

BOLLETTINO  
DEL MUSEO CIVICO  
DI PADOVA

ANNATA LXXIII - 1984



**COMITATO DI REDAZIONE**

Presidente : Gianni Potti, Assessore alla Cultura e Beni Culturali

Direttore : Girolamo Zampieri

Redattori : D. Banzato, M. Blason, G. Faggian, A. Saccocci

Dir. e amm.: P.zza Eremitani 8, 35138 Padova, tel. 049/23106



A.C.

II B.

1/58



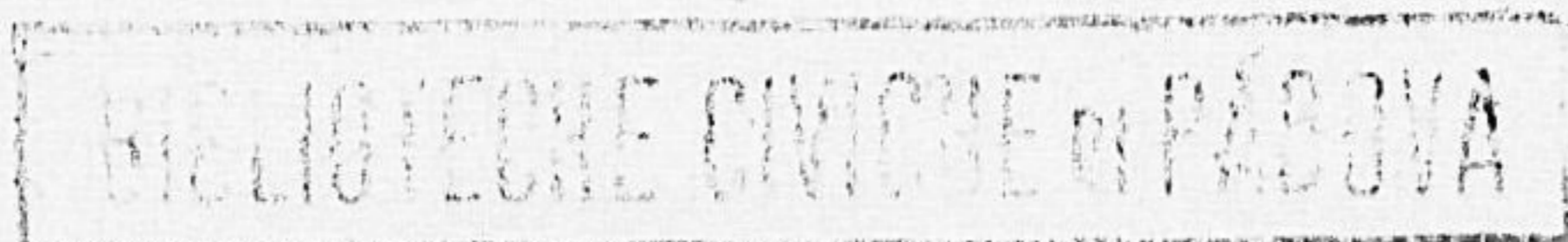




BOLLETTINO  
DEL MUSEO CIVICO  
DI PADOVA

RIVISTA PADOVANA DI ARTE  
ANTICA E MODERNA NUMISMATICA  
ARALDICA STORIA E LETTERATURA  
DIRETTA DA GIROLAMO ZAMPIERI

ANNATA LXXIII - 1984









## SOMMARIO

### Arte antica e moderna

- G. ZAMPIERI, *Tomba paleoveneta scoperta a Tribano (Padova)*. . . . . Pag. 7
- A. PROSDOCIMI, *Scure di fascio littorio romano* . . . . . » 21
- A. CALORE, *Sculture romaniche minori in edifici privati padovani*. . . . . » 25
- H.M. THOMAS, *Giotto corretto: le bandiere delle schiere angeliche nella Cappella degli Scrovegni* . . . . . » 43
- L. LAZZARINI, *Indagine stratigrafica sul colore delle bandiere delle schiere celesti nel Giudizio Universale agli Scrovegni, Padova* . . . . . » 59
- F. D'ARCAIS, *La Croce giottesca del Museo Civico di Padova* . . . . . » 65
- D. BANZATO, *Un recente restauro all'Oratorio di S. Rocco* . . . . . » 83
- J.E. CARRINGTON, *A new look at Desiderio da Firenze and the Paduan Voting Urn* . . . . . » 105
- G. PAVANELLO, *Antonio Canova: i bassorilievi «Rezzonico»* . . . . . » 145

### Storia e letteratura

- M. BLASON, *Il C.M. della Biblioteca Civica di Padova e la rotta veneziana delle galee di Fiandra (1428)* . . . . . » 163
- L. MELCHIORI, *Sebastiano Melchiori scrittore e oratore latino in Padova (1656-1728)* . . . . . » 179
- A. LANARO, *Percorso artistico di Elisabetta Benato Beltrami* . . . . . » 205

### Numismatica

- R. PARISE, *Una medaglia per un religioso padovano del 1500* . . . . . » 215







GIROLAMO ZAMPIERI

## Tomba paleoveneta scoperta a Tribano (Padova)

In occasione dell'apertura della Sezione Archeologica nella nuova sede di Piazza Eremitani, la direzione del Museo aveva predisposto, dopo la chiusura della Sezione nella vecchia sede di Piazza del Santo (1970), un rigoroso e ben articolato programma di restauro tendente a recuperare, per quanto possibile, l'intero patrimonio archeologico conservato nel Civico Museo. A questo importante e fondamentale intervento, ha fatto seguito un puntuale e scrupoloso lavoro consistente nella ricognizione dei materiali archeologici conservati nei depositi, con lo scopo di ricostruire, su basi scientifiche e con l'aiuto degli inventari e dei registri d'ingresso, i numerosi corredi tombali, molto spesso confusi o dispersi da vecchie e insufficienti sistemazioni. Devo dire che la ricerca ha dato ottimi risultati e su questa strada stanno proseguendo i lavori di riscontro inventariale e di ricatalogazione di tutto il materiale preistorico, di quello relativo agli abitati preromani nonché di quello di età romana, in vista del loro prossimo allestimento nelle apposite sale del nuovo Museo. Tra questi ultimi spiccano per importanza e bellezza gli oggetti costituenti i corredi funerari provenienti dalla più importante necropoli di Padova (Stazione Ferroviaria), nella quale vennero alla luce le due monumentali tombe dei Cartorii e dei Camerii.

Questo intenso lavoro di restauro dei materiali archeologici, in funzione degli allestimenti definitivi, è ciò che la direzione ha cercato di raggiungere quale obiettivo primario nella convinzione che solo attraverso quest'opera di recupero è possibile restituire alla città il suo patri-



monio culturale e la sua identità storica, che nel periodo più antico trova uno dei momenti migliori. Ripresentare perciò al nuovo Museo, a distanza di qualche anno e quale "mostra permanente", Padova paleoveneta, era un atto dovuto e rappresenta, a nostro avviso, un fatto degno di attenzione e denso di significati per la nostra città.

Come spesso accade in simili circostanze, l'occasione di riproporre al pubblico una così importante pagina di storia ha dato lo spunto per una ulteriore ricerca nei depositi nella speranza di recuperare qualche altro brandello di storia disperso qua e là, confuso magari con altri documenti di epoca diversa. È capitato infatti di trovare un reperto bronzeo, una fibula per esattezza, che ha relazione con un contesto tombale di sicura importanza e curiosità. Si tratta di una tomba scoperta nel 1885 a Tribano, nei pressi di Monselice, in un fondo di proprietà del signor Ettore Nalin. I dati di scavo ci sono noti attraverso una breve relazione del Cordenons, il quale, tuttavia, non prende in considerazione l'intero complesso tombale, ma si limita alla descrizione e allo studio di un solo oggetto, di indubbio interesse, l'"idoletto" o "amuleto", come lo definisce lo stesso studioso. Ma procediamo con ordine.

L'oggetto in questione era esposto, nella vecchia sistemazione, insieme ai materiali bronzei provenienti da Padova e dal territorio e ora la sua attuale collocazione è nella saletta dei bronzetti etruschi, italici e paleoveneti di varia provenienza. Tra questi, ricordo senz'altro la piccola serie di statuette bronzee, *kouroi*, *korai*, offerenti e oranti, che non rientra nel gruppo, a noi più noto, della piccola plastica paleoveneta, ma risente piuttosto l'influenza etrusca, non fosse altro per il tipo di abbigliamento e di acconciatura.

Ricercando perciò i dati relativi alla provenienza del reperto che qui si studia, ho trovato scritto, nel più vecchio inventario, "da Tribano", senz'altre indicazioni, mentre nel secondo, relativamente più recente, ho letto alcune notizie bibliografiche relative all'oggetto, che fu pubblicato nel Bollettino del Museo Civico di Padova del 1899. Il Cordenons, autore dell'articolo, scrive che l'"idoletto pervenne al Museo assieme a parecchi altri oggetti, che costituivano il corredo di una tomba arcaica veneto-euganea" (1). Da ciò la mia curiosità e attenzione nel cercare, tra il materiale esposto e tra quello dei depositi, gli altri oggetti costituenti il corredo funerario, poiché mi sembrava corretto ricostruire, se possibile, il complesso tombale. Secondo il Cordenons il corredo

---

(1) F. CORDENONS, *Di un amuleto arcaico in una tomba euganea*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", II (1899), nn. 1-2, p. 35.



si componeva dei seguenti reperti: "I del detto amuleto; II del solito vaso fittile cinerario, che dagli scavatori fu infranto e gettato via come cosa di nessun valore; III di un altro vasetto fittile accessorio, interessante per la sua decorazione a borchiette di bronzo, del quale non fu possibile recuperare che un solo pezzo; IV di alcuni frammenti di una panciera enea, che dev'essere stata ridotta in pezzi per rito all'atto del seppellimento; V di una grande fibula di bronzo a navicella e di poche altre coserelle di minor conto".

Da dove il Cordenons abbia tratto queste notizie non ci è dato sapere né le ricerche, a livello d'archivio, hanno fornito alcun risultato positivo a riguardo. Del resto, essendo la descrizione dei singoli reperti abbastanza puntuale, è presumibile che il Cordenons abbia attinto a fonte sicura e ben documentata. Duole invece constatare la perdita sicura del vaso ossuario e, forse, di altri piccoli reperti che potevano comunque avere un certo interesse archeologico, anche se il Cordenons li definisce "coserelle di minor conto". Non m'è stato possibile identificare, tra i materiali esposti nella vecchia sala archeologica, il frammento di vasetto borchiato né il gancio o placca di cintura ("panciera enea"), mentre mi è stato possibile recuperare la grande fibula di bronzo a navicella, dopo un'attenta e paziente ricerca tra il materiale sporadico proveniente da Padova e dal territorio. Rimane la speranza, a restauri ultimati, di ritrovare nei depositi almeno la placca di cintura, seppure in frammenti, che arricchirebbe in qualche modo questo piccolo ma interessante complesso tombale, "disperso" non solo dall'imperizia degli sterratori, ma anche da vecchie e inadeguate revisioni susseguitesi nel corso degli anni al Museo Civico di Padova.

Almeno per ora, quindi, il corredo funerario risulta così costituito: 1 — Pendaglio di bronzo a struttura laminare, con tracce di limatura sul verso, foggiate schematicamente a figura umana (fig. 1) <sup>(2)</sup>. La testa è di forma ovale, leggermente convessa, con capigliatura indicata da tratti di lineette oblique delimitate da un profondo solco orizzontale. Il naso è espresso da un trattino verticale a tenue rilievo, mentre gli occhi e la bocca non sono chiaramente indicati. In corrispondenza delle tempie, del mento e del collo vi sono tratti di lineette orizzontali e sopra la testa è un grande anello di sospensione. Le braccia si presentano sollevate e assottigliate alle estremità, con lineette oblique, parallele, lievemente incise; il corpo è a forma triangolare, privo degli arti inferiori

---

(2) H. cm. 6,6. Bronzo fuso in un solo pezzo, con patina bruno scura. La parte inferiore, in corrispondenza dei fori angolari, è incompleta. Inv. XIX-20.



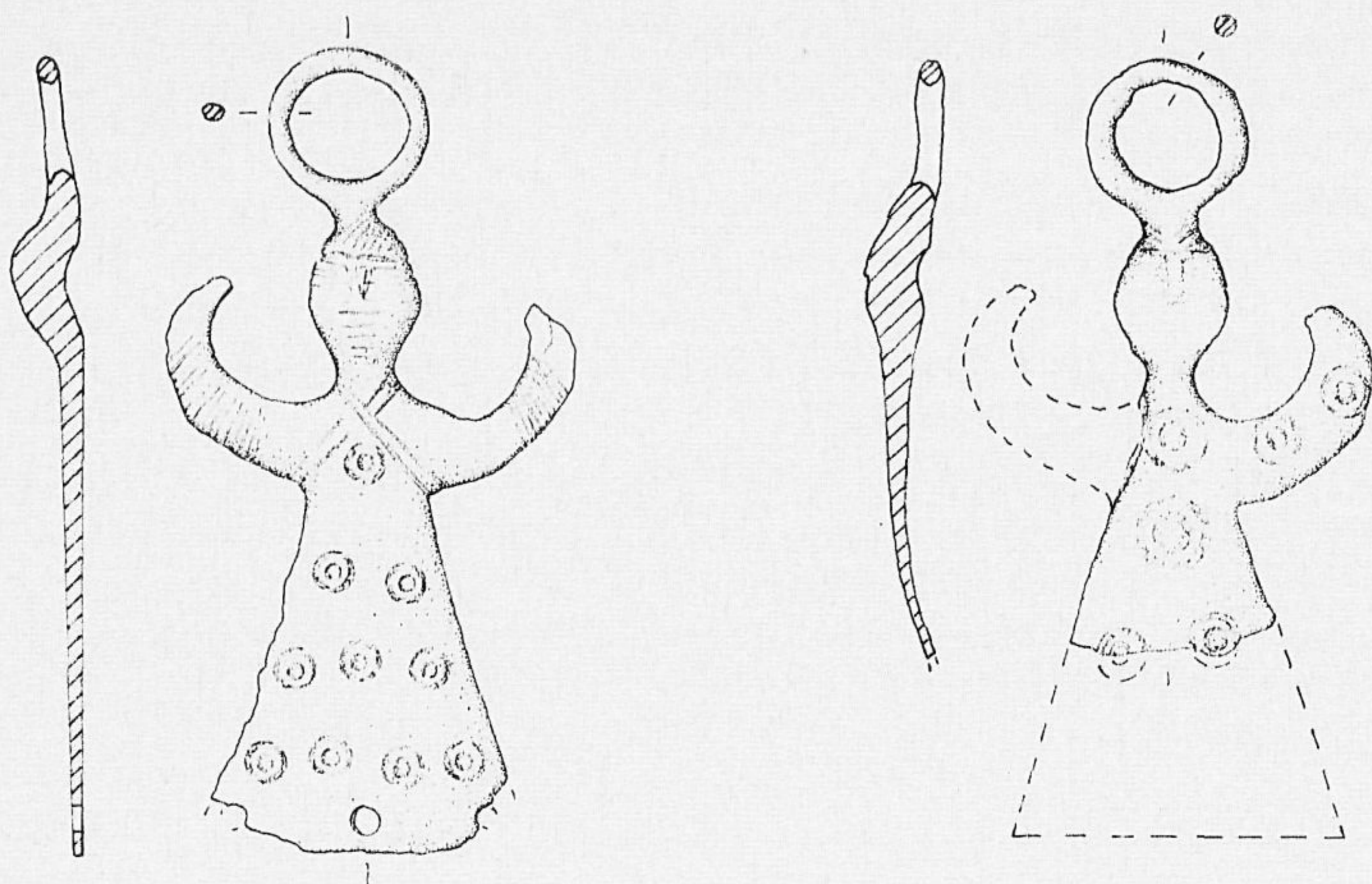


Fig. 1. Pendaglio di bronzo rinvenuto in una tomba a Tribano. Padova, Civico Museo Archeologico. Scala 1:1.

Fig. 2. Pendaglio di bronzo rinvenuto nella tomba 48 di Carceri d'Este. Este, Museo Nazionale Atestino. Scala 1:1.

ed è così decorato: nella parte superiore, in corrispondenza del petto, coppie di linee incise incrociantesi, in quella inferiore, verso la base, tre piccoli fori circolari, due dei quali incompleti. Sul corpo, dall'alto verso il basso, circoletti impressi disposti in ordine crescente.

Il primo ad interessarsi, in sede scientifica, del nostro pendaglio è stato Moriz Hoernes, il quale gli attribuisce un'origine orientale e più precisamente fenicia <sup>(3)</sup>. Lo studioso propone una serie di confronti con alcuni pendagli atestini e con altri simili esemplari provenienti dalle tombe cartaginesi di Tharros, ora al Museo di Cagliari. Balzano subito agli occhi, prosegue lo studioso, le strette affinità stilistiche anche con l'idolo di Tanit, rappresentato frequentemente su stele votive cartaginesi. In tutti questi esemplari però, a differenza del nostro, osserviamo una maggiore stilizzazione, in particolare nelle braccia e nella testa, e rileviamo la mancanza di elementi ornamentali e dei tratti del volto, che caratte-

(3) M. HOERNES, *Zur prähistorischen Firmenlehre nelle Mittheilungen der prähistorischen Commission der Kais. Akademie der Wissenschaften*, I, N. 3, Wien 1893, p. 12 dell'estratto.



rizzano invece il pendaglio di Tribano. Tra gli esemplari chiamati a confronto dall'Hoernes, riteniamo vadano più facilmente accostati al nostro pendaglio quelli in lamina ritagliata provenienti da Hochbüchl presso Merano, in specie quello rappresentato a figura 35, se non altro per il motivo delle bande incrociate all'altezza del petto, simile nel bronzetto patavino (4). Nella trascrizione di questa forma particolare, l'Hoernes, contrariamente ad altre ipotesi, è propenso a vedere una traccia del traffico marinaro fenicio su Adria.

Il secondo studioso che s'è interessato al pendaglio è stato Federico Cordenons, il quale ribadisce il carattere schiettamente orientale dell'oggetto, dimostrando con ciò l'esistenza di rapporti almeno commerciali fra il Veneto e l'Oriente (5). Lo studioso suppone che il pendaglio rappresentasse, in forma piuttosto schematica, una delle principali divinità del *Pantheon* asiatico, una divinità però che nel corso dei secoli, al dire dello studioso, assunse nome e aspetto differenti man mano che il suo culto e significato originari si allontanarono dalla sede d'origine. A sostegno delle sue ipotesi, egli fornisce un lungo elenco di divinità (Cibele, Astarte, Anait, Tanit etc.) e passa in rassegna i principali centri e popoli del mondo antico: Lidi, fenici, Hetei, Greci. Sicuro del fatto suo, il Cordenons (anche se forse si lasciò talora trasportare un po' troppo dal suo entusiasmo) sostiene che da un "tipo arcaico greco-pelasgico procede in via diretta il nostro amuleto" (6), ipotesi, in verità, assai suggestiva, ma che merita, all'evidenza, più attenzione e meditate riflessioni. Così pure andrei cauto nell'affermare quanto sostiene con sicurezza il Cordenons circa la funzione che avrebbe avuto il pendaglio di Tribano. Secondo lo studioso infatti, l'amuleto veniva portato appeso al collo, ma "non per questo si può stabilire che i nostri Veneti in quelle informi figurine ravvisassero e venerassero l'immagine di una qualche loro divinità" né tale rozza immagine prova la diffusione del culto della "grande dea pelasgica" nelle nostre regioni.

Non va taciuto il fatto che l'Hoernes e il Cordenons hanno in qualche modo evidenziato l'importanza e il significato di questo singolare pendaglio, focalizzando spesso l'attenzione su aspetti non certo trascurabili, quali il significato, l'uso, la via d'arrivo.

In tema di confronti, a parte quelli già proposti con felici intuizioni dall'Hoernes, possiamo ricordare un pendaglio in lamina di bronzo

---

(4) M. HOERNES, *Zur prähistorischen Firmenlebre...*, p. 12.

(5) F. CORDENONS, *Di un amuleto arcaico...*, p. 35.

(6) F. CORDENONS, *Di un amuleto arcaico...*, p. 37.



proveniente da Sanzeno nell'Anaunia, che rappresenta una figurina schematica con corpo e decorazione simili alle nostre (7). Nella parte inferiore infatti, una sequenza di forellini stanno a indicare che da essi dovevano pendere catenelle o pendaglietti di bronzo, come si intuisce facilmente anche per il nostro esemplare, mentre rileviamo la stessa decorazione a circoletti impressi sul corpo. Si differenziano invece per la forma delle braccia e della testa, la quale, nel pendaglio di Sanzeno, è posta, a rilievo, al di sotto dell'anello di sospensione: il volto qui è ovale con occhi circolari e il modo d'indicare naso e bocca richiama senz'altro la mascherina ("applique") bronzea rinvenuta a Padova in Piazza Garibaldi. L'estrema stilizzazione del volto (in quello patavino notiamo ancora una certa sensibilità per i valori plastici) inquadra il reperto di Sanzeno in quella serie di prodotti influenzati dall'arte celtica, così come sen'ombra di dubbio è inquadrabile l'esemplare patavino, la cui datazione al IV periodo atestino è suggerita da Maria Grazia Maioli (8).

Va ricordato che Sanzeno, villaggio "retico" in Val di Non, ha restituito, fin dalla metà del secolo scorso, ricco e vario materiale metallico, rivelando una felice situazione economica di una popolazione che ebbe certamente rapporti con il mondo celtico, ma anche con quello veneto e illirico, conservando tuttavia una certa autonomia e indipendenza.

Il Ghislanzoni, che pubblica il pendaglio di Sanzeno, chiama a confronto alcuni esemplari del trentino ed altri del comasco, dimostrando con ciò di conoscere bene l'opera di David Randall Mac Iver, lo studioso appunto che per primo propose simili confronti. Ci sentiamo di condividere il richiamo fatto dal Ghislanzoni al pendaglio conservato nel Museo di Ascoli, poiché la schematizzazione e l'impostazione della figura sono decisamente simili all'esemplare di Sanzeno e in qualche modo si avvicinano anche al nostro reperto (9).

Più stringente è il confronto che possiamo fare, almeno per quanto riguarda la forma delle braccia, con un bronzo rinvenuto in una stipe del tempio di Satricum. Si tratta di un "amuleto", privo del corpo, le

---

(7) E. GHISLANZONI, *Sanzeno nell'Anaunia. Scavi di abitazioni preromane*, "NSc", 1931, pp. 429-430, fig. 26.

(8) G.M. MAIOLI, in *Padova preromana. Catalogo della mostra*, Padova 1976, p. 165, n. 2, tav. 29, n. 23/2. Cfr. inoltre la mascherina di bronzo ("applique") rinvenuta a Mel: L. CALZAVARA, *La zona pedemontana tra Brenta e Piave e il Cadore*, in *Il Veneto nell'antichità. Preistoria e protostoria*, Verona 1984, p. 855.

(9) D. RANDALL MAC IVER, *The Iron Age in Italy*, Oxford 1927, tav. 27. Cfr. inoltre, a mo' d'esempio, G. HAFNER, *Die Bronzen der Sammlung Dr. Heinrich Schenfelden in Oberlenningen*, Mainz 1958, p. 68, n. 566, tav. XIX.



cui braccia, inornate, si presentano anch'esse curvate verso l'alto e assottigliate alle estremità. Cosa volesse rappresentare questo bronzetto (dea, devota) non è dato sapere né sono state fatte dagli studiosi ipotesi a riguardo; siamo però sicuri della sua appartenenza alla sfera culturale essendo stato rinvenuto in un contesto votivo di sicura provenienza <sup>(10)</sup>.

Ricordo inoltre (e qui il confronto è ancora più appropriato) una figurina da Brezje, poiché la forma e la decorazione delle braccia si avvicinano notevolmente a quelle dell'esemplare patavino; per di più osserviamo l'incrociarsi sul petto di alcune lineette, che richiama senz'ombra di dubbio il motivo a bande incrociate del pendaglio di Tribano <sup>(11)</sup>. A riguardo, corre l'obbligo menzionare il puntuale e ben documentato lavoro di Karl Kromer sulla piccola plastica "interno-alpina" e atestina, perché lo studioso affronta, con rigore scientifico, il problema della decorazione a linee incrociate sul petto, motivo che ricorre spesso su molti bronzetti e che rappresenta un dettaglio del costume, già in uso dal terzo millennio, che nel Medio Oriente indica una dea o una sacerdotessa o comunque una persona importante <sup>(12)</sup>. Linee incrociate troviamo anche su vasi antropomorfi della cultura di Baden <sup>(13)</sup>, ma tale motivo sembra caratteristico di alcuni bronzetti e il Kromer chiama a confronto una serie considerevole di esemplari: l'ultimo è una figurina umana proveniente da Giseh <sup>(14)</sup>.

Lo studioso, che aveva già affrontato il problema in un altro lavoro riguardante le figurine votive del Sud Tirolo <sup>(15)</sup>, con ragione ricorda anche il nostro pendaglio per il motivo dei "nastri" incrociati sul petto, anche se questa statuina, indubbiamente una figura alata, "porta ad un'altra simbologia, che appartiene al mondo magico-rituale" <sup>(16)</sup>. Osserva inoltre che il curioso bronzetto proveniente dall'Alto Adige, un uomo stante con le braccia aperte e con la testa ovale decorata da una serie

---

<sup>(10)</sup> N. BONACASA, *Bronzetti da Satricum*, "Studi Etruschi", XXV (1957), pp. 553-555, fig. 9.

<sup>(11)</sup> K. KROMER, *Ein votivfigürchen aus Südtirol*, in *Situla*, 14/15, 1974, p. 55, tav. 1, fig. 7.

<sup>(12)</sup> K. KROMER, *La piccola plastica interno-alpina ed estense*, in *Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte*. Atti dell'XI Convegno di Studi Etruschi e Italici. Este-Padova. 27 giugno-1 luglio 1976, Firenze 1980, p. 138.

<sup>(13)</sup> N. KALICZ, *Die Pèceler (Badener) Kultur und Anatolien*, in *Studia Archaeologica*, II, 1963.

<sup>(14)</sup> K. KROMER, *La piccola plastica interno-alpina ed estense...*, tav. XV, c. Ricordo inoltre, a mo' d'esempio, l'erma lignea rinvenuta in una stipe dedicata alla dea Mefite, ora al Museo di Avellino, poiché presenta lo stesso motivo a linee incrociate sul petto: R. BIANCHI BANDINELLI - A. GIULIANO, *Etruschi e italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973, p. 113, fig. 134.

<sup>(15)</sup> K. KROMER, *Ein votivfigürchen aus Südtirol...*, pp. 53-59.

<sup>(16)</sup> K. KROMER, *La piccola plastica interno-alpina ed estense...*, p. 140.



di lineette orizzontali incise sotto l'anello (motivo che riscontriamo anche nel pendaglio di Tribano), vestito con una specie di "frack", ci porta alla piccola arte dalla parte veneto-alpina (17): anch'esso presenta linee incrociate sul petto e trova sicure analogie con un bronzetto atestino, il quale è caratterizzato appunto da un vestito a forma di coda di rondine e da due lineette incrociate; una variante è costituita invece dalla diversa forma delle braccia che, nell'esemplare del Museo Nazionale Atestino, si presenta a pinna forata (18). Simile a quest'ultimo bronzetto è il pendaglio di fibula rinvenuto in una piccola tomba a dolio, presumibilmente femminile, della grande necropoli paleoveneta del Piovego, presso l'officina comunale del gas (19).

Ovviamente, i "nastri" incrociati sul petto rappresentano la caratteristica precipua della nostra ricerca e trovano perfetta corrispondenza nell'esemplare di Tribano, la cui origine orientale è stata proposta con felici intuizioni dall'Hoernes. Un'origine orientale molto antica propone anche il Kromer per il motivo decorato a bande incrociate, il quale è riscontrabile dall'Egitto fino al Luristan e per tutta l'Anatolia, da dove avrebbe raggiunto l'Europa. Nell'area atestino-alpina sarebbe arrivato attraverso l'Etruria, anche se qui non è facile trovare reperti con tale caratteristico motivo sul petto. Il Kromer è sicuro che tale simbolo derivi dal Medio Oriente, ma attraverso l'Etruria e a sostegno di tale ipotesi chiama in causa alcuni importanti monumenti, quali il Caronte della tomba della famiglia di Velca o la figurina alata nello scongiuro di Olta o il bellissimo Eracle di Contarina, probabilmente di produzione vulcente, che, al dire dello studioso, porta la "sciarpa incrociata" (20): qui però il motivo è forse casuale essendo ottenuto dall'incrocio del bordo della pelle di leone, il cui muso ricade sul ventre, con il balteo che tiene legata la faretra sotto il braccio (21).

Il confronto più calzante per il bronzetto di Tribano è, a nostro avviso, quello che possiamo istituire con il pendaglio proveniente dalla tomba 48 di Carceri d'Este, ora al Museo Nazionale Atestino (fig. 2)

---

(17) IBIDEM, p. 138.

(18) K. KROMER, *Ein votivfigürchen aus Südtirol...*, p. 55, tav. 1, fig. 5; IDEM, *La piccola plastica interno-alpina ed estense...*, tav. XV, b.

(19) Si tratta della tomba 46. Lo scavo della necropoli è stato condotto dall'Istituto di Archeologia dell'Università di Padova, che vivamente ringrazio per avermi fornito le notizie relative al pendaglio in questione.

(20) K. KROMER, *La piccola plastica interno-alpina ed estense...*, p. 141.

(21) G. FOGOLARI, *La protostoria delle Venezie*, in *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, 4, 1975, tav. 106.



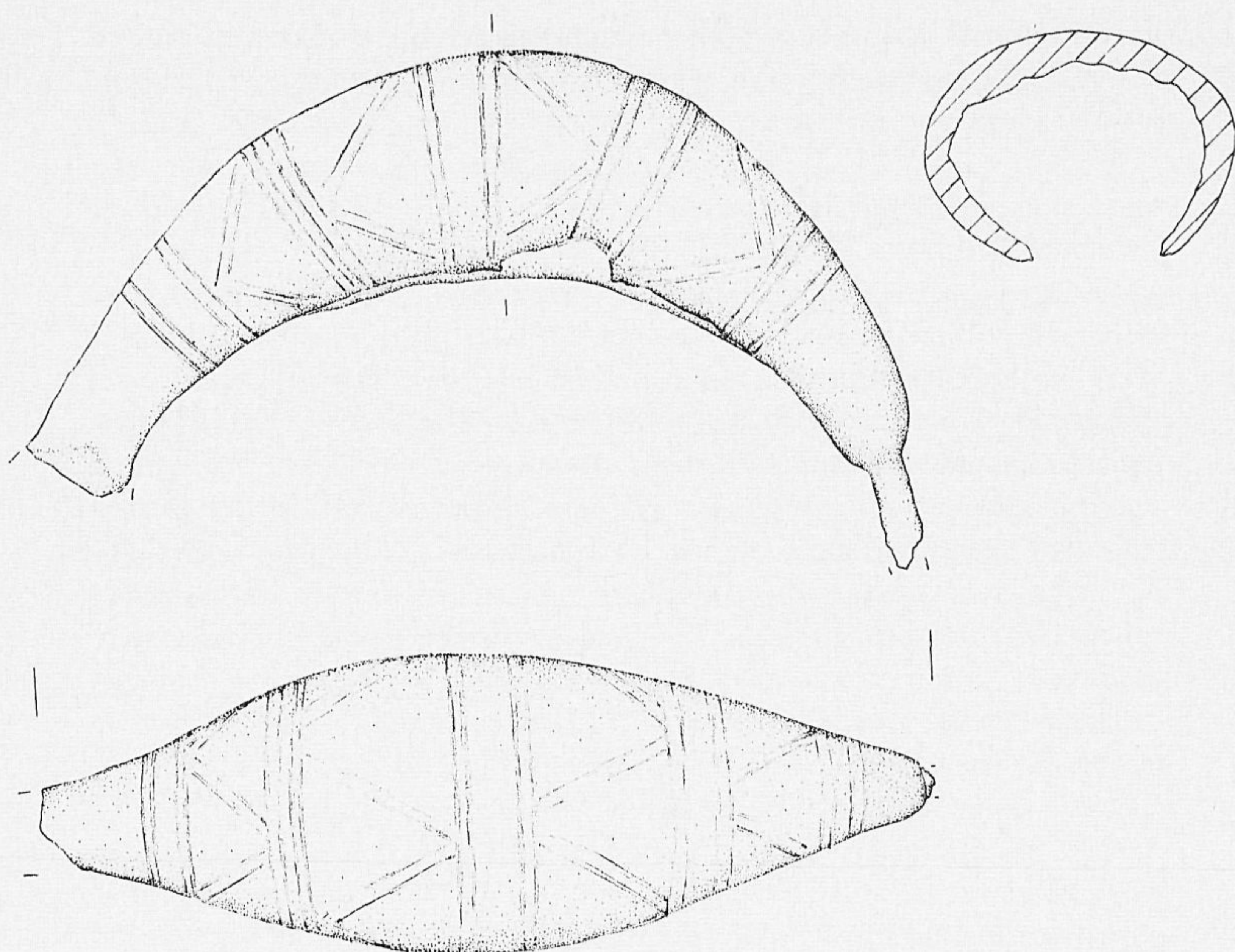


Fig. 3. Fibula di bronzo a navicella rinvenuta in una tomba a Tribano. Padova, Civico Museo Archeologico. Scala 1:1.

(<sup>22</sup>). I due reperti mi sembrano decisamente simili: stessa forma del corpo, identica impostazione delle braccia (al pendaglio atestino manca il braccio destro), medesimo anello di sospensione che, in entrambi gli esemplari, è impostato sopra la testa; le fattezze del volto sono più o meno identiche e notiamo la stessa decorazione a circoletti impressi sul corpo che, nel pendaglio atestino, è estesa anche al braccio sinistro, inoltre è rilevabile lo stesso modo di indicare i capelli. Alcune piccole differenze sono altrettanto evidenti: ad esempio la decorazione nelle braccia, il motivo a linee incrociate sul petto, i forellini alla base del corpo, elementi questi che caratterizzano il nostro esemplare. Tuttavia, mi par

(<sup>22</sup>) O.H. FREY, *Die Entstehung der Situlenkunst. Studien zur figürlich verzierten Toreutik von Este*, Berlin 1969, p. 105, n. 18, tav. 28, n. 13.



conveniente ribadire la somiglianza dei due oggetti e rilevare inoltre il fatto che entrambi provengono da contesti tombali sicuramente documentati.

Aveva ragione quindi il Cordenons quando scriveva che ad Este, “in due tombe arcaiche, ne furono trovati altri due esemplari di forma e grandezza affatto identica...”, ma non precisa in quali tombe vennero alla luce <sup>(23)</sup>. Una di queste mi sembra sia possibile identificare nella già citata tomba 48 di Carceri d’Este anche se, in questo caso, non si tratta di un corredo funerario arcaico ma, giusta l’ipotesi del Frey, di una tomba piuttosto tarda essendo datata al III periodo medio. Del resto, lo stesso Cordenons sembra avesse una predilezione per le datazioni più antiche se all’amuleto di Tribano attribuiva un “aspetto molto arcaico” e, parimenti, datava la fibula a navicella e il vasetto borchiato, rinvenuti nella stessa tomba, al IX secolo a.C., datazione, all’evidenza, esageratamente alta, almeno per quanto riguarda la fibula, la cui cronologia deve scendere di qualche secolo. Non mi è stato possibile rintracciare la seconda tomba arcaica, menzionata dal Cordenons, che doveva contenere un pendaglio simile al nostro, poiché la ricchezza dei materiali archeologici del Museo Nazionale Atestino avrebbe certamente richiesto lunghissime e pazienti ricerche nei depositi del Museo stesso. Ringrazio comunque la dottoressa Anna Maria Chieco Bianchi per avermi permesso di esaminare il corredo funerario della tomba 48 di Carceri, nella quale è presente il pendaglio, testé ricordato, assai simile al nostro. Questa stessa tomba, tra l’altro, è caratterizzata dalla presenza del famoso gancio di cintura, *unicum*, fino ad oggi, nell’arte atestina, per il quale si sono fatte molte ipotesi interessanti: il Prosdocimi pensava che la figura distesa rappresentasse una sfinge o un’arpia, il Ghirardini un essere dal corpo d’uccello, Luke-Frey e Gorini un uomo disteso su kline, la Di Filippo una figura di fish-man.

A proposito del “carattere orientale” del nostro pendaglio, ribadito con tanta insistenza dall’Hoernes e dal Cordenons, accogliamo, seppur con cautela, tale ipotesi e notiamo invece come calzano a pennello certe interessanti osservazioni di Elena Di Filippo circa l’origine tipologica dell’uomo-pesce raffigurato nel gancio di Carceri d’Este (“provenienza diretta dalle isole egee alle coste dell’Adriatico settentrionale via mare”) <sup>(24)</sup>, il quale, come s’è visto, appartiene al medesimo contesto

---

<sup>(23)</sup> F. CORDENONS, *Di un amuleto arcaico...*, p. 37.

<sup>(24)</sup> E. DI FILIPPO, *Rapporti iconografici di alcuni monumenti dell’arte delle situle. Materiale per uno studio delle trasmissioni figurative*, in *Venetia*, I, Padova 1967, p. 142.



tombale a cui appartiene il pendaglio simile a quello di Tribano. Con questo, ovviamente, non voglio mettere in sicura relazione i due oggetti, gancio e pendaglio, per quanto riguarda i caratteri tipologici, ma non posso non evidenziare che quanto ha scritto con indubbio rigore scientifico la Di Filippo sul gancio di cintura può essere in qualche modo messo a confronto con le ipotesi avanzate dall'Hoernes, dal Cordenons e dal Kromer per il pendaglio patavino. E a proposito dei collegamenti con l'Oriente, ci viene inoltre spontaneo il richiamo alla cosiddetta "arte delle situle" che trova in Este una straordinaria esemplificazione. Come è noto, si tratta di una espressione artistica diffusasi nel primo millennio in uno spazio europeo assai vasto. Già il Ghirardini <sup>(25)</sup> aveva sottolineato gli influssi orientalizzanti come componente assai importante nella tematica degli istoriatori, ma analogie con modelli decisamente orientali molto antichi sono state rilevate nell'ottimo studio già citato di Elena Di Filippo <sup>(26)</sup>.

2 — Fibula di bronzo a navicella con corpo molto rigonfio e chiuso alle estremità, mancante dell'ardiglione e della staffa. La molla era inserita nell'estremità dell'arco, il quale presenta, nella faccia ventrale, un'ampia apertura a margini abbastanza regolari, mentre il dorso è decorato da linee trasversali alternate da linee spezzate (fig. 3) <sup>(27)</sup>.

Il tipo trova facili confronti con molte fibule a navicella provenienti dall'area atestina. Seguendo l'ottimo lavoro di Anna Maria Chieco Bianchi e collaboratori, è facile infatti far rientrare il nostro reperto nel tipo XI

---

<sup>(25)</sup> G. GHIRARDINI, *La situla italica primitiva studiata specialmente in Este*. Estratto dai *Monumenti Antichi* pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei, parte I-III, voll. II, 1893, VII, 1897, X, 1900.

<sup>(26)</sup> E. DI FILIPPO, *Rapporti iconografici...*, pp. 97-200. Sempre dello stesso autore, in particolare per il problema delle vie e dei modi di trasmissione di alcuni schemi figurativi dell'arte delle situle, si veda: *Nuovi rapporti iconografici e un'ipotesi sui rapporti fra l'area delle situle e il mondo orientale*, in *Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte*. Atti dell'XI Convegno di Studi Etruschi e Italici. Este-Padova. 27 giugno-1 luglio 1976, Firenze 1980, pp. 153-170. Sulla stessa linea è Giulia Fogolari: *La protostoria delle Venezie...*, in particolare pp. 124-132, e non va dimenticato l'ottimo lavoro di Luigi Polacco su tre sculture villanoviane di Bologna, le quali trovano confronti in monumenti dell'arte siro-ittita (L. POLACCO, *Rapporti artistici di tre sculture villanoviane di Bologna*, "Studi Etruschi", XXI [1950-51], pp. 59-105). È doveroso altresì ricordare lo studio di Giovanni Colonna (contrario alla "tesi orientale") sui rapporti fra l'arte etrusca e quella delle situle poiché, al dire dello studioso, sono il prodotto di una cultura che è propria dell'Etruria e dell'Italia tirrenica in generale (G. COLONNA, *Rapporti artistici tra il mondo paleoveneto e il mondo etrusco*, in *Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte*. Atti dell'XI Convegno di Studi Etruschi e Italici. Este-Padova. 27 giugno-1 luglio 1976, Firenze 1980, pp. 177-190).

<sup>(27)</sup> Lunghezza cm. 9,3, inv. XIX-71.



b, caratterizzato dalle estremità chiuse dell'arco ma, soprattutto, dalla sezione a "ferro di cavallo" (28). Molto probabilmente la staffa era lunga e aperta, con terminazione a globetto. Cito, a mo' d'esempio, alcuni esemplari che presentano affinità con il nostro, anche per il tipo di decorazione: tombe Rebatò 187, Ricovero 211 e Ricovero 159 (29). Il tipo copre un arco cronologico che va dal II periodo tardo e non sembra scendere oltre il III antico.

Che si tratti della "grande fibula a navicella di tipo arcaico", cui accenna il Cordenons, non ci sono dubbi poiché nell'inventario sta scritto: proviene da una tomba di Tribano, 1885. Non è accettabile invece la datazione proposta dal Cordenons, addirittura al IX secolo a.C., ma ciò è in parte giustificato se teniamo presente l'anno in cui lo studioso dava alla stampa il suo articolo riguardante l'"amuleto arcaico" rinvenuto in una tomba "euganea" di Tribano (1899). Va dato merito comunque al Cordenons per averci fatto conoscere il contesto funerario della tomba e, dalla sua elencazione degli oggetti costituenti il corredo, abbiamo potuto individuare, se non altro, la fibula bronzea a navicella, il solo reperto, a quanto pare, recuperato nei depositi del Museo e che va sicuramente messo in relazione con il pendaglio. Il fatto di avere ricostruito, anche se molto parzialmente, il corredo della tomba di Tribano, non è trascurabile e può essere inteso come un ulteriore contributo dato all'archeologia paleoveneta, i cui studi specialistici sono andati in questi ultimi anni intensificandosi, rivelando aspetti poco noti della nostra storia.

Per quanto riguarda la datazione di questo piccolo complesso, dobbiamo tenere conto solo degli oggetti bronzei testé ricordati, poiché costituiscono l'unico documento sicuro cui attingere, essendo del tutto insufficienti i dati forniti dal Cordenons per gli altri oggetti dispersi costituenti il corredo funerario. Troppo generiche sono infatti le indicazioni che riguardano l'ossuario ("solito vaso fittile cinerario"), il vasetto fittile borchiato e il fermaglio o placca di cintura ("alcuni frammenti di una panciera enea") per poter avanzare ipotesi circa la datazione o per poter istituire confronti con altri reperti simili a quelli descritti.

Sicuro ci appare invece il confronto fra il pendaglio di Tribano e quello rinvenuto nell'ossuario, frammisto alle ceneri, della tomba 48 di

---

(28) A.M. CHIECO BIANCHI - L. CALZAVARA - M. DE MIN - M. TOMBOLANI, *Proposta per una tipologia delle fibule di Este*, Istituto di Studi Etruschi ed Italici. Biblioteca di "Studi Etruschi", Firenze 1976, p. 14.

(29) A.M. CHIECO BIANCHI - L. CALZAVARA - M. DE MIN - M. TOMBOLANI, *Proposta per una tipologia delle fibule di Este...*, p. 36, tav. 7, nn. 1-2, tav. 8, n. 1.



Carceri d'Este. All'interno di questo ossuario, inoltre, furono rinvenuti altri oggetti di bronzo, tra cui il famoso gancio di cintura. Il Prosdocimi, che pubblicò per primo la tomba, illustrò con cura e attenzione gli oggetti del corredo, soffermandosi in particolar modo alla descrizione del gancio di cintura, ma fornendo anche per il pendaglio di bronzo utili e non trascurabili indicazioni: secondo lo studioso l'oggetto riproduce grossolanamente una figura umana, forse una donna, e deve ritenersi un frammento, poiché manca la parte inferiore del corpo e "tutto il lato destro, mentre al braccio sinistro, che è piegato all'insù, manca la mano" (30).

Non c'è dubbio che al bronzetto atestino manchi il braccio destro (è ancora visibile la frattura) mentre andrei un po' cauto nell'affermare che la parte inferiore del corpo è incompleta, poiché l'ossidazione e le incrostazioni, piuttosto evidenti in questo punto, non permettono una corretta e sicura lettura del reperto. Tuttavia, viste le dimensioni dell'anello di sospensione, della testa e del braccio sinistro, che corrispondono esattamente a quelle dell'esemplare patavino, e considerato il fatto che sarebbe stato un non senso, sul piano "estetico", tagliare a metà la decorazione a circoletti impressi, possiamo considerare valida l'ipotesi del Prosdocimi, mentre escluderei senz'altro che al braccio sinistro manchi la mano, visto il puntuale confronto con l'esemplare di Tribano.

Anche il Ghirardini insiste sulla frammentarietà del pendaglio atestino ("manca una porzione") e ripete quanto scritto dal Prosdocimi sulla tecnica di fabbricazione ("fuso in lamina"), che si differenzia, prosegue lo studioso, da quella di Tribano essendo qui il pendaglio "di semplice lamina tagliata a giorno" (31). Ad un attento esame però, la tecnica di esecuzione appare identica: lo spessore della lamina, infatti, è pressoché uguale e s'ingrossa, in entrambi gli esemplari, "soltanto ai due punti del collo e della testa" (32). Il Ghirardini, così attento nelle sue ricerche, autore di numerosi saggi e di una monumentale opera sulla *Situla italica primitiva studiata specialmente in Este*, è il primo studioso che mette a sicuro confronto il pendaglio di Carceri con quello di Tribano e approva

---

(30) A. PROSDOCIMI, *S. Maria di Carceri. Antichità preromane scoperte presso la chiesa dell'abbazia*, "NSc", 1893, pp. 400-401.

(31) G. GHIRARDINI, *Di un singolare fermaglio di cintura scoperto nell'agro atestino*, Rendiconti della Reale Accademia dei Licei. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche, serie IV, vol. III, parte I, 1894, p. 162.

(32) A. PROSDOCIMI, *S. Maria di Carceri...*, p. 401.

(33) M. HOERNES, *Zur prähistorischen Formenlehre...*, pp. 101-105.



le “ingegnose indagini dell’Hoernes per ciò che riguarda lo sviluppo tipologico dell’oggetto”, al quale l’Hoernes stesso rivendica origine orientale <sup>(33)</sup>.

Da questa unanimità di giudizio, mi sembra ancor più facile dar ragione alle ipotesi della Di Filippo costruite su un esame attento di alcuni schemi figurativi dell’arte delle situle (ad esempio gancio di cintura da Carceri d’Este) che essa ipotizza derivati da motivi mesopotamici e insulari. Allo stesso modo, bisognerà considerare con più attenzione e valutare le interessanti ipotesi avanzate dall’Hoernes per il pendaglio di Tribano, che potrebbe veramente rappresentare una qualche divinità più che una semplice figura umana di donna (ipotesi Prosdocimi). I confronti fatti a riguardo dall’Hoernes, dal Cordenons e dal Kromer non sono privi d’interesse e, sono convinto, continueranno a suscitare ancora curiosità e stimolo alla ricerca da parte degli archeologi.

Il nostro pendaglio ci può essere utile per la cronologia della tomba solo se confrontato con quello atestino, il cui contesto funerario, sicuro e documentato, è costituito da materiali che ci portano, in termini di datazione, al III periodo medio <sup>(34)</sup>. A data un po’ più antica dovrebbe invece essere assegnata la nostra piccola tomba, considerata nel suo aspetto attuale, poiché in essa è presente la grande fibula di bronzo a navicella, il cui tipo non sembra scendere oltre il III periodo antico.

---

<sup>(34)</sup> O.H. FREY, *Die Entstehung der Situlenkunst...*, p. 24.



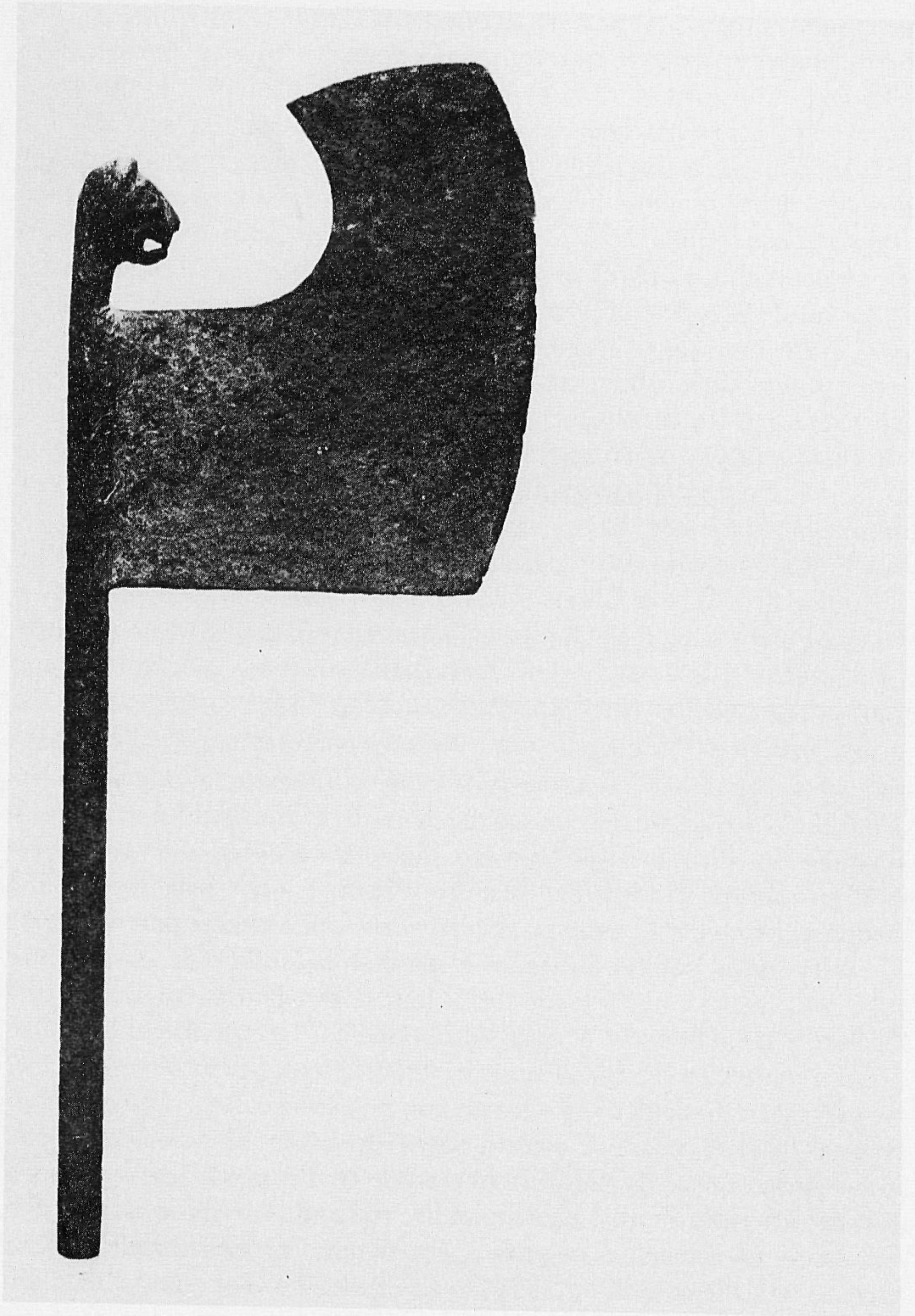
ALESSANDRO PROSDOCIMI

## Scure di fascio littorio romano

Nel 1952 fu portata al museo civico la scure in ferro che qui pubblichiamo e che era stata trovata, come ci venne detto, presso La Piera, contrada di Agna, verso sud, a 500 metri dal centro, in uno scavo alla profondità di m. 1,30. Agna, come è noto, prende il nome dalla via Annia, si può pensare che il nome della località, La Piera, alluda ad un basolato romano o ad altro accumulo di materiali di un edificio antico. Certo in quella località non si può supporre l'esistenza di rocce o di cave di sassi. È un tondino di ferro del diametro di cm. 1,3 che termina con una testina di leone e che regge una scure simbolica e rituale non destinata ad essere usata, perché il manico è sottile e la lamiera di ferro è pure poco consistente e non è tagliente. Il ferro è arrugginito con una patina regolare e sappiamo che la ruggine dipende dal terreno in cui l'oggetto rimase sepolto. La testina di leone è alquanto semplice e convenzionale, ma può essere romana e soprattutto non potrebbe essere, a nostro avviso, qualche altra cosa, non è certo opera eccellente, ma solo artigianale. Si avvertono tracce di saldatura in piombo tra l'asta e la scure. La linea di contorno della scure è squisitamente romana: è ferma e sicura; non può essere né romanica, né gotica, e nemmeno rinascimentale, perché avrebbe qualche cosa di più nervoso ed espressivo. Per quanto sia difficile cimentarsi con un oggetto che, a quanto ci è dato sapere, è un "unicum", crediamo di poter affermare che abbiamo ritrovato la scure di un fascio littorio romano.

I confronti che si possono fare con i rilievi romani raccolti nella





Padova, Museo Civico, scure a fascio.



magistrale e documentatissima opera del Colini sul fascio littorio <sup>(1)</sup> ci danno conferma che questa identificazione è possibile. Esistono tipi diversi di fasci e modi diversi di inserire, nel fascio di verghe, la scure, che qualche volta è reale e tagliente tanto che reca, sul taglio, una sorta di fodero di cuoio. La corta bacchetta che regge il taglio della scure trova riscontro nelle figure alle tavv. VII-VIII-IX, dove i fasci di verghe, legati da cinghie di cuoio con regolarità molto decorativa e con un sistema evidentemente tradizionale, portano la scure, con il breve manico in tondino, visibile esternamente alle verghe e ad esse strettamente legata. Doveva esserci qualche accorgimento non esternamente evidente che obbligava la lama della scure a restare in posizione assiale. Il breve manico del nostro esemplare corrisponde, nella misura in rapporto alla lama della scure e nella regolarità del tondino, a questi esempi. La testina di leone è assolutamente normale in questi casi, anche se più raramente esistono teste di caprone o di cavallo.

L'altezza del fascio è variabile: più corto per i magistrati municipali, quando è anche di regola senza scure, più lungo per i magistrati urbani che avevano secondo l'importanza della carica diverso numero di littori: sei per i pretori (che però in città si facevano precedere di solito solo da due), dodici per i consoli, ventiquattro per il dittatore.

L'altezza del manico della nostra scure, compresa la testa di leone, è di cm 33,9; nei rilievi raffigurati nelle tavole citate, che si trovano rispettivamente in Campidoglio, nel chiostro di San Paolo fuori le mura e nel palazzo Rospigliosi a Roma, la scure con l'impugnatura è circa un terzo dell'intera lunghezza del fascio di verghe. Quale fosse in realtà la lunghezza del fascio dei magistrati urbani, lo possiamo dedurre da altre scene scolpite dove i littori portano, essendo in cammino, il fascio appoggiato alla spalla. Citiamo, sempre dal Colini, il rilievo adrianeo del Palazzo dei Conservatori (tav. XXIV), e un rilievo di Osimo (tav. XXVI). Le altre analoghe figurazioni corrispondono a queste nelle misure e le confermano sostanzialmente. La lunghezza del fascio del magistrato urbano, con la scure, si può calcolare in m 1,10-1,20. Moltiplicando per tre la lunghezza del supporto della nostra scure si può calcolare che il fascio del littore urbano cui apparteneva fosse alto m 1,20. Questa misura ci dà una valida conferma, consentendoci di affermare che ci troviamo di fronte ad un esempio, con ogni probabilità unico, di scure araldica appartenente ad un fascio littorio romano.

