valladier argomenta per dimostrare che tale affresco « a esté faicte sans doubte du temps du pontificat de Jean 22, car les armoyries de la maison d'Annibal de Cecano y sont... Donc ques lui a faict faire cette peinture, que tous les grands maistres tiennent pour un chef d'oeuvre, et estoient ces trois en mesme temps à Avignon, Simon le peintre, Pétrarque qui fit faire la peinture et Annibal qui paya l'estoffe... »⁽³²⁾.

Scriva il Mancini (1621) come esistesse del nostro pittore « ... in Avignone un quadro di S. Giorgio con il ritratto del Patriarca [Petra] e signora Laura che di quelli due amanti era già in Siena un quadro di man di Simone in casa dei signori Mandoli... »⁽³³⁾; è evidente in questo passo l'incrocio e la corruzione fra la tradizione petrarchesca e vasariana dei ritratti, e quella avignonese dell'affresco di cui difettosamente Mancini dovette avere notizie, perché lo scambia per un quadro su tavola rappresentante S. Giorgio e un doppio ritratto di Laura e del poeta. C'è da chiedersi inoltre se in qualche modo Mancini rifletta un'evoluzione dell'interpretazione dell'affresco, che dopo Laura identifichi ora, sotto le spoglie del S. Giorgio, pure il Petrarca; essa è documentata in Francia agli inizi dell'Ottocento (vd. *ultra*), ma evidentemente risale nel tempo. La seconda parte del passo (« ...che di quelli... ») verrà chiarita a p. 132.

Rimandiamo ora, chi voglia seguire la tradizione francese, ai citati studi del Müntz e del Labande, ricordando solo che il dipinto, già gravemente deperito, venne distrutto nel 1828, ma continuò a mantenersi concorde la tradizione del ritratto di Laura, anzi arricchendosi dell'identità del Santo e del Petrarca⁽³⁴⁾; cerchiamo invece

⁽³²⁾ *Ibid.*, p. 14.

Nel portico della Cattedrale trovavasi ancora questa iscrizione (ora persa): « Pictoris meraris manu, celeberrimus arte / Memmius hoc magni munere duxit opus / Scilicet Annibalis fuit haec pia dona Secani / Vinis [huius] sex lunae cornua stemma docent » (cit. da G. DE NICOLA, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, « L'Arte », IX (1906), p. 339). L'iscrizione, che risulta trascritta per la prima volta nel '700 da L.J.D. de Cambis, marchese di Velleron, nei suoi mss. *Annales d'Avignon*, è certamente posteriore sia al testo del Peruzzi (« El nome di maestro Simone non v'è... ») sia a quello del Valladier, che non la ricorda pur attribuendo l'affresco al Martini, ed è ben difficile supporre gli sia sfuggita o non ne abbia inteso il senso.

⁽³³⁾ G. MANCINI, *Alcune considerazioni appartenenti alla pittura come diletto di un gentiluomo nobile e come introduzione a quello si deve dire*, in *Id.*, *Considerazioni sulla pittura*, I (testo), a c. di A. MARUCCHI, Roma 1956, p. 71, variante del cod. P alle righe 6-9.

⁽³⁴⁾ A testimonianza del Rastoul (1836), i ritratti di Laura e Petrarca, identificati nella Principessa e San Giorgio (molti anni prima copiati da un certo M.J. Cousin) si trovavano a Parigi, dove uno dei migliori incisori stava stampandoli (A.

di prospettare la tradizione italiana. Già le pagine precedenti attestano come il periodo avignonese di Simone fosse nella nostra storiografia appena e genericamente accennato, e quindi assente il problema iconografico in questione (Peruzzi Bembo De Beatis restano ignoti manoscritti), mantenendosi essa ancorata ai nodi nazionali, veri o presunti, dell'attività dell'artista. Questa preclusione continua a rimanere, nonostante le polemiche che suscitavano in Francia, nel secolo scorso, le vicende più in generale degli affreschi avignonesi, e nonostante che dalla seconda metà del Settecento due passi sul dipinto del Martini circolassero sicuramente presso i nostri eruditi. Uno è del celebre abate De Sade (1764): « On la [Laura] voit habillée de verd aux pieds de St. Georges à cheval... Une ancienne tradition du païs attribue a Simon cette peinture qui fut faite, dit-on par ordre du Cardinal de Ceccano, à qui on donne aussi les quatre vers latins qui sont au bas; mais bien de gens croient Pétrarque auteur de ces vers, et cela me paraît plus vraisemblable »⁽³⁵⁾. L'altro, di uno sconosciuto erudito francese del Settecento, l'abate de Veras, venne però riportato (1785) nelle lettissime Lettere sanesi del Della Valle: « Le Cardinal Annibal de Cecano fit peindre le portique de la Cathedral d'Avignon qui est sous le titre de notre Dame des dons par le fameux peintre Simon Memmius l'an environ 1349. S. George y est représenté a Cheval armé, la lance a la main, perçant un dragon. On voit a coté ce Saint une jeune demoiselle vetue de verd a genoux; on pretend que c'est la belle Laure. Il y a ensuite 4 vers composés par le fameux Poète Pétrarque... »⁽³⁶⁾.

Dopo l'indagine del Della Valle, si accenna al ritratto nella « Biografia universale antica e moderna » (1827, ma si tenga conto che

RASTOUL, *Tableau d'Avignon*, Avignon 1836, p. 167); tuttavia i disegni ed eventuali incisioni dovettero per tempo andar dispersi se il Müntz e altri non riuscirono a rintracciarli, e dispersi restano tuttora. Per le vicissitudini degli affreschi avignonesi vedine storia e bibliografia in CASTELNUOVO, *Avignone rievocata...*, cit.; ID., *Un pittore italiano...*, pp. 24-25, n. 2, e Appendice (*Vicende degli affreschi avignonesi*).

(35) J.F.P.A. DE SADE, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque*, I, Amsterdam 1764, pp. 476-77; conosce pure e cita il Valladier.

(36) G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, II, Roma 1785, pp. 94-95 (la citaz. a p. 95).

Della Valle stesso ci informa (*Ibid.*) che questo passo gli fu mandato da Stefano Borgia, segretario di Propaganda Fide ad Avignone, cui s'era rivolto per aver migliori notizie dell'attività di Simone in quella città; al Borgia invece il passo era stato procurato da un canonico della Metropolitana, traendolo dai mss. del de Veras.

l'originale è francese)⁽³⁷⁾; nei manoscritti « Bellartisti senesi » del Romagnoli (donati nel 1835 alla Biblioteca di Siena), il quale si limita a ripetere esplicitamente il passo del de Veras⁽³⁸⁾. Ne scrive più ampiamente il Rosini (1840), per il quale Simone si recò in Francia due volte: la prima nel 1336 su chiamata del Papa: « Là dipinse il Portico della Cattedrale; là conobbe il Petrarca e Madonna Laura; là fece i loro Ritratti ... »⁽³⁹⁾; tornato in Italia per gli affreschi nel Capitolo di S. Maria Novella, ripartì nel 1343 per Avignone, dove morì l'anno successivo. « Di quelle [opere], che Simone aveva eseguite in Avignone, non rimangono adesso che gli avanzi, nel Portico della Cattedrale: delle altre, dopo tutte le possibili ricerche, non avvenne ad alcuno di poterne scoprire traccia; ma non debbono i colti stranieri dimenticarsi, visitando quella città, di continuare, e raddoppiare le loro indagini »⁽⁴⁰⁾; « Sarebbe desiderabile che fossero intagliati gli avanzi delle sue pitture, nel Portico della Cattedrale »⁽⁴¹⁾. A conoscenza, tramite le Lettere sanesi, del passo del de Veras, cogliendo l'analogia dell'abito verde della Laura avignonese con quella in S. Maria Novella e le descrizioni petrarchesche riportate dal Balducci, il Rosini si conferma della veridicità di quei ritratti, a Firenze e quindi ad Avignone.

Assai laconico e cauto invece il Milanese (1846): « Ma noi non sappiamo con sicurezza quel che egli facesse in Avignone »⁽⁴²⁾, e tace completamente sulla tradizione del ritratto di Laura; essendo tuttavia impossibile che non la conoscesse, il silenzio può significare solo un rifiuto di essa, come è confermato nel 73, quando inoltre, sulla scorta del Cavalcaselle, dà una breve descrizione degli affreschi del portico della Cattedrale⁽⁴³⁾.

Quelle indagini auspicate dal Rosini vengono in realtà condotte dal Cavalcaselle, che dedica importanti pagine della sua Storia agli

(37) *Biografia universale antica e moderna*, XXXVI, Venezia 1827, s.v., p. 80.

(38) E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, I, pp. 649-650 (Siena, Bibl. comunale, ms. autografo in 13 voll., E V 1-13, donato dall'autore nel 1835).

(39) G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, II, Pisa 1840, p. 108.

(40) *Id.*, *Ibid.*, p. 110.

(41) *Id.*, *Ibid.*, p. 121, n. 33.

(42) VASARI, *Le vite ...*, a c. di C. e G. MILANESI - C. PINI - V. MARCHESE, II, Firenze 1846, p. 88, n. 2.

(43) *Le opere di G. VASARI*, a c. di MILANESI, I..., pp. 547-48, n. 3.

affreschi avignonesi del '300, accennando anche, per il portico della cattedrale, al ritratto di Laura: se nell'edizione inglese (1864) si limita a riportare un'opinione altrui, quella del « correspondent of padre Della Valle »⁽⁴⁴⁾, nell'edizione italiana (1885) invece commenta: « Del resto essa [la donna inginocchiata] può anche rappresentare la figura della regina che per solito trovasi sempre in questo soggetto; e potrebbe anco essere che in questa figura avesse [Simone] voluto ritrarre i lineamenti di Madonna Laura »⁽⁴⁵⁾.

Adolfo Venturi (1903), accogliendo sia l'attribuzione a Simone del S. Giorgio e il drago, sia la tradizione che nella principessa identificava Laura, intende portare ad essa tradizione una prova concreta seppur relativamente indiretta: sostenuto infatti che il codice *Missarum libri et Sancti Georgii martyris historia* (Vaticano, Archivio Capitolare di S. Pietro, ms. C 129, redatto dal cardinale Iacopo Stefaneschi), sia stato, per il cardinale, miniato ad Avignone dal Martini, individua in esso un tema rappresentativo simile a quello già nel portico della cattedrale d'Avignone, e poiché nel codice la principessa non si rifà alla costante tipologia muliebre delle altre miniature, ma « assume uno spiccato carattere », è cioè un ritratto ben preciso, conclude allora lo storico: « Così doveva apparire all'incirca Madonna Laura nella miniatura di Simone, così era segnata la realtà nell'ideale femminile dell'artista »⁽⁴⁶⁾.

È sottinteso che questo ritratto doveva riapparire nell'affresco, ed è la tesi che svilupperà il De Nicola (1906), il quale dimostra che

(44) J.A. CROWE - G.B. CAVALCASELLE, *A new history of painting in Italy*, II, London 1864, p. 91.

(45) G.B. CAVALCASELLE - J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, III, Firenze 1885, p. 93, n. 1.

Stranamente sia il Müntz (D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque...*, p. 72) sia, probabilmente da lui, il De Nicola (DE NICOLA, *L'affresco di Simone Martini...*, p. 344, n. 5) attribuiscono al Cavalcaselle, negandola, l'identità del ritratto di Laura con la prima figura femminile del gruppo che chiude la processione avviandosi verso un tempio, affresco della cappella papale (o di S. Giovanni) nella torre quadrata del palazzo dei Papi. In realtà Cavalcaselle scrive (passo che non esiste nell'edizione inglese): « La prima [figura femminile] che per la gentilezza dei lineamenti, la nobiltà dell'incenso e la ricchezza delle vesti attrae di preferenza l'attenzione, ci ricorda la figura della supposta Madonna Laura, dipinta nel Cappellone degli Spagnoli ». (CAVALCASELLE-CROWE, *Storia...*, III..., p. 97); istituisce cioè una semplice relazione di somiglianza con un affresco di cui lui convintamente aveva sostenuto l'estraneità a Simone Martini.

(46) A. VENTURI, *Il Petrarca e le arti rappresentative...* cit. (senza numerazione di pagine).

la quartina « Miles in arma ferox... » non è del Petrarca ma è tratta dalla Vita citata di S. Giorgio scritta dal cardinal Stefaneschi, inoltre committente dell'affresco, come prova l'altra quartina « Pictoris meraris manu... », dove l'accennato stemma con le sei mezzelune è appunto quello della famiglia Stefaneschi. Poi vuol riconoscere nel disegno secentesco del Cod. Barb. lat. 4426 (Bibl. Vaticana), rappresentante S. Giorgio che uccide il drago, una copia eseguita ad Avignone proprio dell'affresco martiniano; infine, per la strettissima analogia con questo disegno, e per i caratteri stilistici, pensava riferita alla cerchia dei senesi ad Avignone, se non a Simone stesso, la miniatura del S. Giorgio e il drago nel Codice di S. Giorgio. Ne segue da una parte, che « La bella tradizione che legava l'affresco di Avignone al Petrarca è caduta, non essendo più del Petrarca i versi che vi erano sottoposti, ma è caduta a vantaggio dell'altra che vuole effigiata Laura nella principessa liberata da S. Giorgio. Non è, cioè, più possibile il dubbio che la seconda tradizione si sia formata per accrescimento della prima, ma è certo ormai il contrario... »⁽⁴⁷⁾; dall'altra che, risultando il volto della principessa nella miniatura indubbiamente un ritratto, questo va considerato con grande probabilità il vero ritratto di Laura, corrispondente con la stessa immagine tramandata dai versi del poeta: « Sicché se non possiamo dire con tutta certezza di avere qui finalmente un ritratto di Laura, possiamo dire di averne uno molto probabile, il più probabile di quanti passano per tali »⁽⁴⁸⁾.

Ancora Adolfo Venturi riprende l'argomento (1907) modificando leggermente quanto scritto in precedenza, ammettendo che « non resta più traccia dell'affresco, all'infuori del disegno scoperto dal De Nicola, e di una imitazione del Codice di S. Giorgio... »⁽⁴⁹⁾; dove il senso di quella « imitazione » viene chiarito dall'escludere che le miniature del codice sian opera di Simone⁽⁵⁰⁾ ma di un imitatore senese della cerchia di Simone, che l'eseguì in Francia⁽⁵¹⁾. Conferma tuttavia che la testa della principessa è un ritratto (dunque quello di Laura) e non fatta di maniera come quasi tutte l'altre figure⁽⁵²⁾.

(47) DE NICOLA, *L'affresco di Simone Martini...*, p. 343.

(48) ID., *Ibid.*, p. 344.

(49) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907, p. 620.

(50) ID., *Ibid.*, p. 620, n. 3.

(51) ID., *Ibid.*, p. 1030.

(52) ID., *Ibid.*, p. 1028.

Ci sembra di poter osservare su quest'argomento come, se non è possibile assegnare sicuramente a Simone la paternità dell'affresco, e per la sua rovina e per l'assenza di documentazione attendibile, essa è però probabile, sulla base della concorde attribuzione all'artista del Redentore e della Vergine nel portale del Duomo. Da questa conclusione non può tuttavia seguire l'identificazione di Laura con la principessa (e ancor meno del Petrarca con S. Giorgio), mancando qualsiasi ritratto sicuro della fanciulla su cui fare riferimenti e confronti, salvo una tradizione tautologicamente giustificantesi, simile a quelle sul luogo di nascita di Laura, sulla sua famiglia, sul suo sepolcro, di cui la critica moderna ha dimostrato l'inattendibilità.

FIRENZE

Il primo accenno ai ritratti di Petrarca e Laura è dato dal Gelli (1549): « ...è ritratta medesimamente da lui [Simone Martini] M. Laura e di più M. Francesco Petrarca »⁽⁵³⁾.

Più ampiamente ne scrive il Vasari (1550): « ...tra le quali [donne] è Madonna Laura del Petrarca vestita di verde con una piccola fiammetta di fuoco tra il petto e la gola et è ritratta di naturale... Evvi ... a canto ad un cavaliere di Rodi, messer Francesco Petrarca pure di naturale: il che fece Simone per rinfrescare nelle opere sue la fama di chi [il Petrarca] lo aveva fatto immortale »⁽⁵⁴⁾.

Dal Vasari l'attribuzione degli affreschi, la descrizione iconografica, le osservazioni stilistiche e i giudizi di valore, si tramandano praticamente immutati, ed insieme, nella maggioranza degli studiosi, l'identificazione dei ritratti di Laura e Francesco; tralasciando le molte guide turistiche della città, infittite nel '700 e '800, che s'adeguano costantemente e meccanicamente all'autorità vasariana⁽⁵⁵⁾, noi ci riferiremo solamente ad autori che scrivono con finalità conoscitive.

⁽⁵³⁾ G.B. GELLI, *Sopra due sonetti che lodano il ritratto di Madonna Laura*, [Firenze 1549¹], in Id., *Lezioni petrarchesche*, a c. di C. NEGRONI, Bologna 1884, p. 256.

⁽⁵⁴⁾ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1967, pp. 195-96 (testo della ediz. Firenze 1550¹; idem Firenze 1568²).

⁽⁵⁵⁾ Il Cinelli tuttavia riscontra solo il ritratto di Laura, mentre Petrarca non è ricordato (F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze, ampliate ed accresciute da G. CINELLI*, Firenze 1677, p. 261).

Ripete dichiaratamente Vasari l'Ugurgieri-Azzolini (1649) ⁽⁵⁶⁾; lo accetta il Del Migliore (II metà 17° s.) ⁽⁵⁷⁾; vasariano è pure il Baldinucci (1681), il quale per altro opera un accostamento, ritrovandone analogie, fra l'abito con cui Laura è dipinta e quello con cui è descritta dal poeta: « fece il ritratto del Petrarca, in figura allato ad un Cavaliere di Rodi » ⁽⁵⁸⁾; « Questa [Laura] figurò fra alcune donne sedenti rappresentate per le Voluttà, vedesi questa con una piccola fiammella fra 'l petto e la gola, e vestita di verde, nel qual abito solito da essa portarsi, ella piacque al nostro Poeta, giaché egli in più luoghi così vestita ce la descrive... [Sonetto 11, Sonetto 200, Canzone 27] » ⁽⁵⁹⁾.

Si oppone al Baldinucci, e quindi al Vasari, il senese Uberto Benvoglianti (1712 c.): « a mio parere ...se in queste pitture di S. Maria Novella vi fosse Madonna Laura, non poco avrebbe dispiaciuto al Petrarca per esser con altre dipinta sotto la figura della voluttà... Con tal pittura il Baldinucci pretende di dar lume a un sonetto del Petrarca, nel quale Madonna Laura è dipinta vestita di Verde, come è dipinta in S. Maria Novella; ma se gli spositori avessero considerato, che l'abito verde era il più considerato ne' tempi del Petrarca avrebbero detto che ciò si doveva piuttosto stimare un abbellimento poetico e pittoresco, che una verità storica » ⁽⁶⁰⁾. E contro la tradizione di S. Maria Novella sostiene che « qua [in Siena] ancora si vede, che dipingesse [Simone] la medesima [Laura] in una facciata dello spedale nel volto di una Madonna ... » ⁽⁶¹⁾.

Il Vasari è invece ripreso dal Mecatti (1737), il quale per altro riferisce i due sonetti del Petrarca proprio ai ritratti in S. Maria No-

⁽⁵⁶⁾ J. UGURGIERI-AZZOLINI, *Le pompe sanesi*, II, Pistoia 1649, pp. 333 (Laura)-334 (Petrarca).

⁽⁵⁷⁾ F.L. DEL MIGLIORE, *Giunte alle vite de' Pittori del Vasari*, p. 66 (Firenze, Bibl. Naz., ms. Fondo Naz., II, IV, 218).