---

(1) ANTONIO MARIO COLINI, *Il fascio littorio*, Roma, La libreria dello Stato, 1933.







ANDREA CALORE

## Sculture romaniche minori in edifici privati padovani(\*)

Alcuni studi, svolti negli ultimi cinquant'anni, hanno evidenziato l'apporto decorativo di scultori romanici in edifici monumentali padovani. Precisamente all'esterno e sulla retrofacciata della basilica francescana del Santo <sup>(1)</sup>, sul campanile del monastero benedettino di Praglia <sup>(2)</sup> e sugli stipiti degli ingressi al piano terra del Palazzo della Ragione <sup>(3)</sup>. Tali opere eseguite quasi sempre nel corso della costruzione dei sud-

---

(\*) Dedico questo studio ai miei fratelli Giovanni e Alessandro.

<sup>(1)</sup> Si veda: C. GASPAROTTO, *Sull'ipotesi di un tempio a Giunone nell'area della Basilica del Santo*, "Il Santo - Rivista Antoniana Illustrata", IV (1931), II, pp. 98-103; F. ZULIANI, *Alcune note sul ruolo della scultura ornamentale al Santo*, in *L'edificio del Santo di Padova*, Vicenza, 1981, pp. 175-179.

<sup>(2)</sup> L. FONTANA, *Praglia forma e immagine* (con fotografie di A. CROCE), Padova 1981, p. 18) e fig. 9: scultura muliebre posta alla base del campanile.

<sup>(3)</sup> C. GASPAROTTO, *Sull'ipotesi...*, p. 102; C. SEMENZATO, *L'architettura del Palazzo della Ragione* in *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1964, p. 40 e fig. 35; ZULIANI, *Alcune note...*, pp. 178-179.

Per avere un quadro più completo delle sculture romaniche esistenti nei complessi monumentali padovani (in gran parte protome), ricordiamo pure quelle — mai studiate — che si trovano: a) A sostegno degli archetti della cella del campanile di Praglia (evidentemente ivi collocate nel 1300, durante la ricostruzione della parte superiore del campanile, abbattuta da un fulmine nel 1298); b) Ancora nel Palazzo della Ragione, sul muro laterale alla "Scala dei Ferri"; c) Sulla cornice del "Chiostro del Paradiso" al Santo; d) Su un capitello (seminascosto) del "Chiostro del Noviziato" a S. Giustina; e) Sulle facciate del "Palazzo del Consiglio" e del "Palazzo degli Anziani" (1285) [Anche in questi due ultimi esempi le sculture formano piccoli modiglioni a sostegno di archetti pensili, così come — rimanendo in area veneta — si osserva all'interno della Basilica di S. Marco, a Venezia, nelle navate laterali sia della navata maggiore che dei transetti (G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, II ed., Roma 1956, p. 180; O. DEMUS, *The church of S. Marco in Venice. History - Architecture - Sculpture*, Washington 1960, p. 115 e fig. 23, p. 97)].



detti fabbricati <sup>(4)</sup> rappresentano nell'insieme una manifestazione artistica, sia pur limitata e di aspetto minore che, fra l'altro, testimonia la presenza a Padova e nel suo territorio, probabilmente dalla seconda metà del secolo XII e con sicurezza durante tutto il successivo, di una schiera di lapicidi, in gran parte impegnati nella medesima produzione di piccole teste umane e di figure di animali.

Artigiani comunque piuttosto che artisti veri e propri, le cui creazioni mostrano sovente di essere frutto di forti suggestioni istintive più che di alte ispirazioni artistiche. Vi sono però, nei citati edifici, taluni loro esempi abbastanza meditati, dai quali si possono arguire anche le pur deboli influenze che essi ricevettero dalla coeva scultura lombarda ed emiliana, se non addirittura da altre maturate in territori più lontani <sup>(5)</sup>.

In ogni caso, a nostro avviso, una maggiore conoscenza e valutazione di questi anonimi artigiani può attuarsi mediante l'esame dei manufatti compiuti dagli stessi — manufatti ora quasi totalmente sconosciuti e inediti — rilevabili in un piccolo numero di fabbricati posti all'interno dell'antica cinta muraria cittadina.

Una prima costruzione sulla quale sono osservabili ben conservate sculture di questo tipo, si trova in via Calatafimi (già via Gigantessa), civv. 13-15, esattamente sull'angolo con via S. Fermo <sup>(6)</sup>.

Malgrado i continui rimaneggiamenti e restauri subiti a partire dal Cinquecento, lo stabile rivela con chiarezza l'origine medievale. Del suo assetto estetico primitivo rimane infatti tuttora evidente il porticato,

---

<sup>(4)</sup> Una delle eccezioni riguarda la Basilica del Santo, nella costruzione della quale furono reimpiagate anche sculture romaniche provenienti dalla preesistente chiesetta di S. Maria Mater Domini (C. GASPAROTTO, *Sull'ipotesi...*, pp. 100-101).

<sup>(5)</sup> Illustriamo sinteticamente alcune di queste analogie: *a)* La disposizione di testine nel punto d'appoggio degli archi — di cui abbiamo fatto cenno nella nota 3 — è abbastanza consueta nella zona centrale della Padania (v. gallerie della facciata del Duomo di Cremona). *b)* La figura muliebre (sec. XII) collocata alla base del campanile di Praglia (FONTANA, *Praglia...*, p. 18, fig. 19) è stilisticamente affine a due sculture femminili conservate nella pinacoteca Ambrosiana di Milano, provenienti dal monastero delle benedettine di S. Maria Assunta in Cairate (*La pinacoteca Ambrosiana*, a cura di A. FALCHETTI, Vicenza 1969, p. 71). *c)* Nelle testine del Santo e del Salone vi sono riflessi del "maestro del portale di S. Giustina", scultore originario probabilmente dalla Francia, oppure italiano di iniziale formazione artistica francese (F. ZULIANI, *Il portale maggiore della basilica romanica*, in *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, Treviso 1980, p. 40).

<sup>(6)</sup> Qualche accenno a tale costruzione si trova in: N. GALLIMBERTI, *Architettura civile minore del medioevo a Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova, N.S. X-XI [XXVII-XXVIII] (1934-39), p. 165; M. CHECCHI-L. GUADENZIO-L. GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, p. 474; A. PROSDOCIMI, *Classicismo nell'architettura padovana del Trecento*, in *Da Giotto al Mantegna*, Milano 1974, p. 32. L. PUPPI-G. TOFFANIN, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Trieste 1983, p. 343.



caratterizzato da robusti pilastri e dalle vigorose arcate in conci di pietra e di mattoni. Sotto i rinnovati intonaci delle facciate, o in risalto su di esse, restano invece gran parte delle tracce dei preesistenti finestrati. Tutto ciò ci ha permesso di eseguire, su basi sicure e fino ad una certa altezza, gli schizzi dei prospetti originari dell'edificio.

In particolare da tale ricostruzione è risultato che il prospetto (fig. 1), rivolto verso via Calatafimi era movimentato oltre che dai grandi fornicati del portico, anche da cinque finestre poste al piano superiore, quattro delle quali a bifora ed una, centrale, a trifora. Nel complesso il fabbricato, che secondo i canoni dell'epoca poteva avere la parte superiore (v. fig. 1: oltre la linea tratteggiata "a"-"b") munita di merlature, s'inquadra nei parametri stilistici di costruzioni contemporanee esistenti in città centro-padane o, per rimanere più vicini a Padova, del Palazzo dei Trecento di Treviso (7).

A nostro giudizio quindi, dati i suoi aspetti esteriori, esso dovrebbe essere stato eretto mediamente nell'ultimo ventennio del Duecento, quando la città di Padova conobbe un rigoglioso sviluppo edilizio (8), protrattosi per vario tempo, e nel quale cominciarono a distinguersi con importanti realizzazioni gli architetti o "costruttori" Leonardo Zize detto "Boccaleca" e fra' Giovanni degli Eremitani (9).

Il Formentoni nelle sue *Passeggiate storiche per la città di Padova*, indicando il palazzo in parola con esatta precisione topografica (10), sostiene che esso dapprima appartenne a Guercio Vigodarzere e successi-

---

(7) Per il Palazzo dei Trecento di Treviso — anteriore di alcuni decenni — notizie in A. MARCHESAN, *Treviso medievale. Istituzioni usi costumi. Aneddoti curiosità*, I, Treviso 1923, pp. 101-106.

(8) A. SIMIONI, *Storia di Padova. Dalle origini alla fine del sec. XVIII*, Padova 1968, pp. 359-363.

(9) N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, 35-36, pp. 137-138; N. DI LENNA, *Fra' Giovanni degli Eremitani ingegnere e architetto*, "Padova", I (1934), pp. 5-21; A. PROSDOCIMI, *Note su Fra' Giovanni degli Eremitani*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LII (1963), I-II, pp. 15-61.

(10) L. FORMENTONI, *Passeggiate storiche per la città di Padova*, Padova 1880, pp. 72-73.

Va detto che Gherardo Camposampiero trattando delle origini e della storia della sua famiglia (G. CAMPOSAMPIERO, *Doums de Campo Sancti Petri - Storia genealogica dei Camposampiero*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LVIII (1969), 1-2, a p. 235 scrive che la casa citata dal Formentoni «... esistè fino al 1912 quando fu sostituita da un brutto edificio...». L'affermazione deve essere corretta, in quanto *la casa distrutta, da lui ricordata, non è la nostra* — cioè quella indicata dal Formentoni — che fa angolo fra via S. Fermo e Calatafimi (ex via Gigantessa). La casa distrutta (al posto della quale nel 1912 ne costruì un'altra l'arch. Peressutti) si trovava esattamente nell'angolo fra via S. Fermo e via Borromeo (N.B. *Via Borromeo* pur prossima e parallela a via Calatafimi, non è mai stata denominata *Gigantessa* come dice il Camposampiero, a tal proposito si veda: G. SAGGIORI, *Padova nella storia delle sue strade*, Padova 1972, p. 54).



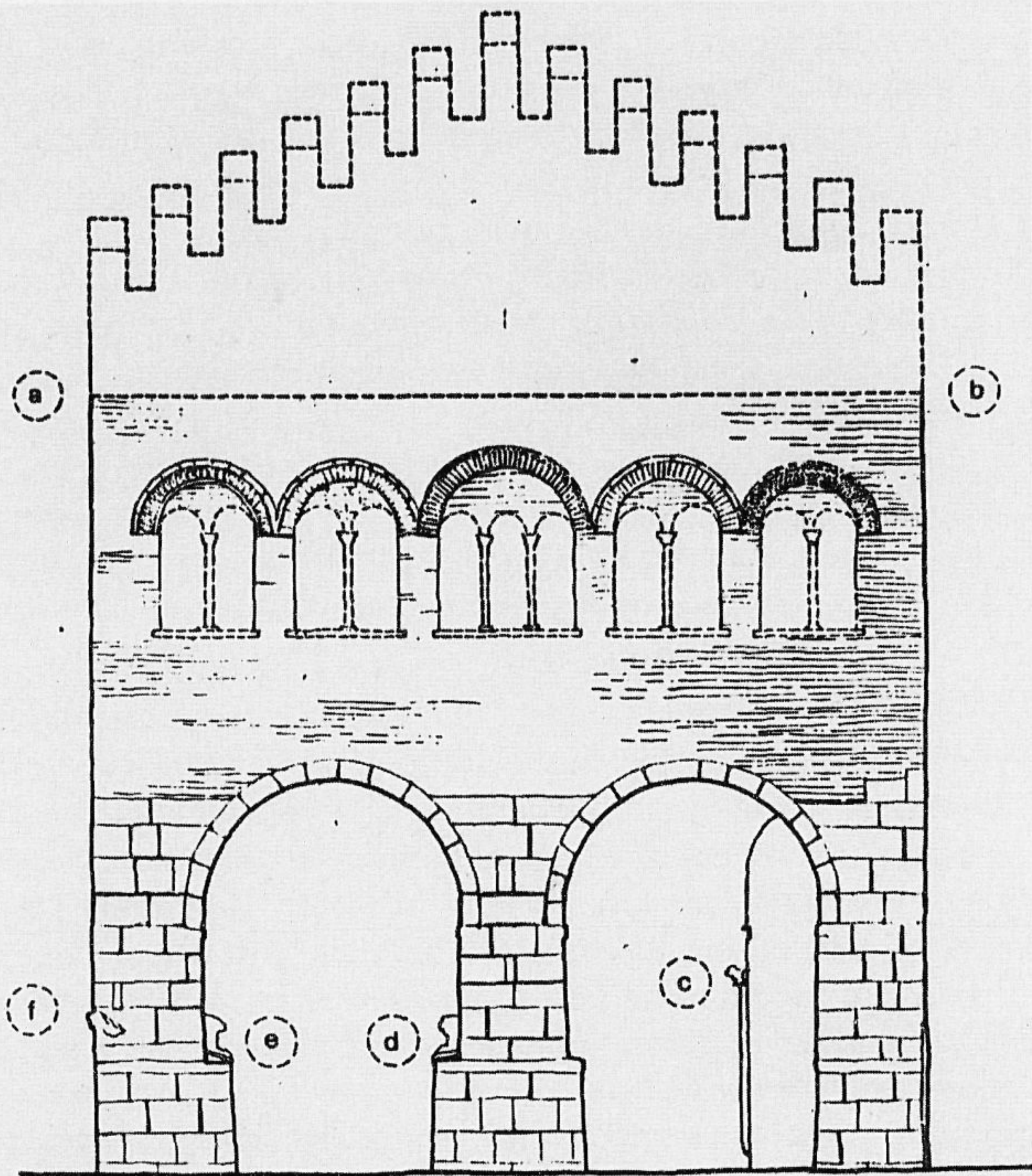


Fig. 1. Padova, Fabbricato di via Calatafimi, civ. n. 13-15. Schizzo ricostruttivo della facciata est.

vamente a Tiso VI Camposampiero “Il maggiore” (n. 1164 - m. 1234 ca.) <sup>(11)</sup>. Per restare su un piano di correttezza cronologica, stante la nostra affermazione appena formulata, che lo ipotizza esistente solo verso lo scadere del secolo XIII, troviamo doveroso aggiungere che promotore della sua edificazione si dovrebbe invece ritenere Tiso VIII Camposampiero (n. fra il 1261/63 - m. 1312) <sup>(12)</sup>. Nel suo impegno di restau-

<sup>(11)</sup> Per una esatta individuazione di Tiso VI, come pure di Tiso VIII, nell’ambito della famiglia dei Camposampiero, rimandiamo al relativo albero genealogico pubblicato da Gherardo Camposampiero (CAMPOSAMPIERO, *Domus...*, p. 104).

<sup>(12)</sup> E. BARILE, voce: *Camposampiero, Tiso (Tisone) da*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, pp. 617-619.





Fig. 2. Scultura nel sottoportico di via Calatafimi, civ. n. 13-15.

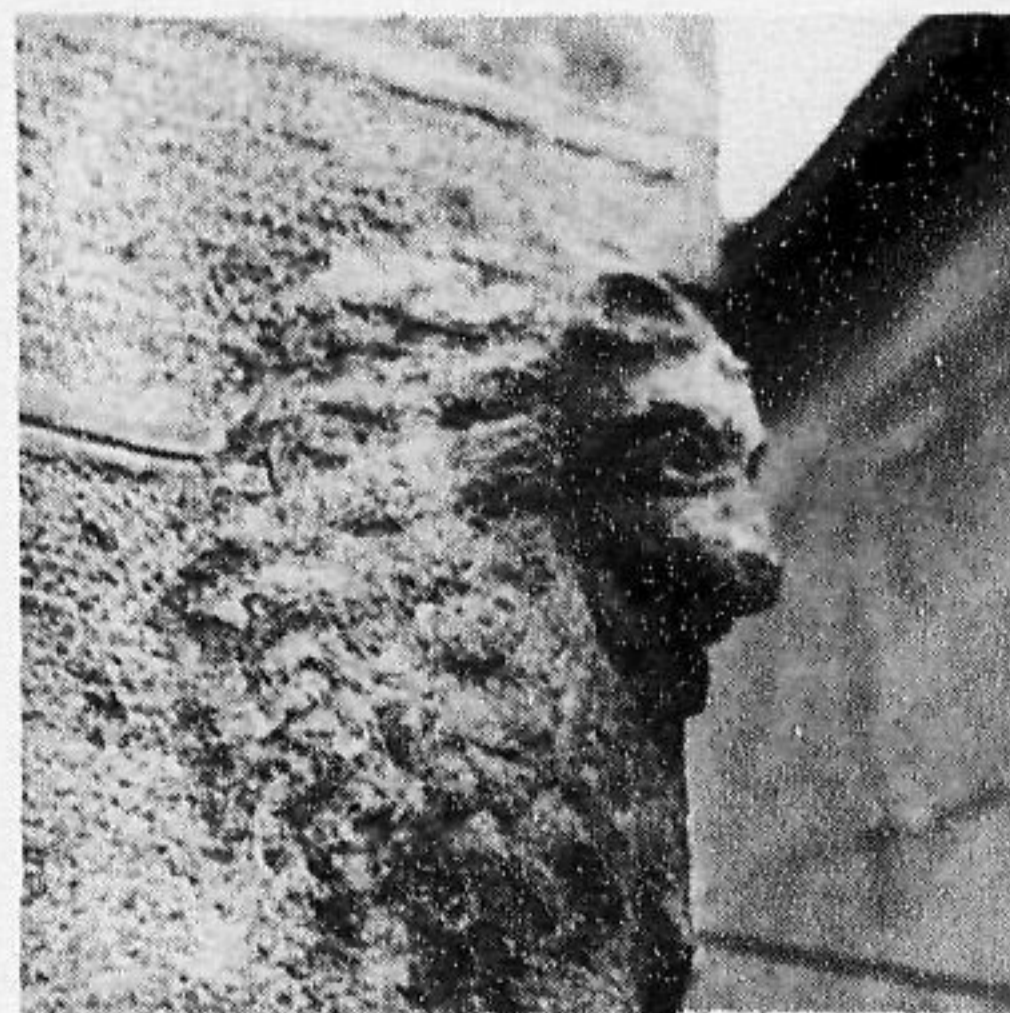


Fig. 3. Testa di leone sporgente dallo spigolo della facciata di via Calatafimi, civ. n. 13-15.

razione e di incremento del patrimonio avito, egli ben potrebbe aver fatto conglobare nel fabbricato ancor oggi esistente, quello più antico del Vigodarzere, poi acquistato da suo nonno Tiso VI, e certamente non rimasto indenne durante le vicende belliche sostenute dalla famiglia Camposampiero contro Ezzelino III da Romano <sup>(13)</sup>.

Comunque, tralasciando ogni considerazione storica, il palazzo di via Calatafimi-S. Fermo s'impone in modo particolare per le sculture duecentesche che appaiono su alcune parti esterne, segno ulteriore e non trascurabile, dell'elevato censo del primo proprietario. Nel sottoportico, sull'angolo del muro interno (fig. 1/“c”), ad un'altezza di circa tre metri dal pavimento è collocato un bassorilievo che raffigura (fig. 2) un leone in posizione passante con sovrapposto, a circa metà del corpo, un volto umano. L'animale presenta la bocca aperta, da cui fuoriesce la lingua, la criniera piuttosto distesa, forti artigli e la coda ricurvata. Identico soggetto con quasi simili sembianze venne inciso, alcuni decenni prima, su una lastra lapidea nella retrofacciata della basilica del Santo <sup>(14)</sup>. Detta lastra sovrasta una faccia d'uomo posta in una piccola nicchia <sup>(15)</sup>, caratterizzata dagli occhi leggermente sporgenti, dal naso triangolare di forma piatta ed allungata, dagli archi sopraccigliari ben marcati nonché dalla linea breve della bocca: tutte caratteristiche fisionomiche che, a

<sup>(13)</sup> *Chronicon Marchiae Tarvisinae et Lombardiae* [AA. 1207-1270], a cura di L.A. BOTTEGHI, in *Rerum Italicarum Scriptores*, T. VIII, P. III, Città di Castello 1916, p. 11<sup>1</sup>.

<sup>(14)</sup> ZULIANI, *Alcune note...*, pp. 176-177.

<sup>(15)</sup> GASPAROTTO, *Sull'ipotesi...*, p. 98, fig. 1; ZULIANI, *Alcune note...*, p. 176.

L'Orsato credeva che la testa in oggetto raffigurasse la dea Giunone (S. ORSATO, *Historia di Padova*, I, Padova 1678, p. 37).



loro volta, ci riportano al viso riprodotto sopra il nostro leone.

Fra le figurazioni poste sull'angolo del sottoportico di via Calatafimi-S. Fermo e quelle del Santo esistono pertanto — come si è visto — affinità formali che ci pare possano indicare il prolungarsi a Padova dell'attività delle stesse botteghe artigianali, con produzioni divenute alla fine alquanto di maniera.

La citata scultura di questo palazzo non sembra eseguita a puro scopo decorativo e meno che mai quale arma gentilizia <sup>(16)</sup>. Pensiamo piuttosto che, data la collocazione angolare, raffiguri due simboli apotropaici. Il leone infatti fin dall'antichità rappresentava un segno di impedimento alle forze profane che avessero tentato di avventurarsi in qualche luogo sacro o di particolare riguardo, mentre la testa umana esprimeva il cielo-spirito <sup>(17)</sup>.

Un'altra scultura inserita probabilmente con le medesime finalità, vale a dire ritenuta atta ad evitare profanazioni o più ampiamente influssi malefici, sporge dallo spigolo sud-est del fabbricato (fig. 1/"f") e riproduce anch'essa la testa di un leone contornata da una folta criniera (fig. 3).

Gli avancorpi di due leoni di dimensioni notevolmente maggiori di quelli sin qui considerati, ritratti in posizione distesa (figg. 4-5), stanno invece addossati, su alti piedistalli, l'uno alla faccia interna del pilastro sud (fig. 1/"e") e l'altro alla faccia dirimpetto del pilastro mediano (fig. 1/"d") del portico. A differenza della testa del precedente leone che forma un tutt'uno con alcuni blocchi lapidei del pilastro, questi due, come ci sembra, sono stati eseguiti fuori opera. Il loro atteggiamento, determinato dalla bocca aperta e dalla lingua penzoloni, non incute grande timore, anche se essi avevano — per le ragioni già esposte — la funzione simbolica di guardia all'ingresso del palazzo, che è da ritenere esistesse pure allora nella corrispondente parete del sottoportico. Colpiscono invece per la robusta modellazione, specie dei musci, sui quali spiccano piccoli occhi di vetro (o di cristallo?) e per la schematizzazione della criniera disposta in varie fasce parallele, ciascuna formata da ciocche

---

<sup>(16)</sup> In effetti l'arma del casato dei Camposampiero porta un leone, però in posizione *rampante* [d'oro su campo azzurro] (*Stemmi delle famiglie di Padova sec. XVII*, a cura di A. RICOTTI-BERTAGNONI, Bassano del Grappa 1948, disegno e voce: "Campo S. Pieri"); è comunque quasi da escludere che detto animale figurasse nelle loro insegne prima del 1300 (CAMPOSAMPIERO, *Domus...*, pp. 96-97).

<sup>(17)</sup> G. DE CHAMPEAUX-S. STERCKX, *I simboli del medioevo*, Milano 1981, p. 275, p. 299 (tit. or.: *Introduction au monde des symboles*, St. Léger Vauban 1972, trad. M. GIRARDI, rev. S. CHERICI).



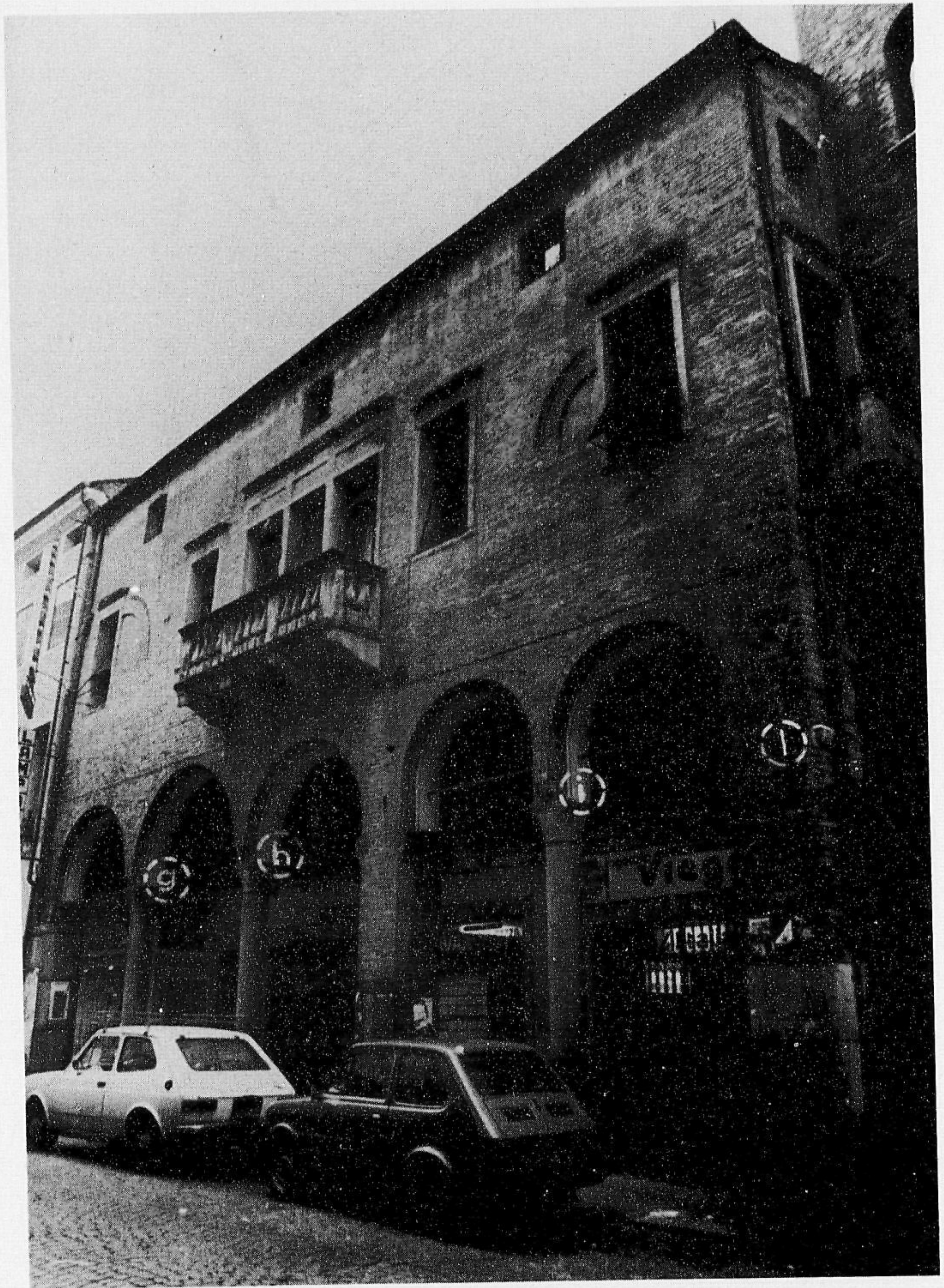


*Fig. 4.* Leone addossato ad un pilastro del portico di via Calatafimi, civ. n. 13-15.



*Fig. 5.* Idem come alla fig. 4.





*Fig. 6. Padova, Casa di via S. Lucia, civ. n. 29-31-33-35.*



ondulate che terminano inferiormente con spirali regolari.

Siamo però con tali due ultimi leoni, di fronte ad esempi particolari ascrivibili non ad oscuri scalpellini locali bensì forse a maestranze tardoromaniche, provenienti da regioni ove la scultura era maggiormente sviluppata e già investita dall'influsso delle nuove forme gotiche.

A periodo marcatamente romanico appartengono le sculture che si ammirano sui prospetti della coeva casa di via S. Lucia, civv. n. 29-31-33-35 (fig. 6). Costruzione abbastanza nota e già considerata dalla critica <sup>(18)</sup>. In un suo studio, la Gasparotto come data di edificazione propone la metà del Duecento, non oltre <sup>(19)</sup>, a ciò indotta — riteniamo — dalle caratteristiche architettoniche tipiche di quel momento, ossia dal porticato ad alte arcate, dalle colonne impostate su plinti cubici con capitelli a guscie angolari, ed inoltre dalle ghiera delle finestre, lavorate a martellina <sup>(20)</sup>.

La casa, per la sua struttura e per le sue caratteristiche, fin dall'inizio appariva senz'altro, accanto al "Palazzo di Ezzelino" e fra tante altre costruite in pietra e legname, come una delle più importanti della contrada.

Per tale aspetto, per la solida consistenza, ma specie per la sua ubicazione sul lato nord della zona indicata quale probabile sede — almeno fino a quegli anni — del *forum* cittadino <sup>(21)</sup>, pensiamo che essa appartenesse a qualche ricco personaggio, interessato ai traffici mercantili che colà potevano svilupparsi.

Ulteriori indizi in detto senso ci pare si trovino nelle piccole figurazioni che abbiamo rilevato al piano terra dell'edificio e cioè: da un caduceo, simboleggiante, tra l'altro, il commercio, scolpito a leggero ri-

---

<sup>(18)</sup> GASPAROTTO, *Sull'ipotesi...*, p. 102; GALLIMBERTI, *Architettura...*, pp. 164-165; CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO, *Guida...*, p. 477; N. GALLIMBERTI, *Il volto di Padova*, Padova 1968, p. 155; PUPPI-TOFFANIN, *Guida...*, p. 333; F. ZULIANI, *I palazzi pubblici dell'età comunale*, in *Padova. Case e palazzi*, Vicenza 1977, p. 24 e nota 9.

<sup>(19)</sup> GASPAROTTO, *Sull'ipotesi...*, p. 102.

<sup>(20)</sup> Non riteniamo di condividere l'opinione del Gallimberti che il palazzetto in considerazione «... accusi il sinecismo di due precedenti case...» (GALLIMBERTI, *Il volto...*, p. 155): le asimmetrie delle archeggiature e il pilastro inassiale, possono infatti essere stati creati per particolari esigenze cui il fabbricato era destinato.

<sup>(21)</sup> C. GASPAROTTO, *Il Foro civile di Patavium nella toponomastica medioevale*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti", III, LXXVII (1964-1965), p. 376, pp. 387-388.





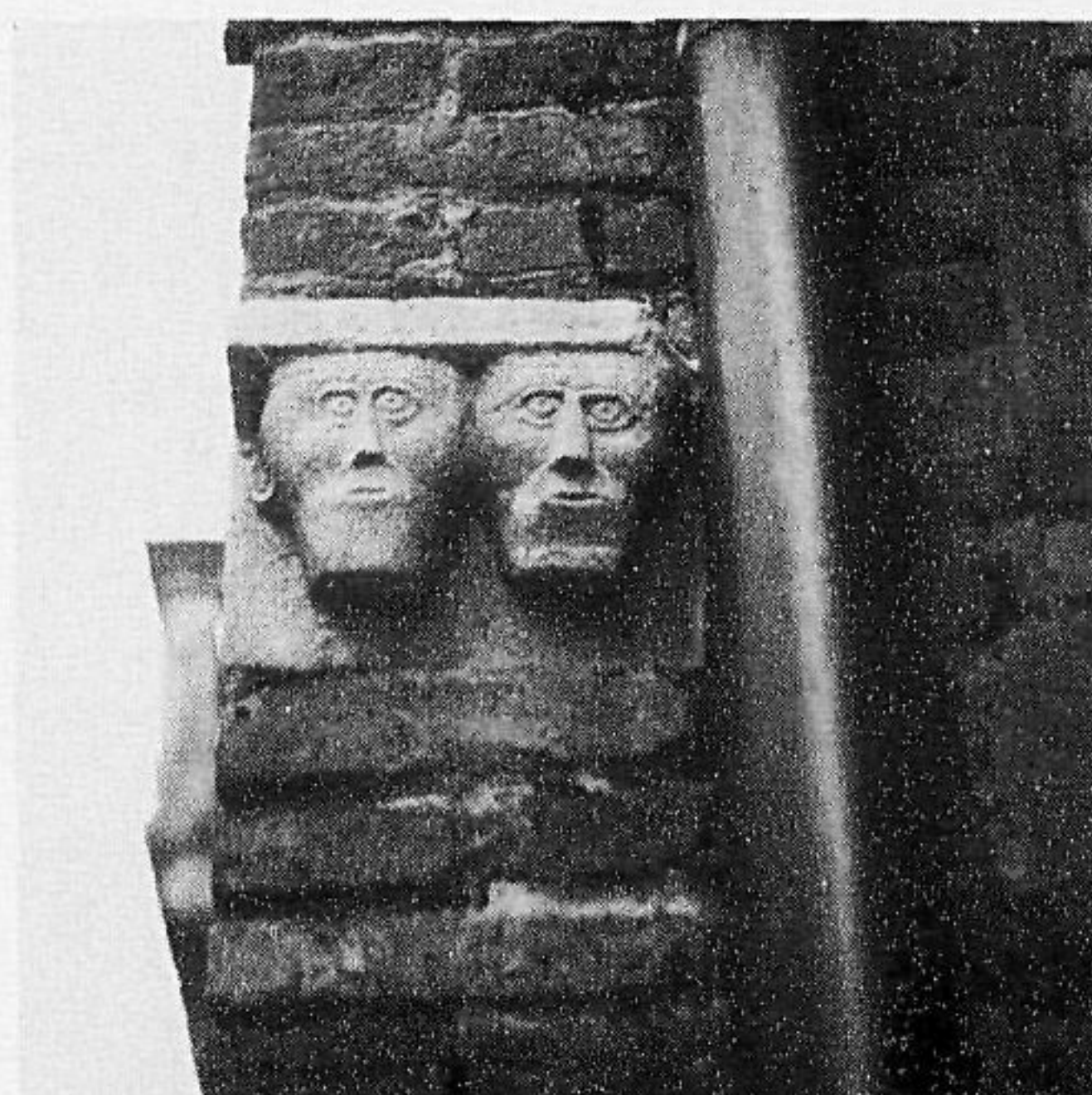
*Fig. 7.* Testine su una mensola alla base delle archeggiature del portico di via S. Lucia, civ. n. 29-31-33-35.



*Fig. 8.* Testina posta su un'altra mensola dello stesso portico.



*Fig. 9.* Testina posta su un'altra mensola dello stesso portico.



*Fig. 10.* Testine collocate sul muro laterale della casa di via S. Lucia, civ. n. 29-31-33-35.



lievo ed in modo semplificato <sup>(22)</sup> sul capitello di una colonna (fig. 6/“i”) e dal giglio, a petali stilizzati, inciso su due beccatelli del sottoportico, che ricorda lo stemma della città di Firenze, dalla quale nel medioevo giunsero a Padova non pochi prestatori di denaro <sup>(23)</sup>.

Ma veniamo a considerare direttamente le sculture romaniche, citate sempre dalla Gasparotto <sup>(24)</sup>, esistenti sulla facciata e sul breve fianco ovest dell'immobile. Si tratta di teste umane singole od accoppiate (v. figg. 7-8-9-10, pos. fig. 6/“g”-“h”-“i”-“l”) ricavate sulle mensole poste, quasi tutte, alla base delle archeggiature del portico, e la cui esecuzione rivela maggior realismo ove le si raffronti con quella, dai tratti più sommari, del palazzo di via Calatafimi-S. Fermo (fig. 2).

Prescindendo dalla stessa modellazione del naso e della bocca, osserviamo in queste sculture di via S. Lucia più diligenza nella definizione degli altri particolari del volto, come gli occhi che — seppur molto ravvicinati — appaiono con l'iride-pupilla e le palpebre. Gli ignoti artefici evidenziano ancora, oltre all'arco sopraccigliare, il padiglione auricolare, il solco naso-labiale, gli zigomi e l'inizio della capigliatura sulla fronte. Una nota approssimativa e invero piuttosto rozza si manifesta nei menti, troppo allungati e piatti inferiormente. Dobbiamo tuttavia riconoscere che tali caratteristiche a volte non nuociono affatto, anzi constatiamo che da esse, in qualche caso (v. fig. 8, pos. fig. 6/“h”), le facce traggono motivi di notevole originalità, ponendosi così su un buon piano di interesse stilistico.

Nel complesso le piccole sculture del palazzetto, permeate da un medesimo concetto creativo, sembrano essere il prodotto di un identico laboratorio, attivo nella città, a cui potrebbe essere attribuita qualche decorazione dello stesso genere esistente sulla cornice del prospetto principale della basilica del Santo. La maniera, non consueta nella scultura romanica, di presentare le facce appaiate (figg. 7 e 10, pos. fig. 6/“g”-“l”), derivante sicuramente dalla conoscenza di stele romane, ove i volti dei defunti sono effigiati in posizione frontale ed assai vicini, ci fa infine supporre che nella bottega fosse pratica normale trasformare, per

---

<sup>(22)</sup> D. CINTI, *Dizionario mitologico*, Milano, 1935, p. 61.

Il caduceo si presenta con un solo cerchio ed alette superiori, quindi molto vicino alla forma antica a due cerchi, (*Enciclopedia Italiana*, VIII, Roma 1930, p. 248, voce: “Caduceo”).

<sup>(23)</sup> SIMIONI, *Storia...*, pp. 357-358. Sull'usura, nella Padova medievale, si legga pure: J.K. HYDE, *Padua in the age of Dante*, New York 1966, pp. 181-190.

<sup>(24)</sup> GASPAROTTO, *Sull'ipotesi...*, p. 102.





Fig. 11. Padova, Fabbricato di via S. Martino e Solferino, civ. n. 9-11-13-15.



adattarli ad altri scopi, taluni reperti romani che il sottosuolo di Padova già a quei tempi restituiva in considerevole quantità <sup>(25)</sup>.

Nel 1588 la Comunità di Padova ordinò agli ebrei locali di abitare stabilmente in un apposito quartiere, poco lontano dalla piazza del Vino (ora, in parte, delle Erbe), costituito dalle vie Urbana e Sirena (ora S. Martino e Solferino) e limitrofe. Alla fine del secolo la prescrizione però non era stata ancora ottemperata da parte degli ebrei, e pertanto a vincere la loro riluttanza intervennero nel 1601 nuove più drastiche disposizioni che imposero agli stessi l'immediata formazione di un ghetto nei luoghi suddetti.

Il lavoro più complesso e dispendioso, che essi accettarono di compiere, fu allora quello di adattare le case, colà esistenti, per l'allogamento delle famiglie che ivi dovevano trasferirsi <sup>(26)</sup> e di creare locali per i commerci e per l'indispensabile svolgimento delle pratiche religiose.

L'opera si svolse in modo piuttosto rapido, e ciò fu una delle ragioni per cui si reimpiegarono — come abbiamo notato in un altro nostro studio <sup>(27)</sup> — gran copia di materiali lavorati disponibili al momento, provenienti da demolizioni o da modifiche di edifici cittadini, e che furono spesso prelevati, secondo quanto è constatabile, non proprio alla rinfusa, ma anzi con un certo criterio di scelta e buon gusto.

Fra le case erette o modificate utilizzando i suddetti materiali si deve annoverare pure lo stabile di via S. Martino e Solferino, civv. n. 9-11-13-15, ove attualmente ha sede e tempio la comunità israelitica di Padova <sup>(28)</sup> (fig. 11). Nel suo porticato, infatti, si trova una serie di colonne di recupero, a fusto cilindrico e con capitelli di svariate forme, tutte comunque di fattura medievale.

Su uno di questi capitelli (v. fig. 11/“m”), modellato con delle piccole arricciature (fig. 12), in origine erano scolpiti tre distinti volti, ma al presente rimane ben conservato solo il più grande, visibile frontalmente dalla parte della strada.

---

<sup>(25)</sup> In relazione all'ultima parte dell'argomento cfr.: A. PROSDOCIMI, *L'arca di Rolando da Piazzola sul sagrato del Santo*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, XXIX-XXX (1939-1941), pp. 30-31.

<sup>(26)</sup> A. CISCATO, *Gli ebrei in Padova (1300-1800). Monografia storica documentata*, Padova 1901, pp. 73-88.

<sup>(27)</sup> A. CALORE, *Nuove notizie sulle case dei Capodilista in Padova*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXI (1972), p. 295.

<sup>(28)</sup> PUPPI-TOFFANIN, *Guida...*, p. 120.





Fig. 12. Scultura sul capitello di una colonna di via S. Martino e Solferino, civ. n. 9-11-13-15.

Pur riproducendo alcuni dei lineamenti riscontrati in talune delle sculture sin qui esaminate, ossia gli occhi sporgenti, il naso a forma triangolare e la bocca strettamente serrata, questa faccia ovale e dall'espressione così enigmatica rimane una creazione assai singolare, forse sola testimonianza di un'altra officina di scalpelli duecenteschi locali, non di quelle che operarono nei fabbricati di via Calatafimi-S. Fermo e via S. Lucia.

Nell'angolo formato dalle vie Carlo Dottori (civ. n. 2) e Papafava, sorge una costruzione con portico (fig. 13), dall'aspetto comune, ma che tuttavia merita particolare attenzione, in quanto è formata quasi integralmente dalle superstiti strutture murarie della antica chiesa di S. Giovanni Evangelista <sup>(29)</sup>, soppressa, alla pari di tante altre, in conformità al decreto napoleonico del 12 maggio 1810 <sup>(30)</sup>.

---

<sup>(29)</sup> I. SALOMONII *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae, et prophanæ*, Patavii 1701, pp. 145-147; G.B. ROSSETTI, *Il forastiere illuminato per le pittore, sculture ed architetture della città di Padova*, Padova 1780, pp. 171-172; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture di Padova*, Padova 1795, pp. 62-63; M. PAPAFAVA DEI CARRARESI BRACCESCHI, *Ricerche sull'Oratorio dei Colombini*, "Il Santo. Rivista Antoniana illustrata", IV (1931), II, p. 22.

<sup>(30)</sup> C. BELLINATI, *Luoghi di culto a Padova*, in *Padova - Basiliche e Chiese*, Vicenza 1975, pp. 49, 58.





*Fig. 13. Padova, Casa di via C. Dottori, civ. n. 2 (angolo dei Papafava).*





*Fig. 14.* Frammento di acquasantiera (Facciata della casa di via C. Dottori, 2).



*Fig. 15.* Idem come fig. 14.



*Fig. 16.* Idem come fig. 14.



La storia di questo edificio sacro chiamato dai padovani di *San Zuanetto de la morte*, perché la fraglia spirituale che in esso risiedeva era addetta all'assistenza dei condannati alla pena capitale, non è stata mai scritta. Ci sembra arguire che prima del 1363, anno in cui — secondo le informazioni del Portenari <sup>(31)</sup> — si stabilì nel suddetto luogo la confraternita, vi esistesse da tempo una comunità di “fratres a Columba” <sup>(32)</sup>, gruppo di laici dediti alla vita religiosa <sup>(33)</sup>, che prestava colà la sua opera in un ospedale, forse non sprovvisto di oratorio.

Proprio da tale supposta costruzione potrebbero provenire i tre frammenti (v. figg. 14-15-16, pos. fig. 13/“n”-“o”-“p”) in pietra bianca, di fattura romanica, infissi nella facciata della nostra casa un poco sopra ai pilastri del portico <sup>(34)</sup>. Essi senza dubbio appartenevano ad una medesima acquasantiera. Le teste, che sporgono da un piano convesso, sopra piccoli ricci, occupavano una posizione d'angolo ed il loro coronamento a listelli risegati formava il bordo della pila. Nel suo aspetto originario probabilmente non si discostava molto nella forma da altre scolpite nello stesso periodo come, per fare un solo esempio, dall'acquasantiera, di maggiore dimensione, conservata nella sacrestia dei Canonici del Duomo di Cremona <sup>(35)</sup>.

Seppur ridotte in cattivo stato dal tempo o dagli uomini, le piccole teste romaniche, di fattura assai interessante di via Carlo Dottori, dai volti molto allungati, quasi semicilindrici, presentano delle particolarità che ci inducono a ritenerle eseguite nella prima metà del secolo XIII, quando la città di Padova stava vivendo uno dei momenti politici, religiosi, culturali ed artistici più importanti della sua storia.

---

<sup>(31)</sup> A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 493.

<sup>(32)</sup> G. DE SANDRE GASPARINI, *Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medio Evo*, “Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana”, VI (1974), p. 173.

<sup>(33)</sup> A proposito di questi gruppi si veda: A. RIGON, *I laici nella Chiesa padovana del Duecento. Conversi, oblati, penitenti*, “Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana”, XI (1979), pp. 11-81.

<sup>(34)</sup> Forse i tre frammenti furono qui collocati nel 1400 durante il rinnovo dei preesistenti edifici della confraternita, (DE SANDRE GASPARINI, *Statuti...*, p. 174).

<sup>(35)</sup> F. ZANONI, *Il Duomo di Cremona*, Cremona 1962, p. 36.

Referenze fotografiche: Fotografie 2, 3, 4, 5, 6, 11, 13, “Foto LUX”-Padova; 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, Marco Calore.

Lo schizzo di cui alla fotografia 1 è stato eseguito dall'autore.







HANS MICHAEL THOMAS

*Alla dott.ssa  
Filippa Aliberti Gaudio  
con riconoscenza*

Giotto corretto: le bandiere delle schiere angeliche  
nella Cappella degli Scrovegni  
e alcune note sulla «Vergine che sale al cielo»

*1. Premessa*

Nei vari studi, dedicati agli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, si è presentato il problema particolare dell'autenticità delle bandiere portate dagli angeli raffigurati.

Sulla parete del Giudizio Universale, nello spazio che si apre al di sopra della zona riservata al Cristo Giudice e agli Apostoli assistenti, il cielo è tutto animato di folte schiere angeliche. L'atteggiamento bellicoso le caratterizza: si guardino gli elmi, le armature e gli scudi. I condottieri della prima fila innalzano varie bandiere che, dato il carattere bellicoso degli angeli, possono richiamare emblemi di battaglia, insegne di schieramenti (fig. 1).

In questa ricerca ci si propone di chiarire alcune irregolarità, al fine di una interpretazione più fondata di detti particolari nel contesto iconografico degli affreschi.

*2. Problematica delle bandiere*

Nelle bandiere si riscontrano varie irregolarità.

1) Per prima cosa, le bandiere non hanno una disposizione simme-



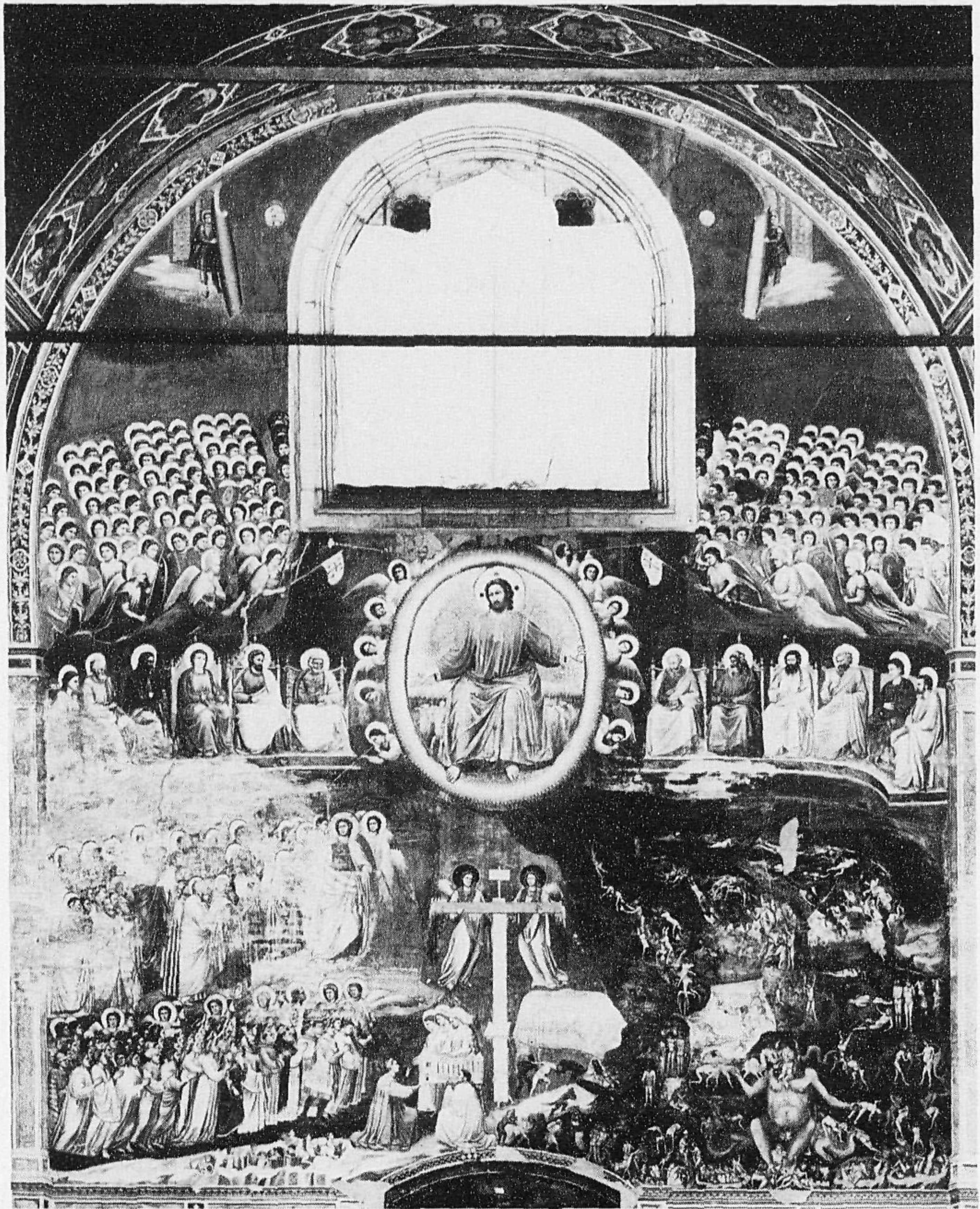


Fig. 1. Cappella degli Scrovegni, Giotto (e bottega): Giudizio universale.



trica; ne "mancano", cioè, due. Gli angeli, tutti ordinati in schieramenti, presentano invece una loro simmetria.

A destra dell'osservatore, sono in numero di quattro coloro che, in testa alle formazioni angeliche, portano le bandiere. A sinistra se ne contano solo due: sono i condottieri che per primi, davanti agli altri, si dirigono al centro, verso Cristo. Guardando dal basso, ad occhio nudo, si ha quindi l'impressione che "manchino" due bandiere, la cui collocazione precisa è da stabilire: gli ultimi due condottieri a sinistra reggono, infatti, solo aste prive di bandiera. Se si immagina, però, che esse siano munite di bandiera, si avrebbe l'impressione che esista una perfetta simmetria nella rappresentazione delle insegne. La collocazione delle supposte bandiere "mancanti" è contrassegnata, nella tavola allegata, rispettivamente con A1 e A2 <sup>(1)</sup> (fig. 2).

2) In secondo luogo, si è osservata l'assenza di un carattere iconografico unitario. Si presuppone, del resto, ch'esso sia stato presente originariamente nel disegno dell'artista. Le bandiere stanno, in fondo, a rappresentare tre diversi caratteri iconografici; ciascuno di essi è espresso solo in modo frammentario. Delle due bandiere a sinistra, quella contrassegnata da A3 raffigura un trono, che allude alla gerarchia degli angeli. Questo concetto, secondo cui gli schieramenti degli angeli hanno un significato gerarchico, non è più ripreso in nessun'altra bandiera. È una concezione, quindi, che è espressa iconograficamente solo in modo frammentario; vi manca, infatti, la rappresentazione della tradizionale concezione teologica della successione completa delle gerarchie angeliche.

Sulle altre due bandiere a destra, A4 e A5 (fig. 3), non sono rappresentati emblemi figurati; esse si distinguono solamente per il colore: A4 è rossa, mentre A5 è giallo ocra. Il colore acquista dunque un suo significato simbolico, che rappresenta, in fondo, un secondo carattere iconografico, anch'esso frammentario. Si aggiunga inoltre che il rosso vivo della A4 risulta troppo intenso rispetto alle tinte delle altre bandiere e degli angeli.

---

(1) L'autore aveva già più volte richiamato l'attenzione su alcune irregolarità delle bandiere, e, in modo particolare, sui punti indicati qui con A1 e A2, e precisamente in:

a) *Der Erlösungsgedanke im theologischen Programm der Arenakapelle*, in: *Franziskanische Studien*, 57, 1975, pp. 47-96, particolarmente p. 86, nota 118;

b) *Neue Interpretationen zur Ikonographie der Fresken Giottos in der Scrovegnikapelle in Padua*, in: *Libri e Documenti*, 3, No. 2, 1977, pp. 1-12;

c) *Die Frage nach Giottos Berater in Padua*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 63, 1974, pp. 61-101, particolarmente p. 69, p. 77 ss.





Fig. 2. Giudizio universale, particolare: Schiere angeliche, parte sinistra.



Fig. 3. Giudizio universale, particolare: Schiere angeliche, parte destra.



Le bandiere immediatamente a destra e a sinistra del Cristo Giudice, contrassegnate rispettivamente da A7 e A8 (figg. 2-3), portano la croce di Gerusalemme. Si ha, quindi, un significato apocalittico nell'idea della Gerusalemme Celeste, che nell'ultimo giorno discenderà dal Cielo (Ap. 21). Tale raffigurazione era però anche di grande attualità a quel tempo; era questo infatti l'emblema dei pellegrini che si recavano a Gerusalemme e il simbolo della stessa Terra Santa. La caduta, pochi anni prima, (1291), dell'ultimo baluardo in Terra Santa, S. Giovanni d'Acri, provocò grande scalpore in Occidente e profondo dolore in tutta la Cristianità. Se, dunque, il simbolo della croce di Gerusalemme veniva raffigurato appena pochi anni dopo tale avvenimento, si può ritenere, con una certa sicurezza, che ciò risvegliasse in coloro che lo osservavano ricordi legati ai fatti accaduti in Terra Santa.

Tale duplice significato, sia a livello celeste che a livello terreno e attuale, è presente anche nella bandiera A6 (vedi tavola), sulla quale appare una croce rossa su fondo bianco. Questo simbolo può essere interpretato in senso apocalittico come il segno del Figlio dell'Uomo, che alla fine dei giorni apparirà nel cielo (Mt. 24,30) e rappresenta allo stesso tempo l'emblema dei "Cavalieri Gaudenti", ordine laico di cavalieri a cui apparteneva Enrico degli Scrovegni, il mecenate di Giotto (2).

Le bandiere con la Croce di Gerusalemme (A7 e A8) sono, in qualche modo, paragonabili a quella sulla quale si trova la Croce dei "Cavalieri Gaudenti" (A6): esse hanno in comune un simbolismo che ben si comprende alla luce della lettura dell'Apocalisse. In ambedue i casi i simboli usati potevano richiamare anche aspirazioni nobili e significative legate ad una realtà puramente terrena. Detto in altro modo, si realizzava così quasi una fusione tra l'Apocalisse e un'attualità terrena e umana: la conquista della Terra Santa e gli obiettivi concreti dell'ordine cavalleresco nel quale lo stesso mecenate della Cappella si identificava.