⁽⁵⁸⁾ F. BALDINUCCI, *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, II, Firenze 1768 (1681¹) p. 7.

⁽⁵⁹⁾ ID., *Ibid.*, p. 8.

⁽⁶⁰⁾ U. BENVOLIANTI, *Lettera* (probabilmente scritta all'avvocato Coppi, 1712 c.), in DELLA VALLE, *Lettere sanesi...*, II..., p. 84.

⁽⁶¹⁾ ID., *Lettera al signor Massetani* (1710), in DELLA VALLE, *Lettere sanesi...*, II..., p. 82.

Forse in questa Madonna, l'opinione popolare a Siena vedeva il ritratto di Laura, se ad essa si riferisce quel « dipinto della B. Vergine a Siena » asserito quale immagine di Laura in *Biografia antica e moderna...*, p. 80, e se è vero quanto scrive il D'Auriac che « A Sienne, on montre une madone peinte par le même artiste [Si-

vella: « Questi sonetti furono dal Petrarca composti in lode di detto Memmi, perché questo celebre Pittore avea con vivissimi colori espresso non solamente il suo Ritratto, quanto quello della sua amatissima Laura, come in appresso, trattandosi distintamente delle pitture [del Cappellone], faremo menzione »⁽⁶²⁾; « Né tralascieremo di accennare, che per la stretta amicizia tra il Memmi ed il celebre Petrarca, vi fe il Ritratto dello stesso, e di quella Madonna Laura...; e questo dié argomento allo stesso Poeta di fare poi menzione del Memmi in alcuni de' suoi Sonetti, come di già accennammo. Anzi si crede, che dal Ritratto fatto in questa facciata nella figura allato ad un Cavalier di Rodi, sia stata tramandata alla sua posterità l'effigie del Petrarca assai più al naturale che da veruno de i due Ritratti, che di esso furon fatti fare da Pandolfo Malatesta da Rimini »⁽⁶³⁾.

I passi del Mecatti vengono dichiaratamente ripetuti dal Richa (1755)⁽⁶⁴⁾. La tradizione vasariana continua nel Bottari (1759), che accoglie pure i riferimenti letterari del Baldinucci⁽⁶⁵⁾; continua nell'anonimo Elogio di Simone Memmi (1769)⁽⁶⁶⁾, nel Fineschi (1790)⁽⁶⁷⁾, ed infine nel Lastri (1791)⁽⁶⁸⁾.

Posizione del tutto autonoma quella del Della Valle (1782), il quale, se da una parte non accetta dal Benvoglianti l'identificazione di Laura nella Madonna ricordata in Siena⁽⁶⁹⁾, dall'altra ne accetta la critica al Baldinucci, e la integra proponendo « ...che Simone pro-

mone], et qui serait, dit-on, la belle Laure. Elle est représentée les yeux baissés, et vêtue selon sa coutume, d'habits verts ». (E. D'AURIAC, *Laure et Pétrarque. Etude iconographique*, Amiens 1882 (Estratto da « Investigateur », Luglio-Agosto 1882), p. 14); D'Auriac non si riferisce certamente alla Madonna della Maestà di Palazzo pubblico, ben diversamente vestita, come invece intende il Müntz (D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque...*, p. 68).

(62) G.M. MECATTI, *Notizie storiche riguardanti il Capitolo esistente nel Convento de' Padri Domenicani di S. Maria Novella...*, Firenze 1737, p. 8, n. (a).

(63) ID., *Ibid.*, p. 11.

(64) G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, III, Firenze, 1755, p. 85.

(65) VASARI, *Le Vite ... a c. di G. BOTTARI*, I, Roma 1759, p. 102, n. 3.

(66) *Elogio di Simone Memmi*, in *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, ed architettura...*, I, Firenze 1769, p. 26.

(67) V. FINESCHI, *Il forestiero istruito in S. Maria Novella di Firenze*, Firenze 1790, pp. 45 (Petrarca) e 46 (Laura).

(68) M. LASTRI, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono a stampa dal secolo X fino al presente*, I, Firenze 1791, commento alla tav. X.

(69) DELLA VALLE, *Lettere sanesi...*, II, ..., p. 82.

tabilmente in quella Donna, che esprime la voluttà, egli abbia dipinto la Fiammetta del Boccaccio, a cui il simbolo della Fiammetta da Simone postale tra il petto, e la gola pare non oscuramente ci richiami »⁽⁷⁰⁾.

Rifiuta l'identificazione del ritratto di Laura pure il Lanzi (1795), ma per ragioni cronologiche: « e certo ella si crederia suggerita dal Petrarca, se il confronto de' tempi lo permettesse. Ma la pittura fu fatta nel 1332; ove Simone non andò in Francia prima del '36: e ciò che dicesi del ritratto di M. Laura entro quel capitolo è mera favola »⁽⁷¹⁾.

La tesi del Lanzi è integralmente accolta dal Cicognara (1813), che nega pure l'identificazione con la Fiammetta operata dal Della Valle, in quanto, mentre l'affresco è del 1332, il riferimento a Fiammetta nella lettera dedicatoria del Teseida è del 1341⁽⁷²⁾; riguardo il ritratto del poeta, « La fisionomia satiresca che è data al Petrarca mi sembra che debba far escludere questa pretesa immagine ... »⁽⁷³⁾.

Anche nel commento al Vasari di Montani-Masselli (1832), esposta la nota del Bottari ci si chiede se tale immagine sia veramente il ritratto di Laura, e si riprende da una parte l'impostazione del Lanzi, dall'altra la critica del Cicognara a Della Valle⁽⁷⁴⁾; tale commento è poi seguito dal Ranalli (1845)⁽⁷⁵⁾.

Ritorna invece la tesi vasariana nella Biografia universale antica e moderna (1827) ma con qualificazione imprecisa: « ... nel quadro di santa Maria Novella ... che rappresenta le Voluttà di questo mon-

⁽⁷⁰⁾ ID., *Ibid.*, p. 84.

Queste posizioni non sono però riprese nel suo Commento al Vasari, dove invece si limita a riproporre la nota, ben diversa, del Bottari (VASARI, *Le vite...*, a c. di G. DELLA VALLE, II, Siena 1795, p. 210, n. 2).

⁽⁷¹⁾ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-96, I, p. 289; idem Bassano 1809².

⁽⁷²⁾ CICOGNARA, *Storia della scultura...*, I..., p. 411. Questa critica al Della Valle subisce tuttavia un'oscillazione, perché Cicognara ne riprenderà la tesi in una lettera al « Giornale arcadico » di Roma (ID., *Sul vero ritratto di Madonna Laura...*, « Giornale arcadico di scienze lettere ed arti », XXII (1821), p. 239), per mantenere infine la posizione iniziale nella II ediz. della Storia (ID., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia, fino al secolo del Canova*, III, Prato 1823, p. 322).

⁽⁷³⁾ ID., *Ibid.*, p. 411.

⁽⁷⁴⁾ *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, a c. di G. MONTANI-G. MASSELLI, Firenze 1832-38, I, p. 162, n. 14.

⁽⁷⁵⁾ VASARI, *Le Vite...*, a c. di F. RANALLI, Firenze 1845-48, I, pp. 423 sgg., n. 2.

do »⁽⁷⁶⁾. Ritorna ancora nel Romagnoli (c. 1835) che dichiaratamente ripete il Richa (e quindi il Mecatti), ma conoscendo Della Valle, Lanzi e Cicognara può osservare (datando l'affresco nel 1334): « Se Simone fu in Francia nel 1330 (unica epoca nella quale non trovai in Toscana occupato questo artista) i ritratti del Petrarca e di Laura accennati dagli scrittori in questa storia saran veri, ma se Simone non fu alla corte Papale di Avignone, che dopo il 1330 essi sono sognati, perché Petrarca nacque nel 1304, e l'amore del Poeta per Laura nacque nel 1327. Alcuni sono di sentimento che [Simone] ... esprima la Fiammetta del Boccaccio e non Laura »⁽⁷⁷⁾.

Ritorna infine e con maggior convinzione il Rosini (1840): affrontando il problema se quelli indicati come ritratti di Laura e Petrarca siano veramente i loro ritratti, risponde esplicitamente: « È nel quadro del Memmi Madonna Laura vestita di verde; e quale trovai nei versi seguenti del Petrarca, e che a conferma della verità del ritratto, sono riportati dal Baldinucci... », e cita a riprova anche il passo del de Veras riportato da Della Valle⁽⁷⁸⁾. Corregge tuttavia il Vasari nella topografia dei personaggi: per Laura, « Or ben sta quanto ci dice e della fiammetta e dell'abito verde: ma la figura, che ha queste particolarità, non siede, e non è fra le donne a sinistra, un poco in alto; ma è quella, che vedesi precisamente in mezzo del quadro, ed è accanto ad una regina... »⁽⁷⁹⁾; per il poeta, « La tradizione costante indica il Ritratto del Petrarca nella sesta figura che segue alla sinistra del Papa; e non in quella ch'è accanto al Cavalier di Rodi, che è la settima alla destra del Papa stesso »⁽⁸⁰⁾: cade così anche l'osservazione, già intrinsecamente debole, del Cicognara. Il Rosini non ignora la difficoltà derivante dalla cronologia del Lanzi, ma essa è risolta nel proporre una cronologia diversa: la data del 1332 è considerata arbitraria, il Martini andò ad Avignone nel 1336, « ... là conobbe il Petrarca e Madonna Laura; là fece i loro Ritratti; e tornato in Italia... fu dal Guidalotti, invitato a dipingere il Capitolo Domenicano [in cui già stava lavorando il Gaddi]; dove poté con quelle dell'Amata Donna, che avvolse d'un verde ammanto come

⁽⁷⁶⁾ *Biografia universale antica e moderna...*, p. 80.

⁽⁷⁷⁾ ROMAGNOLI, *Biografia...*, pp. 611-612.

⁽⁷⁸⁾ ROSINI, *Storia della pittura italiana...*, I..., pp. 120-21, n. 27; idem Pisa 1848².

⁽⁷⁹⁾ Id., *Ibid.*, p. 23, n. 19.

⁽⁸⁰⁾ Id., *Ibid.*, p. 107.

la descrive il Poeta, rinnovellare ancora le sembianze di colui, che ne' suoi Versi l'avea fatto immortale. »⁽⁸¹⁾; « In quanto al Petrarca, la figura indicata è nobilissima, e non molto dissimile dal Ritratto datoci dal Marsan... »⁽⁸²⁾..

Il Padre Marchese (1846), mentre è convinto del ritratto del Petrarca, resta invece agnostico per Laura: « A dinotare i piaceri e la voluttà onde sono adescati e sedotti i mortali, ritrasse una schiera di giovani danzatrici, e fra esse alcuni credettero di vedere la bella Laura. »⁽⁸³⁾.

Gaetano Milanese (1846), se difende l'attribuzione a Simone degli affreschi da quanti, Rumhor in primis, gliela negavano per ragioni cronologiche e stilistiche, torna tuttavia a ritenerli eseguiti prima dell'andata del pittore ad Avignone, perciò « non può essere che in quelle sia il ritratto di Laura. Noi teniamo che in quella figura femminile vestita di verde, con una piccola fiammetta di fuoco tra il petto e la gola, il pittore abbia inteso personificare la voluttà de' piaceri sensuali, togliendone l'esempio dai gentili, i quali con questo medesimo segno qualche volta rappresentarono Venere. »⁽⁸⁴⁾. Per il Petrarca, accoglie la osservazione del Cicognara⁽⁸⁵⁾.

Il problema di questi ritratti si risolve in modo negativo e definitivamente, nel momento in cui viene comunemente accolta la tesi di quanti, per ragioni documentarie (la corretta interpretazione del testamento del Guidalotti, pubblicato nel 1734 dal Mecatti) e stilistiche (la differenza fra questi affreschi e le opere sicuramente martiniane) negano che Simone abbia lavorato in S. Maria Novella. Già il Rumhor (1827)⁽⁸⁶⁾ aveva sostenuto tale tesi, ma essa, vuoi perché rifiutata (Rosini e Milanese), vuoi perché il suo libro non era in Italia molto conosciuto, non ebbe diffusione nella nostra storiografia. Perché si imponga bisognerà attendere da una parte il Cavalcaselle (1864), il quale dopo un'attenta analisi attribuisce gli

⁽⁸¹⁾ ID., *Ibid.*, p. 108.

⁽⁸²⁾ ID., *Ibid.*, p. 120, n. 27.

⁽⁸³⁾ V. MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, I, Firenze 1854² (1846¹), pp. 126 (Petrarca) e 127 (Laura); tesi riconfermate in Firenze 1869³.

⁽⁸⁴⁾ VASARI, *Le vite...*, a c. di MILANESI-PINI-MARCHESE, II..., p. 90, n. 1.

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*, p. 90, n. 2.

⁽⁸⁶⁾ K.F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, II, Berlin und Stettin 1827, pp. 96-97.

affreschi ad artisti della cerchia senese, ma escludendo Simone⁽⁸⁷⁾; dall'altra, a confermare l'esatto senso del testamento del Guidalotti, nuove scoperte documentarie, da cui si poteva concludere che il Cappellone degli Spagnoli già come architettura era iniziato nel 1350, sei anni quindi dopo la morte del nostro pittore⁽⁸⁸⁾.

I RITRATTI « PORTATILI »

Il veicolo attraverso cui resta desto e si tramanda, dopo la morte del Petrarca, l'interesse per il ritratto « portatile » di Laura, è soprattutto costituito dalla stessa fortuna letteraria del poeta, e le conseguenti edizioni e commenti delle sue Rime e in essi dei sonetti: « Per mirar Policleto... » (soprattutto), e « Quando giunse a Simon... »; già il Filelfo (1445 c.) osservava, che nel primo il poeta « Comenda... insieme con la bellezza di M. Laura l'ingegno e l'arte di maestro Simon da Siena pictor in quella età solennissimo il qual havea ritratto del naturale essendo in Avignone la detta donna a contemplatione di M. F. »⁽⁸⁹⁾; il ritratto è ancor ricordato dal cosiddetto Antonio da Tempo (c. 1470), dal Vellutello (1538), dal Gesualdo (1541), dal Daniello (1541), dal Gelli (1549)⁽⁹⁰⁾.

⁽⁸⁷⁾ CROWE - CAVALCASELLE, *A new history of painting...*, II, pp. 85 sgg.; CAVALCASELLE - CROWE, *Storia della pittura...*, III..., pp. 80 sgg.

⁽⁸⁸⁾ Questi nuovi apporti vengono ad esempio convintamente accolti da G. Milanesi (*Le opere di GIORGIO VASARI...*, I..., pp. 550 (nn. 1 e 3) - 551 (n. 1)), modificando quanto aveva scritto nel '46.

⁽⁸⁹⁾ *Li sonetti canzone triumpho del Petrarca...*, Venezia 1519, p. 61 v.; vd. anche, *Ibid.*, il commento al secondo sonetto.

⁽⁹⁰⁾ A. DA TEMPO, in *Opera del preclarissimo Poeta Miser Francesco Petrarca...*, II parte, Venezia 1508, p. 44 v. (« ...fecesi [il Petrarca] rittare la sua donna in charta a Simon de Sena excellentissimo pictore... laudando [il Petrarca] el dito Simone pictore el qual havia ritratto la sua M.L. cum summo artificio »). *Il Petrarca con l'espositione [di]...* VELLUTELLO..., pp. 22 r. (« Volse il Poe. ... la bella effigie di M.L. e la virtù di Simon pittor del suo tempo, che quella maestrevolmente a sua contemplatione haveva dal natural ritratta, ad un tratto lodare ») e 22 v. (« da Simon Pittore gli era stata M.L. eccelentissimamente dal natural ritratta »). *Il Petrarca clla spositione di ...* GESUALDO..., pp. CX r. (« ... la [Laura] fe ritrar in charte da Simone da Siena famoso di quella etate pittore: il cui ritratto mirabilmente lui piacendo per laudare lo ingegno del pittore, ma più la singulare beltà della sua donna, fece egli il Sonetto... ») e CXI r. (« Havendone il Poeta mostrato quanto dicevolmente e di naturale ritratta fosse M.L. da Simone... »). *Sonetti, Canzoni, e Triumpho... colla spositione di ...* DANIELLO..., p. 62 r. (« Finge adunque il Poe. ... ch'un certo Simone da Siena pittore (volendo esso insieme col detto Simone la sua Donna grandemente lodare) nel ritrar così al vivo, e naturale simigliante M.L. ... »). GELLI, *Sopra*

Questa tradizione confluisce nella vasariana Vita di Simone Memmi, rilanciandosi quindi tramite l'eccezionale incidenza che l'opera del Vasari ha, per alcuni secoli, nell'ambito della letteratura artistica, storica, erudita in genere. Il grande storico scrive, nella prima edizione delle *Vite* (1550), come il pittore senese alla corte di Avignone « Trovò questo amorosissimo poeta desideroso di avere la immagine di Madonna Laura ritratta con bella grazia dalle dotte mani di maestro Simone; perché avendola poi come desiderava, ne fece memoria ne' due sonetti »⁽⁹¹⁾; abbiám visto inoltre che rappresentò il poeta e la donna nel Capitolo di S. Maria Novella « per rinfrescare nelle opere sue la fama di chi lo aveva fatto immortale ». Nella seconda edizione (1568), che fu quella più letta, aggiunge, nel concludere la vita dell'artista: « ... Si diletto molto di ritrarre di naturale, e in ciò fu tenuto il miglior maestro de' suoi tempi che 'l signor Pandolfo Malatesti lo mandò insino in Avignone a ritrarre messer Francesco Petrarca, a richiesta del quale fece poi con tanta sua lode il ritratto di Madonna Laura »⁽⁹²⁾. Due quindi i ritratti « portatili » cui il Vasari accenna, quello di Laura e quello del Petrarca.

Già abbiám visto come per il Mancini (1621) esisteva « in Avignone un quadro di S. Giorgio con il ritratto del Patriarca [Petrarca] e signora Laura che di quelli due amanti era già in Siena un quadro di man di Simone in casa dei signori Mandoli. »; ancora egli scrive del « ritratto in Avignone della signora Laura e del Petrarca... [ritratto del quale] fece [Simone] anco una copia che in mia fanciullezza mi ricordo haverla vista appresso il signor Nicolò Mandoli... »⁽⁹³⁾. Se nel primo passo s'incrociano tradizione francese e tradizione vasariana, questa invece prevale nel secondo passo, dove a ben leggere risulta chiaro che Simone eseguì in Avignone un quadro con il doppio ritratto di Laura e Francesco; che inoltre eseguì [ma dove?] una copia di esso personalmente veduta in Siena dal Mancini; che infine in ambedue rappresentò la donna e il poeta nella loro normalità, e non sotto le spoglie della principessa e di S. Giorgio.

due sonetti..., pp. 240 (« La intenzione del poeta in questi due sonetti... è di lodare uno ritratto della sua Madonna Laura, fatto per le mani di uno maestro Simone Memmi da Siena ... »), 244, 254.

⁽⁹¹⁾ VASARI, *Le vite...*, a. c. di BETTARINI-BAROCCHI, Testo, II, ..., p. 192.

⁽⁹²⁾ ID., *Ibid.*, p. 200.

⁽⁹³⁾ MANCINI, *Alcune considerazioni intorno a quello che hanno scritto...*, p. 174.

Il passo vasariano viene ripreso dal Tommasino (1650), che gli aggiunge inoltre quanto lo storico aretino aveva scritto di Laura in S. Maria Novella: Simone « olim Avinionem missus a Pandulpho Malatesta, ut Petrarchae effigiem in tabulam referret; qui etiam Petrarchae precibus coelestem Laurae effigiem pinxerat, amictu viridi, flammula e pectore exiliente, cuius saepius meminit Poeta »⁽⁹⁴⁾. Tommasino inoltre sostiene che tale immagine « illustrissimi Columenses Petrarchae dono in deliciis habuere, et cui similis ea quae visitur Arquadae »⁽⁹⁵⁾.