In quest'ultimo aspetto possiamo individuare (dopo la rappresentazione figurativa di una gerarchia angelica e il mero simbolismo coloristico) un terzo carattere iconografico, di nuovo solo frammentario.

### 3. *Riflessioni sul significato simbolico espresso originariamente dalle bandiere*

Su gentile concessione della direzione del Museo Civico di Padova, il lavoro fu iniziato con osservazioni e rilevamenti a luce radente

---

(2) Cfr. Volker Herzner, Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, 33, 1982, p. 48.



delle zone A1 e A2 (“bandiere mancanti”) (3). Da tali rilevamenti risulta evidente che sono avvenute delle modifiche nelle zone qui considerate e che, quindi, le bandiere delle schiere degli angeli hanno subito una correzione. Si pensava, come già detto, che Giotto avesse dipinto le bandiere seguendo un criterio iconografico unitario e non tre diversi. Si dubitava, quindi, dell’autenticità di due di essi. Si pensò pure alla possibilità che l’originario carattere iconografico - l’iconografia globale degli emblemi di Giotto — potesse essere uno dei tre citati. Questa l’idea: uno dei tre caratteri è autentico, gli altri due sono correzioni dell’originale.

Infine ci si era chiesti quale dei tre caratteri iconografici potesse, più degli altri, provocare obiezioni e offrire, quindi, pretesto per una rettifica.

Per quel che riguarda le gerarchie angeliche, non sembrava esserci una tale possibilità, perché il pensiero teologico su cui si basavano era comunemente accettato. Appariva perciò più probabile che un tale concetto iconografico — l’allusione alle gerarchie angeliche per mezzo di un trono — potesse esser stato applicato più tardi come correzione.

Per la medesima ragione non sembrava creare problemi l’iconografia del secondo motivo, pure esso frammentario, relativo alle bandiere monocrome (rosso A4 e giallo A5).

Diversamente, invece, per il terzo motivo iconografico degli emblemi: all’epoca in cui l’opera fu dipinta essi potevano essere compresi facendo riferimento all’Apocalisse, ma potevano anche avere un significato attuale. La rappresentazione di questo concetto tramite tre bandiere (A6, A7, A8) ha uno spazio maggiore della rappresentazione degli altri due; esso è espresso, addirittura, in modo diverso in A6, rispetto a A7 e A8. L’idea iconografica sembrava, inoltre, accordarsi con l’Habitus bellicoso degli angeli. Nondimeno, si potevano, a dire il vero, sollevare obiezioni a tali emblemi: che una cerchia di magnati “arrivati” come i “Cavalieri Gaudenti” si identificasse, per così dire, (per mezzo del suo stemma) con una schiera angelica del Giudizio Universale, poteva ancora essere accettato senza grosse obiezioni — e ciò in considerazione di alcuni meriti, sulla base della loro influenza ed anche perché il loro stemma era dato da una croce. Ma se si accetta questo terzo carattere iconografico come concetto unitario e globale da riferirsi a tutte le bandiere, non sarà difficile immaginare sufficienti obiezioni che potevano essere motivo di eventuali correzioni.

---

(3) I rilevamenti a luce radente furono eseguiti sempre da Luciano Fincato.



Le riflessioni hanno, quindi, portato a supporre che questo terzo concetto iconografico sia probabilmente, pur nella sua frammentarietà, quello originario, il Leit-motiv degli emblemi delle schiere angeliche. Già nella piccola conferenza, che aveva preceduto i rilevamenti tecnici, era stata perciò presentata l'idea che i tre emblemi citati A6, A7 e A8 fossero originali, mentre per quanto riguarda tutte le altre bandiere l'originalità fosse da mettere in dubbio. La supposizione e i dubbi sono stati poi anche confermati.

Una disponibilità straordinaria ed il cortese aiuto resero possibile la realizzazione delle ricerche tecniche, con tutte le difficoltà che esse comportano. Se queste ricerche giunsero ad un risultato positivo, lo si deve pure a coloro che vi contribuirono. Il permesso di intraprendere i rilevamenti tecnici, accordato dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'Arte nel Veneto e dalla direzione del Museo Civico di Padova, testimonia, in fondo, oltre all'aiuto pratico, un fiducioso spirito di collaborazione scientifica.

#### 4. *Deduzioni dai rilevamenti*

Si rimanda qui ai risultati dei rilevamenti di Lorenzo Lazzarini (vedi: pg. 59-64). Questi risultati vanno in parte al di là della questione sollevata dall'autore del presente articolo; questo è il caso, ad esempio, di quando Lorenzo Lazzarini constata che i procedimenti di modifica applicati alle varie bandiere sono evidentemente diversi.

È importante per le deduzioni iconografiche soprattutto il dato di fatto che solo le tre bandiere citate (A6, A7, A8) sono originali, mentre tutti gli altri emblemi non rientravano nell'idea iconografica originaria di Giotto; si deve inoltre supporre che le bandiere fossero inizialmente otto, e non sei, come si vede ad occhio nudo dal basso <sup>(3a)</sup>.

Come si è già detto più volte, viene naturale pensare che gli emblemi delle bandiere avessero un qualche carattere iconografico unitario, o, più precisamente, che anche sulle cinque bandiere corrette, come sulle tre rimaste originali, fossero probabilmente rappresentati un tempo simboli che appartenevano al milieu dei crociati o degli ordini cavallere-

---

<sup>(3)<sup>a</sup></sup> Per quanto riguarda la correzione per mezzo di un simbolo di trono (gerarchia celeste): nella vicina Chiesa degli Eremitani esisteva una "*Cappella angelorum*". In questa erano dipinti (verso il 1310) un Giudizio Universale e due serie complete di gerarchie angeliche. Si potrebbe pensare che l'idea di prendere il simbolo di una gerarchia angelica come correzioni dell'affresco di Giotto sia nata dalla conoscenza di queste pitture. Sulla detta cappella vedi: Enrica Cozzi, *Gli affreschi della "Cappella angelorum" agli Eremitani di Padova*, in: *Arte Veneta*, 35, 1981, pp. 27-40.



schi, o che, in ogni caso, potevano avere anche un analogo significato attuale. Cerchiamo ora di trarre le conseguenze di queste osservazioni.

In primo luogo, l'emblema di una bandiera è, naturalmente, un simbolo che fornisce informazioni sull'identità di colui che la regge e del suo seguito. In quanto tali, le bandiere potrebbero in questo affresco sottolineare che Giotto non ha voluto rappresentare gli angeli posti al di sopra della figura di Cristo Giudice come esseri meramente ultraterreni. Questi angeli hanno effettivamente un elemento di attualità per quella epoca, dato che il loro aspetto si avvicina all'*Habitus* delle genti armate e dei cavalieri. Dal punto di vista iconografico, questo è già più conciliabile col simbolismo delle uniche bandiere che si possono considerare originali sulla base dei rilevamenti tecnici.

Volendo cercare in Dante un elemento di paragone per il carattere dello spazio celeste in questo affresco, si può trovare un certo parallelismo con la sfera di Marte nella *Divina Commedia*. Come è noto, il poeta l'ha descritta come sfera dei crociati e dei combattenti per la fede, facendo risaltare, in questa rappresentazione, in particolar modo lo spirito di abnegazione che li aveva animati durante la loro vita (e questa era forse anche l'intenzione di Giotto) <sup>(4)</sup>.

In secondo luogo, Giotto ha introdotto in questa rappresentazione apocalittica elementi iconografici che avevano anche un significato attuale; questo fatto comporta però una restrizione dell'idea del Giudizio Universale come avvenimento legato alla fine dei tempi. Tale rappresentazione del Giudizio Universale contiene infatti elementi di collegamento con il presente. A questo punto si pone la questione se ci fosse alla base una pura intuizione artistica di Giotto (siamo del resto abituati con i pittori del nostro tempo a ritenere che essi godano di molta libertà nell'espressione del loro talento), o se anche quest'idea dell'artista rientrasse nell'ambito di una struttura teologica corrispondente <sup>(5)</sup>.

Possiamo rilevare negli affreschi della Cappella una particolarità iconografica: la personificazione allegorica della fede indossa, attributo insolito, la veste logorata della povertà. Questa osservazione porta a chiedersi se l'influenza teologica determinante non sia da ricercare all'inter-

---

<sup>(4)</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Par. XIV vv. 85 ss. Ci sono alcuni elementi che nella rappresentazione del Giudizio Universale ricordano il Cielo di Marte dantesco: ad esempio, nella parte più alta il riflesso rosso visibile dietro il Firmamento, che due angeli stanno avvolgendo come fosse un rotolo, e, sempre nello stesso punto, il motivo dei nastri rossastri, che sembrano rivestiti di pietre preziose scintillanti.

<sup>(5)</sup> Ricerche più recenti sembrano confermare piuttosto un adeguamento di Giotto ai concetti teologici. Su questo punto cfr. anche il mio studio sulle allegorie francescane dipinte da Giotto nella Chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi, in: *Libri e Documenti*, 10, no. 1, 1984, pp. 1-13.



no dell'ambiente francescano, tra coloro, cioè, che in quest'epoca erano i fervidi rappresentanti dell'idea della povertà evangelica. Come è noto, soprattutto tra i propugnatori più decisi della povertà (gli Spirituali) si era diffusa una particolare concezione storico-teologica. Così nella loro visione storica l'epoca dell'Apocalisse aveva già avuto inizio, poco tempo prima. Numerosi fatti ed avvenimenti attuali acquistavano perciò significati apocalittici, venivano interpretati alla luce di un supposto presente apocalittico (6).

La questione dell'ispiratore teologico dell'artista, che menzioniamo soltanto a questo punto della nostra trattazione, si rivela come sempre importante; come sappiamo infatti, ci sono stretti legami tra l'arte di Giotto, che servì in seguito da modello per la pittura italiana ed europea, e i contenuti religiosi e teologici a cui l'artista diede espressione (7).

##### 5. Uno sguardo sulla "Vergine che sale al Cielo"

Nel Giudizio Universale, la figura di "Maria che sale al Cielo" (figg. 4-5) rappresenta evidentemente un altro avvenimento la cui collocazione temporale è nell'Apocalisse, ma non alla fine di tutti i tempi. Sul lato degli Eletti, prima fra di loro, Maria s'innalza al di sotto della destra di Cristo; sopra di lei si trova il cerchio degli Apostoli. La sua figura, con gli angeli che l'accompagnano, costituisce, per così dire, il culmine del grande blocco formato dalle due schiere dei Beati e dei Santi. È quasi impossibile rappresentare con più evidenza di quanto abbia fatto Giotto l'idea che Maria è la Prima degli Eletti e la prima dei Santi; la più vicina a Cristo e la prima a cui è rivolto il Suo invito alla remunerazione per i meriti acquisiti durante la vita terrena. L'autore del programma

---

(6) Su questo punto cfr. anche le argomentazioni di un esponente di questo gruppo, Ubertino da Casale. Nella sua opera "Arbor vitae crucifixae Jesu", composta nel 1305, stampata a Venezia (Andrea de Bonettis) nel 1485 (indicazioni delle pagine secondo la ristampa di Torino, anno 1961), egli vedeva nell'immagine apocalittica della "Nova Civitas Hierusalem" nello stesso tempo la vincitrice della "carnalis ecclesia" della sua epoca (op. cit., Lib. V, Cap. "Jesus resuscitatus", p. 476 a); paragonava anche questa stessa Civitas, descritta in Ap. 21, con la Civitas futura degli eletti e dei difensori della povertà evangelica del III Status (cioè dell'epoca della Apocalisse; Lib. V, Cap. "Jesus pauper firmatus", p. 478 b). Nello stesso capitolo Ubertino descriveva parallelismi tra l'avvento di tale terza epoca e il tempo in cui i crociati partirono per la Terra Santa, nominando inoltre alcuni Ordini (p. 484 b).

(7) Ad esempio, gli evidenti sforzi di realizzare una prospettiva centrale, intrapresi da Giotto per la prima volta in questa Cappella, non si possono considerare un tentativo artistico isolato. Derivano piuttosto da un'intenzione teologico-didattica: quella di rendere possibile una *Contemplatio* dell'avvenimento della Redenzione da un punto centrale della Cappella, concepito apposta per l'osservatore (cfr. nota 1, articolo c., p. 68 ss.).





*Fig. 4.* Giudizio universale, particolare: La Vergine che sale al cielo.



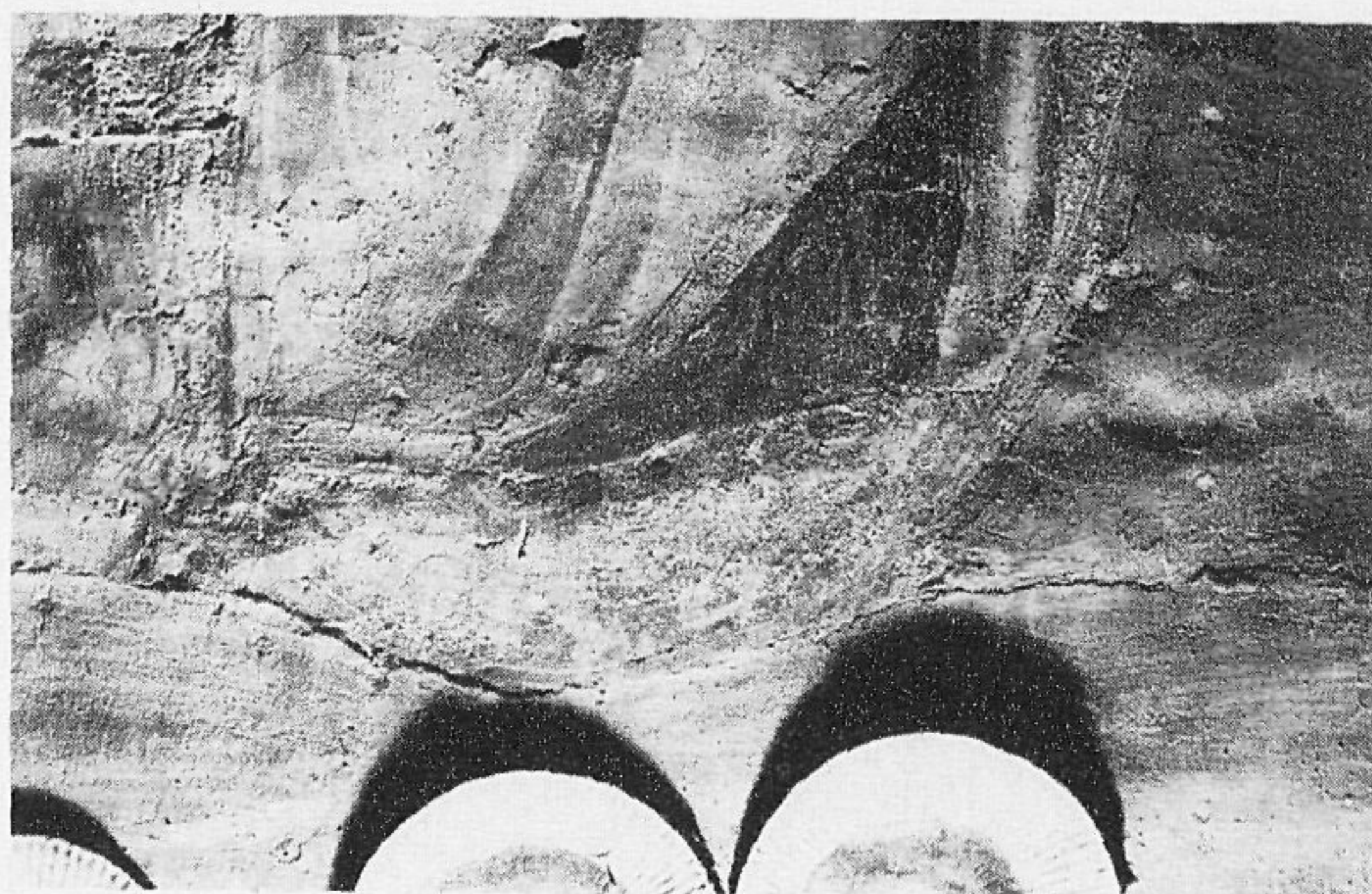


Fig. 5. La Vergine che sale al cielo, particolare: zona ai piedi (ripresa con luce radente) con tracce di interventi.

degli affreschi ritenne evidentemente importante esprimere questo concetto teologico e dare così completezza alla rappresentazione dei principali eventi mariologici in questa Cappella dedicata a Maria.

Non era tuttavia possibile inserire questo concetto nel Giudizio Universale senza provocare una restrizione del suo carattere di avvenimento legato alla fine dei tempi. Questo concetto della remunerazione eccezionale di Maria è interpretato infatti dai teologi facendo riferimento ad un avvenimento apocalittico che non è però parte integrante del Giudizio Finale. La teologia si ricollega, per queste considerazioni sull'Assunzione di Maria, a un passo dell'Apocalisse (12, 1 ss.); esso descrive l'apparizione in cielo della donna rivestita di sole, con la luna sotto i piedi e una corona di dodici stelle sul capo, che sta per partorire un figlio <sup>(8)</sup>.

---

(8) Possiamo supporre che la decisione di inserire questa idea della remunerazione di Maria per i suoi meriti sia nata in un clima di fervente devozione mariana. Inoltre si ha qui l'impressione che, nella riflessione teologica dell'autore su Maria, gli eventi mariologici avessero una grande importanza. L'inserimento della remunerazione di Maria prendeva, in fondo, il posto della tradizionale "Deesis" (Maria e Giovanni Battista alla destra e alla sinistra di Cristo Giudice come intercessori per l'umanità). Operando di sua iniziativa questa sostituzione, l'autore del programma degli affreschi dimostra ancora una volta la sua originalità. Egli non dovette rinunciare per questo all'elemento dell'intercessione, poiché Maria, come è scritto, dopo la "Invitatio" e la sua "Assumptio", sta presso Cristo e intercede per l'umanità: "*Astat ad intercedendum contra indignationem iudicis*"; così lo scritto citato di Ubertino da Casale, Lib. IV, Cap. "*Jesus dux laureatus*", p. 404 a. Bisogna però dire che l'opera di Ubertino presenta in parte un accentuato carattere compilativo. Lo scritto ci può interessare anche in rapporto alla comprensione della tematica mariana sopra delineata (particolarmente Lib. IV, Cap. "*Jesus electam elevans*" fino a "*Jesus fons resseratus*", pp. 397-406) e per i passi che esprimono una fervente devozione mariana.



Come è noto, la teologia ha associato numerosi significati allegorici a questa figura e ai suoi attributi cosmologici, tra cui il sole o le dodici stelle, che furono interpretate per lo più come allegoria del cerchio dei dodici apostoli.

Giotto si è quindi servito dell'iconografia tradizionale dell'Assunzione per rappresentare, come culmine e conclusione degli eventi mariologici descritti in questi affreschi, il concetto della remunerazione di Maria da parte di Cristo, la sua condizione di Prima fra gli Eletti e la sua ascesa al Cielo, a seguito della quale diventa "Regina Caeli". Maria è circondata, infatti, da una Mandorla dorata. Questa è retta da alcuni angeli che accompagnano Maria verso l'alto <sup>(9)</sup> <sup>(10)</sup>.

#### 6. Carattere delle modifiche posteriori; indizi di un'altra correzione

Illuminando con luce ultravioletta alcune parti della parete del Giudizio Universale si è presentato uno spettacolo addirittura impressionante: in numerosi punti sono venuti alla luce segni di interventi recen-

---

<sup>(9)</sup> Quest'unico motivo iconografico tradizionalmente diffuso basta a rappresentare l'idea della *Assumptio* di Maria. Si hanno nell'epoca rappresentazioni analoghe senza ulteriori attributi. Nella zona ai piedi di Maria si notano nell'intonaco alcune irregolarità; ce ne siamo occupati perché il loro perimetro, nella parete abbastanza liscia, potrebbe corrispondere ai contorni di una mezzaluna. I rilevamenti con luce radente eseguiti da Luciano Fincato resero visibili in effetti alcune particolarità o modifiche. Alcune parti sono state forse ritoccate in due tempi diversi (in basso a destra della Mandorla e nella parte inferiore della stessa). Questo potrebbe forse spiegare il fatto che le alterazioni dovute al clima hanno prodotto effetti leggermente diversi nella parte inferiore della Mandorla (a partire più o meno dall'orlo della veste rossa) rispetto alla parte superiore di essa. La linea incisa che serve da contorno esterno alla Mandorla non arriva più in basso dell'orlo detto. I campioni tolti della superficie non fornivano indicazioni particolari sulle modifiche, mostrando solamente, che anche la parte inferiore della Mandorla e la sottoveste grigio-chiara sono dipinti in "buon fresco" (su cortese comunicazione di Lorenzo Lazzarini).

Un'altra particolarità iconografica è costituita dalla spessa pelliccia sul ventre di Maria; con i raggi ultravioletti si è potuto evidenziare la presenza di un volume più spesso o più scuro; cfr. anche il rapporto di Paolo Spezzani nello stesso numero di questa rivista. La pelliccia è dipinta sopra il manto, come si può vedere dal dettaglio della mano sinistra di Maria. Un esame successivo di alcuni campioni ha mostrato però che la pelliccia non è stata dipinta più tardi, ma sull'intonaco ancora umido, cioè in "buon fresco" (su cortese comunicazione di Lorenzo Lazzarini). Dal punto di vista iconografico, la pelliccia può essere qui interpretata come segno della nobiltà della "Regina Coeli"; accenniamo però marginalmente che un simile elemento di vestiario ha un altro significato nell'affresco in cui Giotto rappresenta l'incontro alla Porta Aurea. Qui un'accompagnatrice segue Anna portando una sciarpa di pelliccia (il dettaglio è posto abbastanza al centro della scena); questo particolare rende evidente che Anna è diventata oggetto di cura (aspetta infatti un bambino; cfr. anche la scena della Visitazione).

<sup>(10)</sup> La dott.ssa Filippa Aliberti Gaudioso ha fatto gentilmente notare che nell'aureola di Maria si trova un diadema. Anche questo attributo si può senz'altro considerare segno di nobiltà.



ti. Si tratta in parte di riparazioni di danni causati dall'urto di oggetti (per esempio nelle vicinanze dell'entrata), in parte di interventi di restauro, volti a rinnovare e rinfrescare zone degli affreschi.

Le modifiche apportate alle bandiere non appartengono a queste due categorie di interventi più recenti. Sono molto più antiche e hanno il carattere di correzioni intenzionali. A quanto pare, quelli che le hanno predisposte non erano d'accordo, su questo punto, con il contenuto teologico del Giudizio Universale di Giotto. Sembra abbastanza probabile che l'inizio delle correzioni alle bandiere risalga già ai decenni che seguirono immediatamente la nascita dell'opera, quando gli emblemi potevano colpire per la loro attualità e non erano ancora considerati come appartenenti a un passato storico.

Sulla parte destra del Giudizio Universale, tra la Croce e l'Inferno, si trova uno spazio "vuoto", una grande macchia grigio-chiara <sup>(11)</sup>; questa macchia comincia sotto l'orlo dell'abito dell'angelo di destra fra i due che reggono il simbolo della redenzione. Uno studio più accurato mette in luce, anche riguardo a questa macchia, alcune caratteristiche che suggeriscono la sua classificazione tra le modifiche antiche ed intenzionali. Manca a questa superficie grigia l'elemento casuale, il carattere di un danno accidentale e del suo raccomandamento, carattere che risulta subito evidente considerando altre riparazioni compiute su questa parete.

L'intera macchia è precisa, ha contorni netti. Un paragone tra i due angeli che presentano la Croce mostra una lieve differenza tra i margini inferiori delle loro vesti. Se infatti consideriamo l'orlo dell'abito dell'angelo a destra, ne ricaviamo l'impressione che Giotto, tratteggiandone la linea, abbia tenuto in considerazione un'altra linea, che correva al di sotto, quasi parallelamente, e che ora costituisce il margine superiore della macchia. Si potrebbe pensare quindi che Giotto abbia tenuto conto di un'immagine situata più in basso. Sul margine destro della macchia, nella metà inferiore, fiamme infernali dipinte in modo particolarmente marcato sono interrotte, proprio nel bel mezzo della pennellata, dal limite della superficie grigia. L'impressione che una parte

---

(11) Da non confondere con una seconda superficie chiara più a destra dell'Inferno. Si tratta qui di una zona di "aqua gelans". La teologia scolastica immaginava che gli elementi dell'Inferno avessero, per così dire, caratteristiche opposte rispetto ai quattro elementi terrestri. Anche l'"aqua gelans" è un modo di mettere in evidenza le sofferenze che s'immaginava patissero i dannati (cfr. Bonaventura, Sent. IV, d. 44, p. 2, a. 2, q. 2).





*Fig. 6. Giudizio universale, particolare: La "macchia" grigia.*



dell'immagine possa essere stata, quasi, tagliata via, che ci sia stata una *Eliminatio*, è qui particolarmente evidente <sup>(12)</sup>. Vicino all'angolo inferiore destro della macchia è riconoscibile un riferimento figurativo esterno: una dannata (che un diavolo trattiene con il suo uncino) guarda all'interno della macchia e pare scorgervi una ragione di speranza; è questa infatti la direzione in cui è volto il suo tentativo di fuga (fig. 6).

Questo non è il luogo di ritornare su riflessioni teologiche; accenniamo solo, senza pretendere in questa sede di dare delle motivazioni, che in questa Cappella, dove sono rappresentati gli eventi che stanno a fondamento della redenzione umana (e il contributo di Maria a tale redenzione), non pare invece raffigurato l'evento, anch'esso importante, della discesa di Cristo nel Limbo. Notiamo comunque che i citati elementi della "macchia" lasciano supporre, con una certa probabilità, l'esistenza di una modifica intenzionale; non sappiamo però di preciso se ci fosse, ed eventualmente che cosa ci fosse un tempo in questa zona dell'affresco; ci rimane così solo la possibilità di fare delle congetture.

Da queste osservazioni prende comunque corpo l'impressione che alcuni messaggi di questi affreschi, nella misura in cui avevano attinenza con la sfera iconografico-teologica dell'Apocalisse, abbiano incontrato delle obiezioni. Sarebbe certamente importante, nei limiti del possibile, ricavare anche da questo contrasto elementi chiarificatori per avvicinarci alle fonti teologico-contemplative da cui Giotto attinse nel dipingere il suo capolavoro.

Se consideriamo per un momento la situazione dell'arte nel nostro tempo, ci rendiamo conto che questa chiarificazione può forse avere an-

---

(12) Il particolare ricorda, un po', una pagina scritta che sia stata cancellata con grossi fregi; questo non bastava, ed è stata allora compiuta una rasatura che ha lasciato però, al margine, segni della precedente cancellatura.

L'analisi di alcuni campioni della superficie grigia ("macchia") ha indicato la presenza di resti di colore blu vicino al margine, e l'assenza di qualsiasi traccia di colore verso il centro (su cortese comunicazione di Lorenzo Lazzarini). È abbastanza dubbio che ricerche anche più approfondite possano portare alla luce ancora qualcosa; mi è sembrato infatti che la superficie della macchia sia appena un po' più in dentro rispetto a quella del margine.

Per quanto riguarda l'utilità di ulteriori rilevamenti tecnici lungo la circonferenza della "macchia", potrebbe essere rilevante che la superficie della parete circostante sia, anche di poco, più alta. Subito sotto la "macchia" c'è un "triangolo", all'interno del quale è rappresentata la scena di un dannato fra due diavoli. Da notare che nella linea inferiore del "triangolo" si possano riscontrare piccole irregolarità o estemporaneità. La linea taglia, per esempio; l'orlo dell'abito di un monaco, che di conseguenza non ha più piedi. Tra questo monaco e la dannata già citata nel testo (quella trattenuta per mezzo di uncini) si può scorgere il disegno di una gamba. Inoltre la corda, con cui il dannato nel "triangolo" viene tirato, è interrotta. Si può pensare che queste irregolarità risalgano al tempo di Giotto stesso.



che un risvolto pratico. Il talento artistico, a cui il capolavoro padovano di Giotto diede uno stimolo molti anni fa, mostra oggi infatti sintomi di indebolimento; sembra perciò tanto più importante fare maggiore chiarezza sul substrato intellettuale e spirituale da cui partì l'impulso esemplare da lui dato all'arte europea, al fine di ricavare, forse, anche qualche vantaggio pratico per l'attività artistica del nostro tempo.

### *Note*

L'autore desidera esprimere i suoi ringraziamenti a tutti coloro che favorirono la presente ricerca.

Si ringrazia in modo particolare la dott.ssa Filippa Aliberti Gaudio, Soprintendente ai Beni Storici e Artistici per il Veneto, e il dott. Girolamo Zampieri, direttore del Museo Civico di Padova, i quali molto gentilmente concessero di intraprendere i lavori nella Cappella. Il Museo Civico si occupò persino dell'organizzazione tecnica. Nell'ambito della Soprintendenza di Venezia e del Veneto, si ricordano in particolare il dott. Lorenzo Lazzarini, Paolo Spezzani e la dott.ssa Anna Maria Spiazzi; inoltre, tra i collaboratori del Museo Civico, Luciano Fincato e, non ultimo, Severino Zorzi, custode della Cappella degli Scrovegni.



LORENZO LAZZARINI

## Indagine stratigrafica sul colore delle bandiere delle schiere celesti nel Giudizio Universale agli Scrovegni, Padova

In base a quanto ipotizzato da H.M. Thomas <sup>(1)</sup> di è voluto accertare con un'indagine scientifica l'autenticità e/o contemporaneità o meno del colore delle bandiere delle schiere celesti dipinte nel Giudizio Universale della Cappella degli Scrovegni in Padova.

A questo scopo sono stati prelevati dei minuscoli campioni (la cui localizzazione si può vedere in fig. 1) che si possono così descrivere:

CAMPIONE N. 1: Schiere di sinistra. Dal verde della bandiera di dx con il trono, che sembra dipinta sopra l'incarnato di un angelo.

CAMPIONE N. 2: Schiere di sinistra. Dal rosso della bandiera al centro che sembra dipinta sopra il giallo di un'aureola di un angelo.

CAMPIONE N. 3: Schiere di sinistra. Dal rosso della bandiera di sinistra.

CAMPIONE N. 4: Schiere di destra. Dal rosso della bandiera di sin. che sembra dipinta sopra l'incarnato di un angelo.

CAMPIONE N. 5: Schiere di destra. Dal rosso della bandiera di sin., ma in corrispondenza dell'incarnato di un altro angelo.

CAMPIONE N. 6: Schiere di destra. Dal giallo della bandiera in centro.

---

<sup>(1)</sup> H.M. THOMAS, *Giotto corretto: le bandiere delle schiere angeliche nella Cappella degli Scrovegni*, in questo stesso volume.



CAMPIONE N. 7: Schiere di destra. Dal rosso della croce su fondo bianco della bandiera di destra.

CAMPIONE N. 8: Schiere di destra. Dal rosso della croce su fondo bianco della bandiera di Gerusalemme in basso.

Da tutti i campioni sono state preparate delle sezioni trasversali lucide successivamente esaminate a vari ingrandimenti al microscopio polarizzatore in luce bianca e ultravioletta <sup>(2)</sup>.

I pigmenti sono stati identificati, oltre che sulla scorta delle loro caratteristiche ottiche, anche mediante tecniche microanalitiche.

L'indagine scientifica, integrata da quella macroscopica, ha permesso di stabilire quanto segue:

— Tutte le bandiere sono autentiche (non si sono trovate tracce di ridipinture) anche se cinque di esse sono state con ogni probabilità dipinte in un tempo successivo (quanto dopo non è possibile stabilirlo) alla stesura del Giudizio Universale.

— Il colore di alcune bandiere, (A2, A4, A5) pur sembrando ad un esame visivo sovrapposto a incarnati o aureole di angeli, di fatto si è riscontrato insistere direttamente su un intonachino di composizione diversa (è privo del tutto o quasi di inerte) rispetto a quello originale (v. figg. 1-2). Ciò fa ipotizzare che il colore originale degli incarnati (o di precedenti bandiere?) sia stato eraso e al suo posto sia stato steso un nuovo intonachino e il colore "a fresco" delle bandiere attualmente visibili.

Se questa ipotesi fosse vera, l'operazione è probabile sia avvenuta poco dopo il completamento del dipinto.

— Il colore di altre bandiere (A3, A1) appare steso "a secco" sopra l'intonaco. Anch'esse sono state dipinte dopo l'asportazione del colore di fondo. Mentre la A3 è finita e ben curata, la A1 sembra solo abbozzata nei contorni (v. fig. 3).

— Infine le bandiere con la croce di Gerusalemme (A6, A8) fanno senza dubbio parte della primitiva iconografia dell'opera essendo ad affresco sull'intonaco originale (v. fig. 4).

Si riporta di seguito una descrizione sintetica della composizione stratigrafica delle sezioni relative ai campioni di cui sopra che non sono riprodotte nella tavola a colori.

---

<sup>(2)</sup> J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *An introduction to the scientific examination of paintings*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 26 (1975), p. 146.



CAMPIONE N. 2:

- frammento di intonachino
- colore "a fresco" della bandiera: ocra bruciata mescolata a ocra gialla.

CAMPIONE N. 3:

- frammento di intonachino
- colore "a secco" della bandiera: ocra rossa mescolata a poca azzurrite.

CAMPIONE N. 5:

- frammento di intonachino
- colore "a fresco" della bandiera: ocra rossa

CAMPIONE N. 6:

- frammento di intonachino
- colore "a fresco" della bandiera: ocra gialla

CAMPIONE N. 7:

- frammento di intonaco
- sfondo "a fresco" della bandiera: bianco di S. Giovanni
- colore "a fresco" della bandiera: ocra rossa

Dallo studio di alcuni altri campioni di colore prelevati per confronto da quelli rimossi dalle bandiere, si è riscontrato l'uso della biacca in molte finiture e in dettagli decorativi ad es. degli scudi degli angeli. L'aureola dorata degli stessi è stata resa, come si è constatato alla microsonda a raggi x, con una lamina di stagno argentato su un lato, ben più economica delle usuali foglie d'oro. Tests di solubilità e colorazione indicano che sia la biacca che l'azzurrite sono legate con una tempera a uovo.

Nel corso delle analisi microchimiche, si è inoltre potuto constatare la presenza in quasi tutti i campioni di tracce più o meno consistenti di gesso, prodotto di alterazione degli intonaci, la cui origine è da collegarsi all'inquinamento atmosferico del centro urbano di Padova. Questo sale solubile, come noto particolarmente pericoloso per i materiali da costruzione porosi, era già stato riscontrato agli Scrovegni da precedenti indagini <sup>(4)</sup>, sebbene di esso in passato sia sempre stata eviden-

---

<sup>(3)</sup> E.V. SAYRE, L.J. MAJEWSKI, *Technical investigation of the deterioration of the Paintings*, in "Studies in Conservation" 8, (1963), n. 2, pp. 42-54.



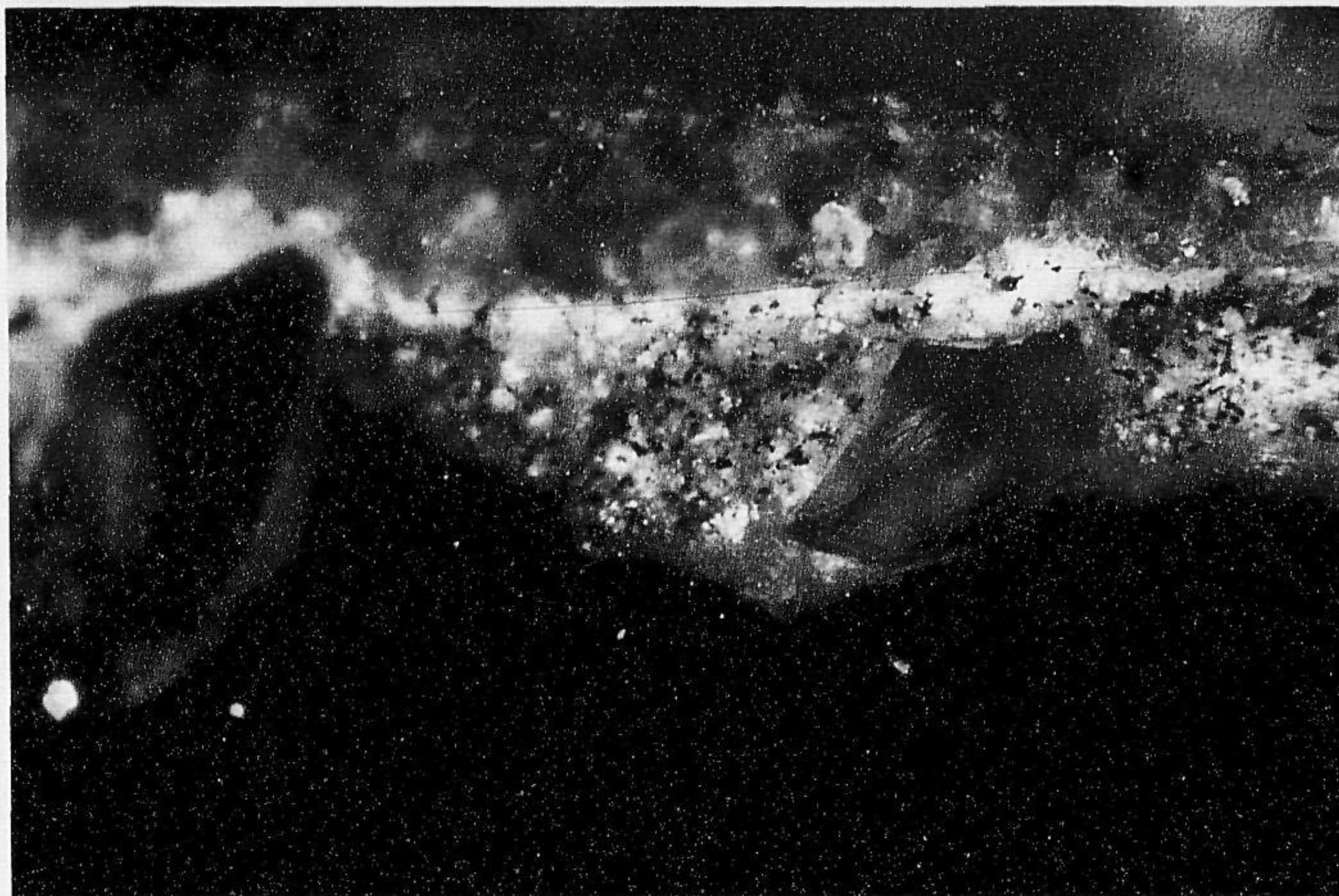


Fig. 1: CAMPIONE N. 9: Dal blu del cielo a destra della Madonna  
— tracce di intonaco di calce con particelle trasparenti di quarzo  
— fondo grigio del cielo a buon fresco composto da Bianco di S. Giovanni e nero di vite  
— colore "a secco" del cielo: azzurrite con impurezze di malachite, ocre e nero di vite.

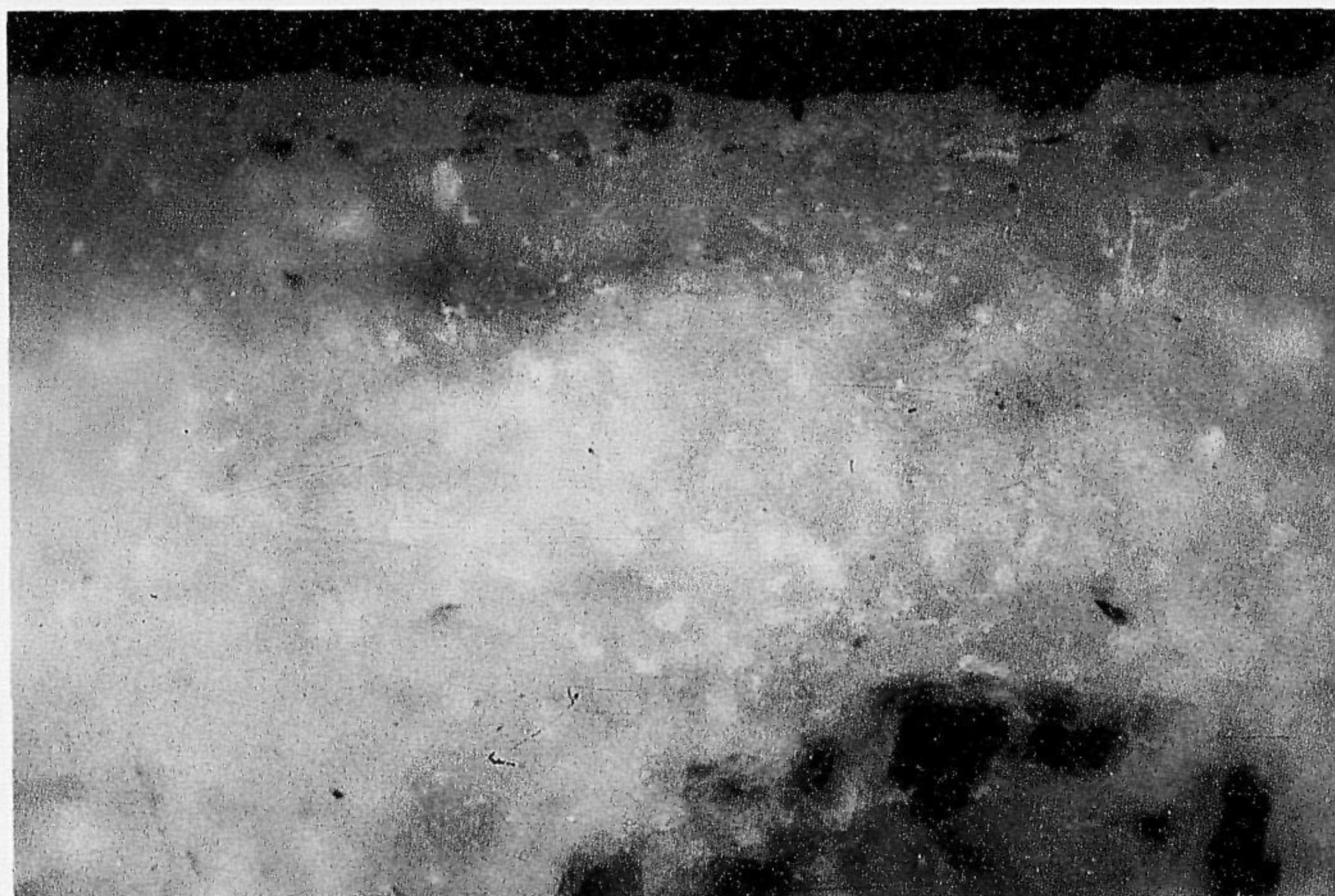


Fig. 2: CAMPIONE N. 4: Dal rosso della bandiera A4  
— intonachino  
— colore "a fresco" della bandiera: ocre rossa e nero carbone



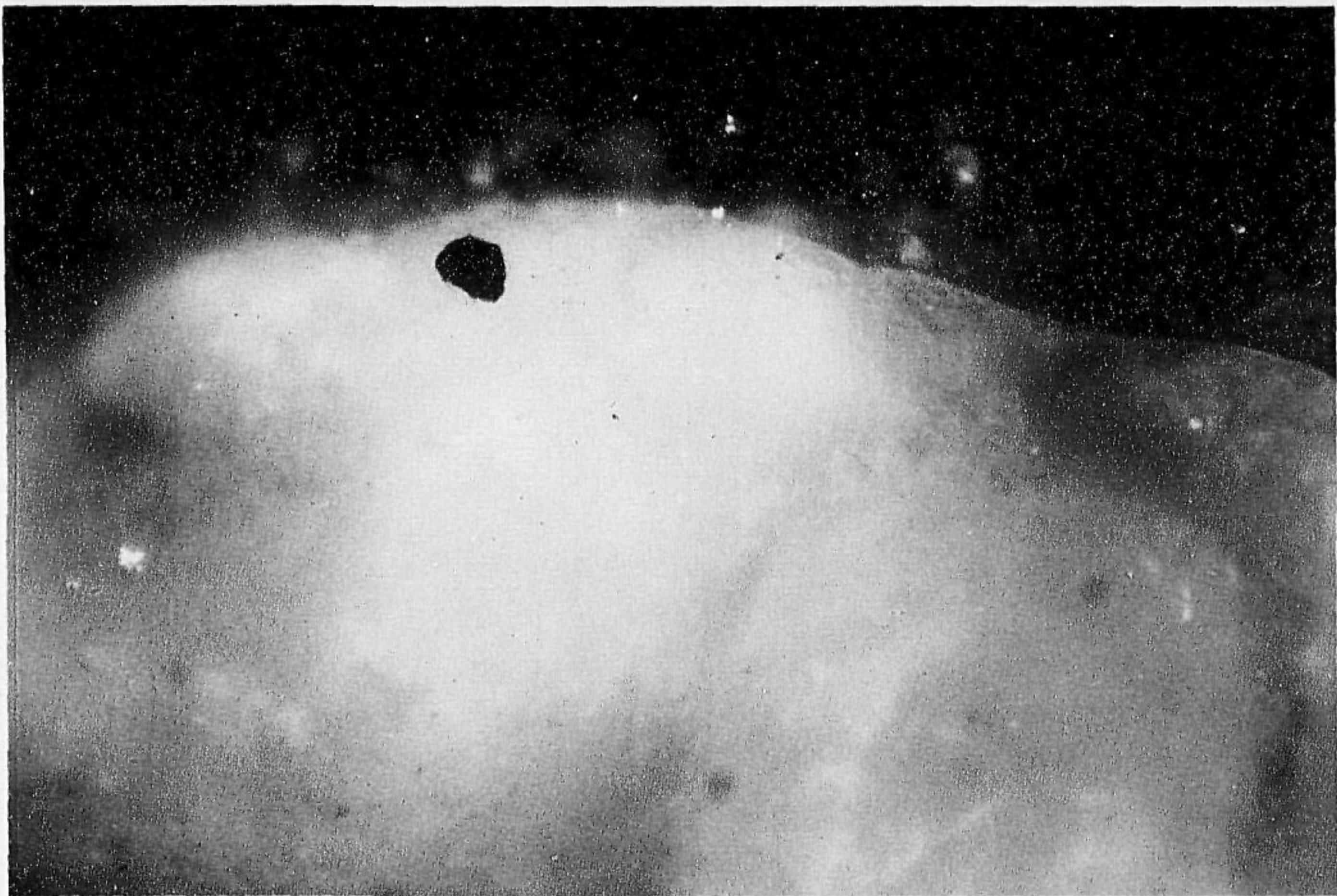


Fig. 3: CAMPIONE N. 1: Dal verde del trono dipinto sulla bandiera A3  
— intonachino  
— colore "a secco" del trono della bandiera: verderame

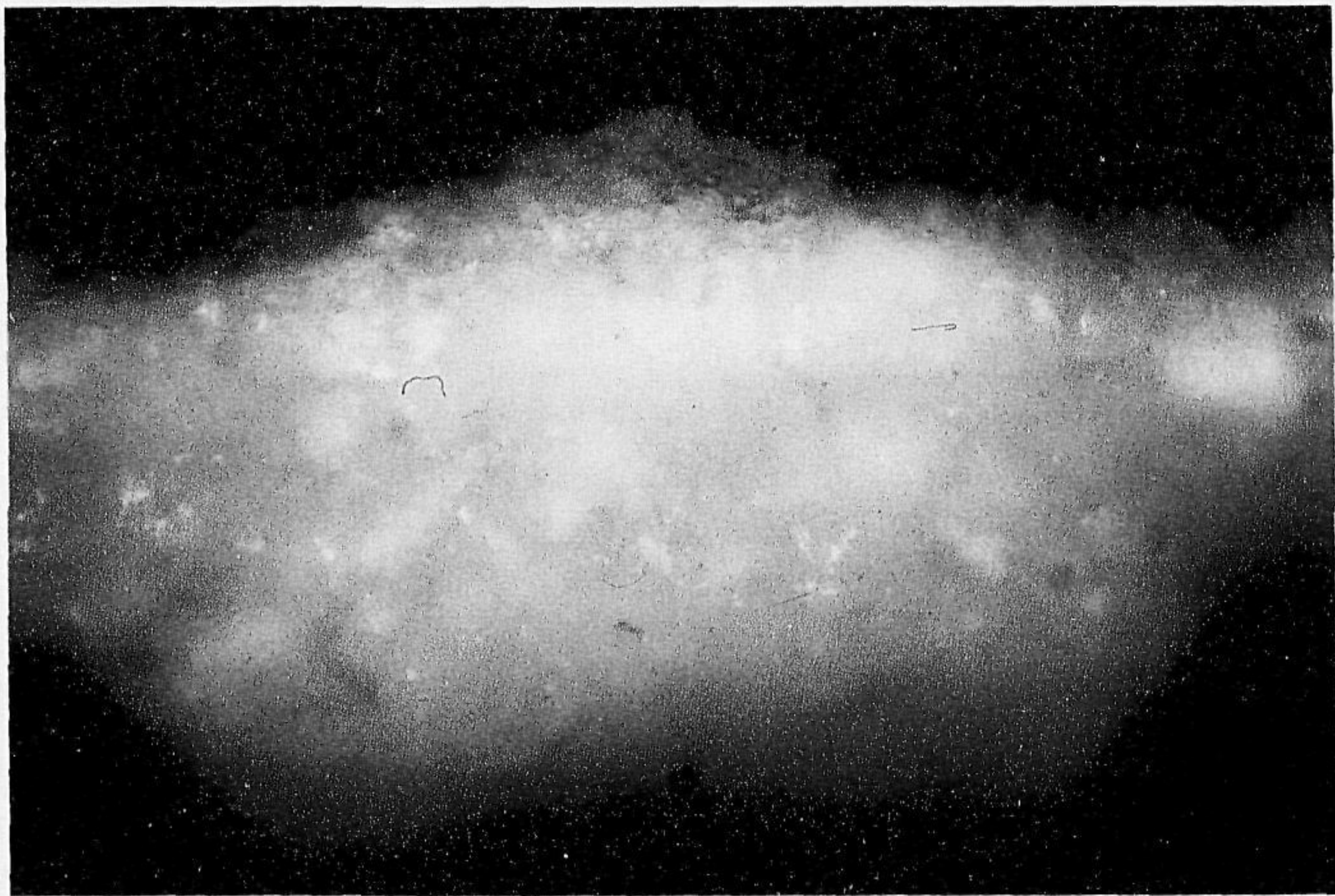


Fig. 4: CAMPIONE N. 7: Dal rosso di una croce della bandiera A8  
— frammento di intonaco giallino  
— bianco di S. Giovanni = fondo bianco della bandiera  
— colore a fresco della croce: ocra rossa.



ziata solo la concentrazione in pustole, o "pits", presenti sulle superfici affrescate, e non l'estesa diffusione successivamente <sup>(4)</sup> e qui riscontrata.

**Lorenzo Lazzarini**

*Laboratorio Scientifico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*

---

<sup>(4)</sup> D. ARTIOLI, M. MARABELLI, C. MEUCCI, *Fattori Ambientali e stato di conservazione dei dipinti murali della Cappella degli Scrovegni*, in "Bollettino d'Arte", Anno LXIII, n. 2 (1982), Serie Speciale, pp. 59-67.



FRANCESCA D'ARCAIS

*In memoria  
di Carlo Volpe*

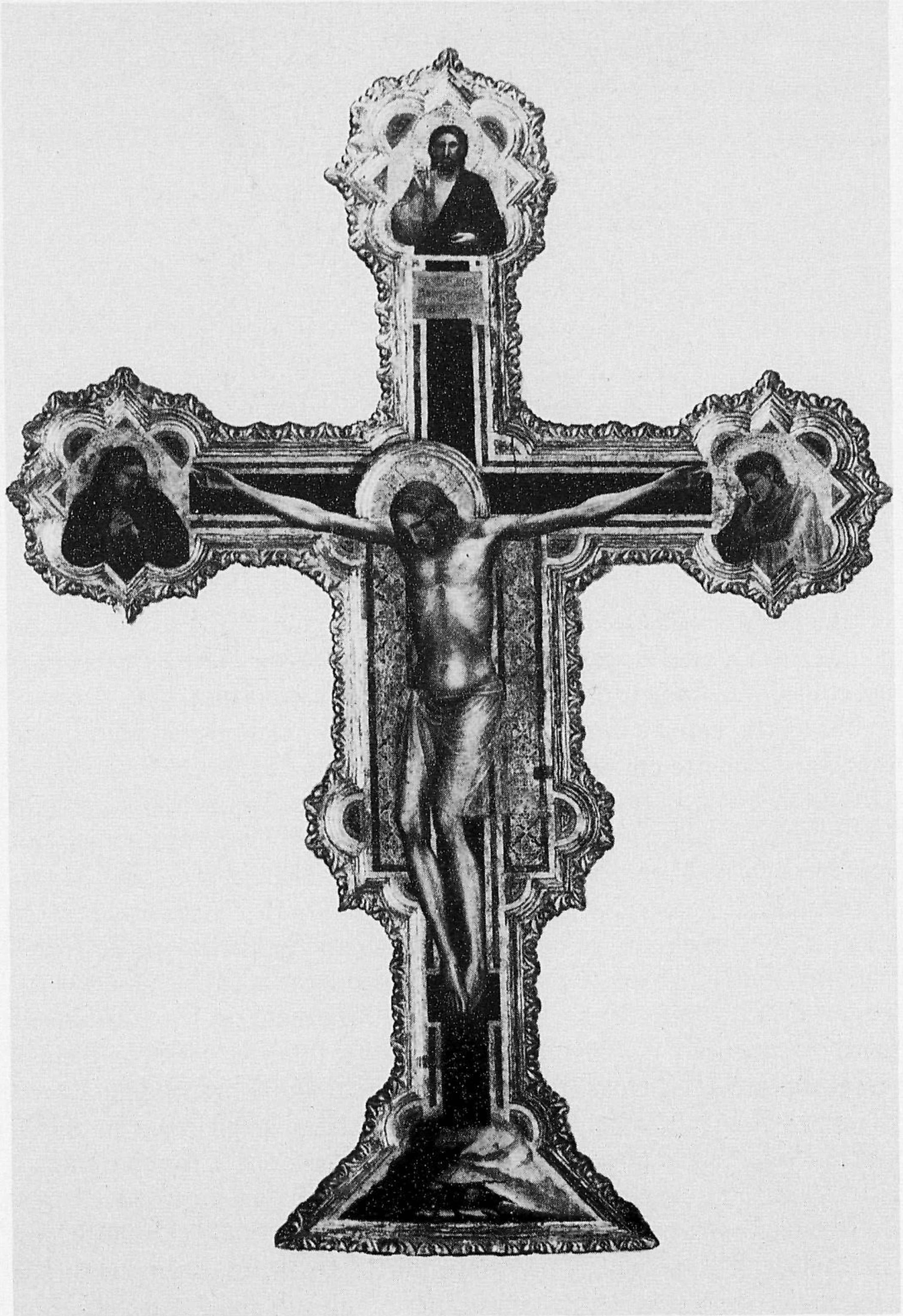
## La Croce giottesca del Museo Civico di Padova

La bella *Croce* oggi conservata al Museo Civico di Padova, che ormai la critica assegna quasi concordemente a Giotto, merita ancora qualche considerazione, soprattutto in merito alla sua datazione.