Anche il Baldinucci (1681) accenna, sia pure in forma dubitativa, al ritratto del Petrarca già ricordato dal Vasari: « ...forse fu suo [di Simone] alcuno de' due ritratti, che fece far di esso Petrarca Pandolfo Malatesta da Rimini, di che fa menzione il medesimo poeta nelle sue Epistole lib. I rerum senilium epist. 6 »⁽⁹⁶⁾, con ciò forse volendo riportare in area italiana l'esecuzione di almeno uno dei ritratti, perché nell'epistola, come abbiám visto, son chiarissimi i riferimenti topografici dell'incontro Petrarca-Pandolfo.

A testimonianza del Della Valle, Uberto Benvoglianti ricorda (ma senz'altra eco nella letteratura artistica che una semplice citazione da parte del Romagnoli⁽⁹⁷⁾) « l'asserzione di un certo Sig. Fulminet Francese, che l'assicurò, trovarsi in Fontainebleau l'originale ritratto di Laura »⁽⁹⁸⁾.

La tesi manciniana, di un solo formato con i ritratti sia di Laura che del poeta, ritorna in Bindo Peruzzi (1753), lettore di lingua toscana nello studio fiorentino, con questa novità, che il doppio ritratto, firmato dall'artista e per lunga discendenza familiare ora in suo possesso, era in marmo; e i sonetti del Petrarca, a ben leggerli, si riferiscono proprio ad un'opera plastica. Tale tesi è avanzata dal Peruzzi in una lettera, letta nel 1753 ai membri dell'Accademia della Crusca, poi più volte edita, ed anche nell'edizione veneziana delle Rime petrarchesche del 1756, da cui riportiamo il testo:

⁽⁹⁴⁾ I. Ph. TOMASINI *Petrarca redivivus*, Patavii 1650, p. 87.

⁽⁹⁵⁾ Id., *Ibid.*, p. 102.

⁽⁹⁶⁾ BALDINUCCI, *Delle notizie de' professori del disegno...*, II..., pp. 7-8.

⁽⁹⁷⁾ ROMAGNOLI, *Biografia...*, p. 652.

⁽⁹⁸⁾ DELLA VALLE, *Lettere sanesi...*, II..., p. 83, n. 1.

« Credo che non vi sarà discaro, Signori miei, ch'io vi dia parte di un marmo molto raro da me ritrovato nella mia casa, in cui è scolpito il Ritratto del nostro Petrarca, e di Madonna Laura, fatto in marmo alto un terzo di braccio, largo due palmi in circa da Simone Memmi Scultore Senese, come apparisce dall'iscrizione che vi è: Simon de Senis me fecit sub Anno Domini MCCCXLIIII. Io credo che per questo Ritratto appunto facesse il Petrarca questi due Sonetti, come dissi nell'Accademia della Crusca, che mi onorò di ammettermi nel suo illustre Corpo, nel mese di Settembre 1753. alla quale donai un getto di detto marmo... [segue il testo dei due sonetti]. La rarità di questo Monumento si accresce da una nuova erudita notizia; poiché né Vasari né Baldinucci hanno detto nella Vita da essi scritta di Simon da Siena, che egli fosse Scultore, ma che solo dipignesse; e che lo aver ritratto il Petrarca e Madonna Laura nella gran cappella di S. Maria Novella, gli facesse meritare dal Poeta i sopra scritti Sonetti. La qual cosa non è punto vera, perché il Petrarca non loda la Pittura ma la Scultura del Memmi, e le parole dei riferiti versi lo dicono a bastanza chiaro; perché Stile non vuol dir Pennello, ma bensì Scalpello, o altro istrumento di ferro da scolpire. E poi fa la comparazione molto giudiziosa non con antichi Pittori, come sarebbe Apelle, o Parrasio, ma con Scultori come furono Pigmaliione, e Policleteo, ch'egli nomina in paragone del Memmi. Nè mi si ripeta quel verso "Ivi la vide, e la ritrasse in carte", per prova che fu piuttosto pittura che scultura, perché ognun sa che gli Scultori fanno il disegno 'in carta' prima d'intraprendere a lavorare in marmo; e poi il Poeta finge che Simone 'vide la donna gentile in paradiso', dove non poteva fare una Statua, ma bensì disegnare il ritratto, il che far non avrebbe potuto "poi che fu disceso a provar caldo e gielo". Adunque io credo di avere un Monumento originale che mi dà l'effigie sicura del gentil Petrarca restauratore delle lettere in Italia, e della sua bella Laura. La qual opera ha dato motivo al medesimo di fare i due sopra lodati Sonetti. Egli è probabile che questa sarà stata posseduta in principio dal detto Petrarca, del quale fu molto amico un certo Francesco di Messer Simone Peruzzi anch'esso Poeta di que' tempi, avendo fiorito circa il 1380, nominato però dal Crescimbeni nella sua volgar Poesia, il quale sopravvisse al Petrarca morto nel 1374.

e può essere che acquistasse dopo la sua morte questo Monumento, che ha continuato ad essere nelle mani de' suoi Descendenti. »⁽⁹⁹⁾.

Sotto il ritratto maschile era inciso: F. PETRARCA, mentre sul retro: SIMION DE SENIS ME FECIT SUB ANNO DOMINI 1344; sotto il ritratto della donna: DIVA LAURA, mentre sul retro la seguente quartina: SPLENDIDA LUCE IN CUI CHIARO SE VEDE / QUEL BEL CHE PUO' MOSTRAR NEL MONDO AMORE / O VERO EXEMPLO DEL SOPRAN VALORE / E D'OGNI MERAVEGLIA INTIERA FEDE.

Informato di queste novità il Bottari (1759) ne scrive riassuntivamente nella sua edizione delle Vite vasariane; da lui sappiamo che « Di queste due tavolette in marmo ne ha le forme in gesso l'eruditissimo sig. Manni, che anche ha fatto intagliare in rame il ritratto di esso Petrarca, e gentilmente me ne ha comunicato la notizia e la stampa. »⁽¹⁰⁰⁾. Si noti come il Peruzzi riferisca chiaramente d'un'unica lastra di marmo con scolpiti a rilievo i due ritratti, mentre il Bottari e altri successivamente parlano di due tavolette, una col ritratto di Laura, l'altra con quello del poeta; dovette acca-

⁽⁹⁹⁾ *Le rime del Petrarca brevemente esposte per L. CASTELVETRO*, II, Venezia 1756, pp. ix-xi; la lettera è stata successivamente riprodotta in: CICOGNARA, *Storia della scultura...*, I..., pp. 406-7; in (V. PERUZZI,) *Notizie sopra due piccoli ritratti in bassorilievo rappresentanti il Petrarca e Madonna Laura che esistono in casa Peruzzi di Firenze, con delle iscrizioni del XIV secolo*, Parigi 1821, pp. 21-24.

Riguardo il paragone fra Pigmaliote, Policleto e Simone, scrive Bindo Peruzzi in nota: « A torto dunque il Tassoni nelle sue considerazioni riprende il Petrarca per aver paragonato Simon da Siena piuttosto a Policleto Statuario, che a tant'altri eccellenti antichi pittori ». (*Ibid.*, p. X, n. 1); nota che sarà ripresa da Della Valle (*Lettere sanesi*, II..., p. 92) e dal Lanzi (*Storia pittorica della Italia...*, I, Bassano 1809, p. 318). Il riferimento al Tassoni perché questi, commentando il sonetto « Per mirar Policleto... », aveva scritto: « È vero che la pittura e la scoltura hanno il medesimo fine d'imitare e di rappresentare: ma avendo il Poeta il paragone di tanti altri pittori antichi eccellenti da contrapporre a Simone da Siena: non so perché si valesse di quello di Policleto, che fu statuario » (TASSONI, *Considerazioni sopra le rime del Petrarca...*, p. 135). Stesse osservazioni commentando il son. « Poi che 'l camin... » (*Le Rime di F. Petrarca*, a c. di L.A. MURATORI, Modena 1711, p. 296; commento non facente parte delle *Considerazioni*, ma di quegli ampliamenti rimasti manoscritti fino all'edizione muratoriana). Il Gesualdo (1541) invece aveva osservato al riguardo: « Ma qui dovete sapere, che benché Polycleto facesse statue di metallo, e Simone pingesse, non dimeno a tutti i maestri di fingere l'altrui figure è comune il sapere raffigurare nella mente la forma, che far si dee: benché i pittori poi le dipingano in charte, o nel muro, o nelle tavolette; quelli la 'ntagolino e iscolpiscano nei metalli, e nei marmi (*Il Petrarca colla spositione di...* GESUALDO, ..., p. CX v.); analogamente il Cicognara (vd. ultra).

⁽¹⁰⁰⁾ VASARI, *Le vite...*, a c. di BOTTARI, I, ..., p. 106, n. 1.

dere che, fra la lettera del Peruzzi e il commento del Bottari, la lastra venisse segata ottenendo così le due tavolette; che in origine esistesse unica testimonia pure il Cicognara⁽¹⁰¹⁾.

Discute se Simone fosse stato anche scultore, l'abate De Sade (1764)⁽¹⁰²⁾, come sembrano indicare i due sonetti petrarcheschi; egli, pur non essendo personalmente convinto della cosa, riferisce quanto sostiene Bindo Peruzzi, ed ancora di aver scritto a Firenze all'abate Bandini, bibliotecario della Biblioteca Medicea, per chiarimenti sui ritratti marmorei. Il Bandini così gli risponde: « È vero che Simone Memmi fu Pittore come si ricava dalla di lui vita presso il Vasari, ciò non impedisce che avesse fatto ancora qualche scultura e tra queste le due tavolette in marmo che io ho più volte vedute (e delle quali ne conservo una copia in gesso) appresso il Signore Bindo Simon Peruzzi.... »⁽¹⁰³⁾.

Accenna a questi ritratti l'Elogio di Simone Memmi (1769)⁽¹⁰⁴⁾, e tocca il problema di Simone scultore pure il Tiraboschi (1775): « Non si ha notizia, ch'egli [Simone] fosse ancora Scultore. Non di meno due tavolette di marmo [quelle del Peruzzi], che si conservano in Firenze ... sembrano persuaderci, che anche in quest'arte Simone si esercitasse. »⁽¹⁰⁵⁾.

Il Della Valle (1782) riportando la nota del Bottari, e accennando all'affermazione del Mancini di aver visto una copia del ritratto di Petrarca e Laura, dichiara riguardo ai rilievi Peruzzi: « Sarebber' elleno mai apocrife queste tavolette? Dalle sue iscrizioni si vede che aveva studiato, e che le faceva esatte: e al millesimo premetteva l'anno. Se avessi sott'occhio le tavolette medesime, ne pronuncerei con più sicurezza: perché la maniera di Simone si distingue assai bene da quella degli altri pittori contemporanei. Ma se esse fossero di Simone, sarebbero forse un dono del Petrarca mandato al Malatesta, o a qualche suo amico in Italia? In questo modo l'Ambrosiana possiede il prezioso Virgilio del medesimo Petrarca... »⁽¹⁰⁶⁾.

(101) CICOGNARA, *Storia della scultura...*, I..., p. 408.

(102) DE SADE, *Memoires...*, I..., pp. 71-79, n. XII.

(103) ID., *Ibid.*, p. 75.

(104) *Elogio di Simone Memmi...*, p. 24, n. 1.

(105) G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, V, Modena 1755, p. 529.

(106) DELLA VALLE, *Lettere sanesi...*, II..., p. 92 (riporta invece solo la nota del Bottari in VASARI, *Le vite...*, a c. di DELLA VALLE, II..., p. 218, n. 1).

Il Baldelli (1797): « ... Simone, che al talento della pittura riuniva quello della scultura, quantunque non lo dica il Vasari, scolpì ancora in marmo questi due ritratti, ed ambedue si conservano nella casa dei Signori Peruzzi... Il nome del pittore, che vi si legge in caratteri del XIV secolo a me sembra togliere ogni dubbio. »⁽¹⁰⁷⁾.

Il Lanzi (1809): « Che avesse merito ancora nella scultura congetturasi da un ritratto di M. Laura presso il Sig. Bindo Peruzzi fiorentino con questa epigrafe in caratteri del secolo XIV... Ciò serve a meglio intendere perché il Petrarca lo paragoni... piuttosto a Policleteo scultore che ad Apelle o ad altro pittore antico, siccome avria voluto il Tassoni. »⁽¹⁰⁸⁾.

Sulla questione interviene polemicamente il Cicognara (1813)⁽¹⁰⁹⁾ negando innanzi tutto che, sulla scorta dei sonetti petrarcheschi, possa inferirsi un Simone anche scultore e pertanto il ritratto di Laura scolpito e non dipinto. Forza il testo infatti il Tassoni, perché Petrarca, riferendosi a Pigmalione e Policleteo, non intende considerarli per l'aspetto tecnico, cioè come scultori, ma per la qualità di eccelsi imitatori della natura, qualità che si esprime innanzi tutto nel disegno, e solo in questo senso vale il confronto con Simone. Infatti « Le arti belle ricevono tutte dal disegno la fondamentale loro eccellenza, e tutte somministrano indistintamente di che fare simili confronti, qualunque sia la materia che in esse abbia tratto la mano, poiché l'essenza della cosa consiste nel disegno, e la pittura, la scultura o l'incisione non sono che puri modi materiali onde condurre ad effetto ciò che dalla prima e principale arte del disegno viene determinato. »⁽¹¹⁰⁾; la stessa terminologia dei sonetti indica senza possibile dubbio che il ritratto di Laura fu un disegno. Queste considerazioni valgono pure contro l'interpretazione dei sonetti proposta da Bindo Peruzzi; e riguardo i ritratti in marmo di sua proprietà ulteriori considerazioni fanno concludere che essi non furono opera di Simone: l'epigrafe dietro l'effigie del Petrarca mostra caratteri più moderni della quartina dietro l'effigie di Laura: « Dunque se gli scritti sono di due tempi, e precisamente quello che porta il

(107) G. B. BALDELLI, *Del Petrarca e delle sue opere*, Firenze 1797, p. 42, n. 10.

(108) LANZI, *Storia pittorica della Italia...*, Bassano 1809, I, p. 318; nella precedente ediz. non accenna al problema.

(109) CICOGNARA, *Storia della scultura...*, I..., pp. 403-414 (*Nota intorno a Simone Memmi*).

(110) ID., *Ibid.*, p. 405.

nome del preteso autore è più moderno, egli è chiaro che l'iscrizione è apocrifa e che nulla prova in quest'argomento. »⁽¹¹¹⁾. Qualitativamente, questi rilievi risultano assai inferiori ad altre sculture contemporanee e specificamente agli affreschi e ritratti dello stesso Simone in S. Maria Novella; inoltre, non è possibile che il poeta si commuovesse « alla vista di questo marmo, il quale non rappresenta una donna in alcun modo come ce la descrive egli ne' suoi versi, di forme celestali e di un'angelica fisionomia. La sensazione che provasi alla vista del marmo dagli imparziali osservatori è per lo meno fredda quanto il marmo medesimo. »⁽¹¹²⁾. C'è ancora la difficoltà che i sonetti accennano a un solo ritratto, quello di Laura, mentre il rilievo Peruzzi comprende pure il poeta; e la difficoltà che in meno di un anno, entro l'agosto 1344, Simone avrebbe dovuto scolpire i ritratti ad Avignone, tornare in Italia, ammalarsi, morire. Infine, la prova decisiva che il senese non fu scultore né scolpì ritratto di Laura, è data proprio dal Petrarca, in quegli stessi anni da una parte lodante l'età sua felice nella pittura, e l'amico fra i massimi rappresentanti, dall'altra invece ritenentela assai povera e mediocre nell'espressione plastica: ma allora come avrebbe potuto entusiasinarsi davanti alla scultura di Simone? Quale dunque la vera immagine di Laura: non quella tradizionalmente indicata in S. M. Novella, perché ivi Simone lavorò prima di andare ad Avignone (né può somigliare al poeta quel satiresco personaggio con cui viene tradizionalmente identificato). Va ancora escluso il ritratto in casa Pandolfini (attribuito al Ghirlandaio, e recentemente inciso non troppo fedelmente dal Palmerini) perché esso in realtà raffigura Giovanna degli Albizi moglie di Lorenzo Tornabuoni. Veritiera invece risulta una miniatura nel codice del Canzoniere alla Laurenziana (una seconda rappresenta il Petrarca); essendo il codice di età prossima a questi personaggi, la miniatura molto probabilmente riproduce eccellenti modelli del ritratto di Laura se non addirittura l'originale disegno martiniano: « Non può invero vedersi più grazia, più dolcezza, più modestia di quella che spirano i semplicissimi tratti di quest'effigie... »⁽¹¹³⁾. In Siena, presso Antonio Piccolomini Bellanti, è conservata una tavola, dai più attribuita a Simone (« e pare

(111) *Id.*, *Ibid.*, p. 407.

(112) *Id.*, *Ibid.*, p. 408.

(113) *Id.*, *Ibid.*, p. 412.

in effetto » ammette Cicognara), raffigurante una giovane nobilmente e riccamente vestita in costume provenzale, e creduta il ritratto di Laura; le prove non sono innegabili, però è vero che, a testimonianza del Mancini, esisteva in Siena un secondo ritratto di Laura fatto da Simone, ed è assai probabile si identifichi con la tavola Bellanti: « Dolcezza, modestia, portamento soave, abbigliamento gentile e quello che è più la foggia delle vesti, i capelli ed il velo, tutto contribuisce a poter accordare che il ritratto di Laura a questa immagine si riferisca. »⁽¹¹⁴⁾. Ed infine va ricordato il niello antico del museo Malaspina a Pavia, dove una gentile donna vestita alla provenzale reca scritto, lateralmente alla testa, Laura: « può aver servito di modello quella del Memmi o altra che rassomigliasse, poiché vi si riconoscono più i tratti di questa di Siena e di quella della Laurenziana che delle altre pretese immagini delle quali abbiamo favellato più sopra. »⁽¹¹⁵⁾.

Data la grande fama del Cicognara, le sue tesi vengono dichiaratamente riprese dal Marsand (1819)⁽¹¹⁶⁾ come giustificazione al ritratto Bellanti di Laura che, inciso dal Morghen⁽¹¹⁷⁾, egli inserisce nella sua edizione delle Rime; rifiutando pertanto sia ogni paternità al Martini e ogni somiglianza a Laura del rilievo Peruzzi, sia la presenza in S. Maria Novella dei ritratti del poeta e della fanciulla; ammettendo che il ritratto Pandolfini rappresenti Giovanna degli Albizi e la miniatura laurenziana una buona copia del vero ritratto di Laura, sceglie infine come migliore la tavola Bellanti, e per le ragioni già addotte dal Cicognara, e perché in essa scorge « dipinte così, come le ha descritte il Poeta, non solo le grazie, le dolcezze e le soavità di quella parte, ch'egli chiama corporeo velo, ma le soavità, le grazie e le dolcezze dello spirito, che sono quelle appunto di cui manca il ritratto della Laurenziana. »⁽¹¹⁸⁾.

⁽¹¹⁴⁾ ID., *Ibid.*, p. 413.

⁽¹¹⁵⁾ ID., *Ibid.*, p. 414.

⁽¹¹⁶⁾ *Le rime del Petrarca*, a c. di A. MARSAND, I, Padova 1819, pp. 348-353 (*Dichiarazioni ed illustrazioni storico critiche del ritratto di Laura*).

⁽¹¹⁷⁾ Come Marsand stesso informa (*Le Rime...*, p. 352), egli dal ritratto Bellanti trasse prima una copia disegnata, ad opera del disegnatore senese Giovanni Foronichi; da questa e da un'altra a colori fornitagli dallo stesso Bellanti, fece trarre una miniatura su pergamena dal pittore genovese Francesco Emanuele Scotti; tale miniatura venne inviata al celebre incisore Morghen, il quale ne realizzò l'intaglio poi pubblicato nell'edizione in questione delle Rime.

⁽¹¹⁸⁾ ID., *Ibid.*, p. 351.

Contro il ritratto Bellanti e la sua diffusione a stampa scrive invece un mercante d'arte, il bolognese Luigi Arrighi (1821), sostenendo che « prima di dichiarare questo monumento era d'uopo consultare l'originale miniatura di lei [Laura] che da vari secoli esiste nelle pergamene manoscritte di quel poeta ed ivi inscritta, e le tante pitture di Simon Memmi esistenti in Pisa, in Siena ed in Firenze, oltre di che converrebbe presumere che nel vero codice manoscritto fossevi stata posta una figura ideale, e non della vera ed amata sua Laura, giacché quei che si dà il piacere di portarsi alla R. biblioteca laurenziana di Firenze, e di aprire quelle insigni pergamene, conosce a prima vista l'equivoco stato preso dal sig. Cavaliere Bellanti. Non è che ad onore della verità che devo manifestare al pubblico questo falso supposto, su del quale conviene pienamente ... Leopoldo Cicognara... ma è anche del mio interesse, per esser certo con documenti infallibili di possedere io in un quadro la vera effigie di Laura... così riconosciuta nella R. biblioteca di Firenze... »⁽¹¹⁹⁾. Il quadro viene acquistato a Roma dal principe Poniatowski, ed il Cicognara (vd. *ultra*) gli riconosce autenticità: non come di Simone Martini perché trattasi di un olio degli inizi del Cinquecento, ma come fedelissima copia della miniatura laurenziana che, sosterrà, costituisce se non l'autografo almeno l'archetipo del ritratto originale di Laura.

Contro le critiche del Cicognara ai bassorilievi Peruzzi, e alla lettera di Bindo, scrivono quasi contemporaneamente G. Biagioli (1821)⁽¹²⁰⁾ e Vincenzo Peruzzi figlio di Bindo (1821)⁽¹²¹⁾. Benché esca prima, il Biagioli si rifà, come egli stesso afferma, agli argomenti di Vincenzo, cioè che nei sonetti « Per mirar Policleto... » e « Quando giunse a Simon... », « si ricava chiaro, primamente che il ritratto di cui intende qui il Poeta, si è veramente questo prezioso marmo...; secondamente, che Simone Memmi fu quello che scolpì questo ritratto; terziamente che Simone Sanese fu non solo quel pittore di nome che sappiamo, ma scultore ancora, benché per avventura più nella pittura che nella scultura si rendesse famoso... »⁽¹²²⁾.

⁽¹¹⁹⁾ « Gazzetta di Milano », n. 47, 16-2-1821.

⁽¹²⁰⁾ *Le Rime di F. Petrarca col commento di G. Biagioli*, Paris 1821, T. I, parte II (commento storico e letterario).

⁽¹²¹⁾ (PERUZZI,) *Notizie...*, cit.

⁽¹²²⁾ *Le Rime di F. Petrarca col commento di Biagioli...*, p. 534.

Vincenzo Peruzzi a sua volta riprende le tesi del padre, difendendole con ulteriori argomentazioni per dimostrare che « L'espressione delle antiche iscrizioni che vi si leggono, l'epoca e il nome dell'autore ivi notato, indicano esser questo quel vero original ritratto di Laura ... »⁽¹²³⁾. Le prove dell'autenticità dei rilievi son costituite innanzi tutto dalle iscrizioni: una reca l'anno e l'autore di essi, la quartina si manifesta per lo stile come un inedito del Petrarca, « il che dà maggior prova dell'antichità e originalità del marmo, e fa vedere esser fatta espressamente per il medesimo »⁽¹²⁴⁾; l'antichità dei caratteri è riconosciuta dagli esperti, ed anche lo stile delle immagini rimanda ai tempi del Petrarca; la piccolezza del formato ben si presta a quell'uso itinerante di cui lo stesso poeta parla; confrontando al marmo Laura come rappresentata nelle Rime, « Tutti questi modi vi si riscontrano minutamente »⁽¹²⁵⁾. Che il ritratto fosse scolpito è scritto del resto nei sonetti, e risulta indubbio per lo strumento indicato, lo « stile », e per l'accostamento di Simone non a pittori dell'antichità ma a scultori; ricordando inoltre come Petrarca abbia definito più volte la superiorità della scultura sulla pittura, è comprensibile che egli abbia preferito avere in rilievo l'immagine di Laura. Né fa difficoltà che Simone sia conosciuto solo come pittore, perché « Gli uomini di tanta vaglia, e di tanta dottrina riuniscono più di una delle arti belle, che dal disegno ricevono il fondamento, quantunque poi non sieno celebrati che in una sola di queste, ed in quella appunto che hanno più esercitata, ed in cui si sono resi maggiormente degni di lode. Il Petrarca quindi, che non aveva conosciuto scultori famosi, come egli stesso afferma, si sarà con ogni probabilità fatto scolpire dal Martini, allora ad Avignone per invito papale, il ritratto della cara Laura »⁽¹²⁶⁾; una prova è data dall'iscrizione dietro il rilievo del poeta, in tutto simile a quelle che Simone apponeva nelle tavole. A sostegno delle proprie argomentazioni, Peruzzi informa di aver fatto chieder a professori di belle arti di Firenze un parere, e sull'antichità dei rilievi e sull'abilità tecnica di chi li eseguì; ne risultò che essi vanno compresi fra il 1333 e il 1400, e rivelano la mano di un abile scultore professionista, che

⁽¹²³⁾ (PERUZZI,) *Notizie...*, p. 1.

⁽¹²⁴⁾ (ID.,) *Ibid.*, p. 5.

⁽¹²⁵⁾ (ID.,) *Ibid.*, p. 8.

⁽¹²⁶⁾ (ID.,) *Ibid.*, p. 11.

però è praticamente impossibile individuare « ...attesa la specialità dell'idea del lavoro evidentemente adattata alla particolare intenzione di chi la fece o commesse, che la pone alquanto fuori della portata dell'esser paragonata con le costumate maniere degli autori⁽¹²⁷⁾. Questo scultore, osserva il Peruzzi, può ben essere Simone, tenuto conto che fu scolaro di Giotto, il maestro che possedeva sia l'arte della pittura sia della scultura; e inoltre chi se non il Petrarca poteva in quegli anni commissionare il ritratto di Laura? Contro le tesi del Cicognara, conclude pertanto il Peruzzi, Simone fu scultore; a giudizio degli esperti i ritratti di Laura e Francesco sono coevi, dello stesso autore, di eguale grandezza e qualità del marmo; se qualche differenza compare nei caratteri delle iscrizioni, è dovuta alla ragione che il poeta « ...premuroso di far scrivere la quartina, non lo era egualmente per notarvi il nome dell'autore; forse lo fece in età più matura non essendo tale la diversità di epoca, se pur esiste, da farne pensar diversamente »⁽¹²⁸⁾; i professori di belle arti riconoscono alta qualità estetica ai rilievi; la cara immagine di cui Petrarca s'entusiasmava è quella evocata dal rilievo di Laura, e se egli non accenna nei sonetti al proprio ritratto, lo fa per modestia e per quella volontà di esaltare Laura, che lo rende dimentico di compiangere anche la morte dell'amico Simone; questi morì con ogni probabilità in Francia, ma anche nell'ipotesi contraria, non risulta affatto impossibile che egli, in circa otto mesi, abbia eseguito i rilievi e poi sia tornato a Siena; infine, è ben strano che Cicognara riconosca originalità a ritratti di Laura su tavola, del tutto inadatti per dimensione ai continui spostamenti che caratterizzarono la vita del poeta.

Per il riproporsi della polemica sul ritratto di Laura e su Martini scultore, e per le varie osservazioni mossegli, Cicognara torna su questi temi (1821) nella lettera al « Giornale arcadico » di Roma⁽¹²⁹⁾, molto ripetendo ma anche variando quanto aveva scritto nella Storia. Ribadita l'opposizione ai pretesi ritratti in S. Maria Novella e all'incisione del Palmerini, riprende in esame il ritratto Bellanti facendo sfumata autocritica sia d'aver accolto l'attribuzione di esso a Simone, sia d'averlo ritenuto rappresentazione di Laura, perché un più attento esame dei passi manciniani non permette di

⁽¹²⁷⁾ (ID.) *Ibid.*, p. 18.

⁽¹²⁸⁾ (ID.) *Ibid.*, p. 26.

⁽¹²⁹⁾ CICOGNARA, *Sul vero ritratto di Madonna Laura...*, pp. 236-63.

identificarlo con il doppio ritratto visto dal medico senese in casa Mandoli; conseguentemente tace del niello Malaspina, che nella Storia invece confermava per somiglianza e antichità l'autenticità del ritratto Bellanti. Passa quindi a una puntuale confutazione del recente opuscolo del Peruzzi: ribadita la convinzione che le iscrizioni di fronte e di retro siano d'età assai diversa, sostiene poi con abbondanza di esempi che, per ragioni linguistiche, la quartina sia apocrifa. Ritiene ancora impossibile che Simone Martini fosse anche scultore, sia perché il Petrarca non lo ricorda tale (Fam. V, 17°), sia perché, come già aveva scritto, ciò non risulta dall'accurato esame dei tre sonetti, mentre è priva di ogni attendibilità l'inchiesta promossa dal Peruzzi per la mediocrità delle persone cui s'era rivolto. Conclude infine proponendo, per il ritratto di Laura, di ritornare alle testimonianze petrarchesche, a quel « ritrasse in carte » che non può alludere che ad un ritratto disegnato in carta o in pergamena: « per le quali cose con minor esitanza, e in una forma assai più positiva, credo poter ora sostenere che la pergamena nel codice della Laurenziana se non è di mano di Simone è veramente in antichissimo tempo tratta da quell'originale, del cui possedimento fu felice il sommo poeta »⁽¹³⁰⁾. È questo il solo ritratto di cui gli sia stato possibile rilevare molte antiche copie (quali ad es. la tavola Manfrin di Venezia, l'olio Poniatowski di Roma e specialmente la xilografia nell'edizione petrarchesca stampata nel 1553 a Venezia da Domenico Giglio), « e nessuna miglior prova invero può darsi della genuina derivazione di queste, quanto la perfetta rassomiglianza tra loro... »⁽¹³¹⁾: « ...un sol tipo aveva autenticamente servito alle diverse copie, e per conseguenza esser questo un possente motivo per fissare il più vero e genuino ritratto della bella avignonese »⁽¹³²⁾, cioè un originale verosimilmente esistito a Venezia o Padova dove Petrarca trascorse gli ultimi suoi anni.

Lo scritto del Cicognara costituisce, pur nelle attenuazioni e distinzioni, la negazione di quella base storico-critica su cui Marsand aveva scelto di incidere il ritratto Bellanti come il più fedele esistente di Laura; a difesa del professore e della sua scelta interviene l'erudito padovano Meneghelli (1822)⁽¹³³⁾, intendendo dimostrare che gli

⁽¹³⁰⁾ ID., *Ibid.*, p. 261.

⁽¹³¹⁾ ID., *Ibid.*, p. 261.

⁽¹³²⁾ ID., *Ibid.*, p. 262.

⁽¹³³⁾ MENEGHELLI, *Sul presunto ritratto di Madonna Laura...*, cit.

argomenti addotti dal Cicognara nella Storia in favore di quel ritratto non sono affatto confutati dallo stesso nella Lettera. Intanto è indubbio, per parere dei migliori intendenti, che il ritratto è opera di Simone Martini; poi è più sicuro basarsi non sugli scritti del Mancini, di cui non è possibile provare la fondatezza, ma sui sonetti ben più autorevoli del Petrarca, che testimoniano solo il ritratto di Laura e non un doppio ritratto. Da essi inoltre è scorretto supporre che l'esecuzione fosse un disegno o una miniatura, interpretando tecnicamente dei termini che il poeta, proprio perché tale, usa invece in senso traslato, e dunque « non è forse più degno di quell'esimio Lirico il supporre che ivi prendesse il vocabolo « stile » per la maniera di dipingere del valoroso Senese; per « carte » l'area, la superficie sopra cui lavorò quel prezioso ritratto? E non vi avrebbe per avventura in quel traslato di « carte » l'encomio il più fino e il più delicato al pennello del Memmi? » (134). Riguardo l'autenticità del ritratto laurenziano non ha valore probatorio rilevare l'esistenza di copie antiche di esso: da una parte infatti, risalendo queste al XV e (le più) al XVI secolo, è facile comportino deviazioni e corruzioni della genuina tradizione; dall'altra, « ... dall'essersi copiata da molti la miniatura di S. Lorenzo non sembra provato ch'ella sia opera di Simon Memmi, o per lo meno una copia di quel primo dipinto. Né vale il dire, che l'essersi preferita faccia prova che pur vi avea una prevalente ragione di farlo, e che questa ragione non potea muover d'altronde se non se da inveterata opinione, che il codice della Laurenziana le vere sembianze offerisse di Laura. Un'opinione non equivale alla realtà; né le copie indicate ponno avere una guarentigia più salda » (135). Ma pure ammettendo valore alle copie, allora il niello Malaspina significherebbe ulteriore conferma dell'autenticità del ritratto Bellanti. A parte le disquisizioni tuttavia, basta, a decider la questione, confrontare questo con la miniatura laurenziana, presupponendo « che il Memmi nell'ingiunto lavoro si sarà studiato di esprimere nel miglior modo l'anima celeste e le angeliche forme di Laura, di prestarle gli ornamenti e le vesti che solea adoperare, ch'erano secondo la costumanza del luogo e del tempo in cui respirava l'aure di vita » (136). Ora, nel primo si trova tutta, la Laura cantata dal poeta, nel suo splendore

(134) *Id.*, *Ibid.*, p. 20.

(135) *Id.*, *Ibid.*, p. 23.

(136) *Id.*, *Ibid.*, p. 25.

fisico e spirituale e nella fedeltà storica dell'abbigliamento; quel che invece non è rinvenibile nella miniatura; ma allora « È mai possibile che il Memmi fosse così dissennato e crudele da privar il Petrarca dell'aspetto della miglior parte di Laura? »⁽¹³⁷⁾? Quindi, termina il Meneghelli, « mi basta di aver provato che gli argomenti del Cicognara non concludono molto a pro della nuova opinione, che l'altra resta nel pieno vigore di prima, e che perciò il Marsand non ebbe troppa fretta nell'anteporre il vostro [del Bellanti] dipinto. Se la maggior probabilità è la norma dei nostri giudizi, quando la morale certezza non si possa avere a compagna, la preferenza non sembra invero dovuta alla miniatura di S. Lorenzo »⁽¹³⁸⁾.

Il Cicognara non dovette tenere in gran conto queste critiche, benché talora penetranti, se nella seconda edizione della *Storia* (1823)⁽¹³⁹⁾ modificò (parzialmente) la « Nota intorno a Simone Memmi » nel senso della Lettera sul « Giornale Arcadico »; ma la confutazione più incisiva gli venne successivamente ad opera del Palmerini (1824)⁽¹⁴⁰⁾. L'allievo del Morghen, già duramente criticato dal veneziano nella « *Storia* » e nel « *Giornale Arcadico* » per aver inciso come di Laura il ritratto Pandolfini, da una parte ammette col Cicognara la falsità dei bassorilievi Peruzzi e il suo errore sul ritratto Pandolfini (ma insieme sostenendo che esso non va riferito a Giovanna degli Albizi bensì a Ginevra de' Benci); dall'altra, pur non prendendo posizione chiara riguardo il ritratto Bellanti, si impegna a dimostrare che la miniatura laurenziana non rappresenta né l'autografo né l'archetipo del ritratto di Laura, con argomenti ben più concreti e persuasivi di quelli troppo psicologico-letterari del Marsand e del Meneghelli. Infatti, se si presta fede al Mancini le due miniature laurenziane non possono identificarsi col doppio ritratto di casa Mandoli, sia perché risultano disgiunte ed eseguite su diverse pergamene, facendo corpo il foglio del poeta con gli altri del codice, mentre quello di Laura risulta cucito ad essi in secondo tempo; sia perché il foglio del poeta è necessariamente coevo al codice, scritto nel 1463 come risulta dal-

⁽¹³⁷⁾ ID., *Ibid.*, p. 28.

⁽¹³⁸⁾ ID., *Ibid.*, pp. 28-29.

⁽¹³⁹⁾ CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia, fino al secolo del Canova*, III..., pp. 307-329.

⁽¹⁴⁰⁾ *Opere d'intaglio del cav. Raffaello Morghen raccolte ed illustrate da N. PALMERINI*, Firenze 1824, pp. 108-29, n. 8.

l'explicit; né posson considerarsi copia di quel doppio ritratto, perché, oltre a trovarsi su carte diverse, risultano fra loro disimmetriche ed impostate su diversi punti di vista. Se invece si presta fede al Petrarca, e cioè all'esistenza dell'unico ritratto di Laura, ancora esso o la sua vicina copia non posson identificarsi con la Laura del codice, perché questa, pur se su carta diversa, risulta tuttavia eseguita (si noti la qualità e metodo del ragionamento) « dalla stessa mano, e quasi direi con la stessa tavolozza, con cui è stato eseguito il Petrarca in quello esistente; mentre ivi non solo è sentito lo stesso modo di contornare, e di colorire, ma gli stessi colpi del pennello tanto nel tratteggiare, che nello impastare si distinguono con evidente chiarezza... Ecco pertanto ch'essendo fatto il Petrarca contemporaneamente al Codice nel 1463, e la Laura dalla stessa mano, che fece il Petrarca, non potrà la Laura anzidetta essere dipinta dal Memmi. Ho creduto bene portare sin qui le ragioni dirò quasi materiali, e che possono essere valutate anche dai non artisti... Gli Artisti poi non hanno bisogno di quelle, e basta confrontare lo stile sicuro di Simone nel Cappellone degli Spagnuoli... con quello delle miniature anzidette per restarne pienamente convinti; mentre Simone per quanto abbia aperto larga via nell'arte per composizioni più macchinose fino allora non vedute... pure nel segnare le parti sente ancora di quel fare secco dei Giotteschi. All'incontro nelle miniature di S. Lorenzo si vede già la maniera franca di segnare, e di ombreggiare della scuola di Masaccio » ⁽¹⁴¹⁾.

Il Romagnoli infine (c. 1835), afferma che il 1342 « fu dunque l'anno in cui [ad Avignone] Simone colorì per l'amico poeta il ritratto della famosa Laura » ⁽¹⁴²⁾, ed esposta brevemente la recente questione del ritratto di Laura, conclude al riguardo: « Molti, e molti altri se ne scopriranno, ma quale di questi sarà quello da Simone dipinto? Considera mio lettore, che se il ritratto di Laura fu miniato in carta (come il poeta accenna) è difficile che essendo stato in mano del Petrarca nei moltissimi viaggi, nelle moltissime peripezie che soffrì il Poeta dopo l'epoca del 1327; è difficile dico che Egli sia intatto, come impossibile, che seco portasse quello, se dipinto in tavola, e

⁽¹⁴¹⁾ Id., *Ibid.*, p. 125.

⁽¹⁴²⁾ ROMAGNOLI, *Biografia...*, p. 650.

nota pure su questo così facile ritrovamento di Madonna Laura la sentenza del ch. Amoretti: « Ove un quadro (dice Egli) che per tradizione popolare o domestica dicesi essere d'un antico artefice, perigliosa cosa è l'affermarlo come il negarlo » nel caso di questi ritrovamenti se manca la tradizione, la probabilità e la presunzione, Io dico che follia è l'affermarlo, e ragione il negarlo »⁽¹⁴³⁾.