Si tratta, come è noto, di una tavola di dimensioni non grandi, misurando solamente cm. 223 × 164, dipinta sulle due facce. Essa (fig. 1) termina in basso in una base triangolare ove è raffigurata la montagna del Golgota, e, alle estremità dei bracci, in tre tabelloni ottagonali, ove sono in alto Dio Padre, a destra e a sinistra la Madonna e San Giovanni, secondo l'iconografia tradizionale. La figura di Cristo è appesa ad una croce blu, che a sua volta si staglia contro un bellissimo tappeto quadrigliato, dai colori rosso blu e nero, listato da una sottile fascia scura decorata da un minuto disegno a motivi orientali (fig. 2); piccoli elementi ornamentali — quasi dei mosaici a colori rosso e nero con fiorami e racemi d'oro — si trovano sotto l'incrocio dei due bracci della *Croce*, all'altezza delle ginocchia di Cristo, e fanno corona agli ottagonali dei tabelloni. Sulla faccia posteriore (fig. 3) la decorazione è rovinatissima e poco leggibile: essa consiste in cinque tondi, uno all'incrocio dei due bracci con la raffigurazione dell'Agnello Mistico, e quattro alle estremità, con i simboli degli Evangelisti; tra questi particolarmente interessante è la testa dell'Angelo (fig. 4), che presenta un volto di sacra e astratta bellezza, chiuso nel fermo contorno di un ovale dal taglio classico.

La *Croce* è racchiusa in una elaborata cornice gotica: ad una più semplice cornicetta interna a triplice sagomatura segue un sottile listel-





*Fig. 1. Giotto, Croce; Padova, Museo Civico.*



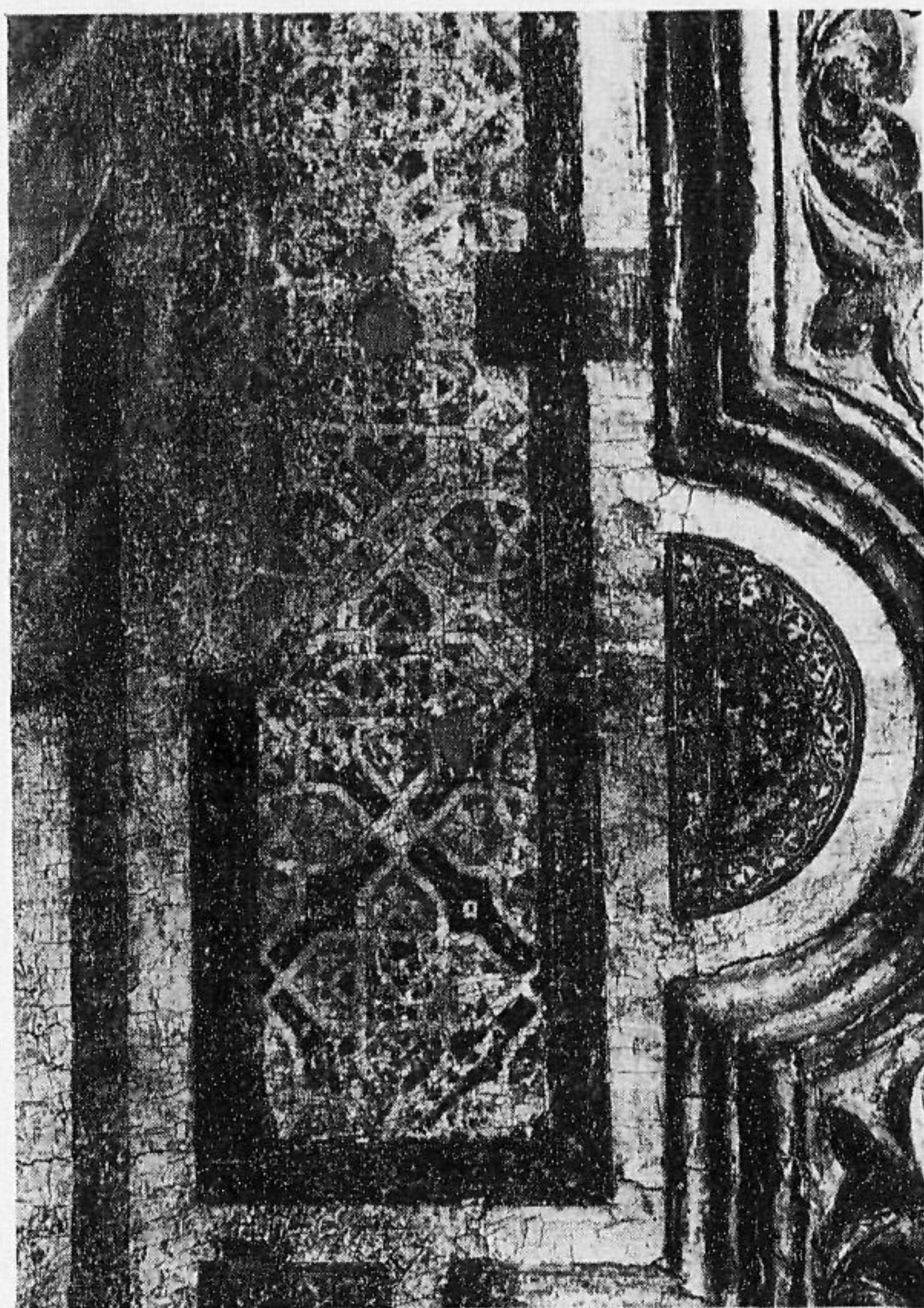


Fig. 2. Giotto, *Croce*, (part.); Padova, Museo Civico.

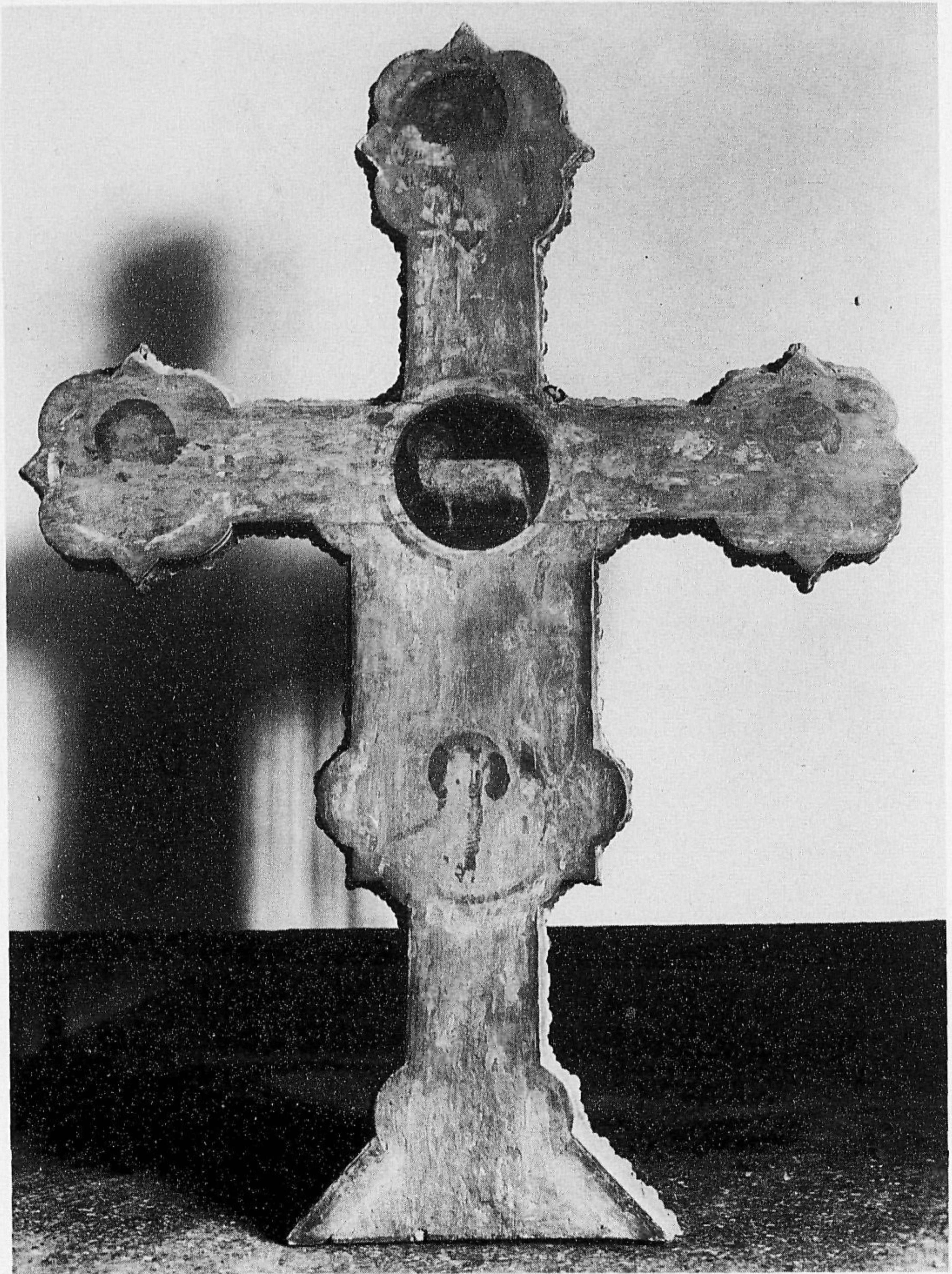
lo, sporgente dal bordo della tavola, che presenta un motivo fogliaceo particolarmente morbido e raffinato. La faccia posteriore della *Croce* invece non ha cornice e mostra il profilo nettamente ritagliato. Lateralmente la tavola, che ha uno spessore di circa 6 centimetri, presenta una decorazione assai semplice, costituita da una fascia rossa, alta poco meno di due centimetri, su un fondo bianco avorio (fig. 5), che ne percorre il profilo, salvo al margine inferiore, dove la base si presenta rozzamente tagliata e la stessa cornicetta fogliacea è irregolarmente livellata, come se si fosse dovuto adattare la tavola ad una base. Si tratta dunque di un'opera dall'aspetto particolarmente curato e perfetto, e molto preziosa anche dal punto di vista della carpenteria.

La *Croce* proviene, come è noto, dalla Cappella degli Scrovegni <sup>(1)</sup>:

---

<sup>(1)</sup> Rinvio per tutte le notizie relative alla *Croce* alla scheda del Catalogo della Mostra padovana "Da Giotto a Mantegna, esauriente anche dal punto di vista bibliografico: L. GROSSATO, Scheda n. 1 in *Da Giotto a Mantegna - Catalogo della Mostra*, Venezia 1974, pp. 93-95.





*Fig. 3. Giotto, Croce, (faccia posteriore); Padova, Museo Civico.*





Fig. 4. Giotto, *Croce*, (particolare della figura dell'Angelo); Padova, Museo Civico.

la più antica notizia che ne abbiamo risale al 1864 ed è del Cavalcaselle (2), che la descrive appesa alla parete dell'abside sopra la tomba di Enrico Scrovegni; così la vide anche il Selvatico (3), appena pochi anni dopo, nel 1869. Nel 1870, essendo diventata la Cappella proprietà del Comune di Padova, la tavola fu portata al Museo Civico (4); terminati i lavori di restauro della Cappella fu nuovamente collocata nel suo luogo di provenienza, ma custodita in una bacheca di vetro e appesa ad una parete della Sacrestia, non senza polemiche e tentativi di spostarla in

---

(2) J.A. CROWE - G.B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy*, vol. I, London 1864, pp. 281-284.

(3) P. SELVATICO, *Guida di Padova*, Padova 1889, p. 15.

(4) Sulla vicenda recente della *Croce* e i relativi spostamenti e restauri cfr. A. PROSDOCIMI, *Sul Crocifisso di Giotto della Cappella degli Scrovegni: primitiva collocazione e restauri*, in "Boll. del Museo Civ. di Padova" XLV, 1956, pp. 65-82.



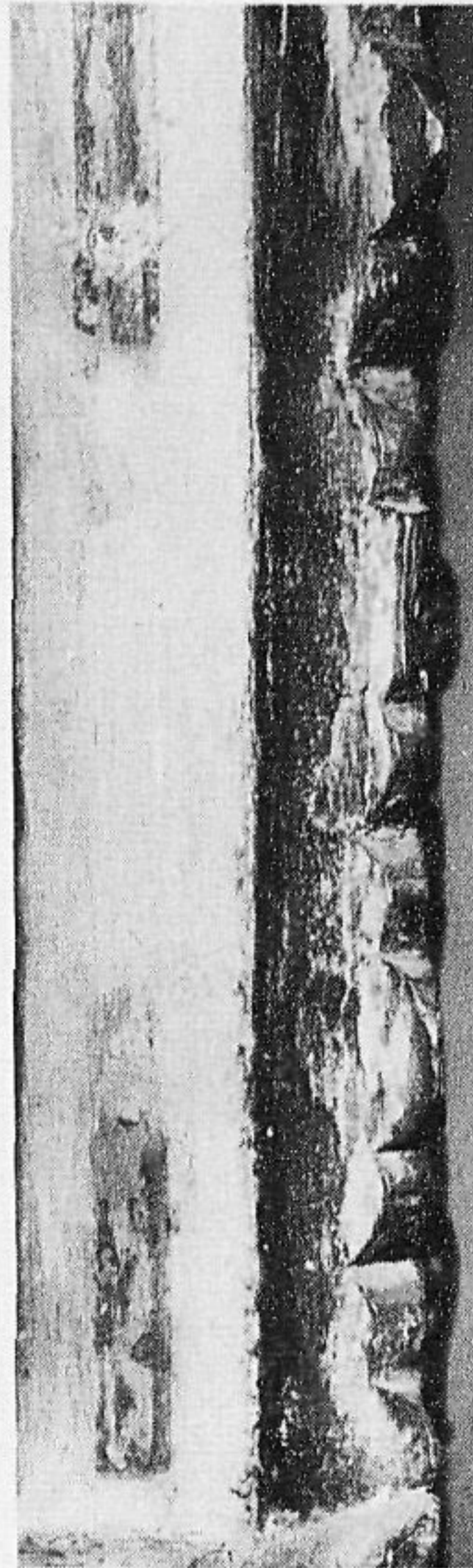


Fig. 5. Giotto, *Crocifisso*, (particolare); Padova, Museo Civico.

una sede più adatta <sup>(5)</sup>. Durante l'ultima guerra fu rimossa per essere custodita in un luogo sicuro, e quindi definitivamente trasportata al Museo Civico di Padova.

Il primo problema dunque che si pone agli studiosi, è quello relativo alla originaria collocazione della *Croce*: il fatto che essa sia dipinta sulle due facce sta ad indicare che non poteva essere appesa ad una parete, ma che doveva trovarsi in una posizione tale da potersi ammirare anche sul retro; inoltre il fatto che essa termini in basso in una base triangolare porta anche ad escludere che fosse sospesa, perché altrimenti terminerebbe con un tabellone ottagonale anche nella parte inferiore; infine la mancanza di una accurata lavorazione del margine inferiore della

---

(5) A. MOSCHETTI, *La distrutta iconostasi alla Cappella Scrovegni*, in "Atti e Mem. della RR. Accad. di SS.LL.AA. di Padova" XXXIX, 1922/23, pp. 177-183: il Moschetti è fortemente critico sulla situazione della *Croce* nella Sacrestia della Cappella e propone (pp. 182-183) la ricostruzione della iconostasi; più tardi in occasione dei preparativi per il Centenario giottesco, nel 1936, fece anche un tentativo, che non ebbe seguito, di rimettere la *Croce* nel suo primo luogo di origine.



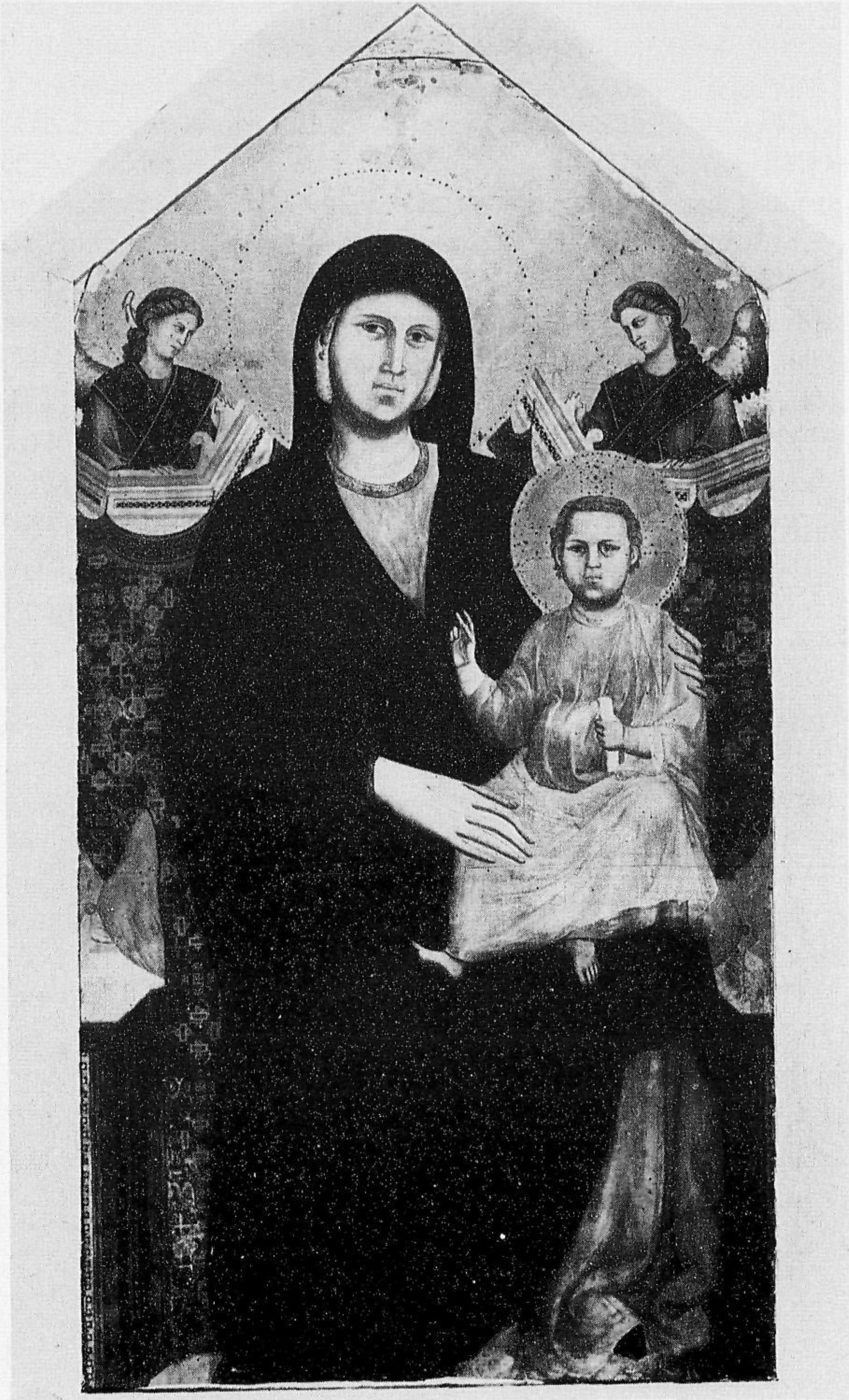


Fig. 6. Giotto, *Madonna in trono*; Firenze, S. Giorgio alla Costa.



tavola e la irregolare smussatura della cornice fanno pensare che la *Croce* in origine dovesse poggiare su un basamento. Il Moschetti nel 1922, in una lunga ed accurata analisi del manufatto <sup>(6)</sup>, rilevava sul retro della tavola, all'incrocio dei due bracci, all'orlo superiore, un anello in ferro e i resti di un secondo, che, secondo lo studioso, avrebbero servito di sostegno alla *Croce*: egli proponeva così che il dipinto originariamente si trovasse sopra una sorta di iconostasi che separava l'abside dal corpo della chiesa, tenuto sospeso per mezzo di due corde che passavano attraverso i due anelli. La situazione proposta dal Moschetti sarebbe stata dunque analoga a quella che lo stesso Giotto aveva dipinto nel riquadro raffigurante il "Presepio di Greccio" nella chiesa superiore di Assisi. Tra tutte le proposte e le ipotesi, tra le quali interessante è anche quella del Prosdocimi <sup>(7)</sup> che pensava la tavola sospesa a metà circa della navata, ritengo che la più probabile sia ancora quella del Moschetti, anche se rimane aperto il problema della tipologia della iconostasi, che, nella ricostruzione proposta, sembra troppo arcaica per i primi anni del Trecento.

Emerge tuttavia dai tentativi di ricostruzione che la *Croce* fin dall'origine era posta in una posizione centrale e faceva dunque parte integrante della decorazione della Cappella degli Scrovegni, così che è logico pensare che essa sia stata eseguita al momento stesso degli affreschi. Del resto essa era considerata coeva alla decorazione <sup>(8)</sup>, finché la Sandberg Vavalà nel 1929, esaminando la struttura della tavola dal punto di vista della carpenteria e della tipologia dei tabelloni, proponeva una datazione più tarda. Alla "Mostra giottesca" tenuta nel 1937 a Firenze tuttavia <sup>(9)</sup> la *Croce*, attribuita a Giotto, era considerata ancora coeva agli affreschi; il Longhi invece, nella recensione alla "Mostra" la ritene molto più tarda ed eseguita con larga presenza di aiuti <sup>(10)</sup>; per il Toesca invece <sup>(11)</sup>, che pure vede nella faccia posteriore l'intervento degli allievi, essa è contemporanea al ciclo pittorico. Più recentemente lo Gnudi

<sup>(6)</sup> A. MOSCHETTI, op. cit., loc. cit.

<sup>(7)</sup> A. PROSDOCIMI, op. cit., pp. 68-70.

<sup>(8)</sup> E. SANDBERG VAVALÀ, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929, pp. 899.

<sup>(9)</sup> Scheda n. 99, p. 41 del *Catalogo della Mostra giottesca*, di Firenze, Bergamo 1937; e G. SINIBALDI - G. BRUNETTI, *Pittura Italiana del Duecento e del Trecento. Catalogo della Mostra giottesca*, Firenze 1948, pp. 313-315, n. 98.

<sup>(10)</sup> R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in "Proporzioni" II, 1951, p. 51.

<sup>(11)</sup> P. TOESCA, *Il Trecento*, p. 491.



(<sup>12</sup>) ipotizzava che la tavola fosse stata eseguita da Giotto in un suo secondo soggiorno padovano — al quale si deve principalmente la decorazione del Palazzo della Ragione — e proponeva come datazione probabile il 1317: in quell'anno infatti Enrico Scrovegni lasciava alla sua cappella una cospicua dotazione, e allora secondo lo Gnudi avrebbe potuto essere stata commissionata a Giotto, presente in città, la *Croce*. Questa proposta è quella più comunemente accettata dalla critica (<sup>13</sup>) più recente, salvo la posizione problematica del Grossato, in occasione della Mostra padovana del 1974 (<sup>14</sup>), che ritiene il dipinto forse contemporaneo agli affreschi, e quella recentissima, molto più decisa, del Bellosi (<sup>15</sup>), che lo ritiene anch'egli dello stesso momento della decorazione della Cappella.

È bene dunque riprendere il problema della datazione della tavola, partendo tuttavia da alcune considerazioni sulla carpenteria, che è stata ed è elemento fuorviante per una corretta collocazione cronologica del manufatto. Certamente la struttura e la tipologia della cornice della *Croce* padovana sono così elaborate e gotiche da far pensare ad una datazione più tarda dei primi anni del '300, se paragonate alle altre *Croci* non solo fiorentine, ma anche riminesi e marchigiane dei primi decenni del secolo. Si deve però tenere presente che la carpenteria era affidata ad artigiani locali, e dunque nel caso della tavola padovana essa si deve inseri-

---

(<sup>12</sup>) C. GNUDI, *Giotto*, Milano 1958, pp. 186-188. Quanto alla donazione di Enrico Scrovegni per la Cappella dell'Arena, il documento è pubblicato da A. TOLOMEI, *Scritti vari*, Padova 1919, pp. 55-59: il passo che interessa la donazione è il seguente: «... Ibi que nobilis miles dominus Henricus Scrovegnus de larena de Padua... cupiens et volens quod ibi deinceps perpetuo possit et debeat divinum officium congruum exerceri et fieri, ipsamque ecclesiam congrue et sufficienter dotare, ita quod luminaribus et ad vitam ministrorum sufficit infrascriptas possessiones et bona instituendo assignavit». Come si vede non vi è la possibilità di interpretare questo documento come una donazione per arredi, e quindi meno che mai per la esecuzione di una *Croce*: la data quindi del 1317 non ha nessun appiglio esterno, e non è dunque nemmeno possibile ancorare a questo momento la seconda venuta di Giotto a Padova; ma su questo argomento particolare mi riservo di ritornare altrove.

(<sup>13</sup>) Tra i più importanti contributi relativamente recenti: C. VOLPE, *Sulla Croce di San Felice in piazza e la cronologia dei Crocifissi giotteschi*, in "Atti del Congresso Internazionale per il VII anniversario della nascita di Giotto", 1967, ma edito a Roma 1971, p. 263, ritiene il dipinto padovano opera di Giotto, ma verso il 1320, vicino agli affreschi Peruzzi. Anche per G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, pp. 365-366, la *Croce* è abbastanza tarda, verso il 1317. Della stessa opinione è anche F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Torino 1969, pp. 75-76, per il quale però il dipinto è per buona parte opera dell'aiuto di Giotto che ha lavorato alla Cappella della Maddalena. Recentemente infine C. BRANDI, *Giotto*, Milano 1983, p. 78 e scheda n. 62 p. 180, ritiene la *Croce* di bottega e databile verso il 1317.

(<sup>14</sup>) L. GROSSATO, op. cit.

(<sup>15</sup>) L. BELLOSI, *Giotto*, Firenze 1980, p. 56.



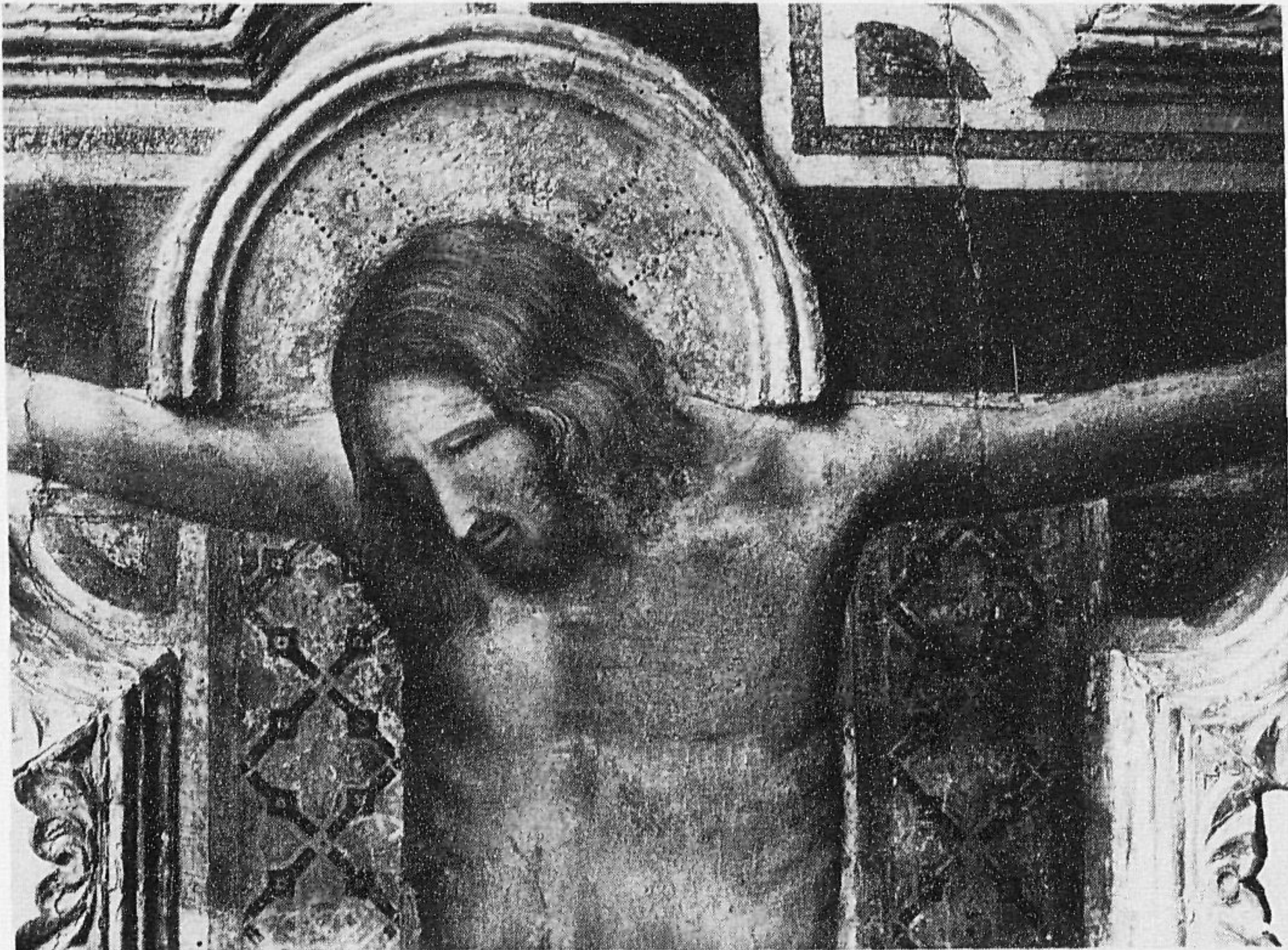


Fig. 7. Giotto, *Croce*, (particolare); Padova, Museo Civico.

re in una produzione di botteghe venete, caratterizzate da esiti molto più precocemente “moderni” rispetto alle altre botteghe di falegnami dell’Italia centrale. Se infatti non ci sono arrivati esempi di cornici che si possano datare ai primi anni del ’300, quelle appena di poco posteriori ci mostrano un linguaggio precocemente orientato in senso gotico. Basti pensare ad esempio alle cornici fioritissime delle più antiche opere di Paolo Veneziano — come il *Polittico* di San Pantalon o l’*Incoronazione* Kress datata 1324 — così ricche di motivi e morbide nel modellato degli elementi vegetali, da ritenere assai credibile che si possa datare ai primi anni del secolo la fiorita smerlatura della tavola padovana, che ha con le altre veneziane un’aria di così stretta e indubitabile parentela. Sgomberato il campo dunque dalle considerazioni intorno alla cornice e alla carpenteria della *Croce* padovana, il problema cronologico va ripreso con un minuto e approfondito esame stilistico dell’opera che vada però di pari passo con quello attribuzionistico, cui mi sembra sia strettamente legato, e che vede ancora non concorde la critica odierna sulla assegnazione a Giotto stesso dell’opera <sup>(16)</sup>.

---

<sup>(16)</sup> Vedi infatti F. BOLOGNA, op. cit., loc. cit.; e C. BRANDI, op. cit., p. 180.





Fig. 8. Giotto, *Croce*, (particolare); Padova, Museo Civico.

La perfetta purezza del corpo di Cristo (fig. 7), la precisione del segno che delimita le braccia e definisce l'ombra dell'ascella con un taglio netto, la delicata morbidezza con cui è sottolineata l'anatomia del corpo, la bellezza del volto perfetto e vibrante nel socchiudersi doloroso e patetico degli occhi e della bocca tagliata come una lama d'ombra, sono elementi che non possono non farci propendere per una autografia giottesca. Discorso analogo vale anche per le figure dei dolenti: per il San Giovanni ammantato di una veste coloro rosso ciclamino che cade in ampi panneggi (fig. 9), nel quale la posa di tre quarti e l'invenzione del braccio e della spalla che sembrano uscire dal riquadro, sono suggerimenti di spazialità così imponente e maestosa, da potersi ritenere solo del pittore fiorentino. E nella figura della Madonna (fig. 8), che si ritrae con umanissimo gesto, serrando le dita in uno spasmo di dolore, riconosciamo quella capacità di cogliere e rendere affetti e sentimenti in maniera così affabilmente umana, e quella evidenziazione del "linguaggio dei gesti" che sono elementi tipici del mondo figurativo del maestro fiorentino, già a partire dagli affreschi della Chiesa superiore di Assisi.





Fig. 9. Giotto, *Croce*, (particolare); Padova, Museo Civico.

Ma al di là di una generica appartenenza al mondo giottesco, il problema attributivo della *Croce* può avere ulteriori e più probanti precisazioni solo se se ne ipotizza la datazione al momento stesso della esecuzione del ciclo di affreschi della Cappella dell'Arena, e si paragonino quindi i brani della tavola con gli episodi del ciclo pittorico: basteranno allora alcuni semplici confronti per evidenziare nell'una e negli altri le strettissime rispondenze, e verificarne lo stesso punto di stile e lo stesso momento nello sviluppo del linguaggio di Giotto. Si veda dunque la strettissima somiglianza tra la figura del Cristo della tavola e quella del riquadro con la "Crocifissione", tutte e due egualmente appese alle braccia sottili, con la stessa struttura che evidenzia in maniera precisa l'anatomia, la identità della posa del capo reclinato, del volto dalle fattezze delicate, dal naso sottile e affilato, inciso dalle nere fessure degli occhi e della bocca; si ritroveranno le stesse braccia che sembrano quasi scolpite nel legno, le stesse mani segnate da precise ombre, con le dita che si piegano in secchi angoli. Il San Giovanni del tabellone della *Croce* ha lo stesso profilo dolorosamente deciso, la bocca egualmente tagliata



da una nera fessura, persino gli stessi capelli del San Giovanni nell'episodio della "Deposizione", mentre nella invenzione della spalla spostata in avanti e nell'incrocio delle braccia si osserva la stessa dinamica volumetrica e spaziale che caratterizza ad esempio, ancora nello stesso episodio, la donna ammantata di verde, di cui colpisce inoltre l'identico ricadere delle pieghe. La figura della Madonna della tavola nel chiuso dolore del volto e nella immediatezza del gesto, trova preciso riscontro nelle figure delle madri della "Strage degli Innocenti". Ancora il Padre Eterno nel tabellone superiore (fig. 11), fissato in una rigidità di tradizione "bizantina", trova una sua precisa collocazione accanto al Cristo Giudice del "Giudizio Universale" e, forse maggiormente, accanto al Padre Eterno della tavola che si trova al sommo dell'arco trionfale, che mostra infatti una identica frontalità nel volto dagli occhi fissi, la stessa scura ombreggiatura delle gote (fig. 13) e un simile taglio delle mani e del polso (fig. 12) costruiti con secchi stacchi di zone chiare e scure. Quanto al retro della tavola, molto rovinato e apparentemente meno perfetto nel disegno, così da giustificare l'attribuzione alla bottega del Maestro, vorrei al contrario sottolineare proprio la somiglianza molto stretta tra il bel viso dell'Angelo e quello della Giustizia nello zoccolo degli Scrovegni. Infine non mancano strette analogie anche negli elementi ornamentali, che sono sì secondari, ma non meno importanti proprio per seguire l'evoluzione del linguaggio giottesco, sì da connotarne addirittura le diverse fasi e i diversi momenti: innanzitutto è l'aspetto così fastoso e ricco, già embrionalmente "gotico" della *Croce* che si osserva anche in certa raffinata eleganza delle "Storie", ad esempio nelle vesti preziose da ornamentazioni dorate a motivi di fini intrecci, e nell'arricchirsi delle architetture e dei troni, ravvivati qua e là da inserti vivaci di piccoli mosaici cosmateschi o da fogliami goticheggianti. Più puntualmente vorrei ad esempio osservare come lo stesso motivo del bordo scuro del tappeto della *Croce*, ricamato a lettere orientaleggianti, appaia identico a incorniciare i grandi tondi con la Madonna e i quattro Profeti nella zona della volta presso la facciata.

Tuttavia, se così stringenti sono i rapporti tra la tavola e gli affreschi, non mancano alcune rilevanti somiglianze tra la prima e i dipinti che solitamente si collocano cronologicamente prima dell'attività padovana di Giotto. Così ad esempio, se diversa è la volumetria del *Crocifisso* della chiesa di Santa Maria Novella, e certamente ancora dugentesche nella posa le figure dei tabelloni, non sfuggirà la somiglianza del volto del Cristo nella tavola padovana con quello del dipinto fiorentino: in entrambi si può cogliere lo stesso naso affilato, lo stesso taglio degli



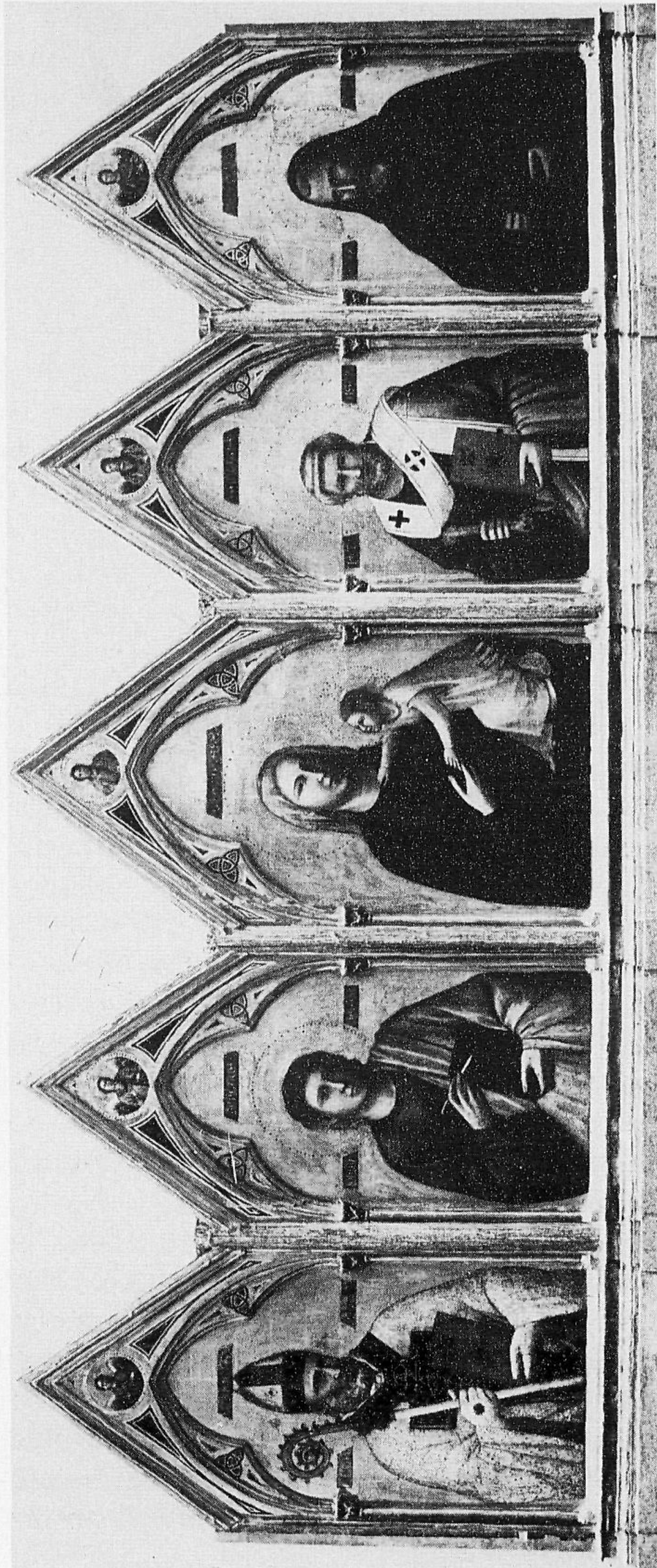


Fig. 10. Giotto, *Politico di Badia*; Firenze, Uffizi.





Fig. 11. Giotto, *Croce*, (particolare); Padova, Museo Civico.

occhi lunghi e socchiusi sovrastati da un'ampia arcata sopraccigliare. Più strette affinità si riscontrano con il *Polittico* di Badia (fig. 10), che tra tutte le opere giovanili del Maestro è quella che mostra maggiori affinità con la *Croce* padovana: innanzitutto per quella volumetria greve e maestosa, che caratterizza tutti i personaggi del dipinto degli Uffizi, e che ancora si ritrova nel San Giovanni del tabellone (fig. 9), come si può verificare ad esempio nella stretta somiglianza del gesto del braccio piegato di quest'ultima figura, e quello dei Santi Giovanni e Pietro, da cui ricadono identiche profonde pieghe; ancora nelle chiuse fisionomie, dalla espressione un po' astratta, con il naso affilato, gli occhi allungati e un'ombreggiatura accentuata sulle gote, del tutto simili ad esempio nei Santi Pietro e Benedetto del Polittico e nel Padre Eterno del tabellone (fig. 11); infine nell'identico modo di tagliare le ombre in maniera così netta e precisa, così da definire forme geometriche, come avviene nelle mani piegate a reggere il libro, somigliantissime nel Padre Eterno e in tutti





Fig. 12. Giotto, *Dio Padre*, (particolare); Padova, Cappella degli Scrovegni.

i Santi del Polittico <sup>(17)</sup>. Altri confronti si possono stabilire anche con la pala di San Giorgio alla Costa: ad esempio il bell'ovale che si trova sul retro della *Croce* padovana è del tutto simile al viso purissimo della Madonna (fig. 6).

Infine l'uso dei puntini di vernice scura nelle aureole delle figure dei tre tabelloni, ricorre, oltre che a Padova, nel *Crocifisso* di Santa Maria Novella, nella *Madonna* di San Giorgio alla Costa, nel *Polittico* di Badia, e infine anche nella *Stigmatizzazione di San Francesco* del Louvre,

---

(17) A sua volta il *Polittico* di Badia mostra strettamente affinità nei volti con il Padre Eterno nella tavola al sommo dell'arco trionfale, che quindi dovrebbe essere tra le prime cose eseguite nella decorazione della Cappella dell'Arena, se si stabilisce una continuità stretta tra il *Polittico* di Badia, che ha molti punti di contatto con gli affreschi dell'Arena, specie nelle fasce alte e nella volta e appunto la decorazione padovana. Strette analogie rilevo anche d'altra parte tra il *Polittico* e il Cristo Giudice nel Giudizio, a sua volta poi vicinissimo al Padre Eterno della tavola: così da pensare che anche la facciata, almeno nella zona superiore, appartenga alla più antica fase della decorazione a fresco.





Fig. 13. Giotto, *Dio Padre*, (particolare); Padova, Cappella degli Scrovegni.

ed è elemento che non compare nella più tarda attività del Maestro, già a partire dalla *Maestà* degli Uffizi <sup>(18)</sup>.

Tante dunque sono le somiglianze tra la *Croce* e i dipinti “prepadovani” di Giotto, che è lecito addirittura supporre che essa sia stata eseguita contemporaneamente ai brani della Cappella degli Scrovegni dipinti per primi, e cioè la volta, le fasce più alte del cielo e il Giudizio Universale, che ritengo della fase iniziale dei lavori. Essa costituisce così un’ulteriore testimonianza della attività di Giotto nel suo primo soggiorno padovano.

---

(18) I puntini di vernice sono anche nell’aureola della *Croce* del Tempio Malatestiano di Rimini; il che significa che si tratta di un’opera abbastanza giovanile, molto vicina alla *Croce* di Padova, che forse può precedere, ma di pochissimo. In ogni caso precede anch’essa la *Maestà* degli Uffizi, dove l’aureola non ha più i puntini di vernice. La *Croce* di Rimini presenta molte affinità con quella di Padova, anche nel tappeto, nell’aureola rilevata, e nelle piccole ornamentazioni rosse nere e oro che si trovano anche agli incroci dei due bracci della Croce, e in basso, accanto alle gambe del Cristo.



Del resto la tavola riflette ed evidenzia proprio quel momento dell'evoluzione del linguaggio giottesco che a Padova assume una complessità nuova nella variata sintassi metrica e nella pluralità delle valenze espressive: talvolta infatti legato ad un punto di stile ancora arcaizzante, come nei tagli secchi e precisi delle ombre che individuano forme geometriche, come è ad esempio nelle mani; altrove invece scopertamente e precocemente moderno nel fiorito goticismo delle ornamentazioni e nella eleganza di alcune cadenze: come ad esempio si evidenzia nella *Croce* nel San Giovanni ove la volumetria del blocco geometrico si arricchisce di una connotazione elegante, nel sottilissimo filo d'oro che si modula sulla spalla, o nel molle ondeggiare dell'orlo ricamato del velo della Madonna. Riflette inoltre il dipinto del Museo padovano lo stesso senso di una sofferta umanità, che emerge nella esile struttura del corpo del Cristo, macerato da una picchiettatura d'ombra tormentata, che trasforma il blocco in una modulazione vibrante, semmai consona agli esiti di Giovanni Pisano; o la stessa scoperta acuta del sentimento — in questo caso il dolore — che si intuisce nel gesto della Vergine che si ritrae stringendo le mani, o nell'aprirsi cavo e vuoto della bocca del San Giovanni, che connotano, rispetto al momento ancora classico e più statico che caratterizza le opere precedenti la decorazione padovana, il linguaggio giottesco nella Cappella dell'Arena.



DAVIDE BANZATO

## Un recente restauro all'Oratorio di S. Rocco

L'Oratorio o Scuola, che dir si voglia, di S. Rocco, che si trova sul sagrato della Chiesa di S. Lucia (ricordata fin dal 964), in una delle aree urbane di più antica vita di Padova, è senz'altro uno dei più significativi complessi monumentali e decorativi della città. La sua vicenda storico-artistica, ormai esaustivamente <sup>(1)</sup> trattata, non costituisce, ovviamente, la finalità di questo lavoro; si rivela comunque opportuno offrirne un breve sunto, sulla scorta di quelli che sono da ritenersi dati definitivi, onde facilitare la comprensione della problematica dell'attuale restauro.

L'origine del monumento sta nella donazione, compiuta nel 1468, da parte di un certo Francesco Beraldo degli Andolfi, alla fraglia dei Ss. Rocco e Lucia, di un'area, posta sul sagrato della Chiesa di S. Lucia, che allora ospitava un luogo di sepoltura e il cimitero della Chiesa, perché la detta fraglia potesse ivi costruire una cappella in onore di S. Rocco. Questa dovette venire tosto eretta nelle forme di un modesto edificio che, per quanto ignoto nei suoi dettagli, doveva avere una facciata corrispondente in larghezza a quella odierna, ma più sporgente in avanti con un portico che invadeva il prospetto della vecchia Chiesa di S.

---

(1) Tralasciando le più antiche e recenti guide di Padova, sugli affreschi dell'Oratorio di S. Rocco e sulle vicende dell'edificio ricordiamo:

A. MOSCHETTI, *La scuola di S. Rocco e i suoi recenti restauri*, in "Padova", n. 1 Gennaio-Febbraio 1930, VII-Padova.

S. MASON RINALDI, *Un affresco del Calcar a Padova*, in "Arte Veneta", XX, 1966.

G. FIOCCO, *Prefazione al Volume L. GROSSATO, Affreschi del '500 a Padova*, Milano 1966.

L. GROSSATO, *Affreschi del '500 a Padova*, Milano 1966.

L. PUPPI, *L'Oratorio di S. Rocco*, in AA.VV., *Padova. Basiliche e Chiese*, Vicenza 1975.



Lucia. L'altezza doveva essere minore dell'odierna e coincideva, con ogni probabilità, con la merlatura visibile dalla parte del cortile, poi incorporata nel successivo edificio. All'interno l'altezza doveva seguire il limite dell'affresco rinvenuto al di sotto dell'attuale decorazione. Modesta doveva essere la profondità, segnata da una grossa fenditura verticale nel muro, alla distanza di m 10,20 dall'angolo della facciata.

Nel corso dei restauri eseguiti all'epoca del Moschetti furono anche rinvenute tracce di alcune delle antiche finestre, otturate durante l'ampliamento dell'edificio.

Già nel 1476, comunque, la fraglia aveva preso a livello una rozza costruzione, anticamente della contigua locanda dell'Angelo, per erigere un capitolo per le riunioni dei confratelli, che sappiamo agibile fin dal 1480. L'atto che porta alla definizione dell'edificio nelle attuali forme sta in un ulteriore acquisto, effettuato nel 1525, di una casa in rovina tra la Chiesa di S. Lucia e il vecchio capitolo. La vicenda costruttivo-decorativa è ricostruibile in gran parte grazie ai documenti, pubblicati dal Moschetti: si sa, ad esempio, che nel 1531 si lavorava alla porta d'ingresso, che nel 1536 Gualtieri lavorava alla dipintura della sala inferiore mentre, nello stesso tempo, si metteva mano all'altare al piano superiore. Nel 1542 nonostante i lavori non fossero ancora finiti, il vescovo benediceva il nuovo capitolo. Si sa inoltre che a partire dal 1559 si cominciava a provvedere alla decorazione della sala superiore e che nel 1697, sul nuovo altare al pianterreno, veniva posta la pala del Maganza.

*Si trattò, nella pratica, di raddoppiare e innalzare l'antica costruzione, nelle forme di due semplici grandi sale sovrapposte, inglobando le vecchie murature senza tenere conto della strana pianta che risultava, con pareti ad angolo e l'abside, separata dal resto della sala inferiore da tre arcate, non parallela alla facciata.*

Dopo una lunghissima trattativa con lo Stato, cominciata nel 1883, resa difficile da problemi economici e dal fatto che il monumento non sembrava recuperabile nella sua totalità, l'Oratorio passava, il 30 Ottobre 1925, al Comune di Padova, purché quest'ultimo si assumesse l'onere della metà della spesa necessaria per i restauri.

Questi vennero tosto eseguiti, tra il 1926 e il 1929, d'accordo con la Soprintendenza, sotto la direzione di Andrea Moschetti e pubblicati in una dettagliata relazione dallo stesso. Ne riassumiamo in questa sede i dati principali.

Per quanto riguarda l'esterno, nella facciata, fu demolito tutto l'intonaco e rifatto "con calce di ciottolo" dipinta poi a buon fresco ripetendo la precedente decorazione; il cornicione in terracotta, fatto di co-



muni mattoncini modellati dopo la posa in opera, era corrosivo e pericolante e fu quindi ripulito e consolidato con iniezioni di cemento o malta. Così fu reintonacato il campaniletto e riprodotta la sua originaria decorazione a fasciette. In gravi condizioni erano le murature che, come si è visto, date le varie fasi costruttive, erano di natura composita e, nelle parti più antiche, del cosiddetto tipo "a cassella", cioè costituite da un'intercapedine di mattoni riempita con brecciamme vario legato con malta magra, ed erano divenute ricettacolo di animali (topi, insetti, ecc.) che, scavando le loro tane, avevano praticamente polverizzato l'interno, favorendo le infiltrazioni. Ad aggravare la situazione del composito muro, dalla parte del negozio Valle Sport, esisteva una bassa tettoia adibita a stalla, che correva lungo tutta la parete, a causa della quale il terreno adiacente era stato infracidato da rifiuti animali che, col tempo, generarono sali, assorbiti dal muro per capillarità, dannosissimi per gli affreschi. Il muro occidentale, quello dalla parte verso la strada, fu stonacato nella sua parte destra (la più antica) per accentuare la differenza con la parte sinistra (la più recente) e nella giunzione fu eseguita una colata di cemento. L'interno dell'Oratorio, col tempo, dopo essere stato a lungo adibito a magazzino della Chiesa, si era riempito di rifiuti di ogni tipo; nel presbiterio le catene che univano le volte si erano allentate e le volte laterali avevano ceduto; furono quindi demolite, dopo averne rilevato esattamente la decorazione, e il loro soffitto fu rifatto in cemento armato mentre, sulla sagoma, ricostruita in graticcio, il pittore Cherubini riprodusse l'originaria decorazione.

Il soffitto della sala inferiore consisteva e consiste di una travatura a vista "alla sansovina"; le testate dei travi erano marce e alcune (forse nel '700) erano state rinnovate; fu realizzata una travatura nascosta per reggere le testate senza turbare il fregio decorato che corre nella parte alta della parete e, nelle spaccature, furono eseguiti degli innesti in legno.

Per quanto riguarda gli affreschi, i primi danni sono testimoniati dalla lapide all'ingresso, del 1683, che minaccia pene pecuniarie a chi piantava chiodi sulle pitture. Quelli della parete di ingresso e di quella occidentale erano immuni da umidità e restaurati in antico ma, privi di danni, furono solo puliti dallo sporco accumulatosi nei secoli. Tutti gli altri si presentavano coperti da una fitta patina biancastra e gran parte dell'intonaco di supporto era staccato dal muro. Fu tentato uno stacco per quelli più danneggiati che però si rivelò, con le tecniche allora in uso, impossibile. Fu chiamato il restauratore Angelo Moro che intervenne a fissare l'intonaco con iniezioni di calce idraulica e costruì, per le parti in cui l'intonaco era meno pericolante, un reticolato di fili di



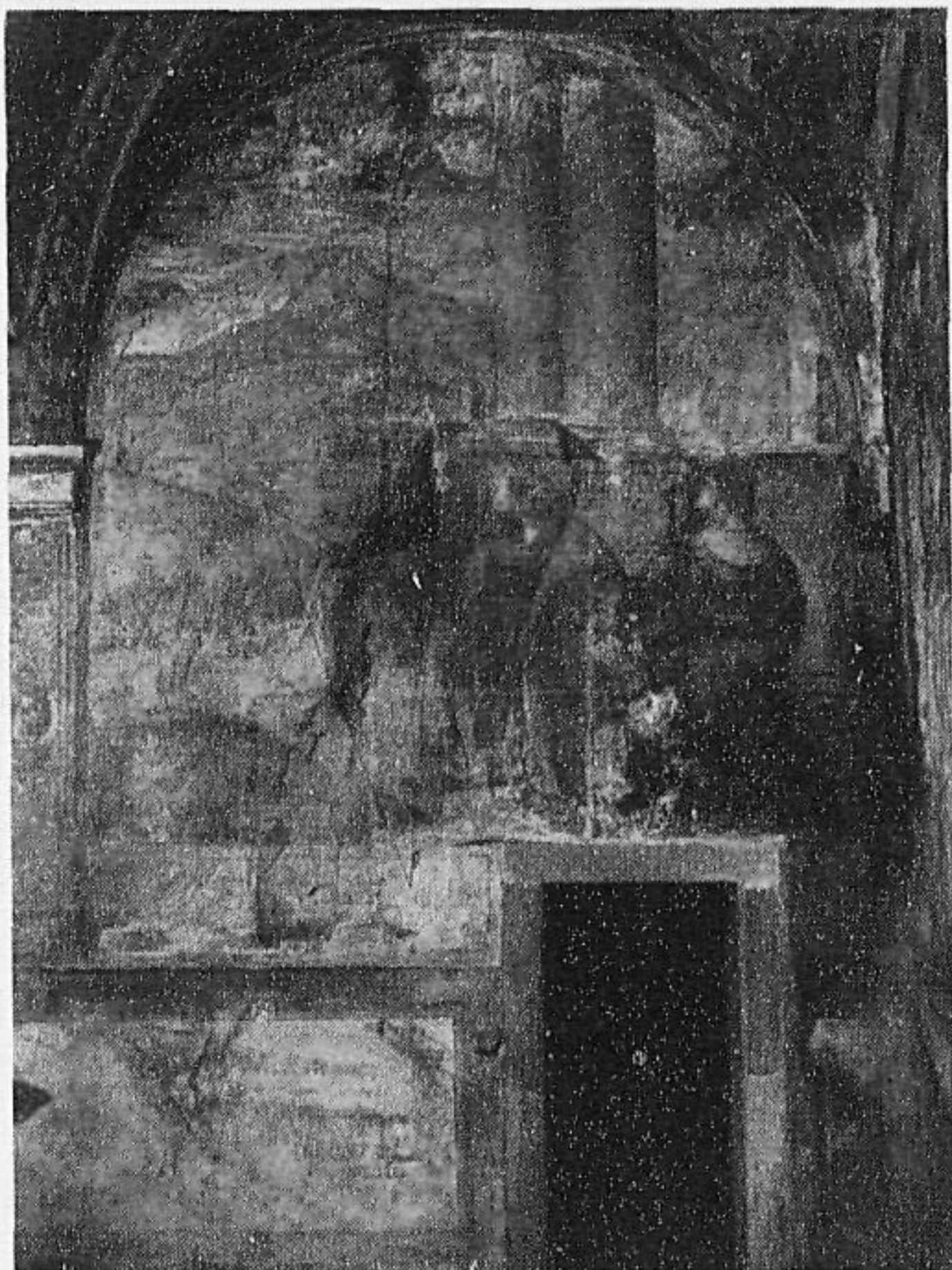


Fig. 1. Domenico Campagnola, *I genitori di S. Rocco in preghiera*, (a luce fissa, prima del restauro).



Fig. 2. Domenico Campagnola, *I genitori di S. Rocco in preghiera*, (a luce radente, prima del restauro).



Fig. 3. Girolamo Tessari detto Dal Santo, *La nascita di S. Rocco*, (a luce fissa, prima del restauro).



Fig. 4. Girolamo Tessari detto Dal Santo, *La nascita di S. Rocco*, (a luce radente, prima del restauro).



ottone fissati con piccole grappe dato che "l'iniezione cementizia non appariva facile e sicura". Furono inoltre rifatti gli intonaci mancanti. Per quanto riguarda le integrazioni nulla si creò o si rifece nelle figure; ci si limitò ad accompagnare con tinte intonate le scrostature che non richiedevano né disegno né modellazione. Lo zoccolo, a finte lastre di marmo, era quasi tutto caduto; ne restava un riquadro ai piedi della scala. Furono allora tolte tutte le malte fradice e, dopo aver fatto asciugare le pareti per tutta una estate, fu steso uno strato di cemento dove venne messa poi calce di ciottolo, sulla quale furono affrescati i riquadri sul modello di quelli esistenti. Anche il pavimento fu rifatto. Nell'occasione, il dossale d'altare di Tiziano Minio, che si trovava nella sala superiore, fu trasportato al Museo.

Questa radicale serie di interventi, condotta da tutta la scrupolosità, le precauzioni e il rispetto che l'epoca poteva concedere e che sembrava dover garantire all'edificio un tranquillo futuro, non si rivelò purtroppo, alla verifica dei fatti, e anche per la non sempre tempestiva o radicale manutenzione da parte dell'Ente proprietario, definitiva. Lo testimonia l'ininterrotta serie di interventi che hanno interessato il monumento, dei quali, nell'Archivio del Museo si conserva, anche se a volte lacunosa, la documentazione. Da questa, sia per i limiti di spazio che per non annoiare il lettore, ci limiteremo a elencare quali siano state le principali vicende dell'Oratorio dagli anni '30 fino ai nostri giorni indicando, qualora siano ricordati dalla documentazione, gli operatori e le parti interessate dai vari interventi.

Il Moschetti pubblicava le sue ricerche sull'Oratorio e la relazione dei restauri eseguiti nel 1930; già nel 1932, contestualmente al totale rifacimento dello zoccolo (ne erano rimaste alcune parti originali) incaricava il restauratore Giuseppe Bottin di fissare tre riquadri (non si sa esattamente quali) con 50 chiodi in rame e fili metallici per sostenere le parti cadenti. Evidentemente gli interventi degli anni '20 non erano stati risolutivi o nuovamente si erano evidenziati dei danni. Lo stesso Moschetti, nel febbraio 1935, a seguito della costruzione di un edificio, che ospitava allora la Croce Rossa e il Gabinetto di Lettura, a ridosso dell'abside di S. Rocco, lamentava che il muro non poteva più sfogare la sua umidità all'esterno, e denunciava fioriture di muffe e sfaldamenti di colore nei due riquadri rappresentanti le *Esequie del Santo* e *I genitori di S. Rocco in preghiera*, gravi al punto che proponeva, in una sua lettera al Podestà, l'abbattimento di tale edificio o lo stacco dei due affreschi. Nel contempo si erano anche verificate, non si sa in quale punto, infiltrazioni di acqua piovana. Nel dicembre 1936 l'Amministrazione Co-





Fig. 5. Domenico campagnola, *I genitori di S. Rocco in preghiera*. Particolare con, sulla destra, parte del vecchio stacco.

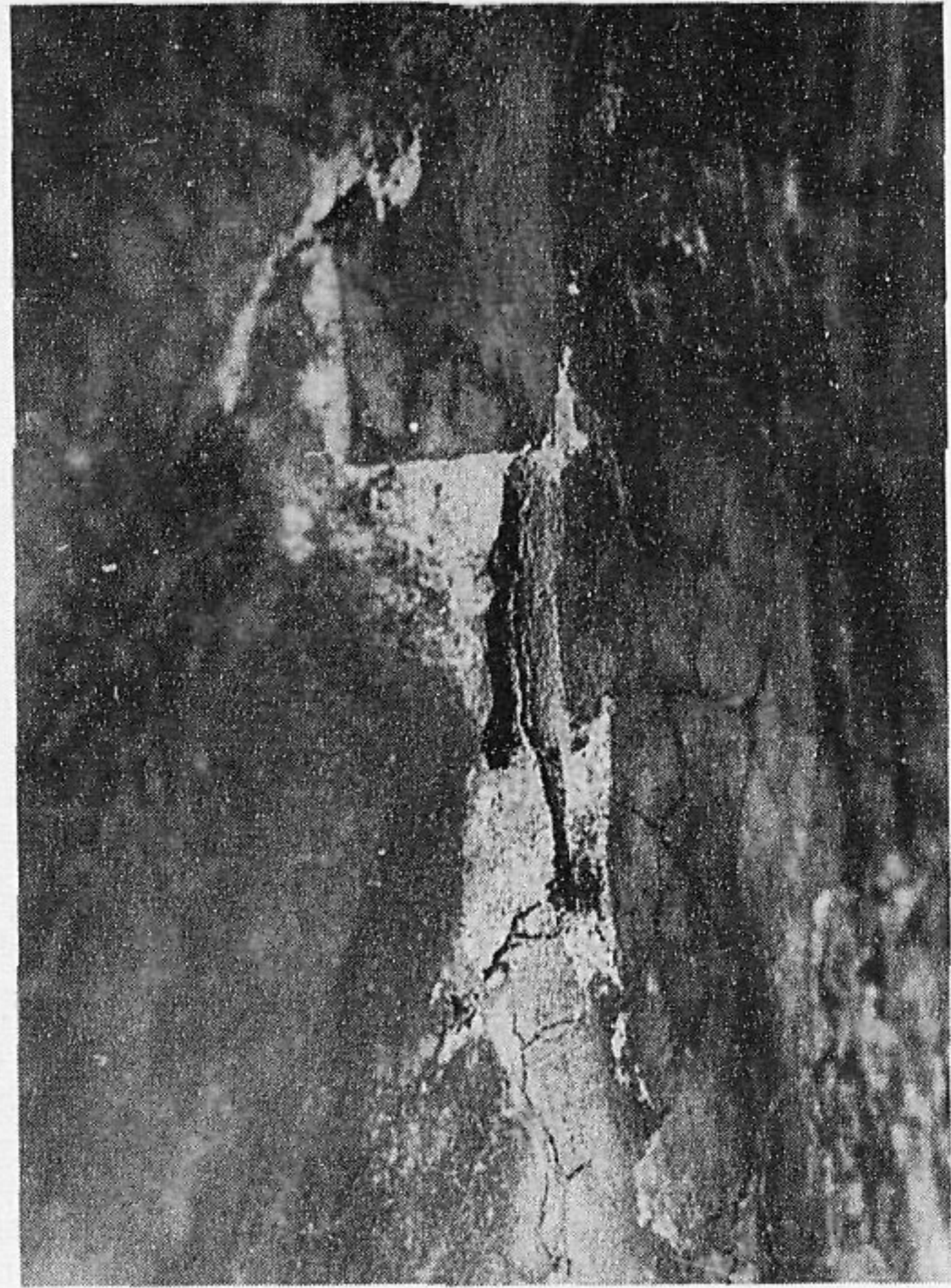


Fig. 6. Lo stesso brano precedente ripreso lateralmente per evidenziare lo strato di cemento con cui l'affresco era stato riapplicato al muro.



Fig. 7. Girolamo Dal Santo, *La nascita di S. Rocco*, particolare dell'ancella con le vecchie stuccature in cemento.



munale pensava di usufruire in qualche modo della sala superiore e si scontrava, a riguardo, con la decisa opposizione del Moschetti, che ricordava l'intrinseca debolezza della travatura la quale, solo camminando sopra, oscillava provocando cadute di polveri, e rammentava anche il sempre precario stato degli affreschi, così pericolanti da sconsigliare qualsiasi vibrazione. Nel novembre 1939 il nuovo Direttore, Sergio Bettini, osservava la presenza di una larga fenditura verticale nella sala superiore in corrispondenza della giunzione tra la parte più antica e quella più recente della muratura. Nel gennaio 1940 si verificarono infiltrazioni d'acqua dal tetto.

A seguito della morte del custode, nel febbraio 1944, l'Oratorio fu affidato dal Comune all'Opera dell'Adorazione Perpetua, nella persona del sagrestano della Chiesa di S. Lucia che doveva garantire l'accesso da parte del pubblico. Dopo la liberazione si installarono lì, per qualche tempo, alcuni soldati alleati. La guerra anche qui aveva lasciato i suoi segni: in una sua lettera all'Amministrazione nell'agosto 1945, il Bettini descriveva una situazione assai preoccupante, in quanto sulle pareti di destra e di fondo si notavano vistose efflorescenze saline e l'Oratorio era completamente privo di finestre. Fu così, che nel novembre dello stesso anno, si rivolse al Soprintendente ai Monumenti Medievali e Moderni del Veneto Orientale, il Forlati, che nel 1950 diresse una campagna di restauro dell'edificio. Fu, in questa occasione, risistemata l'arcata di destra del presbiterio che si era staccata dalla muratura di circa 20 centimetri e ricostruite alcune parti della muratura della sacrestia. Per dare maggiore robustezza alle strutture furono inserite, nelle pareti laterali e di fondo, delle catene in cemento armato. Fu inoltre rimosso e ricomposto il pavimento. Circa 20 metri quadrati di affresco dalle scene de *I genitori di S. Rocco in preghiera* e *La nascita del Santo* date le loro gravissime condizioni, furono staccati, puliti e quindi ricollocati al loro posto con una malta a base di cemento. Queste operazioni furono tuttavia solo la risposta alle necessità più urgenti; infatti, alla fine, Forlati ricordava che restavano da eseguire parecchi interventi, quali la revisione del tetto, il ripristino delle grondaie e dei serramenti, nonché lo stacco di tutti gli affreschi della parete destra, che si presentavano offesi dall'umidità e, infine, il restauro e la pulitura dell'intero ciclo pittorico.

Nonostante questi lavori, negli anni immediatamente successivi, la situazione continuava a presentarsi assai preoccupante: le pitture, a causa delle muffe e delle efflorescenze saline, erano pressoché indecifrabili, il tetto non teneva e altri danni venivano da infiltrazioni causate dalle





Fig. 8. Girolamo Dal Santo, particolare da *La nascita di S. Rocco*, con il velo in cotone applicato per la preparazione allo stacco.

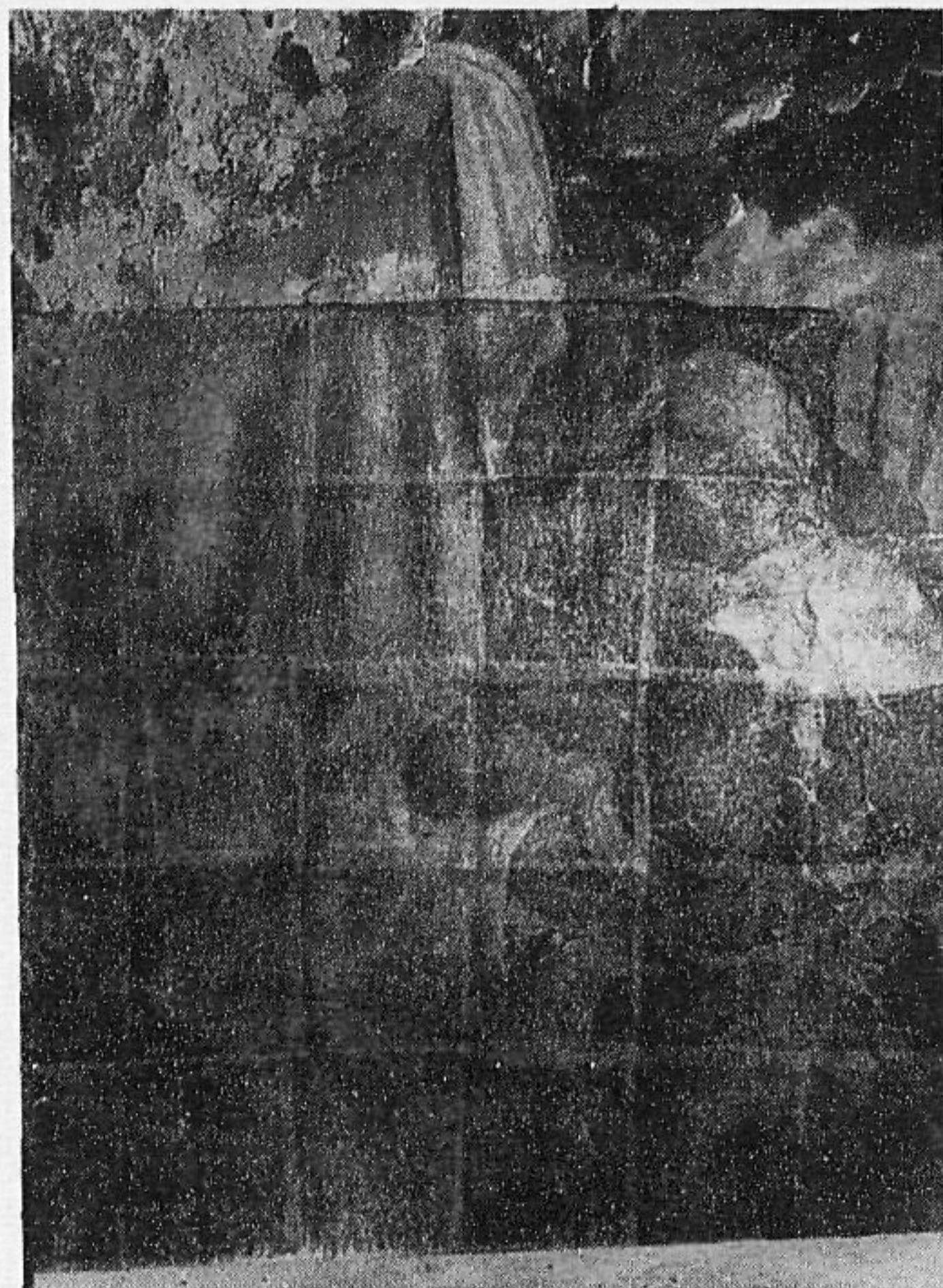


Fig. 9. Girolamo Dal Santo, particolare da *La Nascita di S. Rocco*, con la velatura in carta giapponese applicata per fermare il colore.

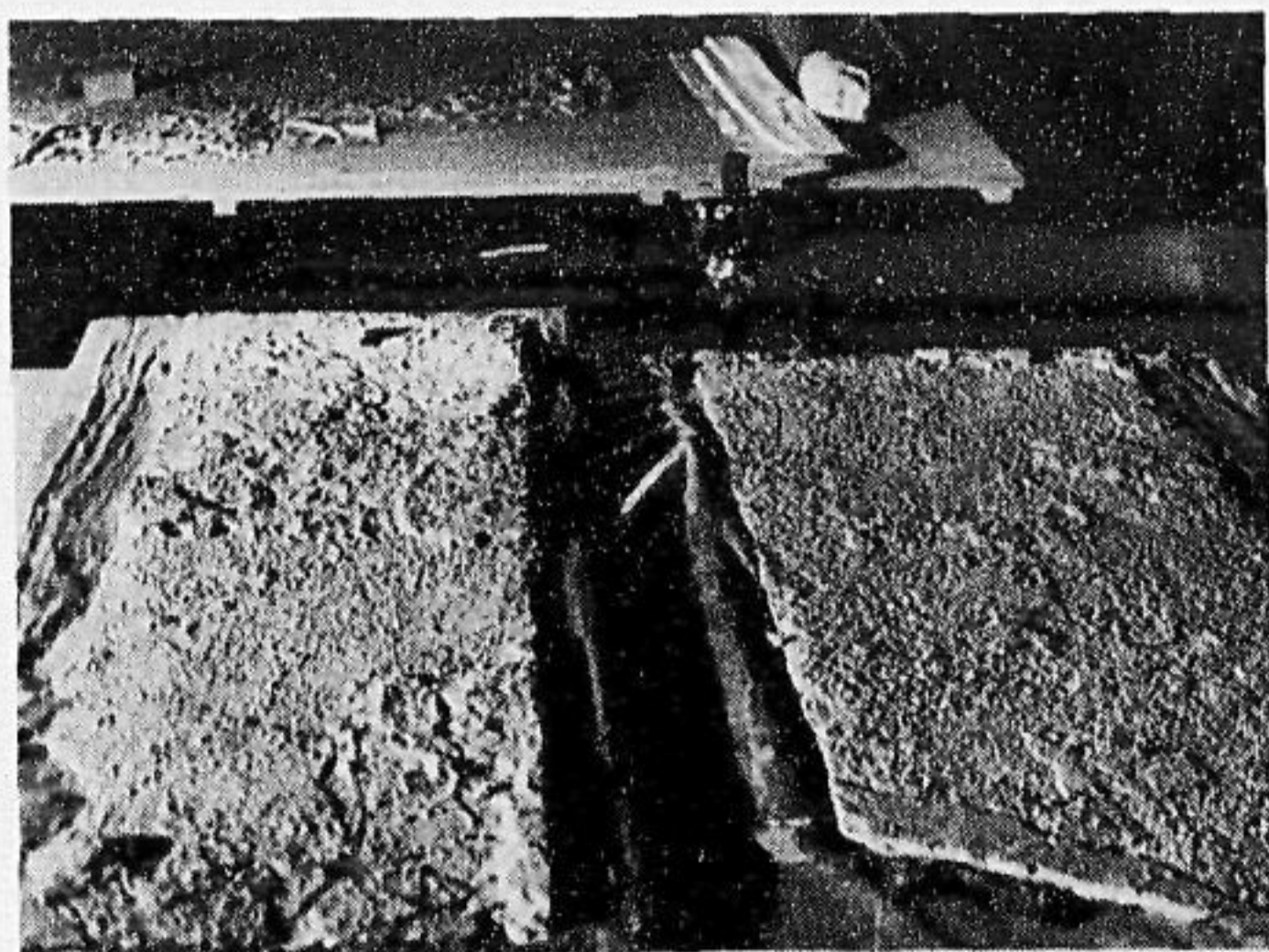


Fig. 10. Alcuni stacchi girati e posti in piano. È visibile lo strato di cemento sul retro.



Fig. 11. Catena in cemento armato sulla parete di fondo messa in opera nel 1950 per legare le murature.



grondaie. Il Direttore del Museo, Alessandro Prosdocimi, cominciava a pensare allora all'eventualità di isolare il muro alla base, concordando con la diffusa opinione di staccare gli affreschi più danneggiati ricollocandoli dopo aver eliminato l'umidità dalle pareti. A seguito di una sua visita del febbraio 1951, il Soprintendente Forlati faceva ancora una volta presente la necessità dello stacco degli affreschi della parete destra e l'intonacatura esterna della parete sinistra, che era protetta dalle malte (che limitano i dannosi effetti della pioggia battente) solo per metà. Gli stessi problemi venivano rilevati anche in un'ispezione dell'Ingegnere Capo del Comune nell'aprile 1951. A seguito di ciò il Prosdocimi cominciava a predisporre un progetto per il totale recupero del monumento. Nel frattempo (maggio 1951), contattava il restauratore Pedrocco che eseguiva alcuni fissaggi e una sommaria pulitura. Il decennio successivo è una ininterrotta storia di ulteriori danni a S. Rocco: così nel luglio 1953 si lamentava la non buona tenuta delle finestre in caso di pioggia, nel settembre 1955 i lavori per la costruzione di un edificio in Piazza Insurrezione provocavano la perforazione della parete della sacrestia, nel febbraio 1957 (come denunciava il responsabile della Polifonica "Oreste Ravanello" che in quegli anni aveva in uso la sala superiore per le sue prove) altri lavori in un edificio alle spalle dell'Oratorio causavano la manomissione del tetto e conseguenti piogge all'interno. Sempre più insostenibili apparivano le condizioni di conservazione del monumento nel marzo 1961, a causa dell'aggravamento delle crepe nella muratura provocate, si diceva allora, da lavori eseguiti nel sotterraneo del negozio Valle Sport; in particolare, alcuni frammenti dell'intonaco delle pitture nella zona del presbiterio, sembravano prossimi a cadere. A porre rimedio fu chiamato il restauratore Mario Botter, che eseguì i lavori più urgenti sui riquadri con *I genitori di S. Rocco in preghiera*, *La nascita del Santo* e *Le esequie del Santo*. In questa occasione furono rimossi vecchi fissaggi alteratisi, si eliminarono le efflorescenze saline e si eseguirono alcuni ritocchi. Fu fatto inoltre un controllo generale a tutte le pitture della sala e in qualche punto fu ritoccata la zoccolatura.

Per far vivere in qualche modo il monumento, all'inizio del '62, la Amministrazione Comunale pensava di renderlo sede della Biblioteca Popolare. Per questa iniziativa, con il benestare della Soprintendenza, veniva contattato l'Ing. Forlati che proponeva, causa i nuovi carichi che le strutture murarie avrebbero dovuto sostenere, l'ampliamento delle fondazioni, il consolidamento delle pareti con iniezioni di cemento a pressione, l'inserimento in esse di catene di cemento armato, la formazione di un nuovo solaio staticamente indipendente e la collocazione dei ser-





Fig. 12. Domenico Campagnola, *Il padre di S. Rocco in preghiera*. Campione di pulitura.



Fig. 13. Domenico Campagnola, *La madre di S. Rocco in preghiera*. Campione di pulitura.



Fig. 14. Girolamo Tessari. Particolare da *La nascita di S. Rocco*. Campione di pulitura.



vizi nei sotterranei. Abbandonata in seguito l'idea di rendere S. Rocco una biblioteca, si rivelò non necessario il previsto rafforzamento delle fondazioni; alla fine del 1966 cominciarono comunque i lavori e, poco dopo, veniva esaminata la possibilità di intervenire radicalmente sugli affreschi.

Il Comune, visto l'onere economico appena sostenuto per la sistemazione degli scantinati, pregava la Soprintendenza di assumere direttamente l'impegno dell'intervento sugli affreschi; questa rispondeva consigliando il Botter per una relazione sullo stato di conservazione da stendersi in vista di un preventivo da presentare al Ministero per ottenere un finanziamento. Purtroppo questa iniziativa non arrivava a buon fine; continuavano comunque a venire realizzati alcuni interventi sulle parti più pericolanti della decorazione: ad esempio, nel febbraio 1969, veniva fermato con veli applicati con colle animali e con fili di rame un rialzo pericolante nel riquadro *I genitori di S. Rocco in preghiera* e nel 1971 veniva staccato quello con l'*Elemosina di S. Rocco*, sempre da parte dei restauratori Botter. È l'unico intervento del quale si conservi una documentazione sufficientemente dettagliata. Si trattava, all'epoca, di uno dei brani più deteriorati dell'intero ciclo; da questo furono in primo luogo rimosse le borchie metalliche e i fili posti in opera a suo tempo per sostenerlo ed eliminate le efflorescenze saline e le muffe.

Fu quindi asciugato con correnti di aria calda e, per lo stacco, furono, con colle animali, applicate due tele, una più sottile, di garza, a contatto con l'affresco e un'altra più robusta, di canapa, sopra questa, per garantire una sufficiente resistenza nel corso dello stacco. Compiuta questa operazione, l'affresco fu posato su di un tavolaccio e lavorato sul retro per ottenere una superficie uniforme di circa un centimetro di spessore sulla quale furono incollati due strati di tela per formare un isolamento tra l'intonaco e il nuovo supporto, che fu realizzato con un telaio in legno costruito a vespaio sul quale fu fissato un letto di masonite. Incollato l'affresco sul nuovo supporto e asportato l'intelaggio protettivo dalla parte anteriore, fu completata la pulitura con ripetuti lavaggi e furono stuccate le lacune. Furono eseguite anche alcune integrazioni, la più visibile delle quali è quella che riprende parte della colonna a sinistra. La prevista applicazione al muro, non si sa per quali motivi, non fu eseguita: l'affresco ancora oggi si trova nella sala inferiore, staccato dalla parete e alquanto deteriorato. Negli anni immediatamente successivi, tra il 1974 e il 1977, furono compiuti altri lavori sulla parete destra, sempre a opera dei Botter: fu staccato da un brano di affresco immediatamente a destra della scena con la *Elemosina di S. Rocco* ma, non



più collocato si di un nuovo supporto, giace ancora steso su di un tavolone, mentre la scena della *Visita agli appestati* è coperta da una tela che gli è stata incollata sopra appunto in quel periodo.

La recente campagna di restauri, condotta tra il febbraio e il maggio 1984, è stata affidata, con il benestare e la costante assistenza della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, al restauratore Hermann Mayer ed è stata resa possibile grazie alla munifica generosità del Comm. Leonildo Mainardi, al quale va tutta la nostra più sentita gratitudine. Se ne è rivelata la necessità in base all'osservazione dell'estremo degrado dei riquadri della zona del presbiterio nonché dell'insorgere di una serie di fenomeni estremamente preoccupanti anche negli affreschi delle altre pareti che fino ad ora sembravano essere in condizione di sopravvivere tranquillamente.

Preliminarmente al restauro, sono stati prelevati alcuni campioni, allo scopo di documentare con analisi scientifiche lo stato di conservazione delle opere e studiarne i materiali e la tecnica. In base a queste analisi, affidate al Dr. Lorenzo Lazzarini del Gabinetto Scientifico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, è emerso che le efflorescenze saline sono composte principalmente da salnitro ( $\text{KNO}_3$ ), con tracce di altri cristalli solubili quali solfati e carbonati mescolati sulla superficie del colore a polvere (smog). Tra gli altri dati principali si è osservato che le pitture sono state eseguite con la tecnica "a buon fresco", anche se non è da escludere che possano essere presenti delle rifiniture a "fresco secco"; si è riscontrata la presenza di tracce di un fissativo organico dovuto a vecchi restauri, mentre il fenomeno di "pitting" è legato a una solfatazione localizzata e connessa con l'inquinamento atmosferico da composti dello zolfo del centro urbano padovano che, date le tracce di gesso trovate negli intonaci, tende purtroppo a distribuirsi in profondità, sotto il colore.

Si è provveduto inoltre a un'indagine termografica, purtroppo non riproducibile nella presente pubblicazione per l'assenza del colore, in base alla quale si è potuta notare una fortissima presenza di umidità nelle murature, che arriva circa fino a tre metri di altezza dal piano di calpestio, la quale, come è noto, è la principale causa di degrado degli affreschi.

I fondi a disposizione hanno consentito l'intervento, indispensabile, e completo sui due riquadri più deteriorati, cioè *I genitori di S. Rocco in preghiera*, di Domenico Campagnola e *La nascita di S. Rocco*, di Girolamo Tessari detto Dal Santo.

Stando alla documentazione e alle ipotesi queste due scene, a no-



stro avviso erano state oggetto, in precedenza, di almeno cinque interventi: 1) Restauri, fissaggi e ritocchi eseguiti in antico e non documentati; 2) Restauri diretti dal Moschetti tra il 1926 e il 1929; 3) Restauri diretti dal Forlati nel 1950 nel corso dei quali, come si è visto in precedenza, circa 20 metri quadri pericolanti dai due riquadri furono staccati, ripuliti e riapplicati in sito con cemento; 4) Restauro condotto dai Botter nel 1961, consistito nella rimozione delle efflorescenze saline, nei vecchi fissaggi alteratisi e in alcuni ritocchi; 5) Ulteriore restauro dei Botter nel 1969 con applicazione di veli mediante colle animali e fili di rame per fermare i rialzi che minacciavano la caduta.

Si è proceduto a una preliminare documentazione fotografica, che ha poi seguito tutte le fasi dell'intervento, a luce fissa e a luce radente, in bianco e nero e a colori, dei due riquadri in oggetto.

Questa ha evidenziato uno stato di conservazione alquanto precario: *I genitori di S. Rocco in preghiera* (figg. 1-2) presentava un rigonfiamento assai pronunciato che era stato fissato con una velatura in colle organiche, in parte distaccata dalla pellicola pittorica, e fili di rame ancorati al muro con dei chiodi. Moltissime lesioni erano evidenti e pure vaste zone nelle quali la pellicola pittorica era polverosa, mentre, su tutta la superficie, si presentavano depositi di efflorescenze saline cristallizzate e mescolate a varie impurità, pitting abbastanza diffuso con conseguente polverizzazione di intonaco e colore. *La nascita di S. Rocco* presentava (figg. 3-4) anch'esso accumuli di sali e moltissime lesioni, sollevamenti di pellicola pittorica, di intonaco e tonachino, fessurazioni e vaste zone lacunose, specialmente verso l'alto. I maggiori danni si riscontravano, in entrambe le scene, nelle parti precedentemente staccate dal muro e rimesse in sede con malta cementizia, nelle quali fessurazioni e lacune erano state in gran parte stuccate con cemento. Tale situazione si è evidenziata a un esame ravvicinato (figg. 5-6-7).

Il primo intervento ha riguardato la rimozione di viti e fili metallici, messi in opera per sostenere gli affreschi, nonché della vecchia velatura in tela applicata con colle organiche che è stata eliminata a vapore. È stata in seguito sostituita con una velatura in garza di cotone applicata a paraloid (fig. 8) mentre, su entrambi i riquadri, in tutte le zone interessate da sollevamenti di colore, sono state incollati a paraloid dei fogli di carta giapponese per fermare la pellicola pittorica pericolante (fig. 9). Dopo aver applicato, sempre a paraloid, alle garze in cotone una robusta tela di canapa, aiutandosi con lunghi scalpelli si è provveduto a staccare le sezioni degli affreschi, seguendo la linea dei precedenti stacchi, per non creare ulteriori danni, nel fine di rimuovere la malta cementizia



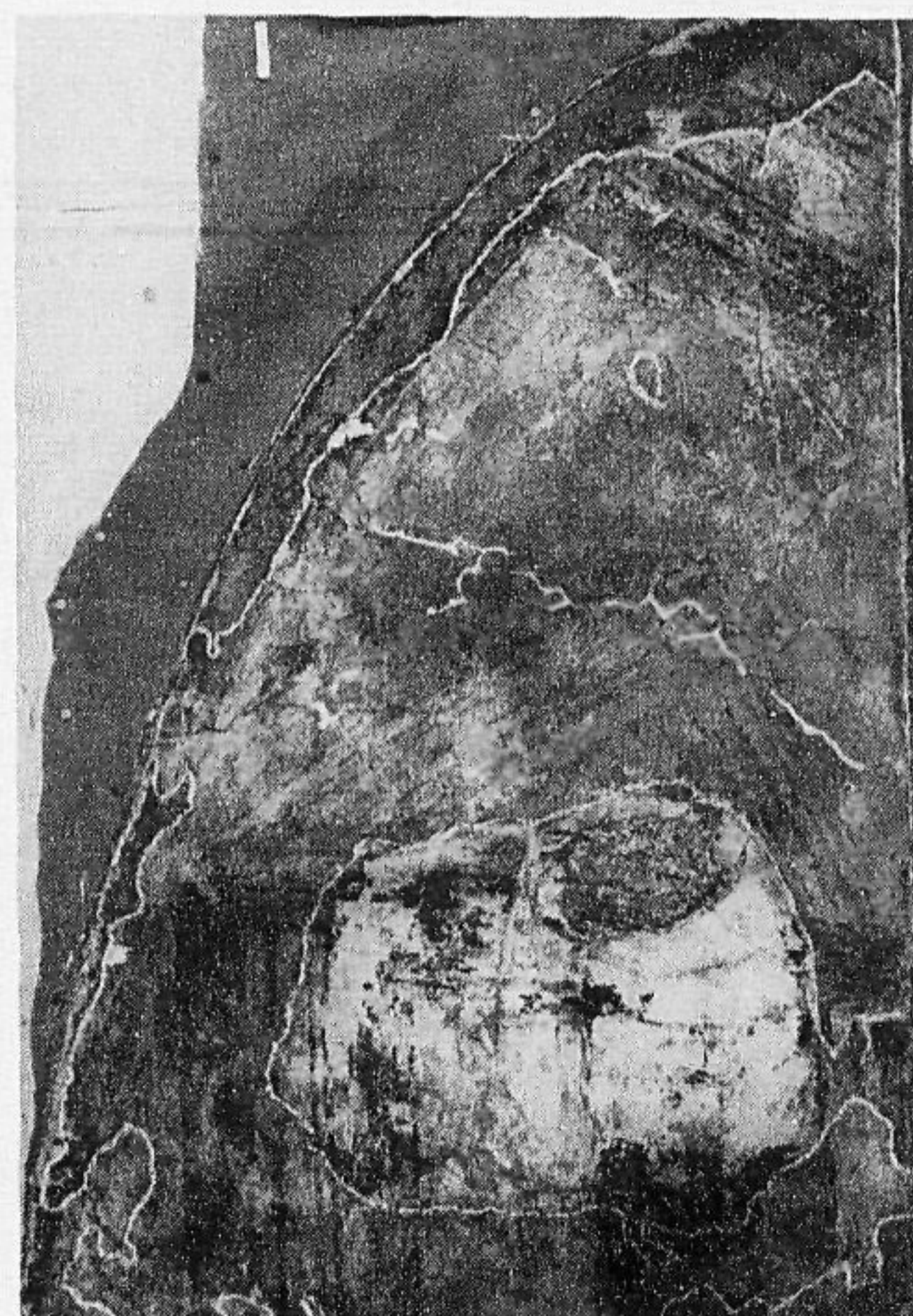


Fig. 15. Girolamo Tessari. Ancella da *La nascita di S. Rocco*. Campione di pulitura.

che era stata stesa sul retro. Essa costituiva una delle principali cause del degrado di queste parti perché, a contatto con l'umidità del muro, il cemento si era dilatato provodando crepe e alterazioni di colore.

Appoggiate in piano queste sezioni e lasciati lentamente distendere i rigonfiamenti (fig. 10), si è proceduto meccanicamente alla lunga e difficile operazione della rimozione del cemento, che raggiungeva talvolta un centimetro di spessore, il quale in molti punti era stato usato non solo come riempitivo delle lesioni e delle lacune, ma arrivava frequentemente fino alla pellicola pittorica, causandone il sollevamento. L'impasto non era omogeneo per tutte le sezioni; in alcune era stato arricchito con sabbia, piccoli sassi e cocchiopesto. Arrivati così all'intonaco originale si è proseguito con il consolidamento dal retro mediante iniezioni e microiniezioni di resine acriliche (Primal) estese capillarmente anche all'intonaco e al tonachino delle parti rimaste in sede sul muro. A stacco avvenuto, è stato possibile identificare la catena in cemento armato messa in opera nel 1950 per legare tra loro le parti del muro sulla parete (fig. 11). Nelle parti rimaste in sede sono state riempite le lacune con una malta a base di calce, mentre sul retro degli stacchi, dopo questa





*Figg. 16-19.* Gli stacchi a pulitura ultimata. Le linee bianche marcano la separazione tra parti originali e successivi rifacimenti. Gli spazi campiti in bianco sono costituiti dalle stuccature eseguite nel corso dell'attuale restauro.





*Figg. 20-22.* Gli stacchi a pulitura ultimata. Le linee bianche marciano la separazione tra parti originali e successivi rifacimenti. Gli spazi campiti in bianco sono costituiti dalle stuccature eseguite nel corso dell'attuale restauro.



operazione, sono state applicate, con un impasto di calce e Primal al 50%, una garza in cotone e una tela di canapa. È stata poi rimossa dal muro la velatura in carta giapponese servita al fissaggio e, dagli stacchi, le tele che coprivano la superficie dipinta, eliminando le eccedenze di Paraloid con diluente nitro e Acetone.

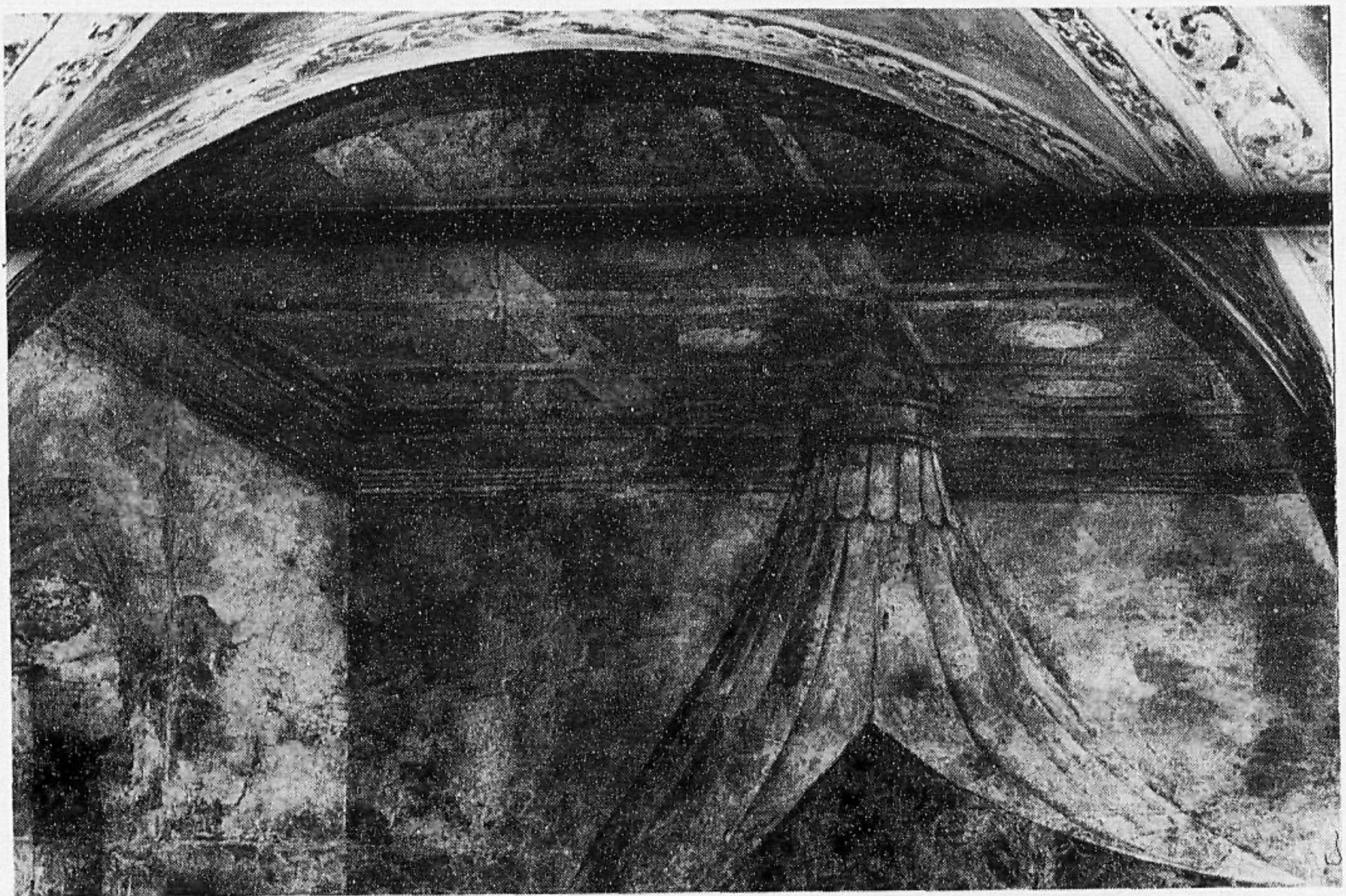
Si è passati quindi alla pulitura, dopo aver compiuto alcune prove (figg. 12-13-14-15) che hanno consigliato di procedere nell'operazione, dimostrando un apprezzabile rafforzamento del tono del colore. Sono stati impiegati, per la rimozione dei sali e delle ridipinture più alterate, il bisturi e impacchi del solvente AB 57 e, nelle parti più indebolite, di Idranal, sotto il costante controllo della lampada di Wood.

Alla fine dell'operazione si è potuto constatare che le parti rimaste sul muro erano assai poco interessate da vecchi ritocchi mentre sugli stacchi, evidentemente più danneggiati, si era anticamente intervenuti in modo assai pesante. La pulitura è stata portata fino all'eliminazione delle vecchie ripassature solo quando si era certi di recuperare brani sottostanti del testo originale. Si è preferito conservare gran parte dei vecchi rifacimenti, peraltro facilmente distinguibili, quando ciò non avrebbe portato a significativi recuperi e perché probabilmente realizzati in analogia a parti allora esistenti e ora scomparse. La loro eliminazione avrebbe portato a mancanze nel testo figurativo in seguito difficilmente riconducibili alle parti originali. A pulitura ultimata si è comunque redatta, per futura documentazione, una mappa (figg. 16-17-18-19-20-21-22) per testimoniare l'impressionante stato di degrado e le parti originali superstiti.

Si è quindi proceduto alla riapplicazione al muro delle parti staccate, dopo aver rimosso dalla parete i residui di malta cementizia e aver rifatto, con calce e sabbia, l'intonaco di base, sopra il quale è stato steso, con un impasto di vermiculite calce e primal, uno strato di intervento, per proteggere questi brani dall'umidità e facilitare eventuali future operazioni. Una completa stuccatura delle fessurazioni presenti ha concluso questa fase.

Si è venuti quindi all'integrazione, eseguita ad acquerello e condotta con il criterio di renderla sempre facilmente distinguibile a distanza ravvicinata, nell'intento di ricucire tra loro le varie parti, evitando qualsiasi ricostruzione per analogia stilistica. Le lacune di più ridotte proporzioni sono state riprese con piccoli punti e velature in tono leggermente abbassato, mentre per le più gravi si è ricorsi al "rigatino", sempre in tono abbassato, seguendo, ove possibile, l'andamento del tessuto pittorico (figg. 23-24-25-26-27). Nelle parti che presentavano una sem-





*Figg. 23-25. Particolari dai due riquadri a restauro ultimato.*



plice abrasione superficiale si è rinunciato all'intervento, ritenendosi più corretta una semplice presentazione filologica di quanto rimane del testo originale.

Il risultato finale è stato il recupero sostanziale del tessuto figurativo e della leggibilità complessiva (figg. 28-29), anche se la perdita di materia cromatica rispetto alla situazione che si era delineata dopo i restauri diretti dal Moschetti, documentata da due riprese dell'epoca i cui negativi si conservano nell'archivio fotografico del Museo, è purtroppo evidentissima e assai grave (figg. 30-31).

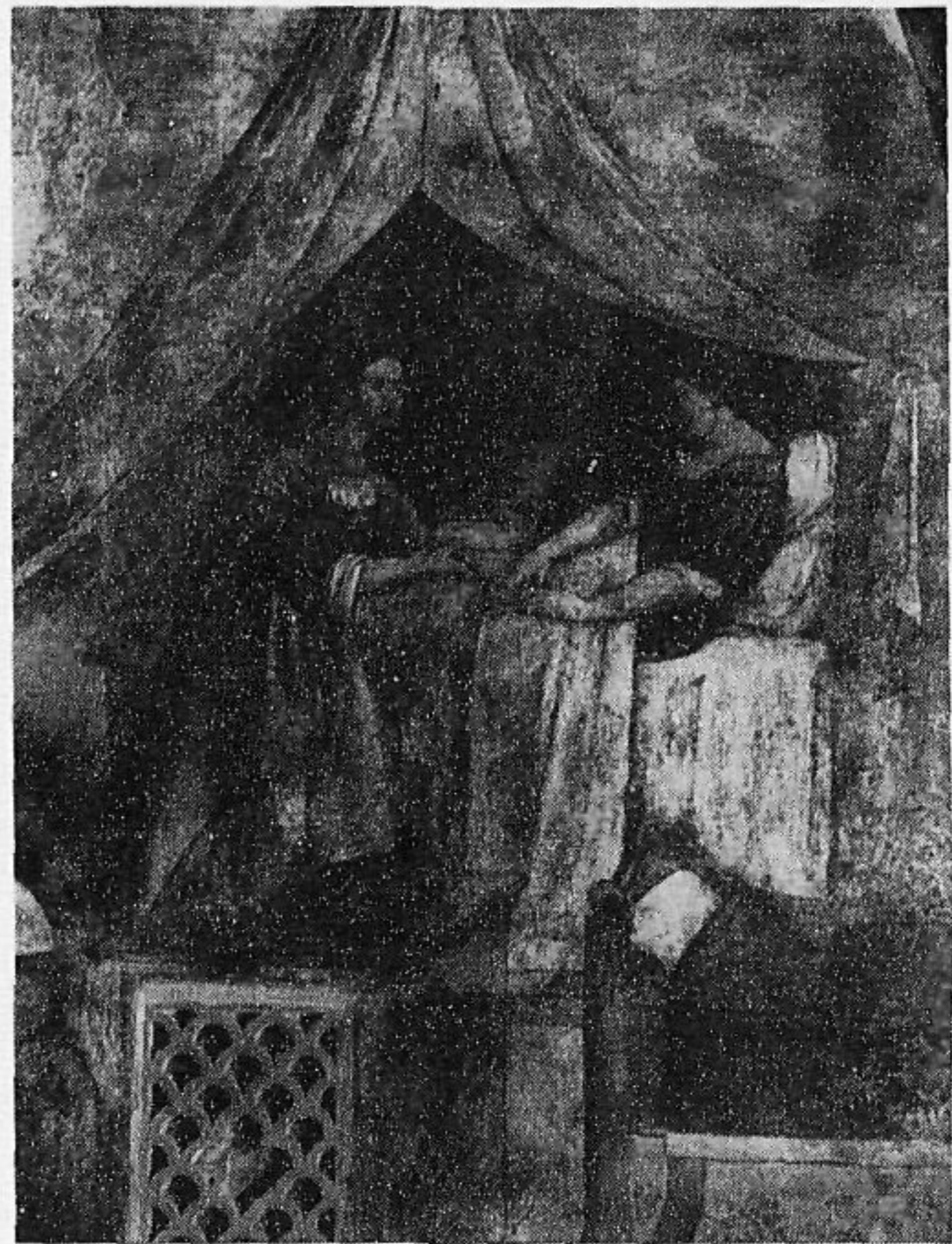
Parallelamente a queste fasi veniva compiuto un controllo generale dell'intero ciclo pittorico e, nelle zone che lo richiedevano, si applicava a Paraloid una velatura in carta giapponese per fermare rialzi di colore e screpolature che minacciavano la caduta.

Questa campagna di restauri condotta per urgenza e, tutto sommato, con limitazioni economiche, ha permesso esclusivamente di bloccare una situazione di degrado che in breve tempo avrebbe portato alla pressoché totale scomparsa dei due affreschi.

Già prima di operare ci si era resi conto che per un realistico salvataggio del monumento è necessario e improrogabile risanare l'edificio dall'umidità, causa principale del degrado, facendo ricorso a tutte le precauzioni possibili per non peggiorare una situazione già alquanto precaria.

Il Dr. Dario Camuffo del C.N.R., che vogliamo qui ringraziare per la sua sempre cortese disponibilità, ci ha fatto presenti quelle che a suo avviso sono le principali cause della penetrazione della umidità nelle murature. Nella parete sinistra, l'innesto tra le due strutture murarie, non suturato con malte, permette il diffondersi in profondità dell'acqua piovana che, dilavando direttamente l'esterno, arriva con facilità fino agli affreschi. Inoltre, al di fuori, sullo stesso lato, il muro in prossimità dell'incasso delle gronde, mostra evidenti segni di umidità. È una situazione che va ovviata al più presto, in quanto le fuoriuscite di acqua dai pluviali non sono facilmente controllabili e mostrano i danni quando sono ormai compiuti e in modo irreversibile. Anche se non soggette a perdite, in caso di pioggia le gronde si raffreddano bruscamente abbassando la temperatura della parte di muro a esse adiacente provocando dannosi fenomeni di condensa. Altri danni provengono dalla pioggia battente che imbeve i mattoni non protetti da malte. L'acqua, ovviamente, si concentra nelle parti basse senza trovare sfogo in quanto, sia nello scantinato che nella zoccolatura a finte lastre di marmo che corre alla base degli affreschi, è stato fatto un uso scorretto di malte cementizie che impediscono l'evaporazione favorendo la risalita capillare dell'umi-





Figg.26-27. Particolari dai due riquadri a restauro ultimato.

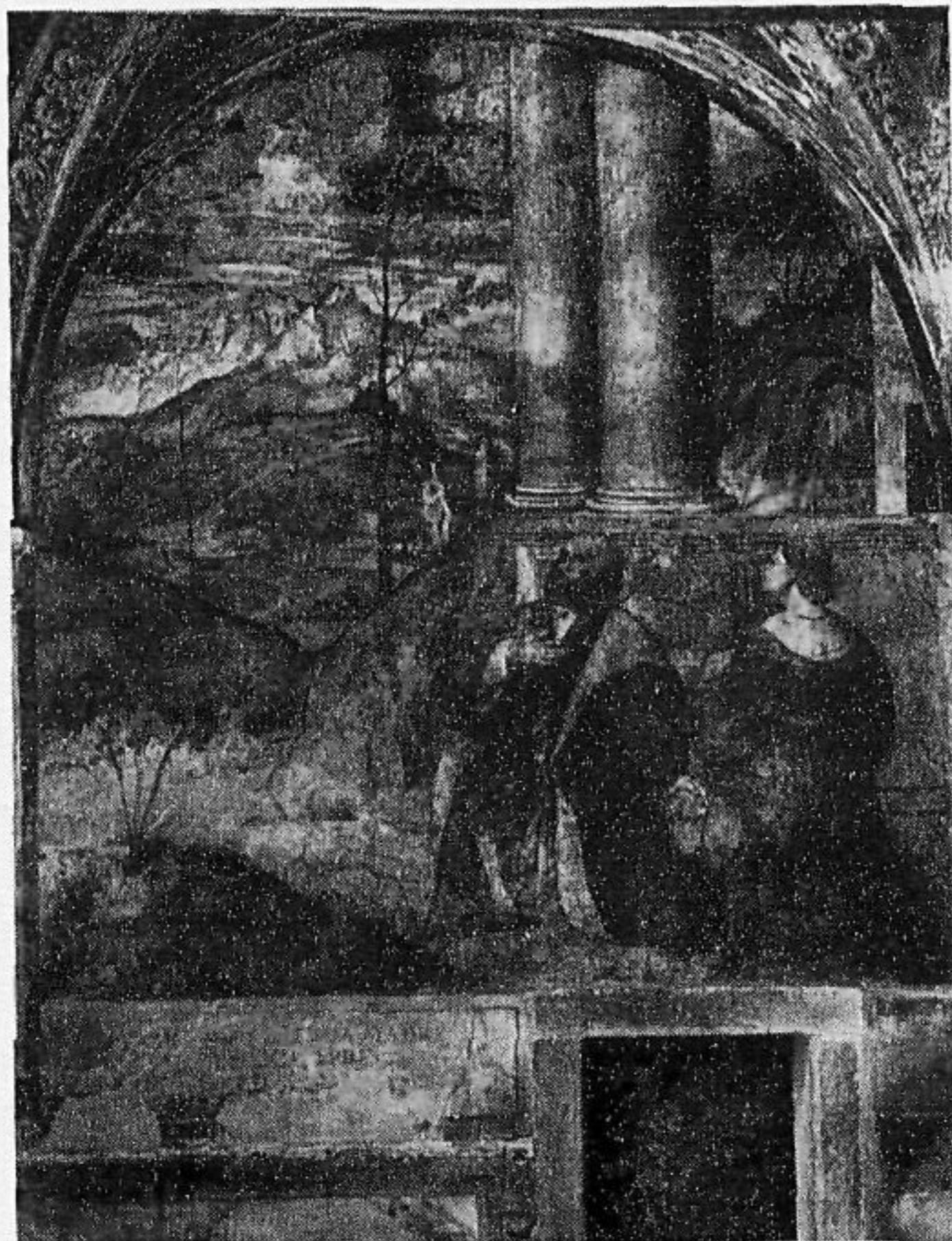


Fig. 28. Domenico Campagnola, *I genitori di S. Rocco in preghiera*, dopo il restauro.