Andando verso la metà del secolo, i bassorilievi Peruzzi vengono generalmente considerate apocriefi: tali ad esempio dal commento al Vasari di Montani-Masselli (1832)⁽¹⁴⁴⁾, tali e definitivamente da G. Milanesi (1846): « Non mette bene il parlare di quei ritratti del Petrarca e di Laura... perché chi ha qualche giudizio non può averli che per una goffa impostura »⁽¹⁴⁵⁾; anche il ritratto Bellanti è sempre più di rado attribuito al Martini, tanto che il Milanesi (1846) può scrivere « ...ma agl'intendenti non pareva, perché in esso trovavano le fogge del vestire, l'acconciamento del capo e (quello che è di più) la maniera del dipingere propria del secolo XV »⁽¹⁴⁶⁾; sotto silenzio cadon le altre attribuzioni del Cicognara⁽¹⁴⁷⁾.

La tesi di due ritratti, uno di Laura ed uno del poeta, eseguiti dal Martini ad Avignone (tesi già presente nel Vasari e nel Mancini, benché il senese parli di un doppio ritratto) ritorna ancora nel Rosini (1840) pur senza concrete specificazioni: come abbiamo visto, Simone, recatosi in Francia nel 1336, « ...là conobbe il Petrarca e Madonna Laura; là fece i loro Ritratti », rinnovellandoli poi in S. Maria Novella.

⁽¹⁴³⁾ Id., *Ibid.*, p. 653.

⁽¹⁴⁴⁾ VASARI, *Le opere*, a c. di MONTANI - MASSELLI..., I, pp. 163 sgg., n. 46.

⁽¹⁴⁵⁾ VASARI, *Le vite...*, a c. di MILANESI - PINI - MARCHESE, II..., p. 99, n. 4 (nota mantenuta pure nella ediz. 1873 delle *Opere*); anche il Müntz giudica apocriefi questi bassorilievi (D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque...*, p. 72).

⁽¹⁴⁶⁾ Id., *Ibid.*, p. 99, n. 4.

⁽¹⁴⁷⁾ Tardo e mediocre epigono va considerato Zefirino Re (Z. RE, *I ritratti di Madonna Laura*, Fermo 1857, estratto dall'*Album di Roma*, riveduto e ampliato), se ancora nel 1857 (sulla base della sola informazione letteraria, in quanto, come egli stesso dice, « Io non sono esperto di pittura, nè abile a conoscere e giudicare sul vario stile degli artisti » (p. 13)), pur ammettendo che i bassorilievi Peruzzi siano apocriefi e che la miniatura laurenziana non rappresenti la vera immagine di Laura, però sostiene che nella maggior probabilità questa si riconosca nel ritratto Bellanti, opera di Simone.

Concludendo sul ritratto di Laura: se ancora il De Nolhac pensava che l'originale martiniano fosse rintracciabile entro qualche libro della biblioteca petrarchesca⁽¹⁴⁸⁾, oggi invece esso è considerato da tutti definitivamente perduto, e non è impossibile lo fosse ancor vivo il Petrarca, visto che nel Testamentum egli non lo nomina, né accenna a Simone, mentre si preoccupa di lasciare al Da Carrara la propria ancona giottesca.

Sul ritratto infine del Petrarca: quelli da lui stesso testimoniati non solo non ci sono pervenuti, ma in nessuno dei due pittori accennati può ipotizzarsi Simone Martini: non nel secondo perché gli avvenimenti ricordati cadono verso la fine del 1356⁽¹⁴⁹⁾; non nel primo, da una parte perché il poeta non avrebbe mai parlato indirettamente dell'amico e indicandolo « *pictorem non exiguo conductum* » (si riveda infatti a comprova il citato passo delle Familiari), dall'altra perché, come è noto, Simone si recò ad Avignone per gli affreschi del palazzo dei Papi e della Cattedrale, né i documenti rinvenuti attestano suoi rapporti col Malatesta.

In conclusione, non possediamo elementi di sorta che plausibilmente consentano supporre sia mai esistito un ritratto del Petrarca eseguito dal pittore senese; al di fuori di questa relazione, volendo egualmente ipotizzare una sua immagine plausibilmente ritrattistica, bisogna oggi ricorrere ad esemplari patavini eseguiti pochi anni dopo la sua morte (qualcuno forse in vita) da Altichiero da Zevio, il quale quasi certamente poté conoscere il poeta o almeno averlo visto⁽¹⁵⁰⁾. Quello generalmente più noto si trova affrescato nella sala

⁽¹⁴⁸⁾ DE NOLHAC, *Pétrarque et l'Humanisme...*, II, p. 247.

⁽¹⁴⁹⁾ E. H. WILKINS, *Vita del Petrarca e La formazione del « Canzoniere »*, trad. it. a c. di R. CESERANI, Milano 1964 (ed. orig. Chicago 1961), pp. 198-99.

⁽¹⁵⁰⁾ Il rapporto Altichiero-Petrarca è stato particolarmente studiato dal Mellini: G. L. MELLINI, *Altichiero e Iacopo Avanzi*, Milano 1965; Id., *Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca*, in VARI, *Da Giotto al Mantegna*, Milano 1974, pp. 51-54; « Quello che si può con sicurezza affermare è che tutti i ritratti appaiono chiaramente somiglianti a un unico modello; preso da vari punti di vista, ad un'età abbastanza conforme che è di circa sessant'anni, e mettono in risalto con rara efficacia un tipo umano ben caratterizzato tra il pacioso e il volpino; ma, non potendosi istituire tra essi alcuno stemma e poiché sono tutti (salvo il dubbio per il disegno) post mortem, si rafforza l'ipotesi dell'esecuzione a memoria da parte di chi Petrarca lo conosceva bene e per il quale il poeta magari aveva anche posato da vivo ».

dei Giganti della ex Reggia Carrarese, e rappresenta il Petrarca nello studio; cronologicamente giudicato fra la morte del Petrarca e il 1379, anno in cui Lombardo della Seta ultimò di riassumere il *De Viris Illustribus*, potrebbe addirittura esser stato fatto vivente il poeta, secondo l'ipotesi della Gasparotto che «...il superbo ciclo « degli uomini illustri di Roma » doveva esser stato ultimato non dopo il 1372-73, tempo nel quale l'Altichiero dava inizio agli affreschi di S. Giacomo al Santo: il Carrarese non avrebbe lasciato libero il Pittore se egli non avesse prima condotto a termine l'opera intrapresa » (151). Il grande ritratto è stato in parte alterato da inserti cinquecenteschi; un riflesso presumibilmente assai fedele dello stato originario è costituito da una miniatura nel codice del *De Viris Illustribus* alla Landesbibliothek di Darmstadt (ms. 101). Un altro affresco riconducibile all'Altichiero (o almeno al suo ambito) (152), rappresenta il Petrarca in preghiera davanti alla Vergine; in origine nella casa cittadina del poeta e poi staccato, si trova ora nel Vescovado. Nella cappella di S. Giacomo (S. Felice) al Santo, il personaggio in veste monacale accanto al Re nella scena del « Consiglio della Corona »; nell'Oratorio di S. Giorgio nella scena del « Battesimo di Sevio ». Il Mellini attribuisce ad Altichiero anche il disegno raffigurante il Poeta di profilo, nel codice parigino del *De Viris Illustribus* (Bibl. Naz., ms. lat. 6069F) proveniente dalla biblioteca padovana dei Carraresi: la tradizionale datazione al 1379 (153) viene anticipata, e potrebbe precedere la morte del poeta (154). Anche Giusto de' Menabuoi

(MELLINI, *Considerazioni ...*, p. 54). Vd. anche A. MOSCHETTI, *Due ritratti di Francesco Petrarca*, in VARI, *Convegno petrarchesco* (Arezzo 25/26-11-1928), « Atti e Mem. della R. Accad. Petrarca di SS.LL.AA. in Arezzo », n.s., vol. VII (1928), pp. 72-78; Id., *Id.*, « Il Veneto », 26/27-11-1928, p. 2.

(151) C. GASPAROTTO, *La reggia dei Da Carrara. Il palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina*, « Atti dell'Accademia Patavina di SS.LL.AA. », LXXIX (1966-67), I, p. 105.

(152) L. GROSSATO, in *Padova: Guida ai Monumenti e alle opere d'arte*, a c. di M. CHECCHI, L. GAUDENZIO, L. GROSSATO, Venezia 1961, p. 57; F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1965¹, p. 78, Venezia 1974², p. 75; L. GROSSATO, *Pittore Altichieresco (?)*: *Ritratto del Petrarca*, in VARI, *Da Giotto al Mantegna...*, scheda 60.

(153) DE NOLHAC, *Pétrarque et l'Humanisme...*, II, pp. 250-253; D'ESSLING-MUNTZ, *Pétrarque...*, p. 66.

(154) MELLINI, *Considerazioni...*, p. 52.

ritrasse il Petrarca, nella scena dei « Miracoli di Cristo » degli affreschi al Battistero del Duomo di Padova (anni 1375-78) ⁽¹⁵⁵⁾.

(155) L. GROSSATO, *Pitture, sculture e opere di grafica*, in VARI, *Il Duomo di Padova e il suo Battistero*, Trieste 1977, pp. 153 (n. 59), 226 (fig. 43).

Il Dell'Acqua (C. DELL'ACQUA, *Il palazzo ducale Visconti in Pavia e Francesco Petrarca*, Pavia 1874, pp. 15-16), rifacendosi alla manoscritta storia di Pavia di Girolamo Bossi (Storico, poeta, professore, vissuto fra seconda metà '500 e prima metà '600), sostiene che in quel palazzo esisteva già dal 1367 un affresco (scomparso dopo il XVI s.) rappresentante Gian Galeazzo Visconti fanciullo che, invitato dal padre ad indicare il più dotto dei personaggi del seguito, addita il Petrarca; il fatto è narrato nella vita del poeta dello Squarciafico, che dichiara d'averlo letto in un panegirico di Giuseppe Brivio (1378-1457; l'Argelati in realtà non ricorda tale testo, né le ricerche del Solerti ed altri l'hanno rintracciato, ciò non implica tuttavia che esso non sia mai esistito e lo Squarciafico abbia mentito). Dell'Acqua crede di avvalorare la tesi del Bossi collegandola alla delibera del Consiglio generale di Pavia, in data 5-1-1583, di inviare a Venezia ad Aldo Manuzio un disegno raffigurante il Petrarca così come compariva in un affresco del Castello, ed il Müntz, pur dubitoso del tema complessivo, accetta infatti e l'esistenza del ritratto petrarchesco e le date Bossi-Dell'Acqua (D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque...*, pp. 63-64). Ora, se i rapporti del Petrarca coi Visconti, in quell'anno, son verità storica, e se la delibera testimonia l'effettiva esistenza di un affresco in cui compariva il poeta (ed è possibile che il tema fosse quello del panegirico, e che il Bossi l'abbia pure veduto, anche se discorda, forse per deterioramento o altro guasto, lo status cromatico che egli riferisce da quello che si ricava dalla delibera), non ne consegue però la datazione al 1367, perché mancano prove reali a confermare sia l'asserzione del Bossi, sia la stessa autenticità del racconto. Il silenzio del Petrarca (e del Wilkins) ci costringe infatti a pensare che questo sia stato formulato dopo la morte del poeta, con ogni probabilità dal Brivio stesso, termine post quem pertanto anche dell'affresco, tenuto conto infine che un tema del genere e così articolato è tipico della letteratura e pittura celebrativa quattro-cinquecentesca.

Il Vasari, descrivendo gli affreschi (poi persi) di Altichiero nella Loggia di Can Signorio a Verona, osserva che « fra i molti ritratti di grandi uomini e letterati, vi si conosce quello di messer Francesco Petrarca » (*Le opere...*, a c. di MILANESI, III..., p. 633 (Vittore Scarpaccia ed altri pittori veneziani e lombardi)); il Mellini, datando al 1364-69 tali affreschi, avanza l'ipotesi che il disegno del codice parigino cit. potrebbe esser anteriore alla morte del poeta, e quindi rappresentare « uno studio, magari dal vero, proprio per il ritratto di Verona » (MELLINI, *Considerazioni...*, p. 52).

GIUSEPPE RAMPAZZO

Note sulla trasformazione edilizia del monastero di S. Giovanni Battista di Verdara in Padova (1430 - 1500): da documenti inediti

1. Vicende del monastero prima della riforma del 1430. — 2. I primi frutti della riforma. La ricostruzione della chiesa. — 3. Dal 1460 al 1500: verso lo splendore. Notizia di disegni. — Documento.

1. Al limite settentrionale della città di Padova, nel quartiere « Viridaria », chiamato così per l'abbondante presenza in esso di terreni coltivati e di frutteti⁽¹⁾, andava spegnendosi in una lenta agonia tra il XIV e il XV secolo il monastero di S. Giovanni Battista⁽²⁾. Priorato benedettino doppio, con una comunità maschile ed una femminile cioè, affiliato alla congregazione padovana degli « albi »⁽³⁾, aveva conosciuto momenti di splendore nel XIII secolo e nei primi

(1) Detti nel medioevo « verzieri », donde il nome di « Viridaria » al quartiere. Per una più compiuta comprensione da un punto di vista topografico vedi C. GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova*, Padova 1955, p. 39-40 e p. 43-48; A. F. MARCIANÒ - M. SPINA, *La processione dei Bianchi a Padova 1399. Una fonte per lo studio della città tra medioevo e rinascimento*, « Storia della città », 4 (1977), p. 24.

(2) Nei documenti il titolo del monastero appare quasi sempre abbreviato in *S. Giovanni di* o *S. Giovanni in Verdara*. Per comodità nel presente articolo si seguirà tale uso documentario, ricorrendo talvolta anche al semplice toponimo *Verdara*.

(3) Sulla congregazione degli « albi » in Padova rinvio agli ultimi lavori: T. DAVID, *Una strana comunità benedettina cistercense in Padova nel sec. XIII: gli albi*, in *Mélanges offerts à René Crozat*, II, Poitiers 1966, p. 1079-1084; L. SBRIZIOLO, *Note di storia monastica medioevale in Padova*, « Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti », LXXXVI (1973-74), III, p. 6-27; A. RIGON, *Ricerche sull'« ordo sancti Benedicti de Padua » nel XIII secolo*, « Rivista di storia della Chiesa in Italia », 29 (1975), p. 511-535.

anni del XIV. Rovinò poi, al pari di tanti altri cenobi benedettini di Padova come d'Europa per la crisi spirituale, economica e politica che imperversò dalla metà del secolo XIV.

Le fonti, sebbene in numero limitato, aiutano tuttavia ad entrare un po' più addentro nella dinamica della decadenza. Esse indicano alcuni fattori disgregatori. Gli eventi bellici innanzi tutto. L'ubicazione stessa del priorato infatti, entro la cinta muraria, ma confinante direttamente con essa, l'esponeva a danneggiamenti in periodi di guerra⁽⁴⁾. Inoltre l'instabilità politico-militare degli ultimi anni della dominazione carrarese impediva un regolare controllo e sfruttamento del patrimonio terriero dislocato per lo più attorno al paese di Limena, una zona tra Padova e Vicenza di frequente passaggio ed esposta facilmente al saccheggio e a vessazioni al transito dei vari eserciti.

Di non minore imputabilità per la rovina di Verdara sono poi da menzionare l'inconsulto governo da parte dei priori⁽⁵⁾ e la mancanza di monaci per la crisi della congregazione degli « albi » che lasciava ancor più indipendenti, se non in balia di se stessi, i monasteri ad essa uniti.

Di più non è dato di conoscere, ma basta solo notare come tra il 1364 ed il 1371 S. Giovanni di Verdara fosse retto dal priore Tiso da Padova e da un capitolo composto da un solo monaco⁽⁶⁾ per comprendere in quale situazione fosse il cenobio. Urgeva una riforma. Questa tardò a venire, facilitando un processo sempre più negativo col passar del tempo.

Il 23 gennaio 1380⁽⁷⁾ il priore di Verdara, Francesco da Piove di Sacco, e Francesco da Padova, priore di un altro monastero benedettino albo, S. Giovanni Decollato fuori porta Ponte Corvo, si scambiarono i cenobi alla presenza e con il consenso del vescovo di Pa-

(4) Su tale fattore di decadenza vedi l'accento fatto da P. SAMBIN, *La formazione quattrocentesca della biblioteca di S. Giovanni di Verdara in Padova*, « Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti », 114 (1955-56), classe di scienze morali, lettere ed arti, p. 272 nota 5.

(5) Purtroppo non sono in possesso di fonti che testimonino direttamente gli sperperi dei priori, tuttavia l'accusa di pessimo governo da parte loro è già stata presentata da alcuni documenti menzionati dal SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 272 e p. 274 note 5 e 8.

(6) ARCHIVIO DI STATO DI PADOVA, *S. Giovanni di Verdara* (d'ora in poi: A.S.P., *Verdara*), filza 131 (387), perg 4^v.

(7) ARCHIVIO DELLA CURIA VESCOVILE DI PADOVA, *Diversorum*, VI, f. 91^v-92^v.

dova Raimondo che, anzi, stimò la permuta « plurimum oportunam ac necessariam et etiam fructuosam ». Le cose però non cambiarono se pochi anni dopo l'autorità vescovile dovette intervenire per salvare dall'abbandono il priorato. In un documento del 1389, già utilizzato dal Sambin⁽⁸⁾, alla guida di Verdara compare un certo Francesco de Lit(iis) « yconomus et gubernator, generaliter constitutus in dicto monasterio per reverendum in Christo patrem dominum Iohannem de Henselminis, Dei gratia Paduanum pontificem, ad quem de iure spectat reformacio et cura dicti monasterii maxime propter negligenciam et absenciam prioris monasterii predicti ». L'anno dopo, il 18 maggio 1390⁽⁹⁾ si parla di un prete Antonio « administrator bonorum et monasterii Sancti Iohannis de Viridaria »; del priore nessuna traccia. Di lì a poco il monastero venne dato in commenda. Non è dato di conoscere quando questa ebbe inizio, si sa solo che nel 1392 si trovò nelle mani del cardinale Angelo Acciaiuoli, vescovo di Firenze, eletto nel 1384 cardinale da papa Urbano VI⁽¹⁰⁾.

Si apriva così una nuova pagina di storia non meno travagliata della precedente. L'Acciaiuoli, la cui commenda è stata da me scoperta, non si adoperò alla riorganizzazione morale ed economica di Verdara preso da ben altri impegni⁽¹¹⁾. Triste esempio di decadenza della Chiesa si può arguire, ma ai fini di una cronistoria del monastero il governo del prelado fiorentino è senza dubbio interessantissimo. Il motivo è presto detto. Nel 1383, dopo essere stato licenziato in diritto a Bologna, diveniva vicario del vescovo di Firenze, Angelo Acciaiuoli appunto⁽¹²⁾, il dottissimo padovano Francesco Zabarella il quale ricoprì tale carica per alcuni anni, rimanendo colà anche dopo la nomina del suo superiore a cardinale. Ritornatosene a Padova, nel 1407 lo si trova nella veste di nuovo commendatario di S. Giovanni

(8) SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 272 nota 5.

(9) ARCHIVIO DI STATO DI PADOVA, *Archivio Notarile* (d'ora in poi A.S.P., A.N.), 188, f. 216^v.

(10) A.S.P., *Verdara*, filza 109 (311), perg. 44^r-45^r. Sull'Acciaiuoli vedi K. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevii...*, I, Monasterii, 1913² (reimpressio immutata Patavii 1960), p. 24 e p. 250-251; A. D'ADDARIO, *Acciaiuoli Angelo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 1, Roma 1960, p. 76-77; VESPASIANO DA BISTICCI, *Le vite*, a cura di A. GRECO, II, Firenze 1976, p. 2-4, 119-120, 471.

(11) Dal 1385 al 1389 difese strenuamente papa Urbano VI contro Clemente VII; dal 1389 in poi svolse grande attività diplomatica in Italia ed in vari paesi europei: EUBEL, *Hierarchia catholica*, I, p. 24; D'ADDARIO, *Acciaiuoli Angelo*, p. 76-77; VESPASIANO DA BISTICCI, *Le vite*, II, p. 119-120.

(12) Vedi G. ZONTA, *Francesco Zabarella*, Padova 1915, p. 15.

di Verdara⁽¹³⁾. Non è difficile a questo punto intuire come tra i due possa essere avvenuta una sorta di passaggio di consegne, meglio, che il cardinale fiorentino abbia favorito l'investitura della commenda nelle mani di una persona amica, capace e per di più bene addentro nella conoscenza della vita religioso-politica di Padova. Ma nemmeno lo Zabarella riuscì, forse perché ostacolato⁽¹⁴⁾, a dar corpo alle speranze di rinascita. È certo che resse il priorato almeno fino al 1410⁽¹⁵⁾, poi di lui non si ebbe più sentore.

Desolazione, abbandono, rovina: il destino sembrava aver ormai emesso la sua sentenza. Non tutto però era perduto. Due personaggi testimoniano nei primi anni del XV secolo un barlume d'attività: il vescovo eremitano Giovanni da S. Anna⁽¹⁶⁾ ed il priore Natale Dandolo⁽¹⁷⁾.

Il vescovo Giovanni lo si trova residente nel monastero fin da qualche anno prima della commenda dello Zabarella⁽¹⁸⁾; svolgeva mansioni di relativa importanza a favore di Verdara e contemporaneamente usufruiva della chiesa⁽¹⁹⁾ per le ordinazioni agli ordini sacri che compiva in qualità di vicario del vescovo di Padova Pietro Marcello.

(13) Fino ad oggi la commenda dello Zabarella, scoperta dal Sambin, veniva fatta iniziare nel 1410, SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 263 e p. 272 nota 6; in base ad un documento da me reperito si deve farla risalire al 1407: A.S.P., *Verdara*, filza 109 (311), perg. 47^r-48^r.

(14) È mia convinzione che lo Zabarella non abbia potuto dare inizio alla riforma del monastero per l'opposizione della Serenissima. La spiegazione di questa mia ipotesi richiederebbe però d'esulare dal tema che questo mio contributo si propone di trattare per cui rinvio a G. RAMPAZZO, *Nuove ricerche sul monastero padovano di S. Giovanni di Verdara nel tardo medioevo*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di lettere e filosofia nell'a.a. 1977-78, I, p. 15-17.

(15) SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 272 nota 6.

(16) Sul vescovo Giovanni del fu Bartolomeo da S. Anna, o da Padova a seconda delle fonti, P. SAMBIN, *Per la biografia di Pietro da Montagnana grammatico e bibliofilo del sec. XV*, « Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti », 131 (1972-73), classe di scienze morali, lettere ed arti, p. 803 nota 16.

(17) P. POSENATO, *Chierici ordinati a Padova dal 1396 al 1416*, in *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*, II, Padova 1969, p. 57,93, 101, dà fondamentali notizie sulla vita di Natale Dandolo. L'8 marzo 1410 ottenne la « dispensatio super defectu natalium cum prima tonsura » assieme al fratello Andreasio ed il 24 settembre 1418 l'ordinazione a suddiacono. Il 18 dicembre 1417 figura per la prima volta come priore di Verdara.

(18) Almeno fin dal 1404: POSENATO, *Chierici ordinati a Padova*, p. 45.

(19) Vedi POSENATO, *Chierici ordinati a Padova*, p. 40, 45, 75-77, 79, 80, 82-85, 87, 89-92, 94-97, 99, 100, 102-104.

Il Dandolo invece mantenne dal 1417⁽²⁰⁾ al 1426⁽²¹⁾ la carica di priore. Sul suo operato non è possibile formulare giudizi, quantunque mi sembri esatto metterlo in relazione con i successivi avvenimenti⁽²²⁾.

Segue un vuoto nella documentazione che costringe a passare dal 1426 al 19 dicembre 1429⁽²³⁾ quando s'incontra una nuova figura che diede poi una svolta decisiva agli avvenimenti: il cardinale veneziano Antonio Correr, l'ultimo commendatario di Verdara. Uomo di grande capacità riformatrice⁽²⁴⁾ non ebbe esitazioni e il 1° febbraio 1430⁽²⁵⁾ tramite il suo procuratore Andrea Morosini trattò con il priore di S. Maria della Carità di Venezia, agente in nome del rettore generale della congregazione dei canonici regolari di S. Maria di Frigonaia, l'introduzione d'essi nel cenobio padovano.

Ma in quale stato materiale i canonici trovarono il monastero? Certamente mal ridotto, tuttavia, scorrendo le fonti dalla metà del secolo XIV fino al 3 dicembre 1426, data dell'ultima presenza documentata del Dandolo, è possibile indicare in qualche modo gli ambienti maggiormente usati per lo svolgimento delle più importanti pratiche amministrative, quelli cioè meglio conservati o quanto meno agibili per i canonici. Non sono certamente molti: il chiostro⁽²⁶⁾,

(20) POSENATO, *Chierici ordinati a Padova*, p. 93.

(21) A.S.P., *Verdara*, filza 109 (311), perg. 51^{r-v}.

(22) Da G. B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, I, Verona 1749, p. 308 si scopre la nuova residenza del Dandolo: nel 1433 era abate del monastero di S. Maria in Organo in Verona, alle dipendenze del commendatario Antonio Correr. L'essere subordinato ai voleri del Correr (che dal 1429 diverrà commendatario di Verdara) può far supporre che di lui il cardinale veneziano si servisse come collaboratore nelle riforme. Si tratta ovviamente di una debole ipotesi.

(23) A.S.P., *Verdara*, filza 87 (210), f. 24^r: grazie a questa fonte è possibile anticipare l'inizio della commenda del Correr sebbene di pochi mesi.

(24) Vedi ad esempio il suo prodigarsi nella riforma di S. Giorgio in Alga: G. CRACCO, *La fondazione dei canonici di S. Giorgio in Alga*, « Rivista di storia della Chiesa in Italia », 13 (1959), p. 70-76; P. MORIGIA, *Historia degli uomini illustri per santità di vita e nobiltà di sangue che furono gesuati*, Venezia 1604, p. 243; I. PH. THOMASINI, *Annales canonicorum secularium Sancti Georgii in Alga*, Utini 1642, p. 2-10; F. CORNER, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, Venetiis 1749, VI, p. 59; VESPASIANO DA BISTICCI, *Le vite*, I, p. 125-128.

(25) SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 263 e p. 273-274 nota 8. Il documento che presenta la convenzione si trova in A.S.P., *Verdara*, filza 143, perg. 26^r ed è stato trascritto da RAMPAZZO, *Nuove ricerche*, III, p. 218-227.

(26) A.S.P., *Verdara*, filza 131 (387), perg. 4^r; A.S.P. *Verdara*, filza 131 (387), perg. 5^{r-v}.

la loggia inferiore ⁽²⁷⁾, una loggia imprecisata ⁽²⁸⁾, una camera ⁽²⁹⁾, la sala del capitolo ⁽³⁰⁾, la chiesa ⁽³¹⁾.

Nell'insieme costituiscono un interessante punto di riferimento, ma sono insufficienti anche solo per tentare un'ipotetica ricostruzione del complesso edilizio. Esso strutturato in maniera da poter accogliere due comunità, una maschile, l'altra femminile, presentò subito, anche a motivo delle lesioni per le guerre e l'incuria, un notevole problema per il Correr ed i canonici.

2. La riforma tuttavia non si attuò in breve tempo. Il Correr fino al 1445, anno della sua morte, e, in subordine, il cenobio-madre di S. Maria della Carità di Venezia, controllarono nei primi passi la nuova comunità senza mai però operare radicali ed onerose trasformazioni. Anche la ricostruzione del monastero, a motivo della complessità dell'opera e del costo elevato, procedette lentamente.

Solo un'ulteriore e più completa ricerca nell'Archivio notarile dell'Archivio di Stato di Padova potrebbe permettere, forse, di far conoscere in quale ordine gli ambienti furono costruiti ed entro quali limiti di tempo. È però possibile fare alcune precisazioni e suddividere, per comodità, i lavori che continuarono ininterrottamente per tutto il secolo XV, in due grandi periodi: il primo circoscritto entro il 1460 circa, il secondo, che verte intorno ai due chiostri, capolavori artistici eseguiti da Pietro Antonio Degli Abati da Modena e Lorenzo da Bologna, compreso entro gli ultimi due decenni del secolo. Il primo periodo può essere a sua volta diviso in due fasi: dal 1430 al 1445 (quando i canonici dipendevano dall'autorità del Correr) e dal 1446 al 1454 (nel 1450 S. Maria della Carità di Venezia fu scissa per il pagamento delle decime da S. Giovanni di Verdara che fu immesso nell'estimo del clero padovano, attuando così una separazione amministrativa e istituzionale. Nel 1454 i vincoli appaiono, sebbene in altri campi, ancora forti).

(27) A.S.P., *Verdara*, filza 143, perg. 2^r.

(28) A.S.P., *Verdara*, filza 131 (387), f. 2^v.

(29) A.S.P., *Verdara*, filza 109 (311), perg. 44^r.

(30) A.S.P., *Verdara*, filza 109 (311), perg. 46^v; A.S.P., *Verdara*, filza 143, perg. 20^r; A.S.P., *Verdara*, filza 143, perg. 23^r.

(31) Vedi POSENATO, *Chierici ordinati a Padova*, p. 45, 75, 76, 87, 90, 91, 93, 95-97, 99, 100, 102-104.

Tuttavia la mole di lavoro compiuto entro il 1460 è avvolta per buona parte nell'incognito. Si può sottolineare la particolare preoccupazione « per far la giexia de novo », subordinando ad essa il resto delle spese, ma si deve pur sempre ricordare che gli introiti annuali del monastero nel 1446 non superavano, secondo la stima « facta per li governadori de Venexia quoniam fu messo lo estimo supra le decime », i 640 ducati l'anno⁽³²⁾. Piuttosto poco se appunto nel 1446 i ducati impiegati per la costruzione della chiesa ammontavano a 1509, costringendo a chiedere prestiti a Padova e a Venezia, seppure non ancora sufficienti.

Il divario tra entrate ed uscite fu così la causa principale del lento procedere dell'opera di ristrutturazione edilizia, poiché la riorganizzazione del patrimonio, le normali spese per il vitto e l'alloggio ed altre, anche se meno frequenti, quali quelle per sostenere le cause giudiziarie o per il pagamento delle decime, ad esempio, impedivano uno sforzo radicale di riedificazione. Si può capire quindi la lentezza che costrinse i canonici a chiedere solo nel 1458 a Venezia l'autorizzazione per innalzare un muro per recingere da ogni parte il cenobio « pro defensione et clausura »⁽³³⁾.

Ma lasciamo parlare i documenti, estremamente interessanti anche perché permettono di correggere alcune imprecisioni ripetute circa l'edificazione della chiesa. Nel 1433, il 21 gennaio⁽³⁴⁾ Antonia Ubaldini, vedova del fu Lucio da Lion, ordinò che una parte dei suoi averi, in ragione di cento ducati d'oro, fossero destinati « pro fabrica seu reparatione ecclesie monasterii Sancti Iohannis de Viridaria »; nel 1442, l'8 giugno⁽³⁵⁾ Girolamo Santasofia nella sacristia di Verdara fa testamento e dispone che siano consegnate ai canonici « pro fabrica ecclesie dicti monasterii libras 500 parvorum »⁽³⁶⁾; il

(32) A.S.P., *Verdara*, filza 48 (82), f. 108r. Vedi anche G.M. URBANI DE GHELTOF, *La chiesa e convento di S. Giovanni di Verdara in Padova. Appunti e documenti*, « Bullettino di arti e curiosità veneziane e della conservazione dei monumenti », IV, 1894, p. 10 (cfr. sull'Urbani De Gheltof G. B. CERVellini, *Per una revisione quasi necessaria*, estr. dall'« Annuario del r. Istituto tecnico Riccati di Treviso », Treviso 1937).

(33) A.S.P., *Verdara*, filza 145, perg. 81r.

(34) A.S.P., *Verdara*, filza 143, perg. 28r.

(35) SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 276 nota 30.

(36) Il termine « fabrica » potrebbe giustamente essere inteso come « ente » e non come indicazione di lavori in corso su di un ambiente. A mio giudizio qui vale il secondo caso a motivo dello sforzo concentrato nell'edificazione della chiesa da parte dei canonici.

9 maggio 1455⁽³⁷⁾ il capitolo, presieduto dal vicario Girolamo da Lucca, crea procuratore il canonico Ludovico da Venezia per esigere la parte d'eredità lasciata da Giacoma, figlia di Bartolomeo detto « Theutonico », « ad favorem et auxilium fabrice antedictae ecclesie » come risulta dalla donazione fatta il 18 aprile 1449.

Rispetto all'Urbani de Gheltof⁽³⁸⁾, che cita un documento del 1446 come primo dato sicuro riguardante la ricostruzione della chiesa, le due donazioni, quella del 1433 e quella del 1442, portano molto più indietro nel tempo e confutano quanto è asserito dal Fabris⁽³⁹⁾, dalla Gasparotto⁽⁴⁰⁾, e dall'Universo⁽⁴¹⁾.

Questi studiosi infatti si sono un po' troppo fidati dello Scardeone⁽⁴²⁾, del Salomonio⁽⁴³⁾, del Rossetti⁽⁴⁴⁾, dello Chevalier⁽⁴⁵⁾, del De Marchi⁽⁴⁶⁾ e del Selvatico⁽⁴⁷⁾, oltre che dell'Urbani de Gheltof (ricco di notizie, per Verdara, ma non sempre attendibile ed esatto), cosicché hanno finito per ripetere più o meno le stesse cose, considerando la storia del priorato come un accostamento di periodi in sé ben definiti, tra loro separati, anche nel campo artistico, e non saldamente innestati l'uno all'altro. Sono stati compiuti insomma due errori: il ritardare l'inizio dei lavori e considerarli poi eseguiti in breve tempo una volta iniziati. Invece non è affatto vero che solo dal

(37) A.S.P., A.N., 1574, f. 329r-330v.

(38) URBANI DE GHELTOF, *La chiesa e convento*, p. 10.

(39) G. FABRIS, *S. Giovanni di Verdara luogo di passione e di gloria*, « Padova », X (1937), p. 60-69 ristampato in G. FABRIS, *Scritti di arte e storia padovana*, Padova 1977, p. 379-397.

(40) GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine*, p. 46.

(41) M. UNIVERSO, *S. Giovanni di Verdara*, in *Padova. Basiliche e chiese*, a cura di C. BELLINATI e L. PUPPI, Vicenza 1975, I, p. 270. Questo contributo contiene alcuni errori. Qui ricordo soltanto che l'autore cita l'archivio di Verdara come se fosse ancora a Venezia, mentre fu ormai da anni trasferito a Padova.

(42) B. SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis*, Basileae 1560, p. 90.

(43) G. SALOMONIO, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et prophanae*, Patavii 1701, p. 177.

(44) G. B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse ed altre curiose notizie*, Padova 1765, p. 183-187.

(45) P. CHEVALIER, *Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova*, Padova 1831, p. 135-136.

(46) A. DE MARCHI, *Nuova guida di Padova e suoi dintorni*, Padova 1855, p. 347.

(47) P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi dintorni*, Padova 1869 (rist. anast. Bologna 1976), p. 164.

1445 in poi si lavorò nel monastero per dare ad esso una sistemazione edilizia diversa, poiché, come ho fin qui dimostrato, motivi economici associati alla mancanza di una precisa ed autonoma personalità giuridica, impedivano uno sviluppo così rapido quale vorrebbero gli stovici sopra menzionati.

Il priorato « ...minatur ruinam cum ab omni quasi edificio sit alienum funditusque indigeat reparari ... »: in tal modo è descritto nella ducale del 25 ottobre 1454⁽⁴⁸⁾. Ed è un'esagerazione ovviamente ispirata dai canonici per ottenere quanto desideravano da Venezia, anche se in effetti ponderosi lavori erano richiesti per sanare gli edifici. Si continuò insomma quanto era stato iniziato dal Correr, sebbene senza più vincoli, con piena libertà creativa.

Un'ulteriore notizia sulla storia dell'edificazione della chiesa ha origine da un'affermazione del Fabris⁽⁴⁹⁾. La diceva compiuta nel 1450 ad eccezione del prospetto. Stupisce una dichiarazione così categorica, anche perché non giustificata da alcun documento e perché il parere degli autori dai quali il Fabris aveva attinto era improntato a maggior prudenza⁽⁵⁰⁾.

Una prova che sembra invalidare tale asserzione è data da un documento molto interessante.

Il 13 febbraio 1453⁽⁵¹⁾ nella chiesa di Verdara viene stipulato un contratto con il lapicida Battista del fu Giovanni⁽⁵²⁾ abitante in Borgo dei Rogati e con il maestro lapicida Leonardo del fu Federico⁽⁵³⁾ abitante in contrada S. Maria in Vanzo. Essi promettono di fare « collonas decem de lapide masegna, videlicet fustos de pedibus XVIII vel circa in altitudine, ad magnitudinem XI vel circa pedum et unius quarti » quasi certamente quelle dieci poderose colonne che so-

(48) A.S.P., *Verdara*, filza 145, perg. 77^r.

(49) FABRIS, *S. Giovanni di Verdara luogo di passione e di gloria*, p. 383.

(50) SCARDEONE, *De antiquitate urbis Patavii*, p. 90; CHEVALIER, *Memorie architettoniche*, p. 135; SELVATICO, *Guida di Padova*, p. 164.

(51) A.S.P., *A.N.*, 660, f. 245^{r-v}.

(52) A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. FILLARINI, Vicenza 1976, p. 452; nel 1471, l'8 giugno lo dice abitante nell'androna del Battista a pochi passi perciò da Verdara.

(53) A.S.P., *A.N.*, 799, f. 16^v; in tale documento si legge « Ibique magister Leonardus lapicida quondam magistri Frederici lapicide de Burghusen habitator Padue in contrata Sancte Marie a Vancio », lezione leggermente diversa da SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 503.

stengono la nave mediana, formate da grossi pezzi di trachite, descritte dal Fabris stesso ⁽⁵⁴⁾.

Se di ciò si tratta, la scoperta è notevole in quanto permetterebbe d'offrire agli storici dell'arte finalmente i nominativi di almeno due tra i principali artisti o semplici lavoranti che si susseguirono nei lavori inerenti la chiesa anch'essi lenti e laboriosi ⁽⁵⁵⁾.

Intanto l'esperienza accumulata durante il governo del Correr e la vigilanza del monastero-madre di S. Maria della Carità di Venezia cominciarono ad offrire i primi risultati concreti. La compiacenza della Serenissima, della S. Sede e dei padovani, concretizzatasi in rapporti cordiali ed in benefici, favorì notevolmente l'ascesa verso un regime economico di giorno in giorno più elevato.

3. Dal 1460 al 1479 il monastero si può considerare entrato nel periodo di « piena maturità ». La floridezza economica ottenuta anche tramite un giro d'affari con compravendite, permutate ed una sistemazione secondo criteri più moderni del patrimonio terriero, fornì la base d'appoggio per un definitivo salto di qualità. Nel 1478 poi si raggiunse una grande meta: l'incorporazione del beneficio della pieve di SS. Felice e Fortunato di Limena, posto nel cuore delle proprietà di Verdara.

Le donazioni elargite da vari uomini illustri ⁽⁵⁶⁾ e da padovani sottolinearono la crescente fama dell'operosità e della rettitudine dei canonici lateranensi. In questo periodo esse furono piuttosto numerose e contribuirono a sovvenzionare in buona parte i lavori di rinnovamento del cenobio. Ricordo le principali. Nel 1464, il 17 aprile ⁽⁵⁷⁾ alla presenza del suo « avunculo » Francesco Trapolin, il novizio Celso « in seculo vocatus Franciscus, filius condam domini Morandi comitis Purçilliarum » ⁽⁵⁸⁾ del Friuli, ormai entrato in Verdara

⁽⁵⁴⁾ FABRIS, *S. Giovanni di Verdara luogo di passione e di gloria*, p. 384.