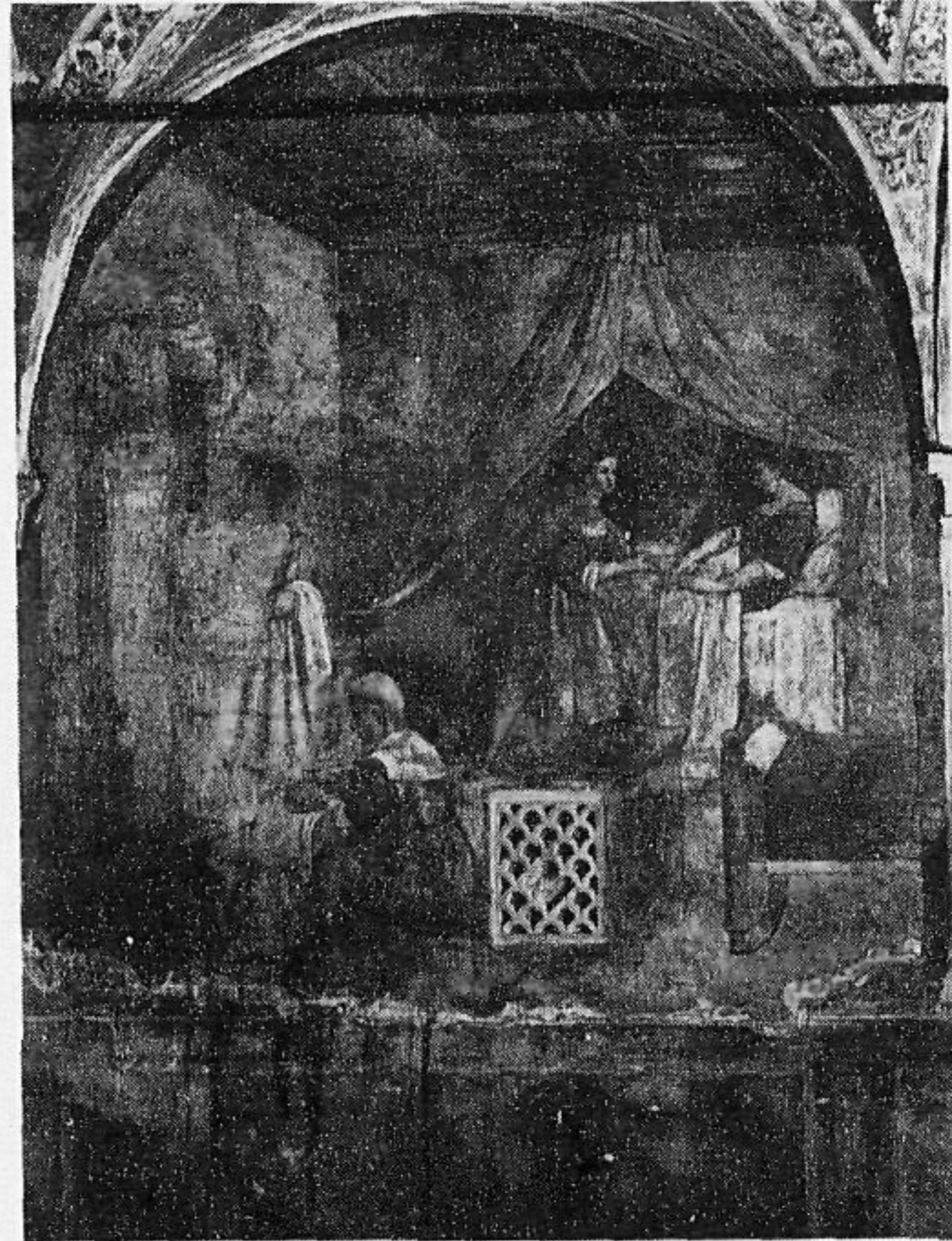


Fig. 29. Girolamo Tessari, *La nascita di S. Rocco*, dopo il restauro.



(2) Al momento di licenziare le bozze, si ricorda che gli interventi di rimozione delle malte cementizie all'interno della sala, nella zoccolatura, e nello scantinato, nonché la sistemazione dei pluviali, sono stati realizzati all'inizio del 1985 a cura del Settore Edilizia Pubblica del Comune di Padova. Nel corso dell'anno, a seguito di tali lavori, è stato possibile constatare un sensibile miglioramento delle condizioni di conservazione degli affreschi, in quanto le pareti vanno piano asciugandosi, e le pitture, nonostante alcune ulteriori ma non preoccupanti efflorescenze saline, non presentano più le vistose chiazze di umidità distinguibili in precedenza.

Si deve pertanto ovviare a tale situazione intonacando le pareti all'esterno, eliminando le malte cementizie delle parti basse all'interno e sostituendole con altre che permettano la traspirazione e, infine, rivedendo la situazione delle grondaie in modo che queste non portino più acqua all'interno del muro. Anche il tipo di riscaldamento in uso attualmente è assolutamente sconsigliabile perché la ventilazione ad aria calda favorisce il trasporto e il deposito sugli affreschi di polveri, nonché l'evaporazione dell'umidità con conseguenti efflorescenze saline, distacchi di colore e polverizzazione dell'intonaco. Solo dopo questi interventi sarà possibile determinare con opportuni esami se esiste un'umidità di risalita dal terreno tale da rendere indispensabile un isolamento del muro, con un taglio alla base che porti all'inserimento di uno strato di ma-

Fig. 30. Domenico Campagnola, *I genitori di S. Rocco in preghiera*, stato di conservazione verso il 1930.

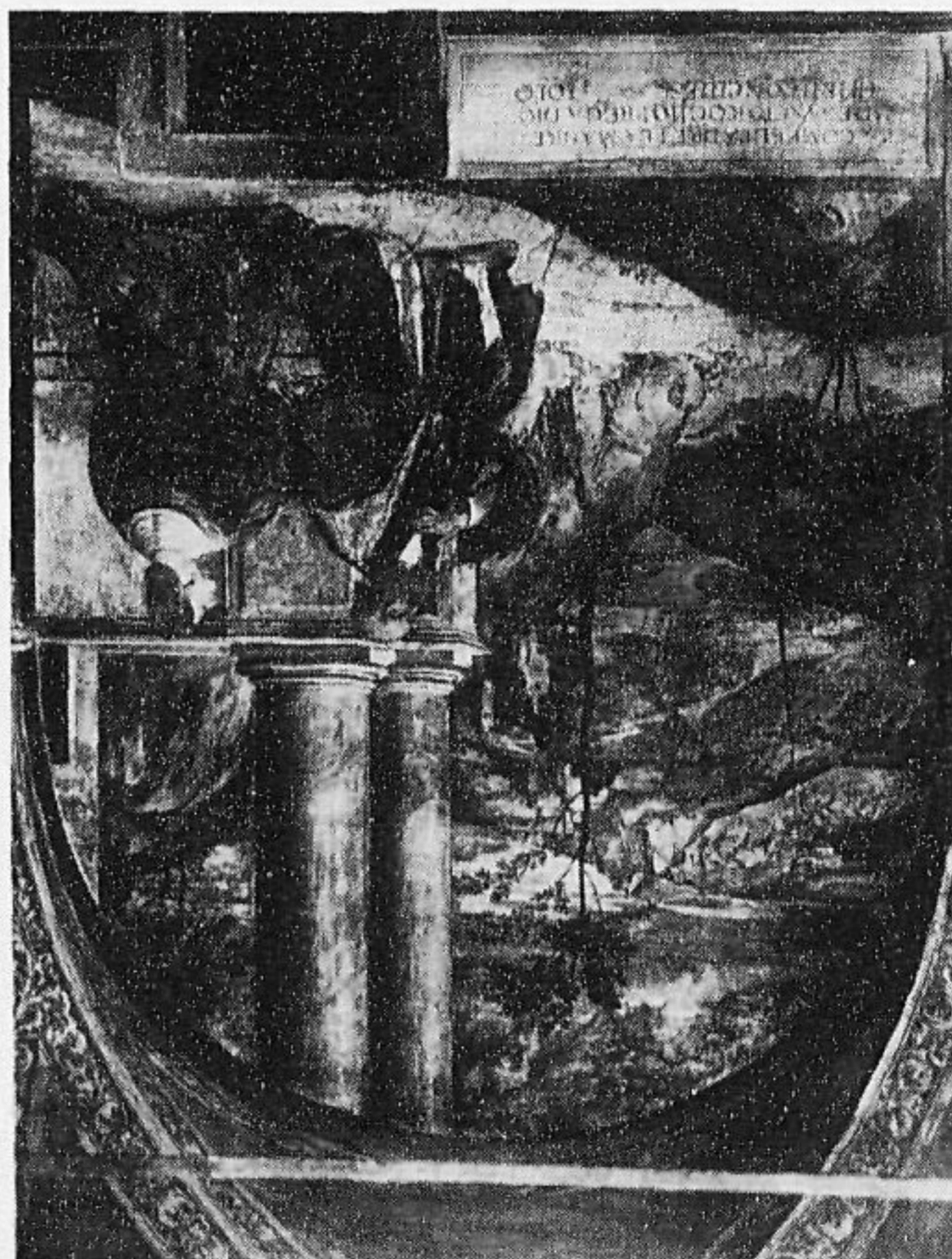
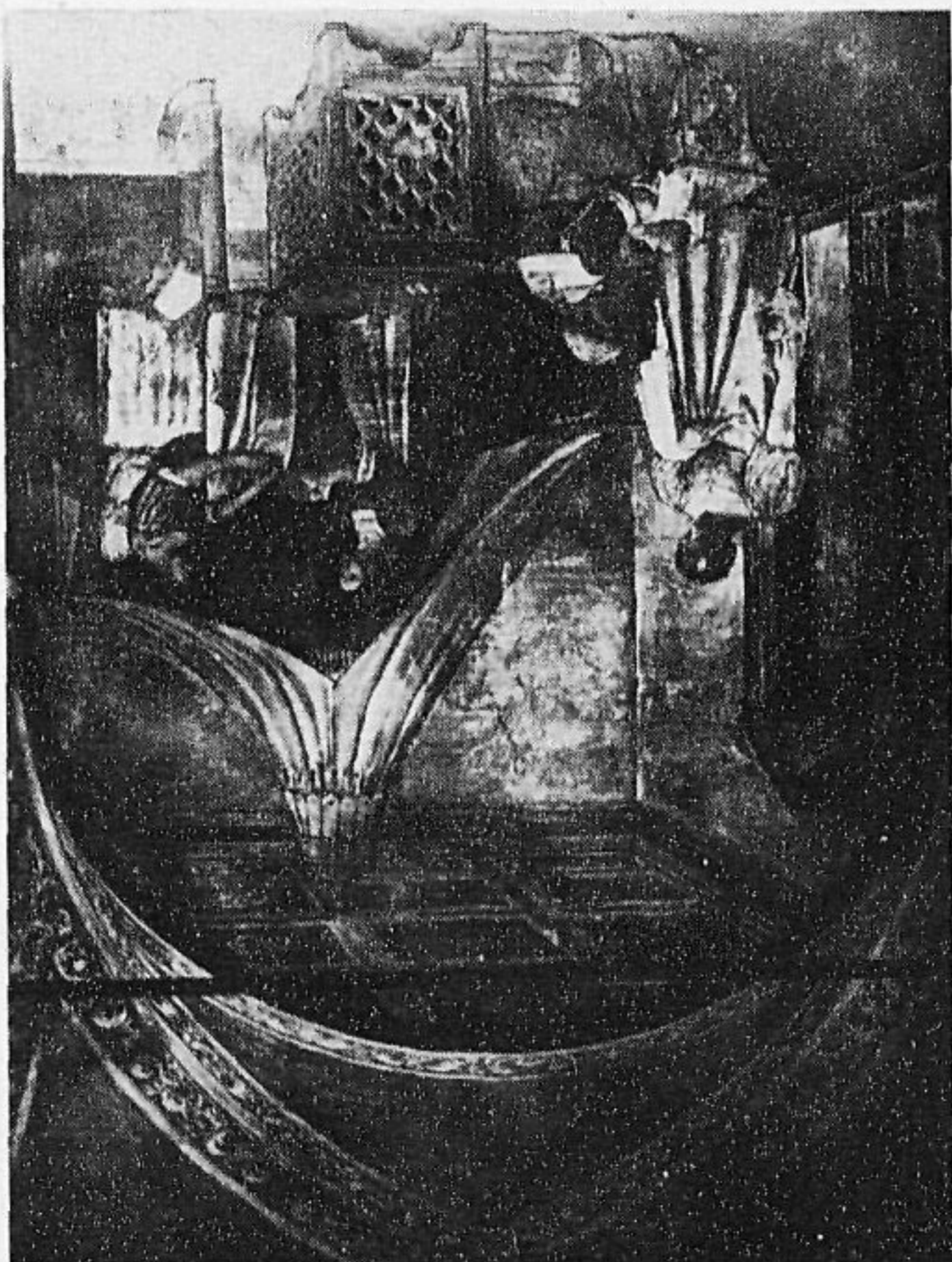


Fig. 31. Girolamo Tessari, *La nascita di S. Rocco*, stato di conservazione verso il 1930.





teriale impermeabile. Infatti se dovesse risultare che l'umidità proviene solo dall'esterno, un simile intervento porterebbe solo a un ulteriore degrado.

Si rende pertanto necessario un preciso, anche se oneroso, impegno da parte dell'Amministrazione per la realizzazione di queste opere se davvero non si desidera che i risultati dell'attuale restauro siano del tutto vanificati dal perdurare di fattori di degrado e che non si perda, poco a poco, uno dei testi fondamentali per la conoscenza della Storia della Pittura a Padova nel Cinquecento.



JILL E. CARRINGTON  
Department of Fine Arts - Syracuse University - Syracuse, New York

## A new look at Desiderio

### da Firenze and the Paduan Voting Urn <sup>(1)</sup>

Desiderio da Firenze was a bronze sculptor who is known to have executed two bronze objects, a voting urn in Padua and the cover the the baptismal font in the basilica of S. Marco in Venice. Between March 7, 1532 and February 8, 1533, "*Desiderio scultor et zetador*" was paid by the legislative council (*Consiglio*) of the Commune of Padua for the voting urn <sup>(2)</sup> and in 1545 he is mentioned in the contract for the cover

<sup>(1)</sup> My deepest gratitude goes to Professor GARY RADKE for his invaluable guidance at every stage of this project. I thank Professor Edward Muir for his suggestions concerning the appearance and function of electoral vessels. I am grateful to Dr. Andrea Saccocci, the Conservator of the Museo Bottacin, for his cheerful answers to my many requests. A generous grant from the Katherine B. Child Estate greatly facilitated travel and photography.

<sup>(2)</sup> This document was first published by A. MOSCHETTI, «Andrea Briosco detto il Riccio: a proposito di un recente pubblicazione», *Bollettino del Museo Civico di Padova*, n.s. III, 1927-28, 148 n. 1. The total payment of 172 *lire* 12 *soldi*, made in four installments, was listed on folios 33r and 32v of the book of expenditures (*quaderno di spese*) kept by the chancery (*fabbrica*) of the Loggia del Consiglio of Padua. Moschetti states that Professor Vittorio Lazzarini communicated his discovery of the payments to Wilhelm Bode, who had reported his discovery in *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlin, 1906 (*The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance*, London, 1907-12; new ed., New York, 1980, 24). The document is preserved in the Archives of the Museo Civico of Padua, in the management book (*Libro del Maneggio*) which was kept by the president of the chancery of the loggia del Consiglio between 1528 and 1556. (L. Planiscig, «Desiderio da Firenze: Dokumente und Hypothesen», *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXIV/3-4, 1930-31, 76). The urn mentioned in the payment records is identified as the Voting Urn in the Museo Bottacin of the Museo Civico of Padua.



of the baptismal font as the coworker of the sculptor Tiziano Minio (3). In addition, it seems probable that the famed humanist, Pietro Bembo, was referring to Desiderio da Firenze in a letter of 1537 when he recommended a "messer Desiderio" for the font cover commission (4). Since only Tiziano signed the contract and was mentioned more prominently than Desiderio, we can assume that Desiderio was not responsible for the reliefs on the font cover, but that he worked in a subsidiary position such as caster (5). Corroborating this reading of the document is the style of the reliefs themselves, which show the elegant, slightly elongated figural style and the flickering light effects which Tiziano probably absorbed from Jacopo Sansovino (6). As we shall see, the style and workmanship of the reliefs are totally unlike Desiderio's work on the Voting Urn.

Unfortunately, no other documents about Desiderio have been discovered and relatively little has been published on the artist or his Voting Urn (7). Thus, the Voting Urn remains the primary document for the study of Desiderio's career and can provide answers to several important questions about Desiderio. In this article, I will suggest that the Voting Urn offers unmistakable visual testimony that Desiderio not only came from Florence, as his name implies, but that he also received his artistic training there rather than in Padua and Venice, as has been commonly supposed. A considerable number of striking similarities in

---

(3) The standard source of the contract is F. OGANIA, *Documenti per la storia dell'augusta Ducale Basilica di San Marco in Venezia*, Venice, 1886, 43, no. 222.

(4) Bembo wrote to his friend Giovan Battista Ramusio, «vi mando messer Desiderio, il quale sarà attissimo per fare il coperchio della pila, siccome mi scrivete che lo mandì per nome del clarissimo messer Antonio Capello. Scrivete contento vederlo volentieri per amor mio. Il l'amorassai, per esser buon maestro della sua arte e molto gentil persona. Alle 23 Guigno 1537, di Padova, Bembus frater». This letter was first published in *Lettere inedite de Pietro Bembo a Giovan Ramusio; per le nobilissime nozze del co. Gabriele dei Marchesi Dioni colla contessa Lucrezia Bembo*, ed. F. Stefani, Venice, 1875, 25 and is noted in O. Ronchi, «La casa di Pietro Bembo a Padova», *Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova*, n.s. XL, 1923-24, 310 n. 1 and by A. Radcliffe in *The Genius of Venice 1500-1600*, ed. J. Martineau and C. Hope, Royal Academy of Arts, London, 1983, 362. I am greatly indebted to Professor Gary Radke, who discovered this reference quite independently of Mr. Radcliffe and brought it to my attention before the publication of the London catalogue.

(5) Planiscig, «Desiderio», 71.

(6) D. STOTT has recently observed that Tiziano adopted the impressionistic modelling of the sky in some of the reliefs from the second bronze tribune Sansovino executed for the basilica of St. Mark, a project in which Tiziano assisted. («'Fatte a Sembianza di Pittura': Jacopo Sansovino's Bronze Reliefs in S. Marco», *Art Bulletin*, LXIV, 1982, 386).

(7) See pp. 6-8 for a review of the literature treating Desiderio.



technical approach and formal details can be observed between the Voting Urn and works by the Florentine artists Verrocchio, Pollaiuolo and Rustici. These resemblances lead to the conclusion that these artists exerted a decisive influence on Desiderio, who probably absorbed the style of the two late Quattrocento masters through contact with their artistic successor, Gianfrancesco Rustici. A second part of this paper aims to determine the probable function the Voting Urn served in the Paduan legislative council (*Consiglio*). Due to the absence of information about Paduan electoral practices, the matter of the Voting Urn's intended use will be approached through comparison with the procedures involving electoral vessels observed by the *Consiglio Maggiore* in Renaissance Florence and Venice.

## I. STYLE

The Voting Urn (Fig. 1) is a bronze object with an unevenly applied black patina. It was originally gilded all over; traces of this gilding are still visible, mostly on the moulding strips. Standing 51 centimeters tall, the Urn is cast in three parts, but visually it has four sections since the base and the part above it were cast together. The triangular base is supported on lions' paws. Acanthus fronds extend from the tops of the lions' paws and cover the corners of the base, while pairs of winged putti bearing the arms of Padua between them decorate each of the three slightly concave faces of the base. Another frond of acanthus fans out from the center stem of the Urn to cover the flattened, domical top of the base. Like the arms-bearing putti of the base, the motifs adorning the upper three sections of the Urn also occur in groups of three. The hemispherically-shaped section just above the base features alternating satyr and lion masks. Garlands link the lions' heads and curve beneath the satyr masks. Above the hemispherical segment is a concave, circular section adorned with putti grotesques and stylized dolphins. The lion of St. Mark, surrounded by a garland, alternates with large, horned male heads on the onion-shaped receptacle which crowns the Urn. The rim of the opening is decorated with repeated leaves.

Visually, the Urn is characterized by elegant simplicity and compact form. Its profile is created from a few broad segments which undulate gracefully to present a subtly calculated alternation of convex and concave forms. The reliefs harmonize with these contours to give precedence to the overall undulating silhouette. The simplicity of the Urn carries into the arrangement and scale of a limited repertoire of





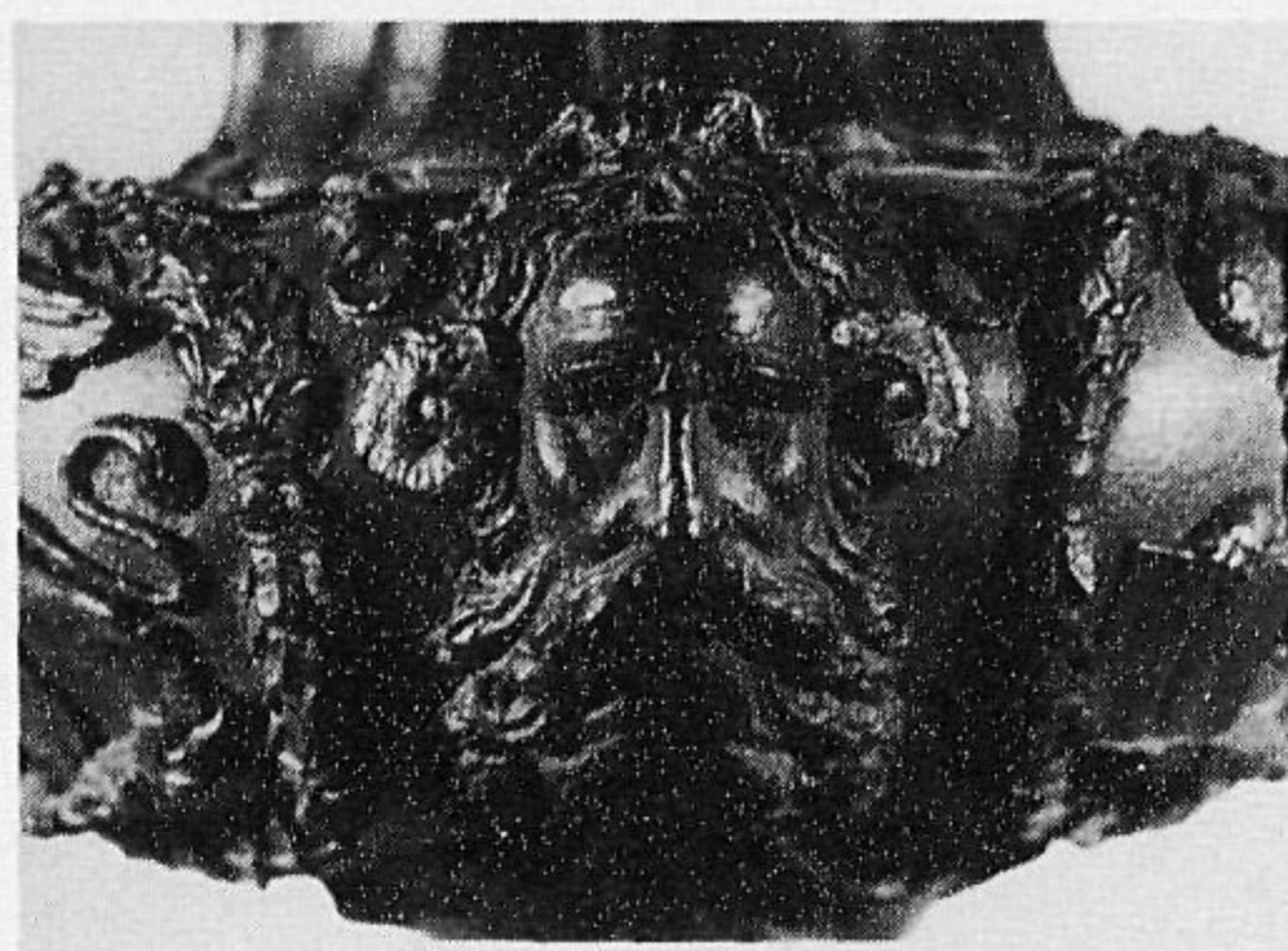
1. Desiderio da Firenze, Voting Urn, Padua, Museo Bottacin, Museo Civico (photo: Museum)



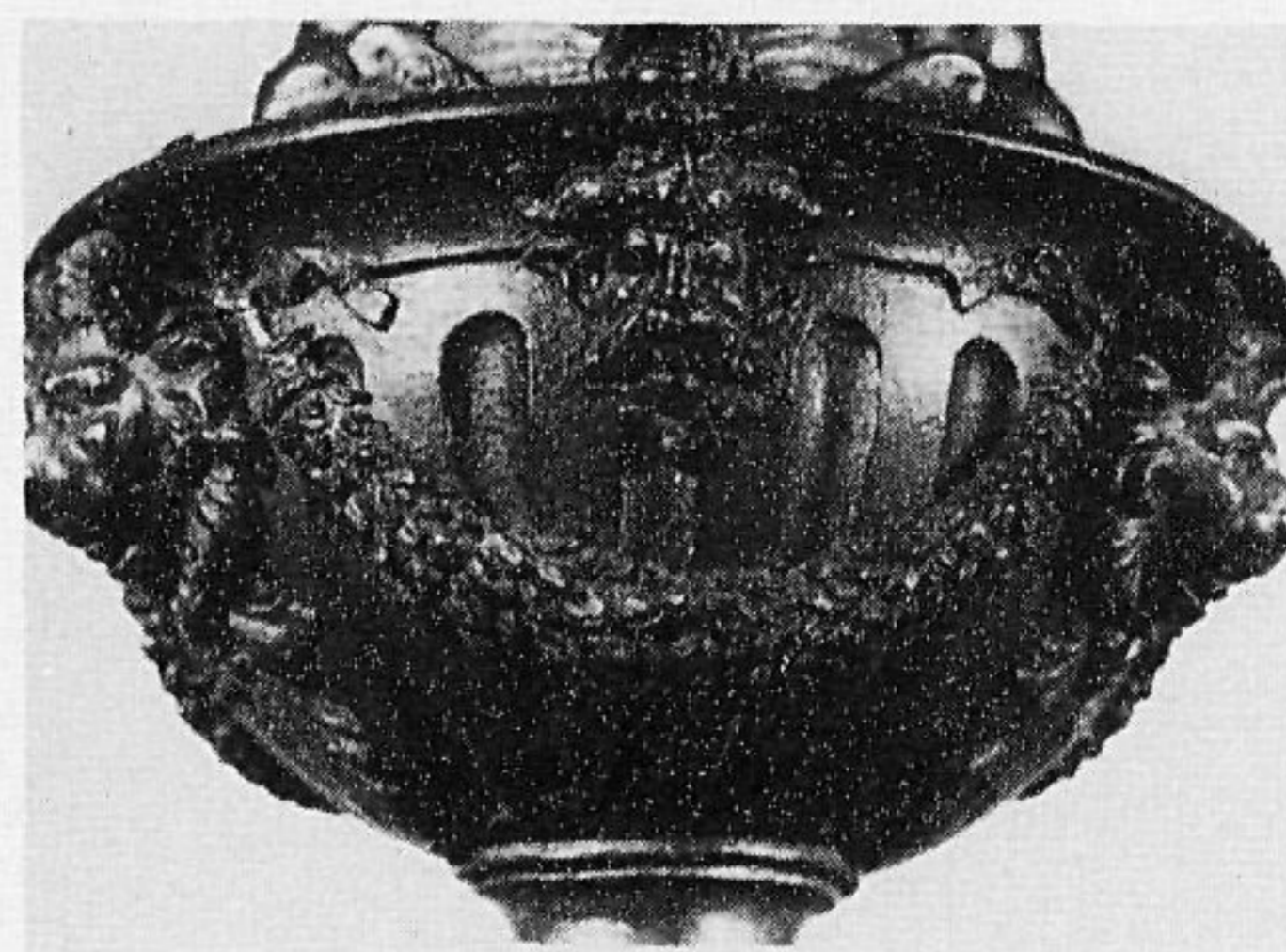
relief elements. Echoing the syncopation of convex and concave segments is the vertical alternation of male masks, lions, putti and acanthus. Vertical alignment of themes which are similar to one another enhances the carefully-orchestrated rhythms of the Urn. Relief forms are of large scale relative to the height of the field they occupy. Their tendency to overlap the moulding bands indicates a kind of lively resistance to the restricting borders above and below them, but this does not disturb the harmonious composition of relief and the gracefully waving silhouette of the Urn. The individual figural and decorative elements are separated from each other by plain background. Combined with the considerable height of the relief, this framing of the forms of neutral space emphasizes the relief elements themselves. It is easy to overlook the virtuosity with which Desiderio achieves the difficult balance of giving prominence to the undulating profile of the Urn without negating the considerable visual interest claimed by the projecting relief elements. The bearded, horned male masks (Figs. 2, 3) dolphins and lions heads (Fig. 4) manifest a naturalism and liveliness of expression. In addition, the bearded heads are invested with highly individualized facial features. Enhancing the physical and expressive power of these creatures is the freshly cast surface of the bronze which has been left unworked. The rough spontaneity of the modelled forms is not compromised by even as much as a single chased line. Aligned with this fresh approach to modelling is the relationship of the relief to the background: the relief forms look as if they were modelled separately and then applied to the background, rather than being worked up from a uniform mass of material. In using this technique of applied, high relief, it is not surprising that parts of some of the figures adorning the Urn stand free from the background or seem to.

The blank expressions and poorly articulated anatomy of the bodies of the lions of St. Mark (Fig. 5), putti grotesques (Fig. 6) and arms-bearing putti (Fig. 7), on the other hand, contrast markedly with the vigorously conceived male, dolphin and lion masks. The huge wings and manes of the lions of St. Mark, for instance, seem an attempt to distract the eye from their bodies, with their misshapen left shank and unsurely circumscribed bodily contours. The lions' expressions are neither fierce nor proudly majestic, but merely dull. The bodily members of both sets of putti resemble puffy cylinders and lack muscular differentiation or even rolls of fat. The putti are posed awkwardly as well. The arms and legs of the arms-bearing putti are extended stiffly, and they twist their heads to an uncomfortably sharp angle. The flaccidly dangling heads of





2. Male head on the receptacle, detail of Voting Urn (photo: Museum with the kind assistance of the Kunsthistorisches Institut, Florence)



3. Male head on the hemispherical section, detail of Voting Urn (photo: Museum with the kind assistance of the Kunsthistorisches Institut, Florence)

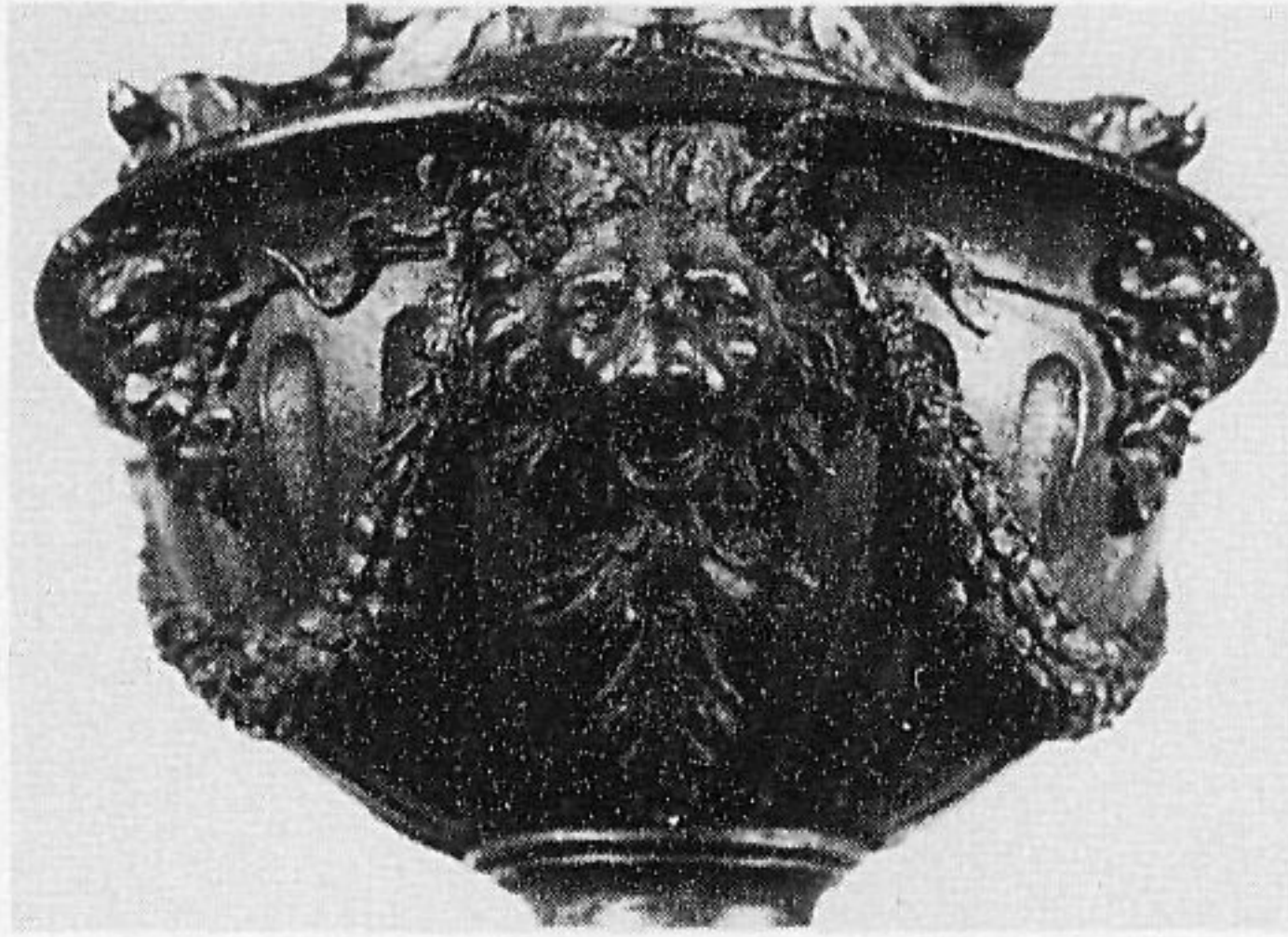
the putti grotesques fail to reflect the difficult strain of extending their arms outwards and slightly backwards.

It is noticeable that Desiderio avoids portraying both animal and human bodies on the Voting Urn and instead concentrates on heads and leafy decoration. His weak contours around the bodies of the lions of St. Mark, as well as the clumsy poses of both sets of putti with their bloated yet smooth anatomy, illustrate Desiderio's ineptness in depicting bodies in movement and explains his avoidance of them.

Besides favoring lively animal and male heads, the Urn features leafy decoration. Desiderio fills the Urn with leafy extensions. The beards of the male masks on the receptacle flow downwards and splay into leaf-like forms. Likewise, small leafy forms spread from the mouths of the lion masks. A spiky branch sprouts from each dolphin head and curls upwards to form a kind of torso. Long, thin leaves appear to have sprung from the vertical axis of the Urn and creep along the top of the base out to the edge. On the sides of the base, the leafy-looking wings of the putti are fully extended. Acanthus leaves extending from the lions' feet cover the corners of the base and stretch luxuriously out to the sides. In recalling their living counterparts, all these leafy forms add to the vitality of the work and, like a good pattern, they fill some of the empty spaces and help bind together separate elements.

The type of decoration and its arrangement on the Voting Urn cannot be easily accommodated into the two categories in which Renaissance sculpture is usually classified: figural, on the one hand, and decorative on the other. The curious absence of figural elements on the Urn frustrates attempts to compare it to reliefs of a clearly figural character. Yet, the Urn is also distinct from the decorative, non-narrative relief





4. Lion head on the hemispherical section, detail of Voting Urn (photo: Museum with the Kind assistance of the Kunsthistorisches Institut, Florence)
5. Lion of St. Mark on the receptacle, detail of the Voting Urn (photo: Museum with the kind assistance of the Kunsthistorisches Institut, Florence)

sculpture of the type which adorns architectural members. The high relief and discretely placed elements contrast with the densely composed, low relief common to architectural decoration as well. Although possessing clearly decorative inclinations, Desiderio's style does not extend to the common decorative approach of standardizing, simplifying or abstracting the facial features of his males, putti or animals; rather, their faces retain the integrity of the living form proper to a naturalistic, figurative art.

The peculiar strengths and weaknesses of Desiderio's artistic personality are revealed by the Voting Urn. By omitting the bodies of his subjects, he consciously strove to conceal his ineptitude in depicting convincing anatomy and bodily movement. Desiderio capitalized on his considerable flair for investing male and animal heads with verve and individuality and for embedding them in an elegantly-profiled object.

Having analyzed what the Voting Urn itself discloses regarding Desiderio's artistic character, we may now consider the conclusions others have drawn about our artist and the Voting Urn. In the literature, Desiderio has been called a pupil or associate of Andrea Briosco, known as Riccio (d. 1532). Before the payments to Desiderio for the Voting Urn were known, Moschetti attributed the Urn to Riccio<sup>(8)</sup>. Several years later, Bode, who had learned of the payments to Desiderio, stated that Desiderio was a "successor" of Riccio, and hypothesized that «this hitherto unknown maestro Disiderio [sic] was a pupil of Riccio»<sup>(9)</sup>.

(8) A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, Padua, 1903, 115-16 and n. 253.

(9) BODE, *Italian Bronzes*, 24.



Bode's assumption has been tacitly accepted and perpetuated by virtually all subsequent writers. Twenty years after Bode's notice, Moschetti argued that since the commission for the Voting Urn would have gone to Riccio as the city's leading bronze sculptor, Desiderio must therefore have been Riccio's collaborator <sup>(10)</sup>. Moschetti reiterated this hypothesis ten years later in 1938 <sup>(11)</sup>.

In publications of the 1920s and early 1930s, Leo Planiscig supported the hypothesis that Desiderio was associated with Riccio. In 1921 and 1924 he claimed that Desiderio «came out of Riccio's workshop» <sup>(12)</sup>. When he first mentioned Desiderio in 1921, Planiscig tentatively ascribed four small bronzes to the master and made one firm attribution on the strength of the resemblance these works bore to the Voting Urn and to an incense burner Planiscig gave to Desiderio <sup>(13)</sup>. His additions to Desiderio's *oeuvre* were predicated on four assumptions stated in the text: first, Desiderio was a member of Riccio's workshop <sup>(14)</sup>; second, works by Desiderio should be sought among the productions attributed to Riccio and his workshop <sup>(15)</sup>; third, workshop productions depended largely on the repertoire of forms Riccio devised for the Paschal Candelabrum <sup>(15)</sup>; and fourth (a kind of disclaimer), Desiderio's style, although close to that of Riccio, was distinguished by «a different style in the handling of details» <sup>(16)</sup>, and by the lack of «slavish imitation or compilation, but show[ing] an intermediary style between Riccio and Sansovino» <sup>(17)</sup>. Planiscig slightly altered his terminology in 1927 to say that Desiderio was a pupil (*Schuler*) of Riccio and retained this terminology in a 1930 publication <sup>(18)</sup>.

---

<sup>(10)</sup> MOSCHETTI, «Andrea Briosco», 148-9. As evidence for Desiderio's collaboration with Riccio, Moschetti cited the similarity of the arms-bearing putti and the putti grotesques of the Urn to the putti found on the door of socle of the bronze tabernacle Riccio made for the Venetian church of S.M. dei Servi (now housed in the Ca' d'Oro).

<sup>(11)</sup> A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, new edition, Padua, 1938, 219.

<sup>(12)</sup> L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Vienna, 1921, 396; *Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Gerate und Plaketten*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1924, 90 (no. 5539).

<sup>(13)</sup> PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer*, 400-402, figs. 423-27.

<sup>(14)</sup> PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer*, 305, 306.

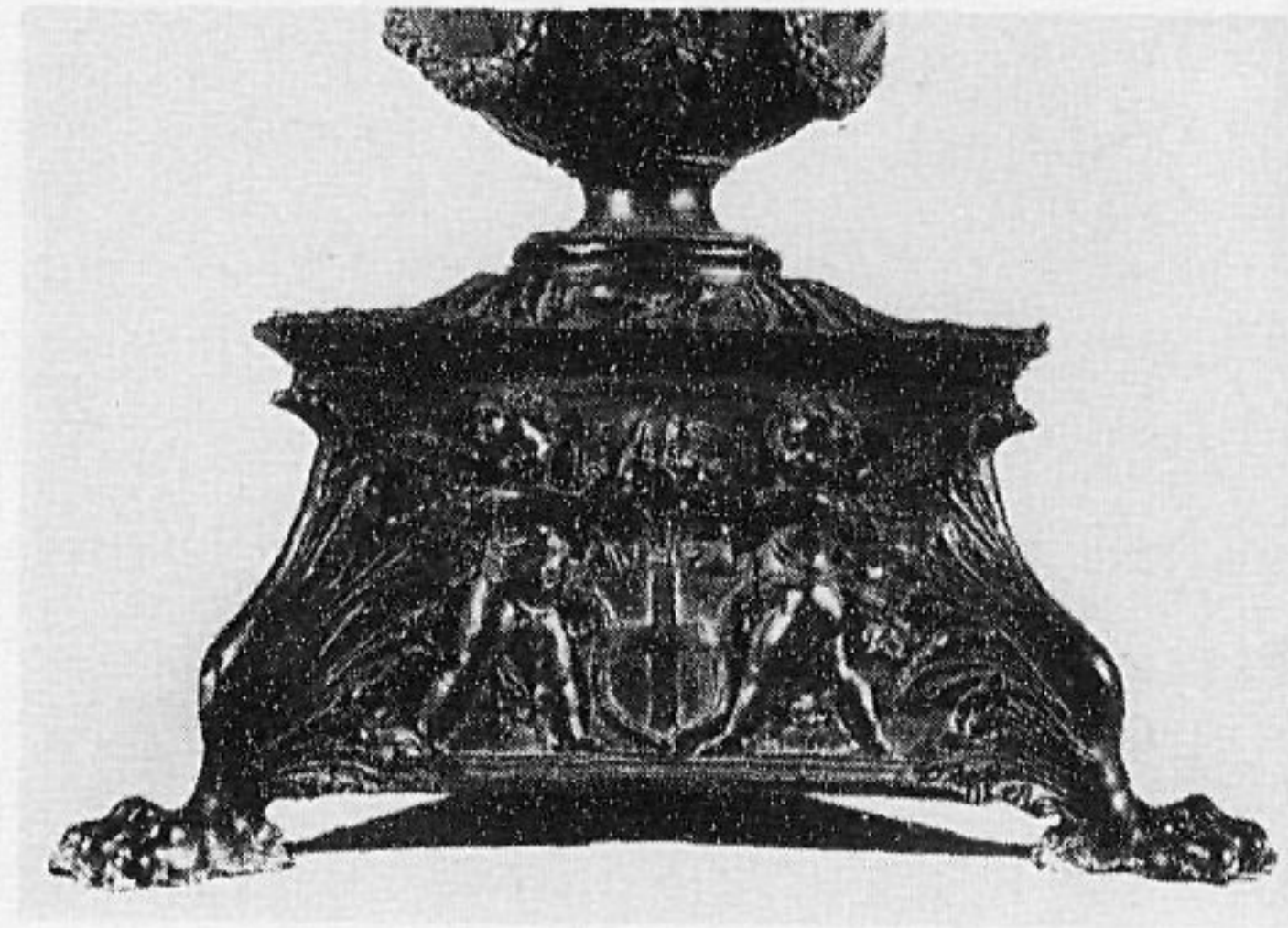
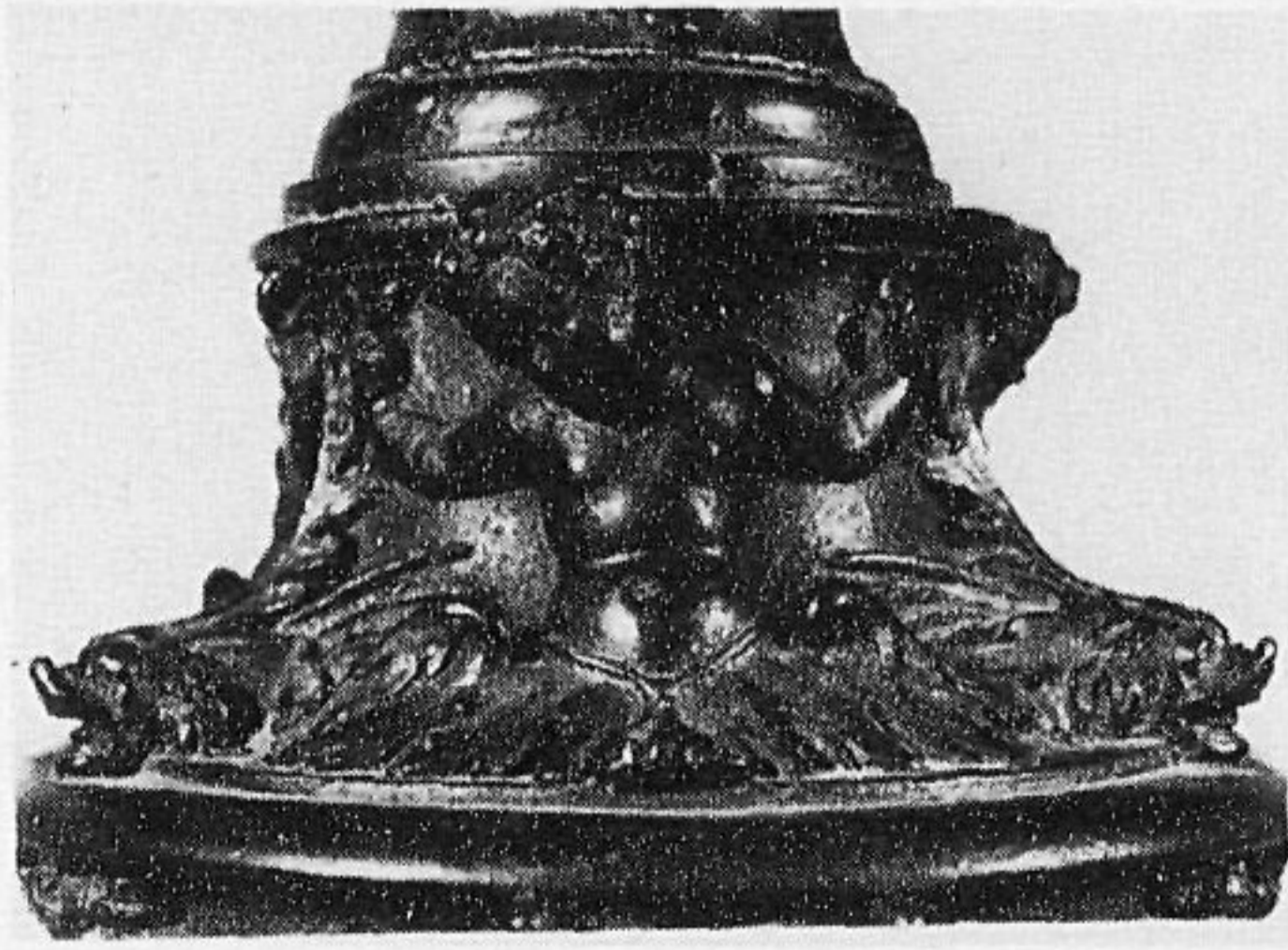
<sup>(15)</sup> PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer*, 400.

<sup>(16)</sup> PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer*, 401.

<sup>(17)</sup> PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer*, 402.

<sup>(18)</sup> PLANISCIG, *Andrea Riccio*, Vienna, 1927, 343, 350; *Piccoli Bronzi Italiani del Rinascimento*, Milan, 1930, 20.





6. Putto grotesque, detail of Voting Urn (photo: Museum with the kind assistance of the Kunsthistorisches Museum Florence)
7. Base, detail of Voting Urn (photo: Museum with the kind assistance of the Kunsthistorisches Institut, Florence)

Planiscig's article published in the winter of 1930-31 provides the only substantial consideration of Desiderio which has appeared to date. The article augmented his efforts of 1921 to articulate Desiderio's place as a sculptor among his contemporaries and to construct a corpus of plausibly attributed works. In the article, Planiscig reaffirmed Desiderio's close ties to Riccio in certain matters, but found that in others he broke from the master. On the one hand, Planiscig affirmed the close relationship he himself, like Bode and Moschetti, had claimed bound together Desiderio and Riccio; Desiderio here remained «the direct follower of Riccio» (19). On the other hand, Planiscig seemed intent on portraying a kind of cleavage between the styles of the two sculptors by asserting that the Voting Urn broke decisively from the work of Riccio (20).

Similar to the distinctions Planiscig made in defining Desiderio's relationship to Riccio, he was also careful to place limitations on the degree of Florentine influence he admitted was evident in the Voting

(19) PLANISCIG, "Desiderio", 72.

(20) Illustrative of this attitude, he acknowledged the debt Desiderio held to the foundation provided by «Riccio's art and his experience in the technique of bronze casting». ("Desiderio," 71) Yet, in matters of style, the author asserted that Desiderio «fully freed himself from the heritage of the Quattrocento still a factor in Riccio's late work». (p. 72) Further evidence of Planiscig's efforts to disassociate Desiderio from direct dependence on Riccio is found elsewhere in the article. For example, Riccio's name is conspicuously absent when Planiscig stated that the style of the Urn «accords in total appearance with that period of Venetian art that lies between the classical productions of the Lombardi and the emergence of Sansovino». (p. 72) In a likewise enigmatic comment, Planiscig stated that the arms-bearing putti adorning the base of the Urn and Maffeo Olivieri's candlestick of 1527 bear a similar relationship to Riccio's Paschal Candelabrum. (p. 72) Riccio was not capable of achieving «the clear structure of the composition, the ingenious, carefully planned and carefully measured distribution of ornament (p. 72) evident in the Urn.



Urn. While he ascribed the clear structure of the Urn and the well-considered composition of the reliefs to Florentine influence, he believed that the Urn showed no evidence of Tuscan training <sup>(21)</sup>. In addition, Planiscig claimed that Desiderio's training «was clearly Paduan» but that a measure of Florentine schooling was also indicated <sup>(22)</sup>. Planiscig provided insufficient grounds for assuming that Desiderio had Florentine training, but, as will be shown later in this paper, he was on the right track in perceiving Florentine elements in Desiderio's work; he just looked to the wrong evidence to account for it.

The majority of recent notices support the notion that Desiderio was trained by Riccio himself or in his workshop. The London catalogue which accompanied the 1961-62 traveling exhibition of Italian Renaissance bronzes upheld Moschetti's attribution of the doors of the Servi tabernacle to «Riccio's collaborator, Desiderio da Firenze» <sup>(23)</sup>. Desiderio is called a pupil of Riccio by Ciardi-Dupre, Mariacher, Semenzato and Cessi and is said by Weihrauch to have come out of Riccio's workshop <sup>(24)</sup>.

While other recent notices sidestep the hypothetical association with Riccio, their silence perpetuates belief in the long-held notion. Pope-Hennessy has simply stated that Desiderio «seems to have practiced as a maker of bronze utensils rather than as a figure sculptor» <sup>(25)</sup>. In this

---

<sup>(21)</sup> PLANISCIG, "Desiderio", 72.

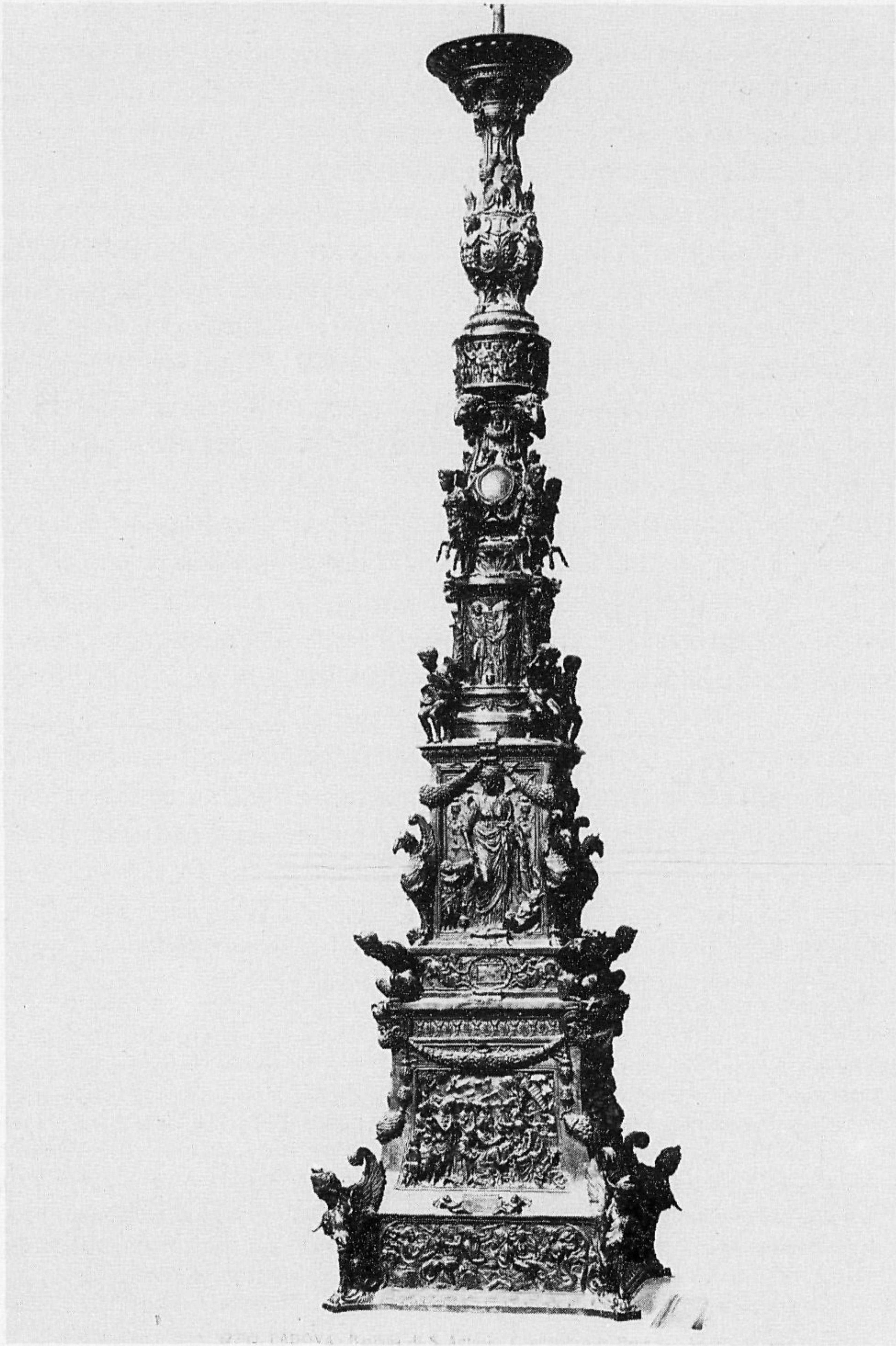
<sup>(22)</sup> Florentine schooling was indicated by a presumed link from the pommel of the «Sword of Donatello» (Armeria Reale, Turin) to the PATERA MARTELLI (Victoria and Albert Museum, London), both which Planiscig ascribed to Desiderio, and connected to a Florentine work, a cut stone once belonging to Lorenzo *Il Magnifico* de' Medici. ("Desiderio", 75, 76). A. RADCLIFFE has recently affirmed Bode's attribution of the sword pommel and guard to Riccio. ("Ricciana", *The Burlington Magazine*, CXXV, July 1982, 417).