⁽⁵⁵⁾ Riconoscendo la lentezza dei lavori si può capire come nel 1463 si incarichi il maestro Giacomo figlio del maestro Bartolomeo Garzoni per la costruzione d'una porta della chiesa verso il sagrato, come dimostra il SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 274 nota 11.

⁽⁵⁶⁾ Tralascio dal ricordare dettagliatamente le donazioni di illustri professori, prelati, studiosi, presentati dal SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 266-269 e p. 277-279 note 37-61.

⁽⁵⁷⁾ A.S.P., A.N., 4008, f. 205^r-206^v.

⁽⁵⁸⁾ Come si legge nella sua professione avvenuta il 14 aprile 1465: A.S.P., *Verdara*, filza 16 (9 parte I), perg. 15^r.

fece testamento. Lasciò ai fratelli Arsico e Federico ogni suo bene mobile e immobile, trattenendo per sé 200 ducati d'oro da impiegare per la fabbrica del dormitorio del monastero e 20 ducati per l'acquisto di un breviario (ma dopo una contesa con i fratelli Celso ottenne 325 ducati per i lavori e 20 per il breviario). Il 10 maggio 1468⁽⁵⁹⁾ il capitolo generale discusse (ma da documenti posteriori è chiaro che accettò) se accogliere o meno in Verdara il nobile veneziano, dottore in decreti, Marco Cauco che aveva disposto di consegnare ai canonici 500 ducati da impiegarsi per la « fabbrica ». Il 2 luglio 1471⁽⁶⁰⁾ Giacoma del fu Bartolomeo, vedova del fu Giovanni Squerquegio, donò un appezzamento arativo con viti e alberi di 18 campi ad Abano di S. Martino (ridotti con un codicillo più tardo a 14 per poter dotare la figlia Isabella), a patto che con i proventi della terra si costruisse una cappella intitolata a S. Giovanni Battista. Il 12 gennaio 1479⁽⁶¹⁾ Francesco da Modena donò una quantità rilevante di beni immobili e di danari per onorare la memoria della moglie seppellita il 18 ottobre 1478 nella chiesa di Verdara « per mezo la cappella Sancto Agustino apresso el mure a man drita » ed in più per far costruire a proprie spese una cappella⁽⁶²⁾.

Se non si vuol dare sufficiente rilievo alle donazioni una nuova conferma sulla trasformazione edilizia del priorato è da ricercarsi in questo periodo tra i testimoni a numerosi atti. Spesso si incontrano maestri carpentieri⁽⁶³⁾, semplici muratori e

(59) A.S.P., *Verdara*, filza 147, perg. 129^r.

(60) A.S.P., *Verdara*, filza 98 (272), f. 1^r-2^v.

(61) A.S.P., *Verdara*, filza 45 (76), f. 13^r-14^v.

(62) Per erigere la cappella donò 70 ducati d'oro con l'obbligo di porre sulla sepoltura l'epitaffio e le sue insegne.

(63) Il 2 luglio 1465 il maestro muraro Giovanni da Lubiana del fu maestro muraro Paolo abitante in contrada S. Leonardo dentro: A.S.P., *A.N.*, 1575, f. 407^v; su Giovanni da Lubiana vedi SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 584; il 10 giugno 1471 il maestro muraro Natale del fu Giovanni da Ferrara abitante in contrada Arzere dei Crociferi ed il maestro muraro Giovanni da Asti abitante in Verdara: A.S.P., *Verdara*, filza 82 (196), f. 11^r-12^r; il 29 maggio 1470 il maestro muraro Giovanni del fu Pietro abitante a Padova in contrada S. Bartolomeo: A.S.P., *A.N.*, 1575, f. 629^v; il 15 ottobre 1475 il maestro muraro Antonio del fu Giovanni da Rovereto abitante in contrada S. Biagio, i maestri carpentieri Allegreto del fu Giovanni abitante a Padova nel borgo Cappelli e Battista del fu Bartolomeo abitante a Padova nel borgo S. Croce: A.S.P., *A.N.*, 1572, f. 280^r; il 17 ottobre 1478 il maestro carpentiere Girolamo del fu Filippo abitante in contrada S. Lorenzo con i maestri murari Fermo del fu Giovanni da Fornovo e Francesco di Donato da Lugano abitanti in contrada S. Giovanni di Verdara: A.S.P., *A.N.*, 1576, f. 409^v.

lapicidi ⁽⁶⁴⁾, falegnami ⁽⁶⁵⁾ ricordati come lavoranti, se non abitanti, nel monastero, ingaggiati per ricostruire, restaurare o innalzare ex novo vari ambienti.

Si è detto, a proposito della donazione del novizio Celso, della fabbrica del dormitorio nel 1464; maggiore interesse artistico e storico suscita però la notizia che già nel 1461 era finito il chiostro piccolo ⁽⁶⁶⁾. La sua realizzazione permise così di completare o quanto meno di portare a buon punto l'ala a ridosso della chiesa.

Una domanda sorge spontanea: come mai negli anni seguenti non si parlò più di chiostro piccolo, ma solo rispettivamente di chiostro doppio e grande? Una prima superficiale impressione potrebbe indurre a credere che il notaio redigendo l'atto abbia commesso un errore; tuttavia la notazione topica parla chiaro: l'atto notarile fu redatto « in claustro parvo et novo ». Quel « novo » poi sembra complicare le cose in quanto si sa con sicurezza che il chiostro doppio era in lavorazione nel 1490 ed il grande nel 1496. Il problema si risolve facilmente. I canonici entro il 1461 ultimarono il chiostro adiacente alla chiesa cui diedero il nome di « nuovo ». Nel 1490 sia per esigenze diverse che per disponibilità finanziarie maggiori, decisero di erigere sopra l'edificio terminato nel 1461 un loggiato. Compiuti i lavori si ribattezzò il chiostro con il termine di « doppio ». In tal modo l'apparente bisticcio di parole si chiarisce e si possono datare con sicurezza le due parti così diverse stilisticamente, la superiore delle quali opera di Lorenzo da Bologna ⁽⁶⁷⁾.

Ma ritornando all'esame della ricostruzione operata dal 1460 al 1500 altri locali vengono nominati nei documenti. L'8 novembre

⁽⁶⁴⁾ Il 13 aprile 1467 il lapicida Giovanni del fu Federico de « Allemania » abitante in contrada S. Lucia: A.S.P., A.N., 1571, f. 247^v; come muratori o carpentieri il 18 novembre 1468 Martino di Giovanni da Bellinzona e Giovanni da Bellinzona, abitanti a Verdara: A.S.P., *Verdara*, filza 147, perg. 131^r; il 30 dicembre 1479 il carpentiere ma pure maestro scalpellino Girolamo del fu maestro scalpellino Filippo detto « Turcho », abitante nella contrada di S. Lorenzo a Padova: A.S.P., *Verdara*, filza 57 (107), f. 37^r.

⁽⁶⁵⁾ Il 29 dicembre 1467 si incontrano 3 falegnami: il maestro Bartolomeo del fu Canciano abitante in contrada Domus Dei (SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, p. 538) ed i suoi lavoranti Giovanni Martino del fu Giovanni da Pavia e Marino del fu Giovanni: A.S.P., *Verdara*, filza 109 (311), perg. 48^{r-v}.

⁽⁶⁶⁾ Il 27 giugno 1461 il rettore generale della congregazione Girolamo da Treviso diede il suo assenso ad una permuta trovandosi nel « claustro parvo et novo »: A.S.P., *Verdara*, filza 109 (311), perg. 13^v.

⁽⁶⁷⁾ URBANI DE GHELTOF, *La chiesa e convento*, p. 12.

1461 ⁽⁶⁸⁾, ad esempio, si parla di un'« aula ubi recipiuntur forenses »; il 17 aprile 1464 ⁽⁶⁹⁾ di una loggia inferiore affacciata sull'orto; il 18 giugno 1464 ⁽⁷⁰⁾ una singolare notazione viene in aiuto per sapere un po' di più sull'attività caritativa dei canonici: l'atto era stato stipulato davanti alla porta del monastero dove ogni venerdì, al suono della campana, si facevano le elemosine ai poveri. Il 22 settembre 1468 ⁽⁷¹⁾ è ricordata una « certa camera foresterie a parte inferiori dicti monasterii versum viam publicam » ed è sempre la foresteria ad essere nominata, ma in un'altra sua parte, in una « certa camera terranea forestarie... a parte posteriori, versum pratum ... et versus menia civitatis Padue » il 30 dicembre 1479 ⁽⁷²⁾. Pochi mesi prima, il 9 ottobre 1479 ⁽⁷³⁾ una biblioteca era stata sede di una riunione di canonici. Si trattava però della biblioteca del rettore generale della congregazione Celso Maffei. Forse, ma è un'ipotesi, fu una stanza usata provvisoriamente in attesa della costruzione di quella più grande e famosa biblioteca del monastero.

Maggior materiale di studio offre l'ultimo ventennio del secolo XV, quando in Verdara si respirò un'atmosfera completamente diversa grazie alla consapevolezza d'aver ormai « conquistato » all'interno del clero regolare padovano e della congregazione un posto di primo piano. Il priorato aveva assunto un volto nuovo, espressione di una grande ricchezza spirituale e materiale. La ristrutturazione del monastero si compì in questo torno di tempo raggiungendo traguardi nemmeno ipotizzabili nel 1430.

In tal campo una ricca messe di pregevoli studi ⁽⁷⁴⁾ ha già abbondantemente chiarito quali siano stati gli artisti e l'ordine di succes-

⁽⁶⁸⁾ A.S.P., *Verdara*, filza 109 (311), perg. 45^v.

⁽⁶⁹⁾ A.S.P. A.N., 4008, f. 205^r.

⁽⁷⁰⁾ A.S.P., A.N., 1571, f. 45^r.

⁽⁷¹⁾ A.S.P., A.N., 1571, f. 345^r.

⁽⁷²⁾ A.S.P., *Verdara*, filza 57 (107), f. 37^r-38^r.

⁽⁷³⁾ A.S.P., A.N., 1576, f. 443^r.

⁽⁷⁴⁾ URBANI DE GHELTOF, *La chiesa e convento*, p. 11-12; A. BARZON, *Affreschi scoperti nella biblioteca del monastero di S. Giovanni di Verdara ora cappella dell'ospedale militare di Padova*, Padova 1946, p. 12-29; SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 264 e p. 279-280 nota 64; E. RIGONI, *Pietro Antonio Degli Abati da Modena e Lorenzo da Bologna, ingegneri architetti del XV secolo*, in E. RIGONI, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova 1970, p. 141-144 e p. 151; G. FIOCCO, *Le tarsie di Pietro Antonio Degli Abati*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, p. 244-253; G. LORENZONI, *Lorenzo da Bologna*, Venezia 1963, p. 35-39.

sione dei lavori da loro compiuti⁽⁷⁵⁾. Ai risultati finora ottenuti aggiungo ora alcune notizie inedite.

Occorre riferirsi alle donazioni, abbastanza numerose⁽⁷⁶⁾. Dal testamento del 21 giugno 1481 di Paganella⁽⁷⁷⁾ si viene a sapere ad esempio della già iniziata costruzione nella chiesa di Verdara in una nuova cappella fatta erigere a spese della ricca donna. L'anno dopo, il testamento di Francesca Bragazzo, madre del canonico regolare di Verdara Giovanni Maria, eseguito il 22 febbraio 1482⁽⁷⁸⁾ per la prevista donazione di 3 ducati a « San Ioanne de Verdara zoè a la sacristia » può far pensare che fin da quell'anno si lavorava intorno alla sacrestia (ma è una fragile ipotesi) sebbene un'altra donazione, questa volta di Modesto Polenton, già ricordata dal Sambin⁽⁷⁹⁾, la diceva nel 1488 « magna, nova et non completa ». La sacrestia richiese ad ogni modo molto tempo per essere compiuta in quanto in un accordo del 19 agosto 1498 tra il priore Girolamo Contarini e Giovanni Battista da Marostica, quest'ultimo prometteva d'offrire « pro sacristia dicti monasterii » un appezzamento⁽⁸⁰⁾.

(75) Per precisione rimando alle fonti archivistiche rettificando qualche inesattezza dell'Urbani de Gheltof che non è sempre corretto o rinvia a documenti la cui collocazione non corrisponde a quella odierna. Egli ad esempio non cita la fonte del contratto tra Pietro Antonio Degli Abati e Verdara nel 1487 per il refettorio e la libreria: è A.S.P., *Verdara*, filza 21 (12 parte I), f. 50^{r-v}; inoltre il contratto per la sacrestia non si trova nella filza 3, ma (sempre in A.S.P., *Verdara*) nella filza 4 (3 parte I), f. 52^{r-v}. Il contratto con Giancarlo da Reggio per un nuovo orologio è in: A.S.P., *Verdara*, filza 64 (140), f. 81^r; i patti con Marco Palmieri per l'organo si trovano in A.S.P., *Verdara*, filza 64 (140), f. 93^r; gli accordi per le colonne del chiostro con i tagliapietra Giovanni e Giuliano da Porlezza in A.S.P., *Verdara*, filza 64 (140), f. 82^r.

(76) Segnalo qui altre donazioni di scarso interesse per quanto riguarda l'oggetto di questo contributo. Il 17 ottobre 1485 Cecilia Languschi lascia 50 ducati a Verdara: A.S.P., *Verdara*, filza 12 (7 parte I), f. 36^{r-v}; il 25 giugno 1490, dopo lunga contesa, Francesco del fu Bartolomeo Millions d'Este cede i 300 ducati spettanti al canonico Isaia Millions d'Este al monastero di Verdara: A.S.P., *Verdara*, filza 153, perg. 266^r; il 19 ottobre 1493 dotazione della cappella, fatta costruire a spese del notaio e procuratore del monastero Vinciguerra Dalle Conchelle, tramite Francesco Dalle Conchelle: A.S.P., *Verdara*, filza 154, perg. 282^r.

(77) A.S.P., *Verdara*, filza 151, perg. 221^r. Vedi anche URBANI DE GHELTOF, *La chiesa e convento*, p. 11.

(78) A.S.P., *Verdara*, filza 45 (76), f. 36^{r-v}.

(79) SAMBIN, *La formazione quattrocentesca*, p. 270 e p. 279-280 note 64 e 65.

(80) A.S.P., *Verdara*, filza 68 (153), f. 4^r. Valga per « sacristia » quanto detto in riferimento a « fabrica » alla nota 36.

Altri locali furono poi rifatti. Da ricordare in particolare un documento del 23 settembre 1494⁽⁸¹⁾ sia perché stipulato « in porticu forestarie nove prospicientis versus viam publicam tendentem versus contractam Aggeris Cruciferorum » nella stanza adibita ad infermeria dove si trovava il priore ammalato, sia perché presenta l'accettazione come oblato in Verdara del maestro lapicida Giacomo da Porlezza, figlio di Giuliano, già lavorante nel cenobio⁽⁸²⁾. Costui donò tutti i suoi beni mobili e immobili, mantenendone l'usufrutto fino alla morte sua e della moglie Bernardina. Pochi mesi dopo, il 10 gennaio 1495⁽⁸³⁾, Giacomo ricevette dal priore 82 ducati da impiegarsi nell'acquisto del materiale e nel pagamento del salario agli operai per i lavori nel convento poiché s'era impegnato ad essere « prothomagister ». Infine il 5 maggio 1499⁽⁸⁴⁾ con la motivazione « propter longa merita gratiosaque artis tue servitia » il rettore generale l'accolse nel priorato padovano essendo morta nel frattempo la moglie di Giacomo.

Per concludere ancora una fonte inedita⁽⁸⁵⁾, priva purtroppo di data e di imprecisata paternità. Tuttavia esaminando attentamente il testo si ricavano gli elementi sufficienti per la sua comprensione. Si tratta innanzi tutto di un « memorandum » e di una protesta formulata da un direttore di lavori all'interno di Verdara anche a nome di un collega davanti al padre don Giovanni Battista, giudice nella contesa tra i detti ingegneri ed il priore del cenobio stesso. Sicuramente si è alla fine del XV secolo poiché nel testo c'è un chiaro riferimento (« fazendo come lui diceva de fare l'altro claustro de supra ») al loggiato superiore del chiostro doppio che rinvia perciò a dopo il 1490. Accettando questo punto e tenendo presente che l'attergato (« petitio pro sententia fienda pro claustro novo et cetera ») non può riferire quel « novo » che al chiostro grande per i motivi esposti nelle pagine precedenti, ecco che si è venuti a capo di un altro que-

(81) A.S.P., *Verdara*, filza 154, perg. 287r.

(82) URBANI DE GHELTOF, *La chiesa e convento*, p. 12; RIGONI, *Pietro Antonio Degli Abati da Modena e Lorenzo da Bologna*, p. 142 nota 7 e p. 143.

(83) A.S.P., *Verdara*, filza 154, perg. 287r.

(84) A.S.P., *Verdara*, filza 155, perg. 317r.

(85) A.S.P., *Verdara*, filza 25 (14 parte I), f. 3r-v. Pubblico il documento in appendice a queste pagine.

sito. Rimane da svelare un altro fattore: chi è l'autore della petizione-protesta? Lorenzo da Bologna sicuramente no, in quanto è chiamato in causa nel testo per un suo parere su di una catena per la statica della muratura. Qualche maestro carpentiere sconosciuto è improbabile, perché l'esposizione sottintende da parte di chi scrive una responsabilità e dei compiti troppo vasti. Non rimane che ricorrere a Pietro Antonio Degli Abati, uno dei due ingegneri che s'erano impegnati nel 1496 ad erigere il chiostro grande⁽⁸⁶⁾. Il succo della protesta non è poi estremamente importante: è una delle solite liti tra committente e lavorante per inadempienze, anche se i canonici di Verdara non ci fanno una gran bella figura. Il documento acquista però notevole rilievo se messo in relazione ad un articolo del Fiocco⁽⁸⁷⁾. In esso è sostenuto che i compiti di Lorenzo da Bologna in Verdara sono prettamente direttivi, quelli di Pietro Antonio Degli Abati semplicemente esecutivi, in second'ordine. Grazie a questa fonte non mi pare esatto convenire col Fiocco. Pietro Antonio Degli Abati, a mio parere, si dimostra sullo stesso piano e all'altezza del più famoso artista bolognese.

A conclusione di questo contributo sarebbe stato opportuno un esame dei disegni del monastero di S. Giovanni Battista di Verdara. Quelli che io ho trovato⁽⁸⁸⁾ sebbene siano del 1783, cioè del tempo della soppressione dell'abbazia (dal 1556 Verdara divenne abbazia), sono di grande utilità per un diretto accertamento della conformazione degli edifici.

Grandi trasformazioni una volta terminati i lavori nel chiostro grande sul finire del secolo XV non furono fatti, perciò i pur tardi disegni possono servire come guida, o come commento visivo, per quanto ho detto nelle pagine precedenti.

⁽⁸⁶⁾ Su Pietro Antonio Degli Abati vedi inoltre V. LAZZARINI, *Un architetto padovano del rinascimento*, « Bollettino del Museo Civico di Padova », 1 (1902), p. 13; A. SARTORI, *I cori antichi della chiesa del Santo e i Canozi-Dell'Abate*, « Il Santo. Rivista antoniana di storia dottrina arte », 2 (1961), p. 57-65; LORENZONI, *Lorenzo da Bologna*, p. 36, 38-39, 75-77; E. MENEGAZZO, *Per la datazione della morte di Pierantonio Degli Abati*, « Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti », 77 (1964-65), III, p. 505-508.

⁽⁸⁷⁾ Fiocco, *Le tarsie di Pietro Antonio Degli Abati*, p. 239, 253.

⁽⁸⁸⁾ A.S.P., Verdara, busta 42, *Disegni e stime della soppressa canonica di S. Giovanni di Verdara*, Libro primo, f. 1^{r-v}, disegni 1-2.

Non desidero fare considerazioni in un campo che non è di mia pertinenza. Mi limito solamente a segnalare agli studiosi dell'arte che i disegni che seguono nello stesso « Libro primo »⁽⁸⁹⁾ le piante del monastero, illustranti le proprietà immobiliari di Verdara nella città di Padova e in località del territorio padovano ove erano ubicati altri beni del cenobio, sono di grande utilità per uno studio tipologico dell'edilizia civile.

⁽⁸⁹⁾ Altri disegni si trovano nella stessa busta 42, *Disegni e stime della sopressa canonica di S. Giovanni di Verdara. Libro terzo*; e nello stesso A.S.P., *Archivio dell'istituto degli esposti*, tomo 141 (159), f. 53^r e 96^r. Quest'ultima fonte mi è stata segnalata dai sigg. Ferro e Salmistraro, addetti alla sala di consultazione dell'Archivio di Stato di Padova che qui ringrazio.

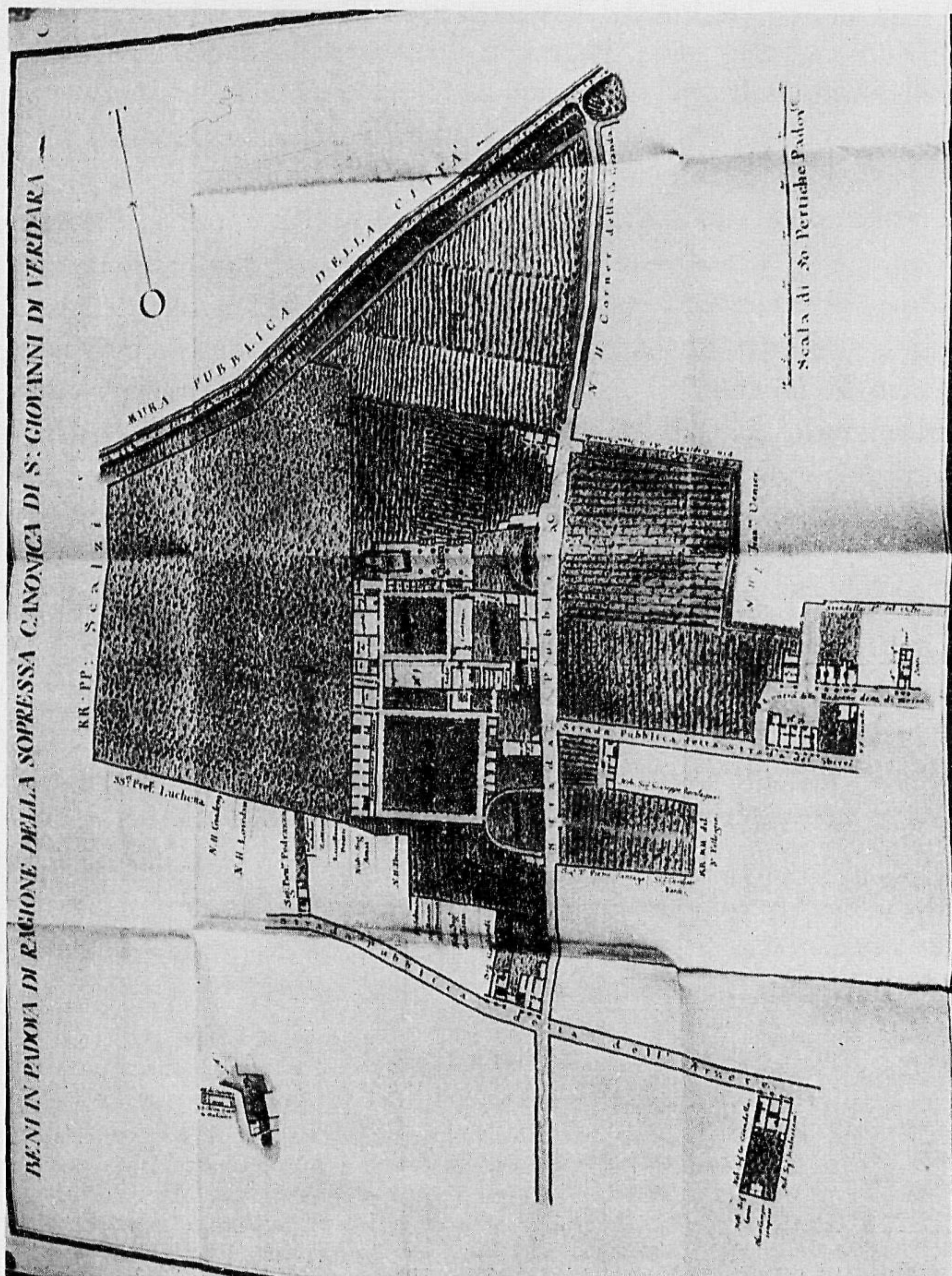


FIG. 1 - ARCHIVIO DI STATO DI PADOVA, Corporazioni religiose soppresse, S. Giovanni di Verdara, busta 42, Disegni e stime della soppressa canonica di S. Giovanni di Verdara, Libro primo, disegno 1, Pianta del monastero. (Autorizzazione ministeriale n. 1425 del 25-2-1980, Prot. n. 146 Sez. X/1).

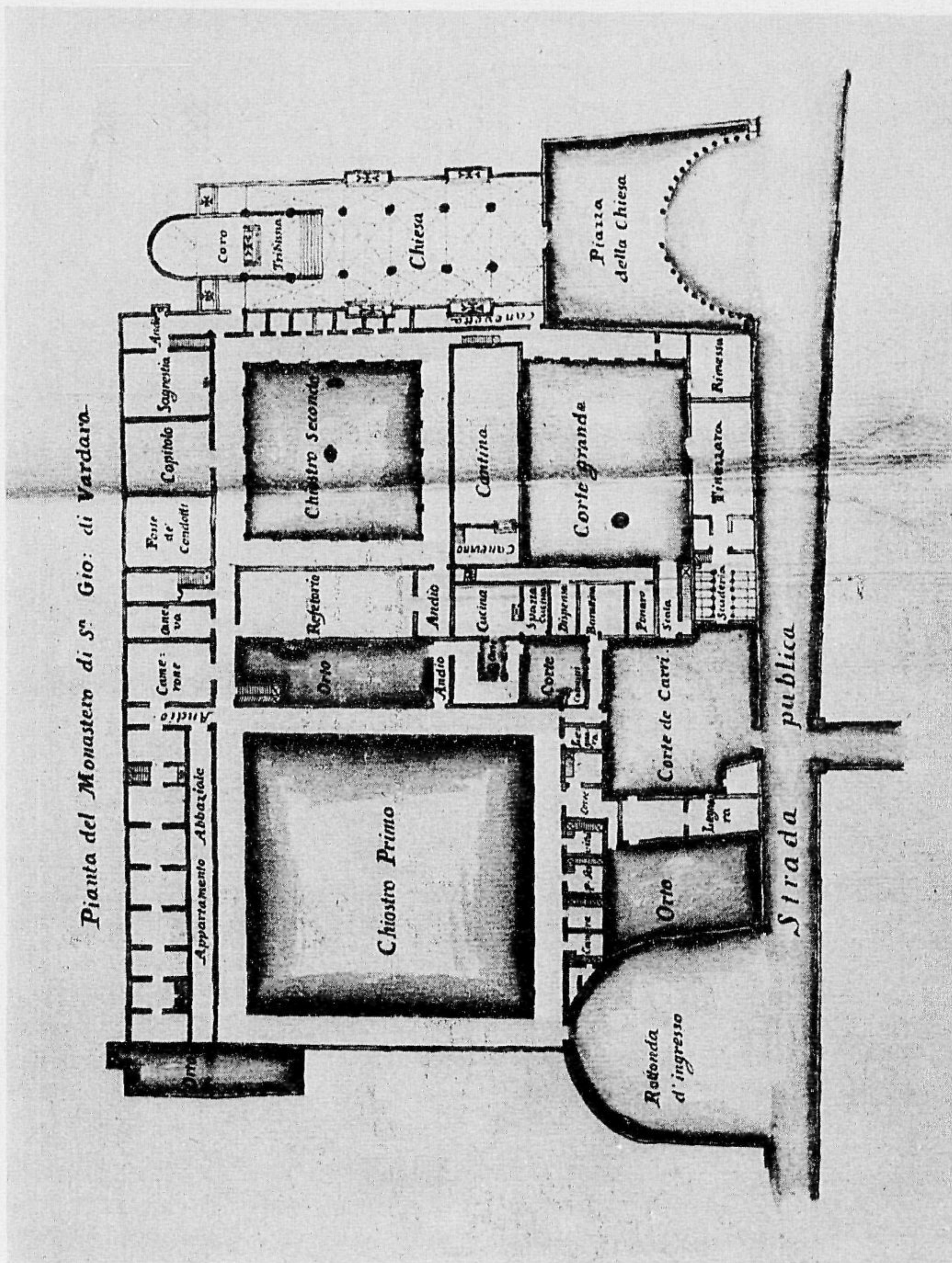


FIG. 2 - ARCHIVIO DI STATO DI PADOVA, Corporazioni religiose soppresse, S. Giovanni di Verdara, busta 42, Disegni e stime della soppressa canonica di S. Giovanni di Vardara, Libro primo, disegno 2, Piano terra. (Autorizzazione ministeriale n. 1425 del 25-2-1980, Prot. n. 146 Sez. X/1).

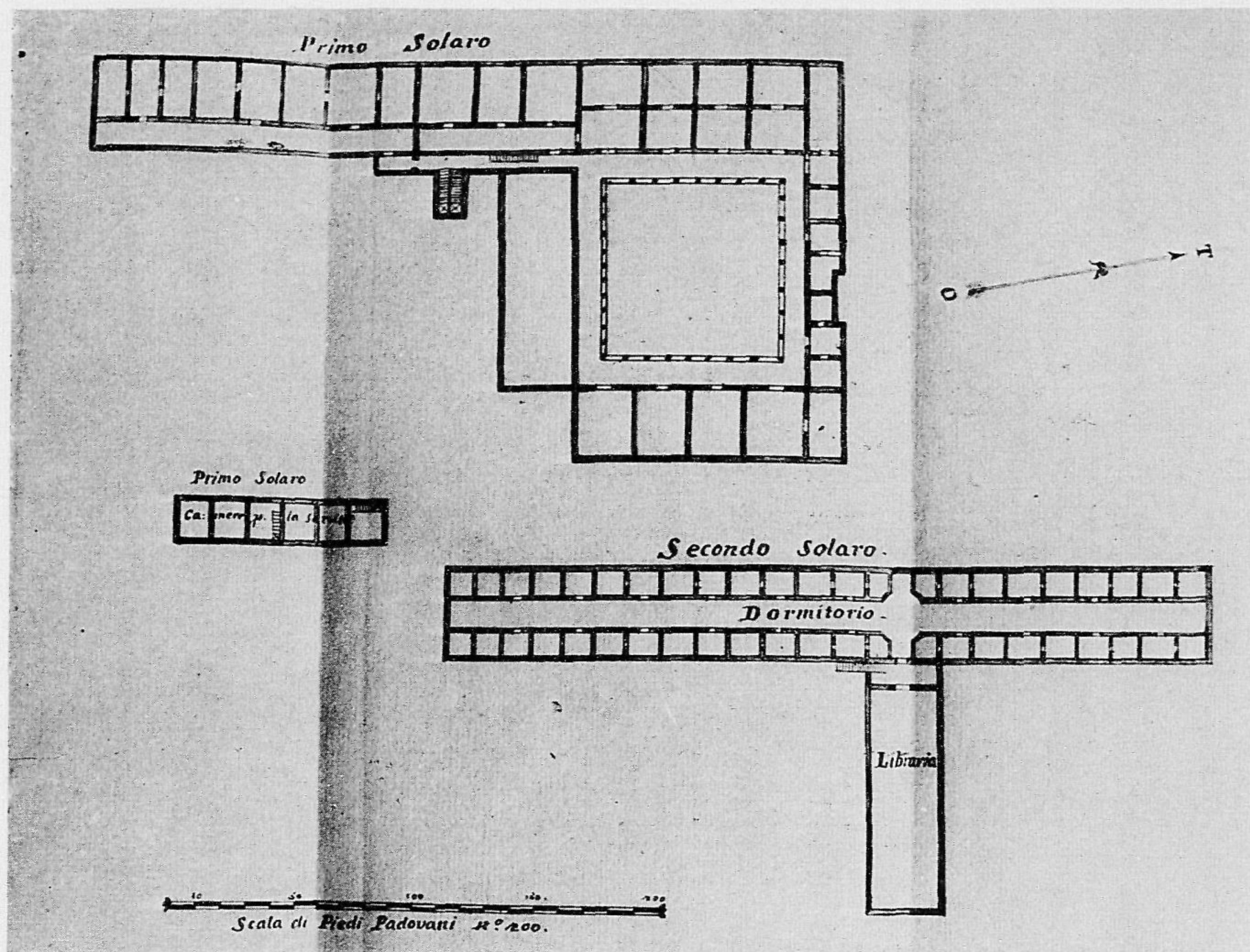


FIG. 3 - ARCHIVIO DI STATO DI PADOVA, *Corporazioni religiose soppresse, S. Giovanni di Verdara*, busta 42, *Disegni e stime della soppressa canonica di S. Giovanni di Vardara, Libro primo*, disegno 2, Solai. (Autorizzazione ministeriale n. 1425 del 25-2-1980, Prot. n. 146 Sez. X/1).

DOCUMENTO

[sec. XV ex.]

Lamentele rivolte da due ingegneri (Pietro Antonio Degli Abati e Lorenzo da Bologna?) al padre don Giovanni Battista, arbitro nella contesa da loro sostenuta contro il priore del monastero di S. Giovanni Battista di Verdara in Padova a motivo di certe inadempienze durante vari lavori all'interno del cenobio.

A.S.P., *Verdara*, Filza 25 (14 parte I), f. 3^{r-v}.

Attergato: « Petitio pro sententia fienda pro claustro novo et cetera ».

Queste sono le raxon le qualle nui volemo alegare a vui padre don Zuan Batiste zudese et arbittro nostro in tra nui e lo priore et cetera.

In primo se dolemo del mercato fato con lo padre priore pasato a complacencia del padre don Faustino et altri padri domandando nui ducati dosento almancho et ultra perché in vero non si pode fare per mancho ma perché tuti li padri insieme col padre priore ne feceno questa offerta digando: « tu lo poi fare e fallo, pur ché la nostra intentione non n'é che vui ne perdete ». E con queste parole nui romagnessemo d'acordo sperando in lore paternità, como quelle dissea se vui ne perderite e non volemo che ne perdiate; ora al presente che l'é speso li danari e non ne fu conto lo lavoro che li vorà, cercha ducati quaranta a fornire quello nui semo obligati et cetera.

Item domandemo quanto per la parte delo claustro da la banda de lo reffetorio, per esser stato reffato da poi, che lo cazi ale spese nostre, de esser a nui pagato e le raxon perché bixognava fare altre provisione per esser le mure debile e rase como era stato rasonato nel principio et ancora como dise maestro Lorenzo che avea dito al padre priore et al favro che non fesse più cadene a quello modo, che bixognava mudare altra fantasia per dita banda; pertanto aligemo e dicemo non esser stato nostro deffeto del dito chascare o rovinare dita parte de claustro. Per altre raxon se porà aligare bixognando a tempo e logo et cetera.

Item ancora aligemo e domandemo quanto per la parte da la banda del dormitorio, la quale è stata butata zosso e reffata per le casson se aligarà qui desso per nui. Et primo diremo che se li padri volesseno dire che per le cadene fusse ocorso tale manchamento, respondemo che no, e la raxon si è questa, perché non fu nostra inventione, ma sì del padre priore perché vole ad ogni modo che le cadene non se vedesse e parlando con nui e vezando la sua volontà li fessimo uno desegno digando: « se vui fate questo, serà sicuro », facendo come lui diceva de fare l'altro claustro de supra, e cossì tolto lo desegno nostro non se volse contentare né fidarse de nui ché volse avere consenio a Venesia et con li primi homini de Venesia, quale fu miser Antonio Rigo protomaistro del palazzo de la illustrissima Signoria de Venesia, el quale alla mia presentia, insieme con lo padre fattore don Ciprian, intese le raxon e veduto lo desegno et inteso se volea fare lavor la dita cadena esser suficiente e sicura e laudala somamente, pertanto non si pò dire che sia stato nostra cason et cetera.

Item ancora digemo ancora cercha dita banda una altra cason per cason del padre priore digando nui e conseandose de non volere lavorare per lo presente e la raxon li muri de li murelli erano fresci, fati de novo, non podeano fare de mancho che non calasseno forsi uno overo doe onze almancho e lui contento soprastare quanto per allora, presente boni testimoni, e da poi fato le armadure se deliberò volere voltare al tuto dita banda, ma non solo quella s'el tempo cativo non fuse stato volea andare dreto ale altre bande, ma el fredo e le piove e lo inverno lo fece stare che funrono danno et intereso grandissimo per lavorare de dito tempo per esser li zorni curti, el tempo cativo per le pioze continue ogni zorni. Oltra de questo el padre priore, contra la volontà nostra de nui e de ogni bono ordine de tali lavoreri che non era possibile podese andare bene, volea che noi tignissemo oto o dexe e talvolta più maistri de chazole, e si li doseamo combiato se corezava e bixognava torli e fare a suo modo altremente minazava de non voler pagare siché per le raxon aligate e intravegnuti li danni et interesi avite visto come più largamente se aprovarà s'el serà bixogno a vostra paternità; et altre rason se poria aligare, le quale riservemo a dire a tempo et a logo, tamen se remetemo del tuto ne li braxe de la consientia vostra e de tuti li padri et cetera.

Item ancora se dolemo del padre priore che disse de darne legname como li domandassemo, legname per armare doe bande, e lui promise de darlo e poi stentatamente per armare una banda e non tute, sichè per tal raxon è intravenuto quello non sereria invento et cetera.

Item domandemo d'esere pagati de tuti li muri desfati e ruinati e poi reffati per nui como qui de soto aparerà et cetera.

Et primo per pertege oto e meza de muro longo et alto pie' tri, el quale fu desfato li andò opere le quali metemo per nostro intereso e tempo lire tre zoè L. 10. 0. 0.

E per reffare el dito muro fu pertege oto vel circha, domandemo lire dexe L. 10. 0. 0.

E per butare zusso el muro del canton de verso la porta di carri e reffarlo, el quale muro reduto a uno quarello si è pertage dexe, mentre a farlo e desfarlo lire quindese L. 15. 0. 0.

Item domandemo del muro dala banda delo refetorio rovinato e per esser el dito muro cativo e marzo e de prie triste, el quale muro reduto a uno quarelli, se trova esser pertege trenta, parte rovinato, parte desfato per nui e tolto zoso copi dela scala e dele casete dela cosina, domandemo lire trenta zoè L. 30. 0. 0.

Item domandemo de quatro croxere desfate innanti che io fesse mercà dele altre che fe desfare el padre priore ali mei maistri, domando lire oto zoè L. 8. 0. 0.

Le quale cosse soprascrite e da questa banda e da l'altra, remetemo nele man de vostra paternità et cetera.

873400

MUSEO CIVICO DI PADOVA

*Finito di stampare il 10 ottobre 1980
coi tipi della Società Cooperativa Tipografica
di Padova*

LAVORI DI STAMPAGGIO

PREZZO L. 10.000.—

C
Sis