<sup>(23)</sup> The Arts Council of Great Britain, the Victoria and Albert Museum, London, *Italian Bronze Statuettes*, ed. J. POPE-HENNESSY, London, 1981, no. 76.

<sup>(24)</sup> N.G. CIARDI-DUPRE, *I bronzetti del Rinascimento*, Milan, 1966, 81; G. Mariacher, *Bronzetti Veneti del Rinascimento*, (Saggi e studi di storia dell'arte, 13) Vicenza, 1971, 16; C. Semenzato in Padova, Palazzo della Ragione, *Dopo Mantegna: Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, Venice, 1976, no. 92; F. Cessi in Padova, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, *Alvise Cornaro e il suo tempo*, ed. L. Puppi, Padova, 1980, 117; H. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten. 15-18 Jahrhundert*, 1967, 115.

<sup>(25)</sup> This statement is placed in the context of his very plausible attribution to Desiderio of a statuette of a Devil housed in the Museo Civico in Belluno. (J. Pope-Hennessy, «Italian Bronze Statuettes-I», *The Burlington Magazine*, CV, January 1963, 21). This notion that our artist concentrated on the production of bronze utensils has been supported by Wixom and Sheard. (W. Wixom, *Renaissance Bronzes from Ohio Collections*, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, no. 98. Wixom clearly echoes the attitude of Planiscig in the claim that Desiderio «is an accomplished artist in his own right» «while dependent on Riccio in many ways». W. Stedman Sheard, *Antiquity in the Renaissance*, Smith College Museum of Art, Northampton, 1979, no. 125.).





8. ANDREA RICCIO, Paschal Candelabrum, Padua, Basilica of St. Anthony (photo: Alinari)



same vein, Radcliffe has surmised that Desiderio should probably be considered responsible for many of the bronze statuettes and utensils still ascribed to Riccio, even though Salmann has cast doubt on the validity on continuing to attribute Riccesque satyrs to Desiderio <sup>(26)</sup>.

The pervasiveness of the assumption that Desiderio was trained by Riccio is clear from my summary of the literature. More importantly, implicit in virtually all the literature, even where the issue of training is not addressed, is the belief that Desiderio's style approximates Riccio's. The question of the type and degree of similarity that may be perceived between the Voting Urn and works by Riccio has remained unanswered, and the presumed resemblance of the styles of the two bronze sculptors has never been tested by a detailed analysis of Desiderio's and Riccio's work.

For many reasons, the logical candidate among Riccio's works for direct comparison to the Voting Urn is the Paschal Candelabrum of 1507-1516 located in the basilica of Saint Anthony in Padua (Fig. 8). Surprisingly, by never directly comparing specific works, the existing literature does not identify the supposed stylistic similarities between Desiderio and Riccio. Nonetheless, ever since Bode in 1907, scholars have acknowledged that the Paschal Candelabrum offers a vertiable feast of imagery which inspired numerous statuettes and utensils produced by Riccio, his workshop and other artists in northern Italy <sup>(27)</sup>. The attribution of a number of statuettes and utensils to Desiderio, led by Planiscig and recently, the audacious efforts of Wixom, have all been dependent on the first three of the four assumptions formulated by Planiscig in 1921 and mentioned earlier: that is, if considered as an associate of Riccio, Desiderio would naturally have turned to the rich repertoire of the Paschal Candelabrum <sup>(28)</sup>. However, to my knowledge,

---

<sup>(26)</sup> RADCLIFFE, 412, 418, but see note 48 of the present article. G. Salmann, "Padoue", *Connaissance des Arts*, CCLXXXVIII, February 1976, 104; «Venise autour de 1500», December, 1976, 126.

<sup>(27)</sup> The payments for the Paschal Candelabrum appear in A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte in Padova*, Vicenza, 1976, 199, 200. Among the scholars who have noted that numerous utensils derive from the imagery of the Paschal Candelabrum are the following: Bode, 21-24; Planiscig, *Venezianische Bildhauer*, 146; *Piccoli Bronzi*, 16-17; Mariacher, 16; Wixom, nos. 86, 95, 98; Sheard, no. 125.

<sup>(28)</sup> The attributions Planiscig published in *Venezianische Bildhauer*, 400-402 and *Die Bronzeplastiken*, 90, have already been mentioned. In his 1930-31 article, he expanded the number of bronzes attributed to Desiderio with the inclusion of the candlestick in Rovigo Cathedral, a number of handbells, an oval plaquette in Vienna, a rectangular plaquette commonly part of a commercially-produced sandbox, a swivelling basin, and the relief on the pommel of the «Sword of Donatello». Some of these ascriptions have received support in subsequent literature, and additional attributions have been built on the *oeuvre* established by Planiscig.



those who have accepted these hypotheses have not sought to compare the Voting Urn directly with the Paschal Candelabrum <sup>(29)</sup>. Thus, the hypothesis that Desiderio was a pupil or associate of Riccio should be examined by means of visual comparison of these two works.

Both the Voting and the Paschal Candelabrum emphasize the solid, unpierced silhouette typical of large bronze candlesticks and firedogs produced during the first few decades of the Cinquecento <sup>(30)</sup>. Yet Desiderio's attitude towards the overall form of his objects is fundamentally distinct from Riccio's. Riccio relieves and enlivens the verticality of the Candelabrum by means of figures which strongly project from the corners; by contrast, Desiderio deliberately avoids projecting members that would otherwise disturb the gracefully undulating profile of the Urn. Desiderio also foregoes the succession of cubical elements used by Riccio on the lower half of the Candelabrum in favor of one triangular and a number of assorted cylindrical forms.

Desiderio's technical approach is fundamentally different from Riccio's, too. The unfinished forms and rough surface Desiderio gives to the Urn are unlike the attention to detail and chasing evident in the Candelabrum.

In addition to the disparate profiles and techniques of the two works, few exact parallels seem to exist between individual details. Although motifs such as bearded male masks, nude children and garlands are com-

---

<sup>(29)</sup> PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer*, 400, gives a chimney rack then in a private collection in Thiene to Desiderio based on its similarity to Riccio's Candelabrum. The author's statement concerning the analogous relationship both the putti on the Urn's base and the S. Marco Candlestick by Maffeo Olivieri bear to the Paschal Candelabrum can be recalled in this context. (Planiscig, "Desiderio", 72). Wixom related the imagery of the large candlestick in the Cleveland Museum of Art to the Paschal Candelabrum, but skipped a direct comparison to the Riccio work and the Voting Urn; instead, Wixom ascribed the Cleveland work to Desiderio based on certain details and quality of surface which he considered close to the Voting Urn. (Wixom, no. 98).

<sup>(30)</sup> This was made clear to me, thanks to the study which CARMEN LAZO presented to our graduate seminar on Renaissance bronzes at Syracuse University in the fall of 1982. Candlesticks having unbroken profiles dating from the early decades of the Cinquecento include the following prominent examples: Candlestick with St. Peter in the Metropolitan Museum, New York (Bode, plate CCLI-1); Candlestick with Emblem of St. Luke in the Pierpont Morgan Library, New York (Bode, pl. CCLI-2); Maffeo Olivieri's Candlestick in the basilica of St. Mark, Venice (Planiscig, *Piccoli Bronzi*, figs. 321, 322); Candlestick in Ravenna Cathedral (Planiscig, *Andrea Riccio*, fig. 374); Candlestick in Rovigo Cathedral (Planiscig, *Piccoli Bronzi*, fig. 427); Candlestick with the Arms of the Parte Guelfa in the Museo Nazionale, Florence (bronze inventory, 114); Likewise, the discretely-placed reliefs of the Voting Urn are inconsistent with the «burgeoning of complex decorative detail» which Radcliffe finds in Riccio's work beginning with the Paschal Candelabrum. (A. Radcliffe, «Bronze Oil Lamps by Riccio», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 3, 1972, 39, reiterated in «A Forgotten Masterpiece in Terracotta by Riccio», *Apollo*, CXVIII, July 1983, 44).



mon to both works, the versions by Desiderio do not closely resemble those of Riccio. Desiderio's male masks have much more individualized and naturalistic facial features than those located next to the female sphinxes (Fig. 9) or those beneath the bound satyrs of the Candelabrum; they also lack the classical beauty of the faces of Riccio's centaur grotesques. The putti on the Voting Urn are distinct from those seated at the corners (Fig. 10) or filling a circular frieze (Fig. 11) of the Paschal Candelabrum: with their tilted heads, eyes without pupils, tall foreheads and swept-back curls, Desiderio's putti differ from Riccio's older children who have erect heads, eyes with pupils and short foreheads hugged by curls. Likewise missing from the putti of the Voting Urn are the long torsos, thin arms and rough muscular articulation evident in Riccio's children. While the garlands in both works are rendered with comparable palsticity and achieve a lifelike appearance, Desiderio proceeds differently from Riccio in arranging and selecting the small plant forms which make up the garlands; Desiderio chooses to vary the placement and direction of a single type of plant form, and thereby takes an approach the opposite of Riccio, who arranges in regular ranks a rich assortment of plant forms, their individuality enhanced by the addition of chased lines.

This is not to say that analogies in detail are lacking between the Voting Urn and works by Riccio. Desiderio's putti do resemble those of the Candelabrum in that they lack rolls of fat and proper muscular articulation. The projecting, spoon-shaped eyebrows of the male masks on the receptacle closely resemble those found on the reclining satyr in the Temperance panel of Riccio's Candelabrum and the statue of Christ located in the Paduan church of S. Canziano<sup>(31)</sup>.

While many of the details are different, it must be admitted that contact with Riccio's works, particularly the Candelabrum, could have helped to sharpen Desiderio's sense of decoration *all'antica*. The motifs employed by both sculptors are part of the antique repertory which enjoyed renewed popularity in the Renaissance. Rather than mere dry copies, both artists fashioned their own reinterpretations of forms derived from antiquity. One of the most outstanding traits which Desiderio's figures share with those by Riccio is a sense of naturalism and verve. Although those scholars who maintain that Desiderio derived considerable inspiration from Riccio have made little of this striking parallel, it seems probable that the vivacity of the male, lion and dolphin heads of the

---

<sup>(31)</sup> P. Brandolese's dating of the Christ to 1530 has been generally accepted. (*Pittura, sculture, architettura ed altre cose notabili di Padova*, Padua, 1795, 16).





9. Sphinxes with masks, detail of Paschal Candelabrum (photo: Alinari)  
10. Seated putto, detail of Paschal Candelabrum (photo: Böhm)

Urn drew the attention of these scholars, who then compared the Voting Urn to Riccio's celebrated naturalism. The vivacity of some of the heads on the Voting Urn is clearly closer to that of Riccio's Paschal Candelabrum than to the art of the other sculptors working in Padua and Venice whose work Desiderio would have known; for example, the style of the Urn reliefs is strongly differentiated from the cool, idealized classicism of the Lombardi or the melodious grace of Sansovino's turning figures.

But it must be kept in mind that naturalism is not a throughgoing phenomenon in either the Voting Urn or in the Paschal Candelabrum: both works combine a predominately naturalistic treatment of figural details with a certain degree of stylization. For instance, the naturalistic, particularized facial features of the horned, male masks on the receptacle of the Voting Urn are combined with classically-inspired, tufted coiffures and long, wavy beards which metamorphose into leafy forms. Likewise, the convincingly fierce expressions of the lion heads belie their simplified, but not unnaturalistic, features.

Both sculptors join naturalistic with abstract handling of form, but mix them in different proportions. Several examples will suffice to illustrate this point. In his bound satyrs, Riccio attains a remarkable degree





11. Putti frieze, detail of Paschal Candelabrum (photo: Böhm)

of naturalism of facial and bodily articulation, pose, movement and emotional expression. At the same time, many of his other creations, such as the stiff and majestically posed griffins, are handled much more decoratively. Desiderio, much more than Riccio, incorporates a startling degree of naturalism along with abstracting tendencies within a single figure: the naturalistic facial features and expressive power of the horned male heads are merged with a marked degree of stylization in their coiffures and leafy, beard-like extensions.

The predomination of dissimilarities in approach and form strongly suggest that Desiderio was not as dependent on Riccio as has been commonly supposed. The surprisingly few analogies in details also indicate that Desiderio may not have borrowed directly from the decorative



repertoire of the Paschal Candelabrum <sup>(32)</sup>. The assumption that Desiderio's style closely parallels that of Riccio is not borne out by the visual evidence and should be put to rest.

Rather than echoing the sculpture of Padua and Venice, the Voting Urn presents considerable evidence that Desiderio drew inspiration from Florentine sculpture. Although no documentation secures his presence in Florence, his designation as "Desiderio da Fiorenza" in the contract for the front cover indicates his Florentine origin. Aside from Planiscig's references to the Florentine influences apparent in the Voting Urn noted earlier, Desiderio's Florentine background has been heretofore overlooked.

The Voting Urn clearly shows inspiration that can be traced to sculpture by Verrocchio and, in one outstanding instance, by Pollaiuolo, examples of which Desiderio could have seen in Florence. The bold modelling and highly expressive forms so typical of Verrocchio and Pollaiuolo have gone unnoticed in the rush to credit these tendencies in the Voting Urn to the influence of Riccio. But it can be seen that the vivid naturalism and liveliness of expression evident in the male, lion and dolphin heads by Desiderio are particularly close to Verrocchio's head of the proud *Colleone* as well as the faces of the startled soldiers of the *Carreggi Resurrection*. The molded details of the Voting Urn, left unsmoothed by tools, particularly evoke the very spontaneity of the *Resurrection*. Aligned with this fresh approach to modelling is the relationship the relief bears to the ground. Both Desiderio and Verrocchio favor high relief which looks as if the forms were applied to the

---

<sup>(32)</sup> It is not my intention to imply that no evidence supports comparing the Paschal Candelabrum with the Voting Urn or to deny that other works by Riccio would perhaps serve as useful vehicles of comparison. Admittedly, there are other works by Riccio nearer in time to the Voting Urn, including the eight bronze reliefs from the Della Torre tomb in S. Fermo Maggiore, Verona and the bronze bust of Antonio Trombetta which Riccio executed in 1521-24 for his tomb in the basilica of Saint Anthony in Padua. (The date of the Della Torre reliefs is not documented, but most scholars have stayed close to Planiscig's conjectural dating of 1516-20. *Andrea Riccio*, 372-75. For the payment records for the Trombetta bust, see Sartori, 201.) However, the fact remains that among the major works unquestionably by Riccio, only the repertory of the Paschal Candelabrum corresponds to the themes found on the Voting Urn. Moreover, the Voting Urn is stylistically incompatible with Riccio's post-Candelabrum work. For instance, the «greater expressivity» which Draper has said characterizes Riccio's later work is absent from the faces adorning the Voting Urn. (J.D. Draper, «Andrea Riccio and his Colleagues in the Untermeyer Collection», *Apollo*, n.s. CXCII, March 1978, 170); while Desiderio endows his male and animal heads with animated and individualized features, their rather placid emotional tenor is in keeping with their decorative, non-narrative context as well as with the decorum appropriate to the environment of the Consiglio chamber.



background rather than having been worked up from the mass of material. Admittedly, this manner of creating relief is not peculiar to Verrocchio. However, it is significant that Desiderio chose to follow the style of high relief which looks externally applied characteristic of Verrocchio and found in most of his molded sculpture <sup>(33)</sup>.

Not only in general approach and technique, but also in certain details, does Desiderio appear to have borrowed from Verrocchio in making the Voting Urn. The faces of the two sets of putti on the Urn conform to the type established by Verrocchio in the *Putto with a Dolphin* <sup>(34)</sup> (Fig. 12). The heads of Desiderio's putti feature curly hair swept off the face, broad and slightly bulging foreheads, small puffs of skin below each eye, fat cheeks animated by a slightly upturned, smallish mouth, as well as the smooth skin and tilted carriage of the head characteristic of the *Putto with a Dolphin*. The putti of the Urn also share the very large hands with broad fingers employed by Verrocchio. In addition, the arms-bearing putti of the Urn have wings shaped and posed exactly like those of the *Putto with a Dolphin*. A piece of drapery which winds carelessly around their torsos, its ends flying outwards, clearly recall the *Putto*. The ends of the drapery encircling Desiderio's putti, however, are longer and more movemented; they resemble the flying drapery Verrocchio employed in the *bozzetto* for the Forteguerra cenotaph, the running mourner in the workshop piece, *The Death of Francesca Tornabouni*, and elsewhere in his two-dimensional works <sup>(35)</sup>.

Another motif Desiderio could have imitated from Verrocchio is acanthus leaves with lions' paws supporting the base. Verrocchio used this motif to support the bronze candlestick he made in 1468 for the chapel of the Sala dell'Udienza of the Palazzo Vecchio (now in the Rijksmuseum, Amsterdam) and repeated it with greater delicacy in 1472 in the funerary monument for Giovanni and Piero de' Medici in the

---

<sup>(33)</sup> Verrocchio employs this relief style in the terracotta Madonna and Child (Museo Nazionale, Florence) the sketch model for the cenotaph of Cardinal Niccolo Forteguerra, the shouting mask on the breastplate of the Giuliano de' Medici (National Gallery of Art, Washington) and the Careggi Resurrection. Some of the figures in the silver relief of the *Decollation of St. John the Baptist* are actually modelled separately and attached to the ground.

<sup>(34)</sup> On the *Putto with a Dolphin*, see. G. Passavant, *Verrocchio*, London, 1969, 174-6.

<sup>(35)</sup> Such flying drapery ends are found in the cloak of Tobias in the *Tobias and the Angel*, (Passavant, fig. 172), Christ's loincloth in the *Christ on the Cross between St. Jerome and St. Anthony*, (Passavant, fig. 176), and the veil in the Oxford drawing, *Head of a Woman* (Passavant, fig. 100).



church of S. Lorenzo (Fig. 13). In contrast with Verrocchio and Desiderio, Riccio did not employ acanthus with lions' paws in his work. Unlike the Rijksmuseum Candlestick, the Medici tomb and the Voting Urn, the Paschal Candelabrum rests directly on the ground anchored at the corners by four female sphinxes. Female sphinxes likewise bear the sarcophagus of the Della Torre tomb in S. Fermo Maggiore, Verona. Elaborate oil lamps by Riccio and other small bronzes by him or his workshop are supported on legs which resemble curved stems<sup>(36)</sup>. While some of the utensils produced in Riccio's workshop feature acanthus attached to claw feet, the examples from the workshop are distinct from the type employed by Verrocchio and Desiderio: the acanthus is shrunken, lacks luxuriant growth and remains separated rather than united with the corners<sup>(37)</sup>.

The putti grotesques of the Urn possess odd, hollowed-out eyes without pupils. This unusual detail is likely to have been inspired by the similarly articulated eyes of the two startled sentinels in Verrocchio's *Resurrection*. This feature is certainly distinctive enough that whatever Desiderio's immediate source of inspiration, the motive is undoubtedly traceable to Verrocchio<sup>(38)</sup>.

While admitting that Desiderio shared with Verrocchio a similar

---

<sup>(36)</sup> Oil lamps in the Ashmolean Museum, Oxford, (Bode, plate LIII-1,2); the Victoria and Albert Museum, London, (Bode, LIII-3); the Frick Collection, New York, (Bode, CCXLV-1); an undated lamp which in 1930 was owned by Baron Robert de Rothschild, Paris, (Bode, LII-1,2). Versions of a statuette of a Triton with a nymph on his back are found in the Frick Collection, (Bode, XLI-1,2) and in the Louvre, Paris, (Planiscig, *Piccoli Bronzi*, LXIII-2). A sandbox with three helmeted figures at the corners exists in several versions, one in the National Gallery of Art, Washington D.C. (J. Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Relief, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, Phaidon, N.Y. 1965, no. 482, figures 495, 496).

<sup>(37)</sup> POPE-HENNESSY suggests that the base of the Frick inkstand with Satyr holding a Candlestick is not contemporary with the figures and was made later in the sixteenth century. (J. Pope-Hennessy and A. Radcliffe, *Italian Sculpture. Renaissance and Subsequent Periods*, (The Frick Collection, III), N.Y. 1970, 80); Inkstand with Satyr Family in the Museo Nazionale, Florence, (Mariacher, fig. 78); several versions of an Atlas supporting the Globe of Heaven, one in the Frick Collection, (Pope-Hennessy, *Frick*, 106-110).

<sup>(38)</sup> Desiderio may have derived this type of eye treatment from a relief depicting *Susannah and the Elders* which Pope-Hennessy has attributed to Jacopo Sansovino. Sansovino executed the relief as part of the decoration of the temporary Cathedral facade erected for the entry of Pope Leo X de' Medici into Florence on November 4, 1515. (J. Pope-Hennessy, «A Relief by Sansovino», *The Burlington Magazine*, C1, 1959, 4-10). Charles Avery has observed that the gouged-out eyes of the *Susannah and the Elders* panel are reminiscent of those used by Verrocchio in the terracotta *Resurrection*. (C. Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*, New York, 1970, 165) In spite of the general lack of resemblance between Jacopo's work in Florence and Desiderio's later Voting Urn, it is possible that he transmitted this motive of Verrocchio's to Desiderio.





12. ANDREA VERROCCHIO, Putto with a Dolphin, Florence, Palazzo Vecchio (photo: Alinari)

attitude towards technique and formal details, it would be erroneous to push the resemblance too far. The Voting Urn has a surface which looks as if it were left untouched by tools. This sketchy technique could hardly contrast more with the exquisitely fine details and crisp edges which Verrocchio gave to the bronze candlestick he made in 1468 for the chapel of the Sala dell'Udienza of the Palazzo Vecchio or lavished on the bronze fittings for the tomb of Giovanni and Piero de' Medici and the silver relief of the *Decollation of St. John the Baptist*. The unworked relief forms of the Voting Urn are also dissimilar to the incised lines Verrocchio added to all his work.

The numerous analogies which the Voting Urn holds to an array of works by Verrocchio strongly suggest that in order to have known the master's works as well as he did, Desiderio was not only born in Florence, but spent a considerable amount of time there. Desiderio was clearly captivated by the style of Verrocchio; it is not improper to say





13. ANDREA VERROCCHIO, detail of the Tomb of Giovanni and Piero de' Medici, Florence, S. Lorenzo (photo: Alinari)

that the Quattrocento master probably served as an artistic mentor to Desiderio. In the Voting Urn, Desiderio would then have followed the manner of high, applied relief and the bold modelling style characteristic of Verrocchio. In the relief forms, Desiderio incorporated formal details he would have observed in Verrocchio's works.

While Desiderio's debt to Verrocchio is, I think, undeniable, we are led into the realm of probabilities when we turn to consider the avenues by which Desiderio absorbed the technique and details used by Verrocchio. Lacking notices as to our artist's whereabouts before he worked in Padua in 1532 as well as references which would allow us to gauge the date of his birth with a reasonable degree of precision, stylistic considerations provide one of the most reliable guidelines in formulating a convincing hypothesis regarding Desiderio's artistic formation. Therefore, it is sensible to surmise that Desiderio probably absorbed Verrocchio's style from an artist close to him.



For stylistic reasons which shall be considered shortly, Alessandro Leopardi (active 1482-1522/23) and Gianfrancesco Rustici (1474-1554) are the two most likely candidates to have transmitted the master's style to Desiderio. Both of these sculptors were closely associated with Verrocchio, and there is evidence in the Voting Urn to suggest that Desiderio knew the work of both artists. An examination of their works in comparison with the Voting Urn will test the hypothesis that on or both of these sculptors communicated Verrocchio's style to Desiderio.

During the forty years of his known artistic activity, Alessandro Leopardi was considered the leading bronze sculptor in Venice. He is probably best remembered for casting the bronze equestrian statue of Colleone from the full-scale model Verrocchio had completed before his death<sup>(39)</sup>. It is generally agreed that Verrocchio can be credited for the present appearance of the equestrian group, while Leopardi probably added only certain small details and a manner of finishing different than Verrocchio would have done himself<sup>(40)</sup>.

In the early sixteenth century, Leopardi labored on the two most important bronze commissions in Venice: the three standard bases in Piazza S. Marco, completed in 1505<sup>(41)</sup> (Fig. 14) and the decoration of the funerary chapel of Cardinal Giovanni Battista Zen, begun in 1501 and largely complete by 1521<sup>(42)</sup>. Leopardi was among the sculptors who gave his high relief the appearance of being modelled separately and subsequently attached to the background. This discrete effect is enhanced by the line which circumscribes the individual relief forms. This linear circumscription, a hallmark of Venetian Renaissance sculpture is, however, absent from the Voting Urn. What is recalled by the Urn's profile and the broad solid outlines is the interplay of convex and concave rhythms so prominent in Leopardi's standard bases. Desiderio's tendency to allow relief to overlap the mouldings parallels the delightful intrusion the heads and feet of the lions make into the mouldings of the standard bases.

This short list of resemblances does not truly assert any deliberate

---

<sup>(39)</sup> For the Colleone monument, see Passavant, 187-8.

<sup>(40)</sup> Passavant, 187; J. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, second edition, London, 1970, 299.

<sup>(41)</sup> The first standard base was completed in 1501, the second and third in 1505. (F. Sansovino, *Venetia atta nobilissima et singolare*, Venice, 1581, 111r-112r). Also see the documents in P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, II, Venice, 1893, 244-7, 268-9.

<sup>(42)</sup> On the Zen chapel, see Pope-Hennessy, *Italian Renaissance*, 344-5. Pertinent documents were first published in Oganis, 122-156.





14. ALESSANDRO LEOPARDI, Standard Base, Venice, Piazza San Marco (photo: Böhm)

borrowing Desiderio may have made from Leopardi's bases. The differences between the two works are more substantial. Desiderio owes nothing to the melodious style which Leopardi imparts to his figures gamboling in the waves (Fig. 15). The smooth, swollen tubular forms of Desiderio's children are unlike the putti of the standard bases, articulated by bulges of fat and muscle. Quite distinct from the unchased surface of the Voting Urn are the host of lines Leopardi liberally employs to define the breasts and wings of the lions as well as the sea waves<sup>(43)</sup>. Given the many departures the Voting Urn makes from the style of Leopardi, it seems unlikely that this artist conveyed Verrocchio's for-

---

(43) The standard bases remain the only complete work which can be attributed with certainty to Leopardi. Documents make it clear that early on he dropped out of the work on the funerary chapel of Cardinal Zen and that none of the decorations of the chapel can be attributed to him. Leopardi was also commissioned for the doors of the Porta della Carta, but these were never made. (Paoletti, II, 267).





15. Frieze, detail of Standard Base (photo: Böhm)

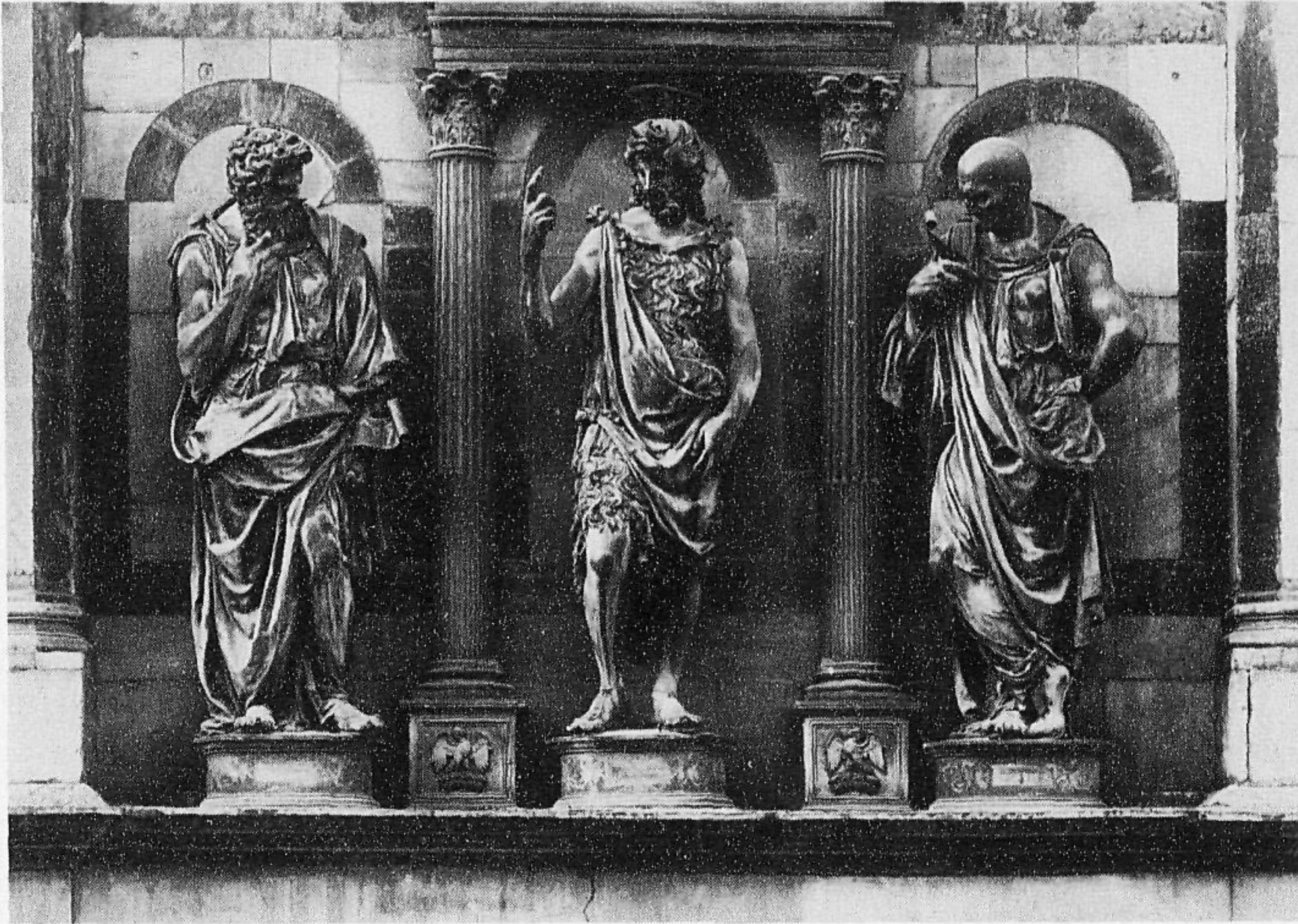
mal language to Desiderio. Leopardi is further disqualified by the fact that he made few references to Verrocchio in his major work, the standard bases.

While Leopardi manifests few traces of his contact with Verrocchio, the opposite is true in the case of Gianfrancesco Rustici. Desiderio's hypothetical connection with Rustici makes considerable sense in terms of their similar ties to Verrocchio; among the sculptors of the generation after Verrocchio, even among those who were members of his workshop but too young to have studied directly with the master, only Rustici can be said to have been a true heir of this Quattrocento artist<sup>(44)</sup>.

---

<sup>(44)</sup> J. POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, second edition, London, 1970, 65. Avery, 153, states that «the tradition begun by Verrocchio seems to have died in Florence with Rustici». I would add that this tradition was carried on by Desiderio in the Voting Urn.





16. GIANFRANCO RUSTICI, St. John the Baptist Preaching to a Levite and a Pharisee, Florence, Baptistry (photo: Alinari)

The Baptist Preaching group, executed between 1506 and 1511 and placed over the north door of the Baptistry of Florence (Fig. 16), is undoubtedly both the most important commission of Rustici's career and his masterpiece<sup>(45)</sup>. In the three figures — the Baptist who exhorts a Pharisee and a Levite flanking him — the bold modelling, complex, active poses and highly expressive faces descend from works by Verrocchio such as the *Colleoni* and the wakened soldiers of the *Resurrection*. As noted above, Desiderio had equally strong ties to this type of modelling. The deliberately rough relief forms of the Voting Urn also reflect the broad and sketchy handling of the Baptist Preaching group (Fig. 17). Rustici also conveys the impression of applied relief, which he may have derived from Verrocchio and transmitted to Desiderio, in his only known example of modelled relief, the terracotta roundels in the courtyard of the Villa Salviati near Florence.

Despite the similar attitude which Desiderio shares with Rustici

---

(45) On the dating of the group, see POPE-HENNESSY, *High Renaissance*, 341 citing Vasari-Milanesi, VI, 626-7.



towards the handling of relief, the overall result is not the same in their respective works. While both sculptors seem to prefer an unfinished surface that preserves the freshness of the molded details, certain of Desiderio's forms — most notably, the two sets of putti and the lions of St. Mark — are weakly handled and do not benefit from the artist's decision not to finish them in some way. This apparent discrepancy between the abilities of the two sculptors, however, is not as gaping as it may seem at first glance. The preference which Desiderio manifests in the Urn for certain types of forms cleaves along the lines of Rustici's own sculpture. Both artists appear to have reserved their expressive power for rendering male figures; by contrast, their depictions of children are extremely bland-looking and timid in their expression. Among the surviving works solidly attributable to Rustici, the Baptist Preaching group, certain roundels from the Villa Salviati and the four equestrian Battle terracottas (Fig. 18) show Rustici's characteristic flair for vividly expressive facial features and physique<sup>(46)</sup>. On the other hand, the female and child actors in the Villa Salviati roundels as well as the protagonists in the marble Madonna and Child tondo in the Museo Nazionale, Florence, wear dull and lifeless expressions. Based on the visual evidence presented by the Voting Urn, Desiderio was affected by this same dichotomy of treatment. His male and animal faces (excepting those of the lions of St. Mark) are eminently fresh and exuberant creations, while the putti grotesques, arms-bearing putti and the Venetian lions wear vacuous expressions. Moreover, the little faces of the putti are frankly tired repetitions of their Verrocchio prototype; Desiderio's versions lack any of the vivacity and charm of expression and masterfully rendered movement of their model. From his assumed association with Rustici, Desiderio assimilated this artist's considerable ability for rendering physiognomically distinctive and expressively engaging faces, but not his aptitude for bodily physiognomy and movement which was fostered in Rustici by his training in Verrocchio's workshop. The explicit departure Desiderio made from the style of Rustici is readily apparent when the superbly-conceived, fully three-dimensional poses of the Baptist, Levite and Pharisee are compared with the stiff poses of the Venetian lions and the awkward posture and tubular anatomy of the putti decorating the Voting Urn.

---

(46) One Battle group is housed in the Museo Nazionale, two in the Palazzo Vecchio, Florence, and one in the Louvre, Paris. On these terracottas, see C. Loeser, «Gianfranco Rustici», *The Burlington Magazine*, CIII, 1928, 171.





17. Head of the Levite, detail of Figure 17 (photo: Alinari)



18. GIANFRANCO RUSTICI, Battle group, Florence, Museo Nazionale (photo: Alinari)



We can suppose that Desiderio was inspired not only by the more general features of Rustici's style, but may have taken clues from details, just as he did from Verrocchio. Desiderio would have known the equestrian Battle groups that Rustici molded in terracotta. They share with the bronzes of the Baptistry group a lively sense of form and agitated expressive qualities, both of which attracted Desiderio. From the Battle group now in the Bargello, Desiderio may have adopted the strongly protruding shoulder sockets for the putti grotesques; the shoulder of the fallen soldier on the right assumes the same exaggeratedly projecting knobs.

Besides conveying Verrocchio's style to Desiderio, Rustici could also have forged one striking link to the style of another Quattrocento artist, Pollaiuolo. It has been correctly observed that in the *Mercury* fountain figure of 1515, Rustici modelled a quite muscular and sinewy type of anatomy which closely recalls that of Pollaiuolo's bronze statuettes, most notably the *Hercules and Anteus* (Fig. 19), then in Medici possession (47). While the muscular anatomy and powerfully movemented poses characteristic of Pollaiuolo's figures are foreign to the Voting Urn, Desiderio could have been stimulated by another aspect of his style. The modelling of the lion head in the *Hercules and Anteus*, while admittedly a minor detail, is nonetheless treated identically to the relief on the Voting Urn, especially the lion and male masks on the hemispherical section. The lion head by Pollaiuolo possesses the same kind of highly generalized form which eschews finishing and precise details any kind. The Knobby forms which make up the lion's heads in both works are freshly cast; the only notable difference between the examples is the absence of hammering on the relief of the Urn which Pollaiuolo meticulously applied to his lion head.

Mounting visual evidence thus supports the conclusion that Desiderio was strongly influenced by Rustici rather than Leopardi. No other artist except Rustici continued the style of Verrocchio which is so conspicuous in the Voting Urn. The patent references that Desiderio makes in the Voting Urn to the style of Verrocchio and Pollaiuolo were, as we have seen, probably nourished by Rustici. Not only is it probable that Rustici conveyed the sculptural legacy of Verrocchio and Pollaiuolo to Desiderio, but it is also apparent that his own work constituted a signifi-

---

(47) This similarity was noted by B. HARRIS WILES, *The Fountains of the Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini*, Cambridge, Mass., 1933, 84 and is reiterated by Avery, 151. The Mercury is in the collection of Henry Harris, London.





19. ANTONIO POLLAIUOLO, Hercules and Anteus, Florence, Museo Nazionale (photo: Alinari)

cant stimulus. The influence exerted by these three Florentine sculptors on Desiderio as proclaimed by the Voting Urn leads to the inescapable conclusion that not only was Desiderio born in Florence, but that he received his early training there.

While it has been presumed that Desiderio da Firenze was closely associated with Andrea Riccio, a comparative investigation of the Voting Urn and works by Riccio, particularly the Paschal Candelabrum, has shown that this long-held belief requires modification. Desiderio may have derived from Riccio a tendency to combine naturalistic with stylized treatment of form and distinctive particulars such as the undifferentiated anatomy of the putti and spoon-shaped eyebrows. However, a handful of close resemblances between the Voting Urn and the sculpture of Riccio does not warrant the supposition that Desiderio was the master's pupil or close associate. Rather, it seems that the Paduan-Venetian milieu in which Desiderio produced his only known work merged with the



Florentine roots of this style provided by his training in that city. Riccio's influence on Desiderio is apparent, but not to the degree that had been traditionally claimed. The inspiration which Desiderio drew from the work of Verrocchio, Pollaiuolo and Rustici clearly demonstrates his debts to Florentine art <sup>(48)</sup>.

## II. FUNCTION

While the Voting Urn has been considered the past from a stylistic point of view, its probable function in the *Consiglio* of Padua has been neglected. Voting practices and the objects used in elections have not attracted much attention from scholars. The dearth of available information partially accounts for the neglect accorded the subject of electoral paraphernalia in Renaissance Italy. Just the same, written records are preserved of the elaborate voting procedures and the measures taken to ensure their proper observance in Venice. In addition, the sixteenth-century Florentine historian Donato Giannotti discusses the procedures for using black and white beans as ballots in the Great Council (*Consiglio Maggiore*) of Florence. Just as in Florence, the Paduan councils used black and white beans as ballots. The black beans signified an affirmative vote and the white bean a negative vote.

It is only in Florence, however, that we know the manner in which the black and white beans were cast. Donato Giannotti offers a brief description of the electoral process employed in the Great Council, the popular assembly instituted in Florence between 1494 and 1512 <sup>(49)</sup>. According to Giannotti, each citizen attending the meeting of the Great Council placed a bean in one of the urns (*bussuli*) passed around the benches where the members sat. The beans were then counted to ascer-

---

<sup>(48)</sup> ANTHONY RADCLIFFE in *The Genius of Venice*, 362 has independently arrived at conclusions similar to my own. He observes that the claim that Desiderio was Riccio's assistant «cannot be substantiated; the style of the Urn seems to owe little to Riccio, and can to a great extent be explained in Florentine terms». Radcliffe likewise discerns that «the urn's general design and most of its decorative elements can be traced back to Florentine sources, most notably to Verrocchio».

<sup>(49)</sup> Giannotti's description appears in his «Discorso intorno forma di Repubblica di Firenze», in *Opere politiche e letterarie di Donato Giannotti*, ed. F.L. POLIDORI, Florence, 1850, 22-24. Open voting by hand (*a mano*), rather than the greater secrecy afforded by the use of beans, had been favored during the period of Medici rule (1434-1494). (N. Rubenstein, «I primi anni del Consiglio Maggiore a Firenze (1494-99)», *Archivio storico italiano*, CXII, 1954, 328).



tain whether the number of members required for a quorum was present <sup>(50)</sup>. The councillors voted for candidates for office according to the quarter of the city in which they resided, those from Santo Spirito voting first. The black and white beans were kept in little channels (*canaletti*) attached behind the benches. The ballot boys (*tavolaccini*) at each bench collected the beans one-by-one with their right hands while holding the *bussuli* with their left hands. A law forbidding members from placing the beans into the urns was designed to prevent them from casting more than one vote. Having collected the beans, the *tavolaccini* brought the urns to the platform (*tribunale*) of the Signoria and emptied them into other large *bussuli* held by officials. In the presence of two lords (*Signori*) and two colleagues (*Collegi*), a priest counted the beans. A candidate for office required only a simple majority of black beans to be elected. This procedure of voting was repeated for each candidate.

The electoral procedures used by the Great Council in Venice during the later fifteenth- and early sixteenth-centuries are known in considerably greater detail. Several types of elections were conducted in the large legislative body known as the Great Council (*Maggior Consiglio*), but the most important type was the round of elections to fill the many offices pertaining to the Venetian bureaucracy. Normally nine, and no more than eleven, offices were considered at the weekly sessions of the Great Council. Candidates for office were nominated by thirty-six councillors who sat on four, nine-man committees. The thirty-six nobles were chosen in a process of sortition, or casting lots, from among the assembled patricians <sup>(51)</sup>. Three urns, one in the center and one on either side, containing the "lots" (*ballotte* or *balle*) stood on the ducal platform (*tribunale dei Principi*) at the front of the Council hall. Both of the lateral urns held as many silver balls as there were councillors present, plus sixty golden balls, thirty in each urn. The center urn contained only sixty balls, thirty-six of which were golden and twenty-four silver. All of the golden

---

<sup>(50)</sup> Rubenstein, 178, reports that after the Great Council began to meet as a whole, instead of in thirds, as had been instituted in 1495. The required number for voting on legislation was deliberately set rather low, in recognition of the widespread lack of interest in participation. The thousand members required for a quorum constituted only about one third of the male citizen body eligible to participate in the Council.

<sup>(51)</sup> After 1482, a four-committee system replaced the earlier two-committee nominating procedure for most elections. By 1537, virtually all elections involved four nominating committees. (On the changeover from the two to the four-committee system, see G. MARANINI, *La costituzione di Venezia dopo la serrata del Maggior Consiglio*, Venice, 1931, reprinted Florence, 1974, 109.)



balls were marked with a coded inscription altered from election to election to permit those in charge of the balloting to prevent patricians from using counterfeit golden balls to secure a seat on one of the nominating committees <sup>(52)</sup>. The nobles were called to the lateral urns closest to where they sat, one bench at a time. They approached the urns one-by-one and extracted a single ball. A noble drawing a gold ball handed it to the official in charge of the urn, who verified that it was not counterfeit by checking its inscription. Those who drew a golden ball continued to the center urn, while other members of the same family and those who had drawn a silver ball returned to their seats <sup>(53)</sup>. The thirty-six lucky patricians who drew golden balls from the center urn were entitled to sit on one of the four nominating committees <sup>(54)</sup>.

Within each of the four rooms where the committees were sequestered, the nine nobles each extracted a numbered ball from an urn, the number corresponding to the election for which the noble was to make a nomination. If there were ten or eleven elections, the patrician who made the nomination for the first election was responsible for the tenth office, and the man naming a nominee for the second election did likewise for the eleventh office. The committee members cast ballots for or against each nominee; a six-vote margin or two-thirds majority was required for the approval of a nominee.

Thus, for each office the Great Council voted on four candidates each nominated from one of the four committees <sup>(55)</sup>. The procedure observed in the Council did not call for the nominees to run against

---

<sup>(52)</sup> D.E. QUELLER with F.S. SWIETEK, «The Myth of the Venetian Patriciate: Electoral Corruption in Medieval Venice», in *Two Studies in Venetian Government*, Geneva, 1977, 104 and n. 20. Queller reports that Donato Giannotti, *Libro de la republica de Vinitiani* in *Opere*, 75, describes the process of inscribing the golden balls with a letter to prevent the presentation of counterfeit balls.

<sup>(53)</sup> A measure of 1527 permitted two members of the same clan who had drawn golden balls from the outer urns to proceed to the center urn. Since families who had more than one male member eligible to participate in the Great Council were the rule rather than the exception, this measure greatly stimulated attendance at the session of the Great Council. Based on M. Sanuto, *I diarii*, ed. R. Fulin and others, Venice, 1879-1903, XCV, 483-567, R. Finlay, (*Politics in Renaissance Venice*, London, 1980, 98-107) discusses the determined efforts made by patricians whose families had most to gain from the implementation of the measure, and their eventual triumph over the opposition.

<sup>(54)</sup> QUELLER, 105, and Finlay, 90, who cites the description of the whole procedure provided by M. Sanuto, *Cronachetta* (1493), ed. R. FULIN, Venice, 1880. Queller, 104, n. 79, indicates that G. Contarini described the electoral procedure followed at the beginning of the sixteenth century in *De magistratibus et republica Venetorum*, Venice, 1589, 4v-5r, translated by L. Lewkenor, *The Commonwealth and Government of Venice*, London, 1599, reprinted Amsterdam, 1969, 23-32.

<sup>(55)</sup> FINLAY, 90, notes that for certain offices the Senate added its own nominee.



each other; rather, the councillors cast ballots for or against each candidate. About twenty ballot boys (*ballottini*) carried the *bussuli* around the benches to collect the ballots. After all the nobles present had voted, the *bussuli* were brought to the ducal platform where they were emptied into bowls<sup>(56)</sup>. The affirmative votes were emptied into one bowl and the negative votes into a separate bowl. The ducal counselors then counted the ballots, while the *bussuli* were returned to the *ballottini* for the election of the next candidate. Whoever received the highest number of affirmative votes was considered elected, so long as the total number of votes in his favor constituted a majority of the Council as a whole; if none of the candidates garnered such a majority, the election was voided and the appointment deferred until the next Council session<sup>(57)</sup>.

Voting urns designed by the patrician Antonio Tron in 1492 were used in the Great Council for voting on nominated candidates and legislation until the fall of the Republic in 1797. Robert Finlay reports that they were cylindrical and made of wood<sup>(58)</sup>. Before the Tron urn, two wooden ballot boxes — one to hold votes cast in favor of the candidate and the other for negative votes — were carried around the Council hall by the *ballottini*. Three were used for votes on propositions — affirmative, negative and abstention (*non sincere*)<sup>(59)</sup>. Tron ingeniously divided the urn internally into three vertical compartments so that it could be used for either kind of vote. He placed a cover on it along with two lateral cuffs to prevent anyone from seeing in which compartment the ballot was placed<sup>(60)</sup>. However, Sanuto, Contarini and the anonymous author of the *Traité du gouvernement de la cité et seigneurie de Venise* speak of only two compartments used in voting on candidates for office, and do not mention a third compartment<sup>(61)</sup>. As contem-

---

(56) In the *Traité du gouvernement de la cité et seigneurie de Venise* in P. M. PERRET, *Histoire des relations de la France, avec Venise du XIII siècle a' avènement de Charles VIII*, II, Paris, 1896, 261, it states that affirmative votes were emptied into the lap of the ducal counselor seated to the right of the doge, and the negative votes dumped into the lap of the counselor to the left of the doge. Sanuto reports that the votes were instead emptied into cointainers (a red one for the affirmative votes) held by the counselors. (*Cronachetta*, 23)

(57) QUELLER, 106

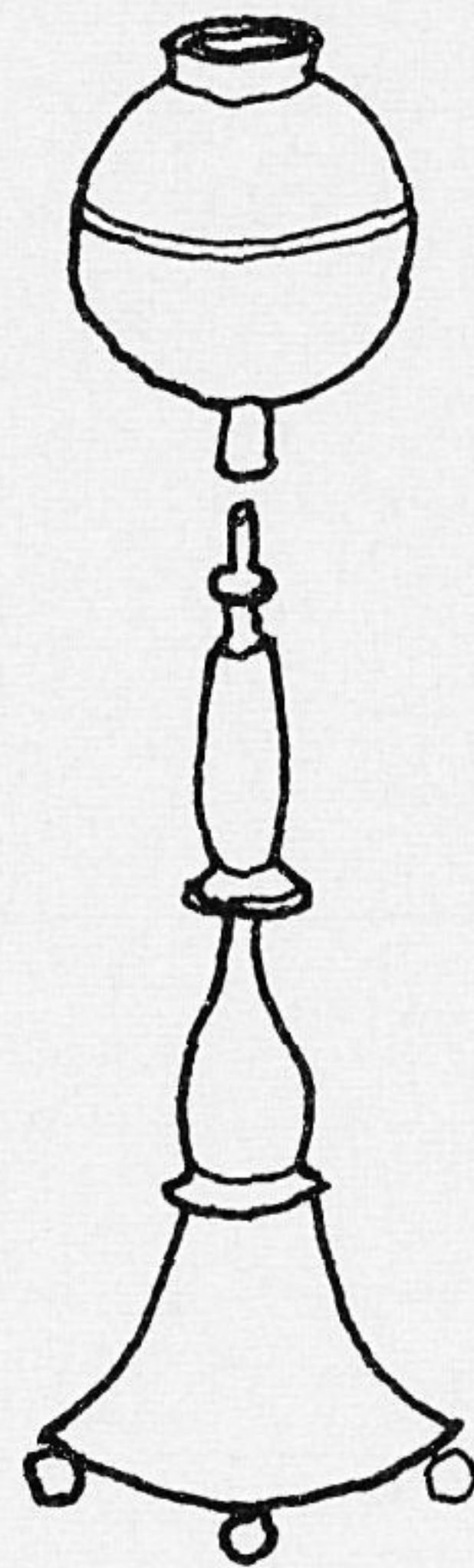
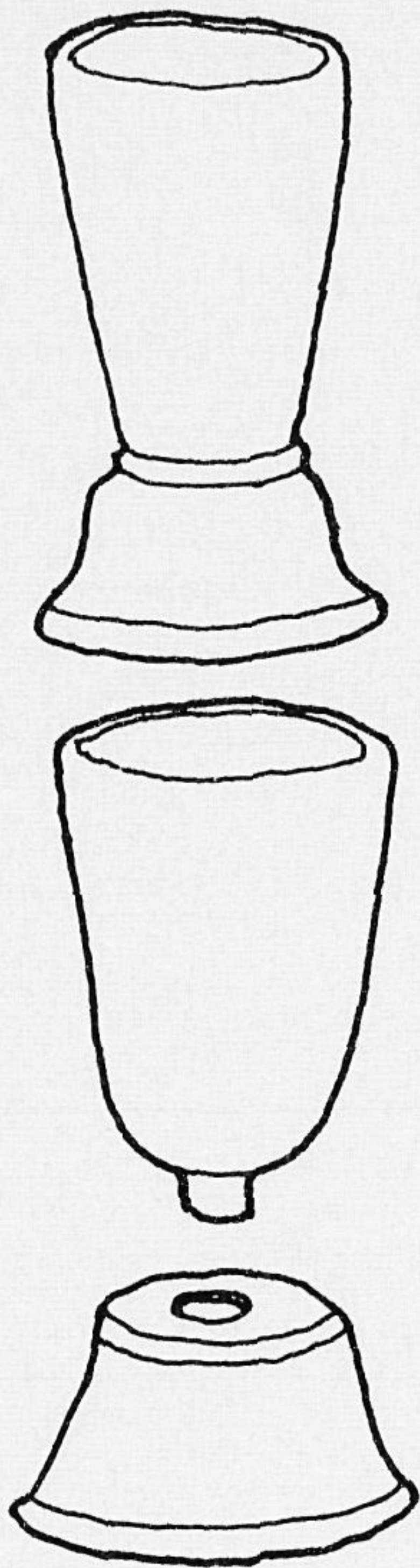
(58) Correspondence from ROBERT FINLAY, January 3, 1984

(59) The anonymous author of the *Traité*, 254, affirms that these earlier *bouettes* were made of wood.

(60) On the Tron urn and its predecessors, see Finlay, 202.

(61) SANUTO, *Cronachetta*, 230; G. Contarini, *Della Repubblica ei Magistrati di Venezia* (1548), Venice, 1678, 44; *Traité*, 263-4.





20. Ballot Receptacle, (rendering after *Traité du gouvernement de la cité et seigneurie de Venise* in P.M. Perret, *Historie des relations de la France avec Venise du XIIIe siecle al avenement del Charles VIII*, II, Paris, 1896, 254)

21. Footed Ballot Receptacle, (rendering after the *Traité*, 250)



porary accounts indicate, a councillor was able to vote in secrecy by placing his hand through the single opening and dropping the ballot into the compartment of his choice, identifiable by color <sup>(62)</sup>. However, the urn was not impervious to fraud. Patricians could not be prevented from taking the urns from the *ballottini* and tipping them to move ballots from one compartment to another. It was also difficult to detect dishonest patricians who cast extra ballots.

The urns used in the Great Council in the process of sortition and in the nominating committees are less well understood. The only account I have found which describes the sort of vessels used in the nominating committees is the *Traité du gouvernement de la cité et seigneurie de Venise*, the original version located in the Bibliothèque Nationale, Paris <sup>(63)</sup>. However, its reliability is called into question by the discrepancies the account shows from several other sources in describing the features of the Tron urn and its predecessors. The *Traité* indicates that affirmative and negative votes were cast into separate vessels (Fig. 20) before the invention of the Tron urn <sup>(64)</sup>. This same kind of vessel was reportedly also used in other situations in which ballots were cast for or against candidates, including by the nominating committees and in ducal elections <sup>(65)</sup>. The ballots were removed to be counted by simply withdrawing the base. The contents of a statute passed by the Council of Ten to curb irregular electoral practices among members of the nominating committees indicates that a vessel was contemplated which was analogous but not identical to the one pictured. The statute passed in 1456 notes that electors were opening the *bussulus* without authorization and miscounting the ballots. The Ten, therefore, decreed that a *bussulus* without a bottom was to be used that would keep the ballots concealed. At the end of the balloting, the two final electors would lift the *bussulus* so

---

<sup>(62)</sup> Both SANUTO (*Cronachetta*, 30) and Contarini (*Della Repubblica*, 44) indicate that the compartment for affirmative votes was white and that for negative votes green. Contarini also specifies that the outermost part of the urn was green and the innermost part white. («*la banda di fuori de il qual e verdi, quella di dentro bianca*») With such ambiguous terminology, it is difficult to visualize the precise physical arrangement of the two compartments; depending on the interpretation of the words, the compartments may have either been situated side by side or, less likely, the white compartment was surrounded by the green one.

<sup>(63)</sup> One copy of the manuscript is also located in the Bibliothèque Nationale and a second in 1896 was kept in the Bibliothèque de Mgr. le duc d'Aumale. (Perret, II, 239).

<sup>(64)</sup> *Traité*, 260

<sup>(65)</sup> *Traité*, 256-7.



that the ballots would fall into view of all without being touched by anyone <sup>(66)</sup>.

More details are known concerning the appearance of the urns which held the gold and silver balls used in sortition. The urns were vase-shaped and made of gilded bronze. The interior was lined with velvet <sup>(67)</sup>. The *Traité* illustrated this vessel (Fig. 21). It features a spherical container with a high collared opening, supported on a stand about four feet high <sup>(68)</sup>.

Three vase-shaped containers without stands are shown in an engraving which appeared in a 1566 publication entitled *Il Maggior Consiglio* authored by a P. Forlani <sup>(69)</sup> (Fig. 22). Judging from the scale, the ducal platform was sufficiently elevated from the floor of the hall so that councilors drawing *ballotte* from the urns standing upon the platform could not peer down inside the opening. Although the degree to which the rendering of either the footed urn or the vase-shaped containers correspond to the actual appearance of the object used in Venice can only be conjectured, there is other written evidence that concurs with the high placement indicated in the engraving for the receptacle containing the gold and silver balls. In a statute of 1490, the Council of Ten set a penalty for those nobles at the urn who were lifting up a number of balls in order to find a golden one <sup>(70)</sup>. The urns were positioned at such a height so that a patrician was unable to tell until after he had drawn a *ballotta* whether it was gold or silver <sup>(71)</sup>.

The *Traité* indicates that this footed urn was utilized in other governmental procedures. A notable example was the procedure observed every December 4, the feast day of St. Barbara, in which one-quarter of the nobles over age twenty were admitted into the Great Council before

---

<sup>(66)</sup> QUELLER, 120-1 and n. 82, citing ASV, *Dieci, Misti*, XV, 88r (89r). Sanuto states that the forty-one counsellors chosen to elect the doge cast their ballots for or against the nominee in «*bossoli [che] non hanno fondi*». (*Cronachetta*, 74).

<sup>(67)</sup> SANUTO, *Cronachetta*, 235: «*tre capelli de bronzo lavorati et dorati, opera bellissima et soda con i capelli de veludo cremesin, e vien in forma di vasi dorati*».

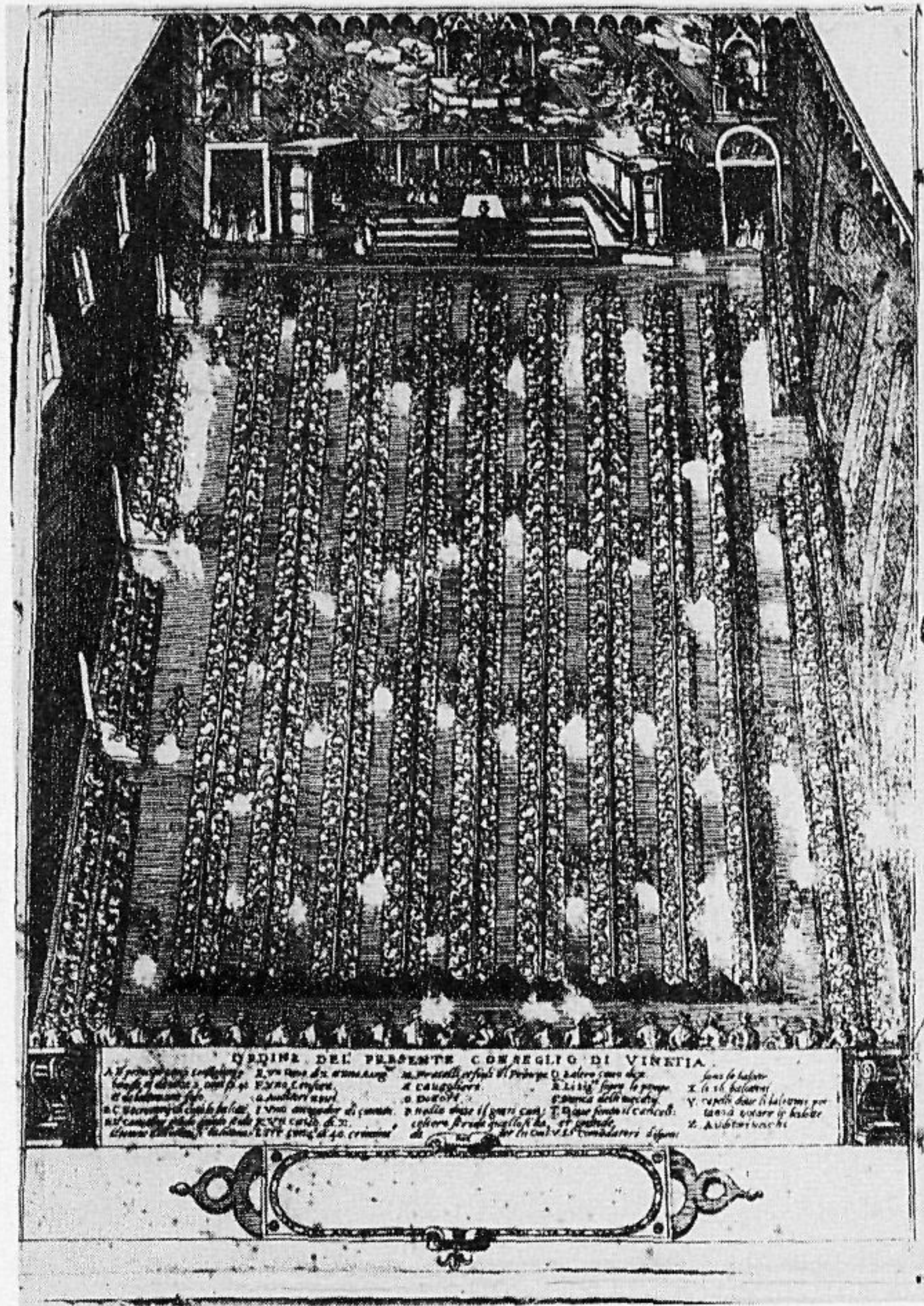
<sup>(68)</sup> According to the *Traité*, 250, the vessel «*est couvert de veloux cramoisy et est surg ung pied de cuyre qui a environ quatre piedz de haulteur*».

<sup>(69)</sup> The extant copy of the engraving is housed in the Museo Civico Correr., Venice.

<sup>(70)</sup> On the 1490 measure, see Queller, 118 n. 72, citing ASV, *Dieci, Misti*, XXIV, 173 (212v).

<sup>(71)</sup> QUELLER, 104. The *Traité*, 254, reports that the gold and silver balls were made of copper and the size of cherries, but since the material of which these ballots were made is not mentioned elsewhere, I have been unable to find corroborating evidence that this is so.





22. View of the Sala del Maggior Consiglio, Venice Ducal Palace, (from P. Forlani, *Il Maggior Consiglio*, Venice, 1566) (photo: Venice, Museo Civico Correr)

having reached the mandatory age of twenty-five. The fortunate patri-  
 cians were selected by lot using two of these footed urns. Into one urn  
 were put the names of all the eligible men, and into a second urn were  
 deposited a number of gold *ballotte* equal to one-fourth of the eligible  
 men, and the rest silver. For each name extracted from the first urn,  
 a *ballotta* was withdrawn from the second urn, and those nobles whose  
 names matched a gold *ballotta* were admitted into the Great Council.  
 The vessels again held gold and silver *ballotte* when used in the sorti-  
 tion part of the complicated procedure observed in ducal elections <sup>(72)</sup>.

(72) On the electoral process, see Finlay, 141-4, who relies on the description provided by Sanuto, *Cronachetta*, 70-4, and A. da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milan n.d., xvi-xxii



The preceding discussion of the use and appearance of voting urns in Florence and Venice helps in assessing what sort of electoral procedures may have been associated with the Urn made by Desiderio da Firenze. It is evident that a heavy bronze object such as the Paduan Voting Urn could hardly have been carried around the benches. Given its considerable weight, it seems more likely that it would have stood in one place. The impracticality of tipping it in order to empty beans deposited within the receptacle strongly suggests that the beans cast as ballots in the Paduan Consiglio were not collected in Desiderio's Urn. The lion's feet and lower edges of the base do not show evidence of the wear that would occur from tipping the Urn, and no other means for removing the beans from the receptacle suggest itself besides tipping or lifting the Urn in some way.

The physical evidence of the Urn itself supports the hypothesis that it served as a dispenser of *ballotte* in a manner most probably similar to the Venetian urns used in sortition. Due to its weight, Desiderio's Urn is better suited to hold objects withdrawn from it than to serve as a container for the collection of beans or other objects which would have to be removed for counting. The Paduan Urn is made of gilded bronze exactly like those in Venice. In the payment record, the Urn is termed «*el vaxo di bronzo sive capello*». The same term, *capello*, is also applied to the Venetian urn. The word *capello*, however, was apparently not meant to distinguish this type of vessel from the *bussuli* carried around to collect the votes, since the Venetian urns used in sortition are referred to elsewhere as *bussuli* (73).

In addition, the size of the opening in the Paduan Voting Urn (about 9.2 cm in diameter) is too small to accommodate the hand of an adult. A child's hand, however, could pass through the opening. Therefore,

---

(73) In his description of the process of selecting the nominating committees in the Great Council, the patrician Marino Sanuto (*Cronachetta*, 225), called the three urns which contained the gold and silver balls «*tre capelli de bronzo lavorati et dorati, opera bellissima et soda con li capelli di veludo cremesin*», and elsewhere applied the term *capello* to these urns. (pp. 224, 225, 226) He also used the term in reference to the vessels which dispensed the numbered balls to the members of the nominating committees. (p. 22). However, the ballots cast by the members of the Great Council for or against a nominee were emptied into vessels which Sanuto also termed *capelli*. (p. 231) Sanuto described the Tron urn and its uncovered predecessors as *bossoli*. (pp. 229, 230) The historian Gasparo Contarini termed the three bronze urns used in sortition *bossoli* (*Della Repubblica*, 36) and, in the original Latin version, applied the term *urne* to both the vessels used in sortition and those in which the votes were cast. (*De republica Venetorum, libre cinque*, second edition, Batavorum, 1628, 113, 121).



it seems likely that a youth may have extracted the lots while the councillors themselves never reached into the Urn. We know that youths took part in both sortition and balloting procedures in the Great Council in Venice. It was thought that their youth conferred a degree of innocence and disinterest in governmental processes which reduced the likelihood that they would engage in illicit practices so avidly pursued by the patricians<sup>(74)</sup>. None of the fifteenth- or sixteenth-century accounts of sortition in the Great Council, however, indicate that anyone other than the councillors themselves drew the gold and silver *ballotte*. Nonetheless, in his account of the first stage of the complicated ducal election procedure, Contarini mentioned that a young boy extracted the *ballotte* for the patricians from a single urn containing only thirty gold balls among the silver ones, and the councillors themselves were not allowed to put their hands into the vessel<sup>(75)</sup>. The Venetian example of youths extracting the *ballotte* from the urn could well have provided the model for Paduan practice.

Whatever its actual function, the Voting Urn was intended to outfit the new Loggia del Consiglio, also completed in 1533<sup>(76)</sup>.

---

(74) An act passed in the Great Council in 1319 specified that «a single Venetian youth not more than twelve years old would be delegated to extract a ball from the urn» in the sortition process. (Queller, 114 and n. 61, citing ASV, *Maggior Consiglio, Fractus*, 28r (28r)) However, as Queller, 114, points out, «it cannot be determined whether this system was ever efficiently employed, but if so it had certainly fallen into disuse by the early fifteenth century, when the Great Council was forced to take action against those who were improperly trying to increase their chance of drawing a gold ball from the urn.» According to Finlay, 202, citing D. Malipiero, *Annali veneti dall'anno 1457-1500*, II, ed. T. Gar and A. Sagredo, *Archivio storico italiano*, 1st series, vol. 7, Florence, 1843-44, 656, 689, non-patrician youths less than fifteen years old replaced men from the supreme court as *ballottini* in 1467, but apparently succumbed to the temptations of bribery and other corruption, and were themselves succeeded in 1492 by chancery secretaries. It will also be recalled that councillors in Florence did not deposit the beans directly into the *bussuli*, but were supposed to hand them to the *tavolaccini*.

(75) CONTARINI, *Della Repubblica*, 70: *sta a canto al vaso fanciullo per covarne le forti, fanno recarsi le sedie i Cittadini, e si accostano tutti a quel vaso, con quell'ordine pero, eh gia fedevano. Ma niuno, il che pur ne gli altri comitij si suol fare, mette la mano nel vaso: ma quel fanciullo solamente; che sta a canto a vaso per ciascuno cava fuori, una ballotta».*

(76) The building of the Loggia is treated by G. RUSCONI, «La loggia del Consiglio», *Padova*, IX/4, April 1935, 32-47 and E. Bandelloni, *La loggia del consiglio di Padova*, Padua, 1964. The first notice of work on the new headquarters of the Consiglio was the design competition held in 1494 among several architects. (Bandellini, doc. 1, reprints the notice of the competition from records kept by the Consiglio Maggiore). The Loggia was considered completely finished by April 11, 1533. (For the document of April 11, 1533, see Bandelloni, 15 and n. 23. (ASP, Sezione Archivio Civile di Padova, Deputati e Cancellaria Ordinario 7 LXV (1529-1538) carta 24). In 1515 the structure was considered nearly finished with the placement of the covering mantle in lead. (Bandelloni, 15) Rusconi, 45, duly cites the payments to Desiderio.







GIUSEPPE PAVANELLO

## Antonio Canova: i bassorilievi «Rezzonico»

*A Giordana*

La fama di Antonio Canova si stava lentamente appannando nell'Europa 'romantica', quando a Padova l'abate Meneghelli dava alle stampe nel 1837 i *Tredici bassirilievi di Canova posseduti dal D.r Antonio Piazza di Padova* (fig. 1). D'improvviso, emergeva alla ribalta una serie quasi completa di bassorilievi canoviani, di cui non si conosceva (o meglio, non si voleva rivelare) l'origine («ignoriamo da chi il Piazza si avesse quelle preziosissime gemme»), collocati in un'apposita sala decorata con motivi di gusto neoclassico nel palazzo in via del Santo (poi passato ai conti di San Bonifacio) (1).

Nel gruppo spiccava il gesso raffigurante la *Giustizia* (2), assente nelle altre due analoghe serie conosciute di bassorilievi, conservate nel-

---

(1) A. MENEGHELLI, *Tredici Bassirilievi di Canova posseduti dal D.r Antonio Piazza di Padova*, Padova 1837 (la citazione è a pag. 5); A. MENEGHELLI, *Breve ragguaglio delle Collezioni sacre alle glorie patrie ed alle Belle Arti presso l'avv. Antonio Piazza di Padova*, Padova 1842, pp. 51-79. Per un profilo del Piazza, A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1938, pp. 55, 165. Questi bassirilievi canoviani, pur citati nelle "guide" padovane (v. D. RONCHI, *Guida storico-artistica di Padova e dintorni*, Padova 1922, p. 114; *Padova. Guida ai Monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, p. 259), sono stati trascurati dagli studi sullo scultore di Possagno, fino alla monografia curata da chi scrive: *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, pp. 96-97, 101; si veda, inoltre, G. PAVANELLO, in *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, Catalogo della mostra, Venezia 1978, pp. 67-73.

(2) G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, cit., n. 44.



TREDICI  
**BASSIRILIEVI**

DI CANOVA

POSSEDUTI

DAL D.<sup>a</sup> ANTONIO PIAZZA

DI PADOVA



PADOVA

COI TIPI DELLA MINERVA

1837

1. A. MENEGHELLI, *Tredici Bassirilievi di Canova* (frontespizio).

la Gipsoteca di Possagno e nel Museo Correr di Venezia <sup>(3)</sup>: fatto che ha consentito, assieme ad altre circostanze, di identificare la raccolta Piazza con quella costituita alla fine del Settecento nella sua villa di Bassano dal principe Abbondio Rezzonico, senatore di Roma, mecenate e amico di Canova (fig. 2) <sup>(4)</sup>. Lo scultore, infatti, aveva donato al Rez-

<sup>(3)</sup> E. BASSI, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia 1957, pp. 73, 76-78, 85-87, 102-104, 115-119, 146; G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, cit., nn. 56-64, 92-93, 103-106, 133; ID., in *Venezia nell'età di Canova*, cit., pp. 67-74.

<sup>(4)</sup> G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, cit., p. 96. Canova aveva iniziato a frequentare villa Rezzonico già nella giovinezza veneziana: egli infatti aveva avuto, verso il 1778, dal procuratore Ludovico Rezzonico (fratello di Abbondio) la commissione (poi non portata a termine) di una serie di sei statue per la villa di Bassano (v. G. PAVANELLO, *L'opera completa...*, cit., n. 11). Sui Rezzonico e sul loro mecenatismo, si veda il fondamentale saggio di E. NOÈ, *Rezzonico-rum cineres. Ricerche sulla collezione Rezzonico*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e di Storia dell'Arte", s. III, a. III, 1980, p. 173-306.

Abbondio Rezzonico, com'è noto, fu a Roma il primo committente di Canova, il quale scolpì per il principe un *Apollo che si incorona* (in gara con una *Minerva pacifica* di Giuseppe Angelini), ritrovato da chi scrive nella collezione George Encil, Bahamas (v. *Catalogue of the Collection George Encil*, Wien 1985, in corso di stampa).





2. MARTINO DE BONIS, *Ritratto del principe Abbondio Rezzonico*. Collezione privata.

zónico quel gesso originale, realizzato espressamente nel 1793 <sup>(5)</sup> ad accompagnare le virtù (*Speranza e Carità*) della tomba di papa Clemente XIII in San Pietro a Roma, scolpita da Canova appunto su incarico di Abbondio Rezzonico, nipote del pontefice <sup>(6)</sup>.

Fra il 1793 e il '95 il senatore di Roma aveva collocato nel salone terreno della sua villa di Bassano i calchi in gesso del grande monumento papale, ultimato nel 1792, insieme alla *Giustizia* e ad altri otto grandi bassorilievi con scene dell'*Iliade*, dell'*Odissea*, dell'*Eneide* e del *Fedone*, sollecitamente descritti da Gian Gherardo de' Rossi in una serie di opu-

---

<sup>(5)</sup> *Abbozzo di una Biografia del Canova*, ms (c. 1804), Bassano, Museo Civico, Misc. II; 6022. D 7; G.G. DE' ROSSI, *Lettera sopra tre bassirilievi recentemente modellati dall'illustre scultore sig. Antonio Canova*, Bassano 1794; D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane sulle Opere di Disegno*, Venezia 1803, II, p. 205; A. NEUMAYR, *Illustrazione del Prato della Valle ossia Piazza delle Statue di Padova*, Padova 1807, p. 341.

<sup>(6)</sup> G. PAVANELLO, *L'opera completa...*, cit., n. 39.



HOSPES · QVAE · SPECTAS · CIRCVM  
 VIM · INGENI · MIRATVS ET · ARTIFICEM · MANVM  
 ANTONIVS · CANOVA  
 FECIT  
 PLASTES · IDEM · ET · SCVLPTOR  
 AEIATIS · SVAF · PRAESTANTISSIMVS

3. Iscrizione celebrativa dei gessi canoviani. Bassano del Grappa, Villa Rezzonico.

scoli indirizzati all'editore bassanese Giuseppe Remondini (7). Nel 1793 pervenivano in villa Rezzonico *Briseide consegnata agli araldi*, la *Morte di Priamo*, *Socrate beve la cicuta*; l'anno successivo, *Socrate congeda la famiglia*, la *Danza dei figli di Alcino* (concepito come "pendant" della *Morte di Priamo* «per contrapporre ad un argomento di dolore un argomen-

(7) G.G. DE' ROSSI, *Lettera sopra tre bassirilievi recentemente modellati dall'illustre scultore sig. Antonio Canova*, Bassano 1793; ID., *Lettera sopra tre bassirilievi recentemente modellati dall'illustre scultore sig. Antonio Canova*, Bassano 1794; ID., *Sopra tre bassirilievi recentemente modellati dall'illustre scultore signor Antonio Canova. Lettera a Giuseppe Remondini*, in "Nuovo Giornale d'Italia spettante alla Scienza naturale, e principalmente all'Agricoltura, alle Arti, ed al Commercio", XXXVI-XXXVII, Venezia, 27 dicembre 1794, pp. 283-287, e 3 gennaio 1795 (1794 m.v.), pp. 289-293; ID., *Lettera sopra due bassirilievi recentemente modellati dall'illustre scultore sig. Antonio Canova*, Bassano 1795.

Nei soggetti omerici Canova faceva proprio l'invito apparso nell'*Encyclopédie* nella 'voce' *Scultura* redatta da Falconet e tradotta a Venezia nel *Dizionario dei Grisellini-Fassadoni* (1773): «Non solamente le belle statue dell'Antichità saranno il nostro alimento, ma ancora tutte le produzioni del genio qualunque esse si sieno. La lettura di Omero, quel sublime Pittore, solleverà l'anima dell'Artefice, e gli somministrerà immagini di grandezza, e di maestà» (F. GRISELINI, *Dizionario delle arti e de' mestieri... continuato dall'abate Marco Fassadoni*, vol. 15, Venezia 1773, p. 44).

Mentre lavorava proprio ai bassirilievi, Canova scriveva l'8 febbraio 1794 a Melchior Cesari a Padova: «Il suo Omero, e le sue Note esigono da me che le protesti la più viva riconoscenza; le sue Poesie mi rapiscono come cose sublimi, le sue Note mi confermano sempre più a bravare le prevenzioni, e a stimare soltanto quelle cose che realmente e ragionevolmente sono stimabili. Ella mi dirà ch'è impossibile che uno che deve lavorare tutto il giorno come una bestia possa leggere le sue opere. È vero che io lavoro tutto il giorno come una bestia, ma è pur vero altresì che quasi tutto il giorno ascolto a leggere, e perciò ora ho ascoltati per la terza volta tutti gli otto tomi sopra Omero, i quali sono per me come sagramento di Confermazione contro il pregiudizio» (G. BOTTARI - S. TICOZZI, *Raccolta di lettere...*, Milano 1822-25, vol. VIII, p. 178).



to di gioia»), il *Ritorno di Telemaco in Itaca*, insieme con la *Giustizia* e i gessi di *Amore* e *Psiche* (poi dispersi). Nel 1795 era la volta di *Critone chiude gli occhi a Socrate* e di *Ecuba offre il peplo a Pallade*.

A questi gessi si aggiungono i rilievi del 1795 con le opere di misericordia *Dar da mangiare agli affamati* e *Insegnare agli ignoranti*, forse realizzati su suggerimento del Rezzonico che li aveva fatti collocare anche in una scuola gratuita da lui istituita presso Bassano, come informa il Fernow nel 1806. Questi menziona pure la raccolta canoviana della villa bassanese, ammirata in quegli anni dal Federici, da C. von Sternberg, dal Neumayr e dal Crico<sup>(8)</sup>. Canova stesso ebbe occasione di vedere questi suoi lavori nel corso del lungo soggiorno veneto degli anni 1798-99, durante il quale fu ospite anche nella villa dell'amico Rezzonico, con cui si recò pure in viaggio a Vienna e in Germania. È verosimile che fosse già stata collocata quell'iscrizione celebrativa che, sola, sopravvive attualmente della magnifica raccolta, murata su una parete del salone: «HOSPES QVAE SPECTAS CIRCVM / VIM INGENII MIRATVS ET ARTIFICEM MANVM / ANTONIVS CANOVA / FECIT / PLASTES IDEM ET SCVLPTOR / AETATIS SVAE PRAESTANTISSIMVS» (fig. 3)<sup>(9)</sup>.

Nello stesso tempo in cui pervenivano a Bassano quei bassorilievi, Canova ne spediva di simili a Padova, a Girolamo Zulian, e, più tardi, a Venezia, principalmente al procuratore Antonio Cappello, intermediario l'architetto Giannantonio Selva.

In una lettera a lui diretta (Roma, 12 gennaio 1793) Canova, annunciando di aver terminato «*il modello di tre bassirilievi*» (*Morte di Priamo*, *Socrate beve la cicuta*, *Briseide consegnata agli araldi*) e di aver in programma di farne altri due (*Danza dei figli di Alcino*, *Socrate congeda la famiglia*), scrive: «*vi domando se credete che S.E. [Girolamo Zulian] avesse piacere di averli per l'estate ne farei fare una forma persa per cavarne un gesso, e glieli spedirei, così verrebbero ad essere una specie di originali, perché come sapete dalla forma persa non se ne ricava che uno. Certo che se dovessi ese-*

---

(8) C.L. FERNOW, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, in *Römische Studien*, Zürich 1806, I, p. 120; D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane...*, cit. II, p. 205; C.V. STERNBERG, *Reise durch Tyrol in die österreichischen Provinzen Italiens im Frühjahr 1804*, Regensburg 1806, p. 51; A. NEUMAYR, *Illustrazione del Prato della Valle...*, cit., p. 343; L. CRICO, *Viaggetto pittorico da Venezia a Possagno*, Venezia 1822, p. 70.

(9) Ringrazio vivamente gli amici bassanesi Livia e Giambattista Vinco da Sesso per avermi procurato la fotografia di villa Rezzonico. Sulle pareti del salone campeggiano ora quattro dipinti, tra cui la *Fede* di Canova, forse in origine tela da soffitto ottagonale, a giudicare dalle attuali condizioni del dipinto, "fessurato" nelle zone angolari.



# AVVISO

Volendosi procedere, mediante Asta volontaria, all'alienazione di varj Oggetti di Belle Arti, come sono Statue, Busti, Basso-rilievi in Marmo di Carrara di buon stile, Contorni di Camino pure in Marmo di Carrara con intagli ecc., pezzi di Porfido lavorati in Palle, Pila con sottoposto piedestallo, e Coperchj da tavolino, Basso-rilievi in Plastica del Canova, come pure varj Disegni Originali del Piranesi e del Querenghi, esistente il tutto nel Palazzo Rezzonico a S. Barnaba, si prevengono gli Amatori di tal genere di Collezioni, che detta Asta sarà tenuta nello stesso Palazzo, e seguirà nel giorno 4. Giugno prossimo, e successivi, cominciando alle ore 10, e che gli Oggetti saranno deliberati al maggior offerente, se parerà e piacerà, e verso pronto pagamento.

Nei precedenti dieci giorni dalle ore 11 antimeridiane alle 6 pomeridiane sarà libera l'ispezione di tutti i detti Oggetti, e ne verrà somministrato il Catalogo.

Venezia li Maggio 1832.

4. Avviso dell'asta del 4 giugno 1832 in Ca' Rezzonico a Venezia. Venezia, Biblioteca Correr (Ms Cicogna 3007).

## PLASTICA

- 8 Basso-rilievi di Canova, cioè:  
Socrate che licenzia la famiglia.  
Socrate che prende la cicuta.  
Socrate morto.  
Offerta delle Troiane a Minerva preceduta da Ecuba.  
Pirro nell'atto che uccide Priamo.  
Achille nell'istante che gli viene rapita Briseide.  
La danza dei figli d'Alcinoo alla presenza di Ulisse.  
Il ritorno di Telemaco.

## DISEGNI

- 27 Tavole originali del Piranesi, tutte di un solo soggetto rappresentante la Basilica di S. Giovanni Laterano di Roma, con Cornici ec.  
42 Tavole originali del Querenghi, rappresentanti varj soggetti, con Cornici ec.

5. Catalogo dell'asta del 4 giugno 1832 in Ca' Rezzonico a Venezia (particolare). Venezia, Biblioteca Correr (Ms Cicogna 3007).



*guirli in marmo probabilmente li spingerei più oltre, ma nulladimeno sono sempre modelli originali»* (10).

Anche i bassorilievi Rezzonico devono esser stati ricavati con il medesimo procedimento, che permetteva di replicare (esistono infatti anche cinque esemplari dello stesso soggetto) il modello-prototipo (identificabile verosimilmente con il gesso di Possagno), mantenendone il carattere autografo.

Morto nel 1810 a Pisa, ultimo della sua famiglia, il senatore Abbondio nominò suo erede il nipote Antonio Widmann (11), alla cui scomparsa nel 1816 subentrarono nell'eredità, fra gli altri, la sorella Vittoria Maria e il figlio di questa, marchese Carlo Pindemonte (12), il quale non esitò a vendere, a un'asta tenuta il 4 giugno 1832 in Ca' Rezzonico a Venezia, buona parte delle opere d'arte della villa bassanese (13). Il ca-

---

(10) *Dodici lettere inedite di Antonio Canova...*, a cura di M. Gualandi, in nozze Zambrini-della Volpe, Bologna 1868, p. 111. Nella lettera del 26 luglio 1794 Canova chiede notizie sull'arrivo dei bassorilievi a Venezia; il giorno 8 settembre 1794 annuncia che sta completando la *Danza dei figli di Alcinoò, Socrate congeda la famiglia, il Ritorno di Telemaco in Itaca*.

(11) E. NOÈ, *Il testamento di Abbondio Rezzonico*, in "Arte Veneta", 1982, pp. 268-271.

(12) E.S. RÖSCH WIDMANN, *I Widmann. Le vicende di una famiglia veneziana dal Cinquecento all'Ottocento*, Venezia 1980, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Quaderni, n. 15; *Archivio Widmann Rezzonico. Inventario*, a cura di E. Concina e M. Padovan, Venezia 1980. A proposito della villa di Bassano O. BRENTARI, *Guida storico-alpina di Bassano-Sette Comuni Canale di Brenta-Marostica-Possagno*, Bassano 1885, p. 54), ricorda ancora presente nella villa «un frammento della *Morte di Socrate, bassorilievo del Canova*». Doveva essere simile a un frammento raffigurante *Socrate congeda la famiglia* (cm 107 x 138) conservato a Roma, Villa Lante (Istituto di Finlandia).

La villa di Bassano passò al marchese Carlo Pindemonte dopo la morte di Francesco Widman (1753-1825), fratello di Antonio e di Vittoria Maria sposa del marchese Giovanni Pindemonte. La prima idea di vendere i gessi canoviani risale al 1826, al momento di stendere un inventario-stima della villa. In una lettera da Venezia al marchese Pindemonte (19 agosto 1826) Lorenzo Saibante, suo agente, proponeva d'includere nella stima della villa i bassorilievi di Canova «*incassati nel muro, i quali a me sembra che si azzarderebbe di gettarli in pezzi se si pensasse di levarli*» (Verona, Archivio di Stato, *Archivio Pindemonte Rezzonico*, busta 458). Devo alla cortesia dell'arch. Antonio Foscari la conoscenza dell'archivio Pindemonte Rezzonico, pervenuto all'Archivio di Stato di Verona per legato del marchese Giovanni Pindemonte nel 1922.

(13) E. NOÈ, *Rezzonorum cineres...*, cit., pp. 289-290. Fra gli oggetti d'arte venduti nell'asta del 1832 «*27 Tavole originali del Piranesi, tutte in un solo soggetto rappresentante la Basilica di S. Giovanni Laterano di Roma*»: si tratta con tutta probabilità dei disegni ora alla Avery Library, Columbia University, New York (v. *Giovanni Battista Piranesi. Drawings and etchings at Columbia University*, Catalogo della mostra, New York 1972).

Non furono inclusi nella vendita i gessi del monumento funebre di papa Clemente XIII. Transportati da Bassano alla villa Rezzonico di Noventa Vicentina, insieme ai bassorilievi, nel 1831 (Verona, Archivio di Stato, *Archivio Pindemonte Rezzonico*, busta 447), rimasero colà sino al 1858, quando, su sollecitazione della Congregazione Municipale di Verona in data 26 aprile 1858, vennero donati, insieme con altre sculture, alla città di Verona per il nuovo Museo Civico in palazzo Pompei dal marchese Giovanni Pindemonte Rezzonico, il quale già il 26 giugno 1858 riceveva dal-



talogo stampato per l'occasione (figg. 4-5) nomina espressamente soltanto gli otto bassorilievi maggiori <sup>(14)</sup>: evidentemente non si riteneva interessassero pure gli altri gessi canoviani, trasferiti, dopo la vendita della villa di Bassano, in villa Rezzonico a Noventa Vicentina (1831). Anche la bassa stima di valore attribuita ai rilievi è indice di scarsa rino- manza di queste opere, che fra l'altro, all'asta del 1832, rimasero inven-

---

la Congregazione Municipale una lettera di ringraziamento per il munifico gesto (*Archivio Pindemonte Rezzonico*, cit., busta 436 «*Dono alla città di Verona dei Modelli plastici lavorati dal celebre Canova del monumento in Roma al Papa Clemente XIII fu della Famiglia Rezzonico di Venezia*»). L'inventario dei pezzi, steso a Noventa Vicentina il 16 giugno 1858, comprendeva:

1. Due Leoni
2. Un genio in gesso a figura colossale
3. Un busto rappresentante la Fede
4. Una testa di gesso rappresentante Canova
5. Un Giove in gesso
6. Un modello in gesso rappresentante il Pontefice Rezzonico
7. Un busto in marmo bianco rappresentante un Pontefice
8. Altro busto in marmo bianco rappresentante altro Pontefice
9. Un busto in gesso rappresentante un Prelato
10. Altri due busti pure in gesso rappresentanti due Prelati
11. Quattro Statue in gesso rappresentanti due Amori la Psiche ed altro
12. Un genio ritrovato nella Cassa dei Leoni

In altro inventario del 25 maggio 1858, il busto di cui al numero 7 è descritto come rappresentante *Clemente XIII*, la quarta statua in gesso di cui al numero 11 è un *Apollo*. Rispetto a un precedente elenco del 1834, si precisa che manca il busto in marmo di papa Clemente XIII, regalato al Collegio Armeno di Venezia al momento dell'acquisto della villa Rezzonico di Noventa Vicentina (la Congregazione Mechitarista Armena comprò infatti quella proprietà dagli eredi del marchese Carlo Pindemonte nel 1835, tenendola fino al 1891; v. S. COLLA - L. LOSA - M. MURARO, *La Villa Barbarigo di Noventa Vicentina...*, Noventa Vicentina 1984, pp. 73, 90-92). Il citato marmo di Clemente XIII è da identificare nel busto di André Lebrun conservato nella biblioteca del convento di S. Lazzaro degli Armeni a Venezia, pubblicato da E. NOÈ, *Rezzonorum cineres...*, cit., p. 273, fig. 89.

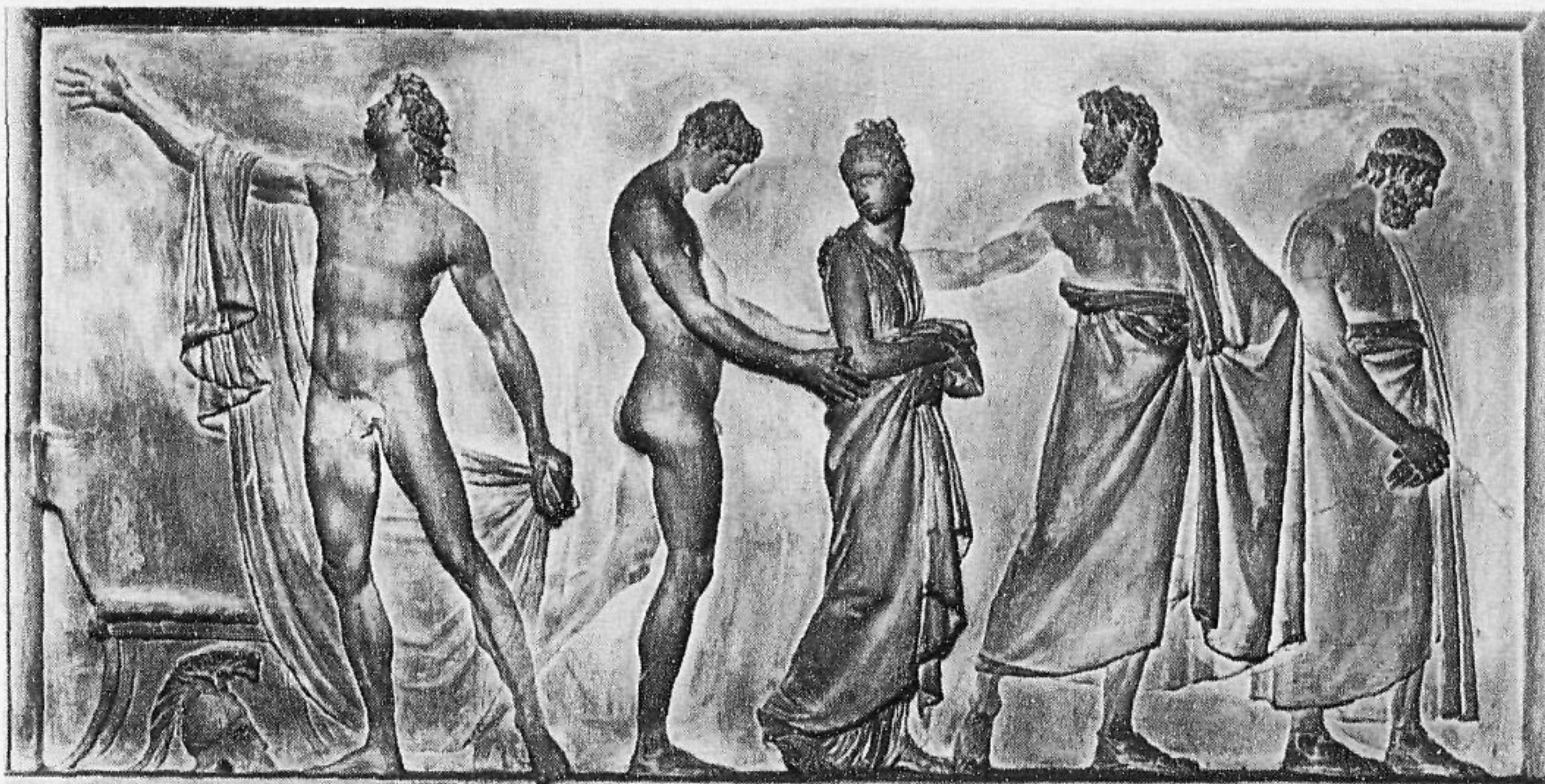
Sempre nella lettera del 16 giugno 1858 stesa dal custode di Noventa Vicentina, G.B. Musotto, si specifica che aprendo una cassa dei leoni fu rinvenuto un «secondo Genio che fa parte eziandio del monumento Rezzonico anco questo a figura colossale». La Congregazione Municipale di Verona aveva inviato a Noventa per un sopralluogo lo scultore Spazzi (*Archivio Pindemonte Rezzonico*, cit., busta 436).

Delle opere donate alla città di Verona sopravvivono nei depositi di palazzo Forti a Verona, sede della Galleria d'Arte Moderna, un busto in marmo di papa Clemente XIII (cm 62 × 68 × 29) (con ogni probabilità il numero 7 dell'elenco del 1858), e un calco in gesso (cm. 80 × 80 × 60) della testa di Clemente XIII dal monumento canoviano in San Pietro a Roma (forse il n. 6 dell'elenco). Questa circostanza (che si tratti cioè di un calco e non di un 'modello') induce a ritenere che tutti i gessi, già nella villa di Bassano, del monumento funerario di papa Rezzonico fossero calchi dal marmo, contrariamente a quanto sinora generalmente ritenuto (figg. 19-20).

Ringrazio vivamente il prof. Licisco Magagnato, direttore dei Musei Civici Veronesi, per il cortese aiuto in questa ricerca.

(14) Esemplare a stampa a Venezia, Biblioteca Correr, Ms Cicogna 3007/86, rinvenuto da E. NOÈ, *Rezzonorum cineres...*, cit., p. 290, nota 382.





6. ANTONIO CANOVA, *Briseide consegnata agli araldi*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.

dute. Per il mediocre successo la vendita proseguì per vari giorni; la richiesta per gli otto bassorilievi scese da 1600 a 1200 lire venete nel 1833<sup>(15)</sup>. È quindi presumibile che il Piazza si sia mostrato disponibile all'acquisto ancora più tardi, facendovi aggiungere gli altri cinque bassorilievi, di minori dimensioni (*Speranza, Carità, Giustizia, Due opere di misericordia*). L'avvocato padovano poteva ben a ragione esser fiero per aver incluso nelle proprie collezioni la "preziosa"<sup>(16)</sup> raccolta, che si illustra qui per la prima volta (figg. 6-18).

Per vie imprevedibili, il Piazza riportava a Padova, anche se in esemplari diversi, quei bassorilievi canoviani che erano già stati ammirati in città — seppur per poco tempo — alla fine del Settecento nel palazzo del cavalier Girolamo Zulian<sup>(17)</sup>. Infatti, giunti a Padova nel 1794, quei

(15) Verona, Archivio di Stato, *Archivio Pindemonte Rezzonico*, busta 447.

(16) A. MENEGHELLI, *Breve ragguaglio...*, cit., p. 51. I gessi furono allora restaurati da Giuseppe Petrelli: «poche mende, conseguenza del tempo, del trasporto, e forse del poco amore di chi aveva da prima la proprietà, furono tolte dalla paziente desterità dello scultore Petrelli» (A. MENEGHELLI, *Tredici bassirilievi...*, cit., p. 5). Il Petrelli, forse, fu anche responsabile delle goffe aggiunte "censorie" sui nudi maschili.

(17) DIODORO DELFICO [S. BETTINELLI], *Lettere su le Belle Arti pubblicate nelle nozze Barbarigo-Pisani*, Venezia 1793, p. 192; A. NEUMAYR, *Illustrazione del Prato della Valle...*, cit., p. 330; A. D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze 1864, p. 368; R. BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata (da un carteggio inedito)*, in «Nuovo Archivio Veneto», 1917, pp. 284-285, 289. Nel 1794 G. Zulian riceveva in dono (vedi nota 10), fra gli altri, i bassorilievi: *Morte di Priamo, Briseide consegnata agli araldi, Socrate beve la cicuta*. Cfr. *Venezia nell'età di Canova*, cit., p. 67; G. PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova*, in «Antologia di Belle Arti», n. 13-14, 1980, pp. 59, 68-69, nota 27 (con altra bibliografia).





7. ANTONIO CANOVA, *Ecuba presenta il peplo a Pallade*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.

gessi lasciavano la città l'anno successivo poiché, morto improvvisamente nel febbraio 1795 Girolamo Zulian, ne divenivano eredi i Priuli di S. Trovaso a Venezia, dai quali i bassorilievi passavano in seguito ai Giustinian e infine al Museo Correr. Qui sono pervenuti pure altri bassorilievi canoviani già nelle raccolte veneziane di fine Settecento, acquistati da Teodoro Correr, fondatore del Museo <sup>(18)</sup>.

Entrate pertanto in collezioni pubbliche queste serie di gessi (purtroppo relegati attualmente nei depositi del museo), come, parimenti,

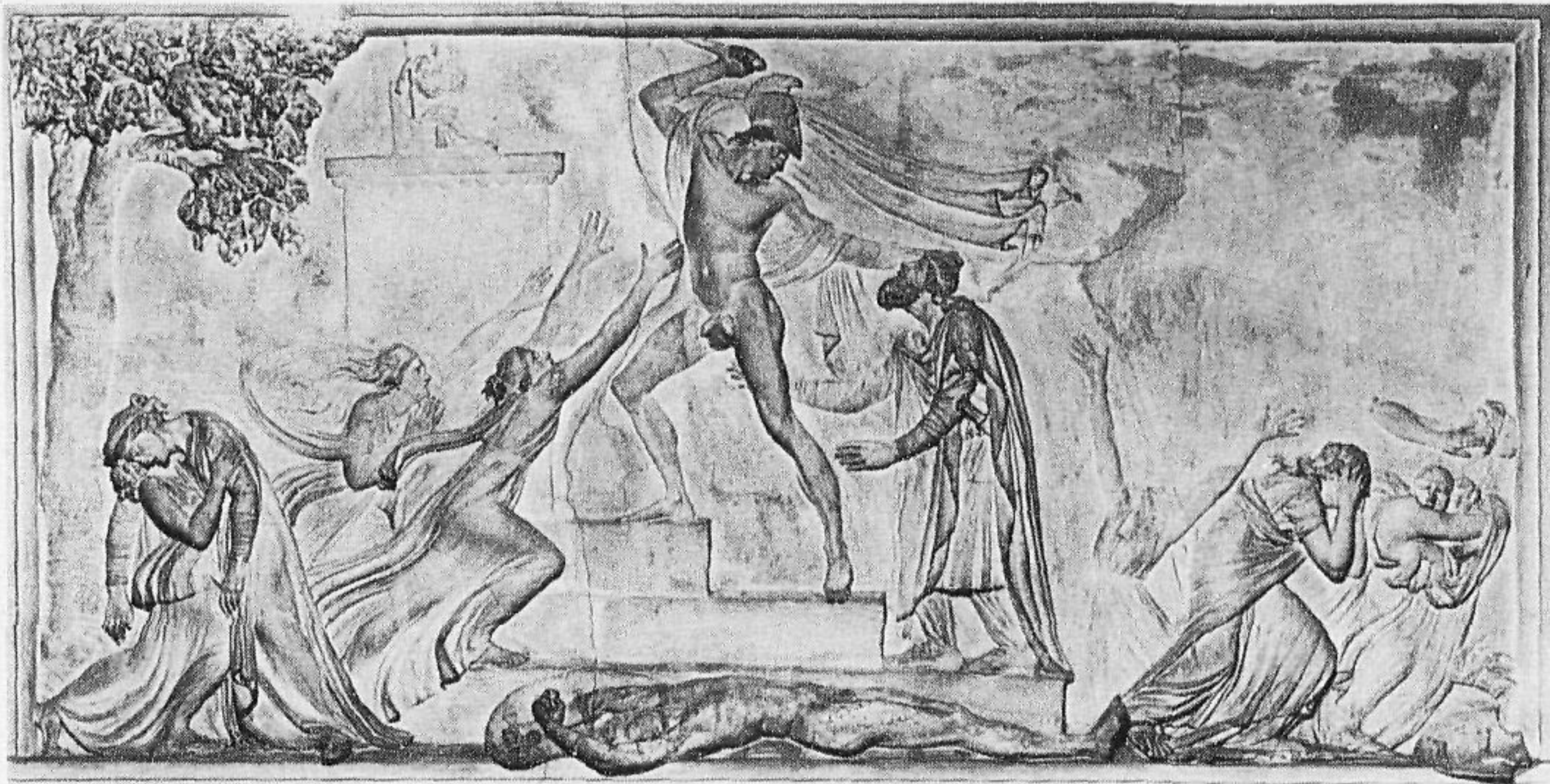
(18) Cfr. *Venezia nell'età di Canova*, cit., pp. 67-74. I bassorilievi Giustinian, già Zulian, sono: *Morte di Priamo*, inv. 47; *Briseide consegnata agli araldi*, inv. 46; *Danza dei figli di Alcino*, inv. 48; *Ritorno di Telemaco in Itaca*, inv. 43; *Socrate congoda la famiglia*, inv. 50; *Socrate beve la cicuta*, inv. 45; la *Speranza* e la *Carità* dal monumento Rezzonico, inv. 44, 49.

Gli altri gessi del Museo Correr, di provenienza antica Correr (cfr. *Venezia nell'età di Canova*, pp. 67-74), sono forse identificabili nei gessi offerti in vendita nel 1824 da Pietro Manin, comprendenti la *Morte di Priamo*, la *Danza dei figli di Alcino*, *Ecuba offre il peplo* e le tre storie di *Socrate*, più quattro «virtù cardinali» (verosimilmente la *Carità*, la *Speranza* e le due opere di misericordia), insieme con il busto di papa Rezzonico e la testa della *Religione* (appunto i pezzi del Correr): cfr. R. BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata*, cit., p. 419.

Si può ricordare, inoltre, che J.G. SEUME (*L'Italia a piedi*. 1802, ediz. ital., Milano 1973, p. 119) vide a palazzo Albrizzi a Venezia nel 1802 i seguenti bassorilievi: *Morte di Priamo*, *Ecuba offre il peplo a Pallade*, *Danza dei figli d'Alcino*, *Socrate congoda la famiglia*, *Socrate beve la cicuta*, *Critone chiude gli occhi a Socrate*. Sono scomparsi i quattro bassorilievi canoviani segnalati in villa Albrizzi a Preganziol da G. MAZZOTTI (*Le ville venete*, Treviso 1954, p. 663).

Rammentiamo, infine, che a Venezia, i Renier dovevano avere sei bassorilievi canoviani, spediti nel 1796 (R. BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata*, cit., pp. 333-334); altri gessi erano presso i Falier (D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane...*, cit., II, p. 205; A. NEUMAYR, *Illustrazione del Prato della Valle*, cit., p. 343).





8. ANTONIO CANOVA, *Morte di Priamo*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.

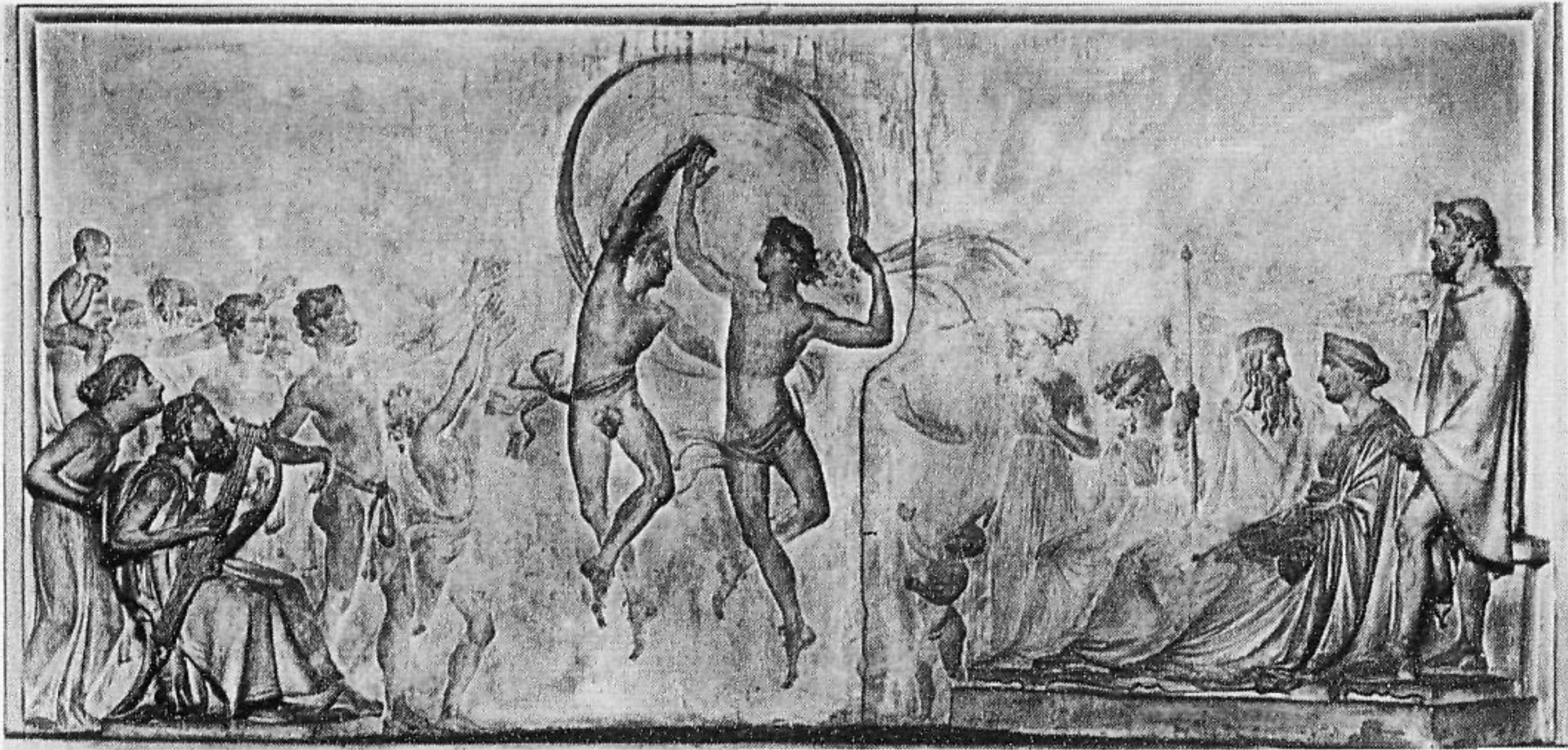
quella lasciata da Canova alla sua morte nello studio di Roma poi trasferita nella Gipsoteca di Possagno, rimane soltanto il salone di palazzo San Bonifacio a ridarci oggi — pur in una sistemazione non adeguata (ospita la biblioteca di Scienze Politiche) — l'atmosfera particolare che si era creata nelle sale dei gessi canoviani in palazzo Zulian o nella procuratia di Antonio Cappello in piazza San Marco <sup>(19)</sup>.

In palazzo San Bonifacio, disposti regolarmente sulle pareti a formare una sorta di fregio, i bassorilievi canoviani conferiscono all'ambiente un senso di gravità e di austera bellezza, esemplificando il motivo della "grazia" (in particolare nella *Danza dei figli di Alcino*) e la componente "sublime" ed eroica della sensibilità neoclassica: in essi la civiltà greca è evocata attraverso uno stile "storico" di apollinea chiarez-

<sup>(19)</sup> Nella sala del procuratore Cappello (1736-1807), inaugurata il 5 settembre 1796, primeggiavano, appunto, fra i gessi canoviani ivi raccolti, i bassorilievi, alcuni dei quali in funzione di sopraporta (proprio come a palazzo San Bonifacio): «la sala dovrebbe al certo avere qualche tintarella delicata acciocché i bassorilievi potessero campeggiare, benché quella del Senatore [Abbondio Rezzonico] (che vi saluta) faccia bene essendo bianca», si legge nella lettera di Canova in data 26 dicembre 1795 all'architetto Selva, incaricato di allestire la procuratia Cappello (R. BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata*, cit., p. 311).

I gessi Cappello furono in seguito acquistati da Giacomo Albrizzi (secondo una annotazione nell'Album Gherro VI della Biblioteca Correr: cfr. *Venezia nell'età di Canova*, cit., p. 67), il quale incrementò in tal modo la propria collezione di gessi canoviani, iniziata nel 1796 (cfr. D.M. FEDERICI, *Memorie Trevigiane...*, cit. II, p. 205; A. NEUMAYR, *Illustrazione del Prato della Valle*, cit., p. 343; R. BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata*, cit., p. 317).





9. ANTONIO CANOVA, *Danza dei figli di Alcino*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.

za, radicalmente nuovo rispetto alla tradizione settecentesca <sup>(20)</sup>. Come scriveva il Cicognara, «l'intero merito a lui di debbe d'aver riaperta la strada alle arti per eseguire un tal genere di sculture, che venivano trattate prima di lui in una maniera la più falsa e la più deforme. Fu il primo egli a riproporsi per modello l'aurea antichità, trattando soggetti nuovi e del genere eroico: egli eliminò affatto gli scorci, le prospettive, i falsi piani, gli strapiombi delle figure e tutte quelle ingrate proiezioni, che producendo oscuri ed ombre a ridosso di parti sfuggenti e di stacciato rilievo, riunivano un ammasso di contraddizioni tra l'illusione e la realtà, le quali mantenevano tutti gli artisti fuori di strada» <sup>(21)</sup>.

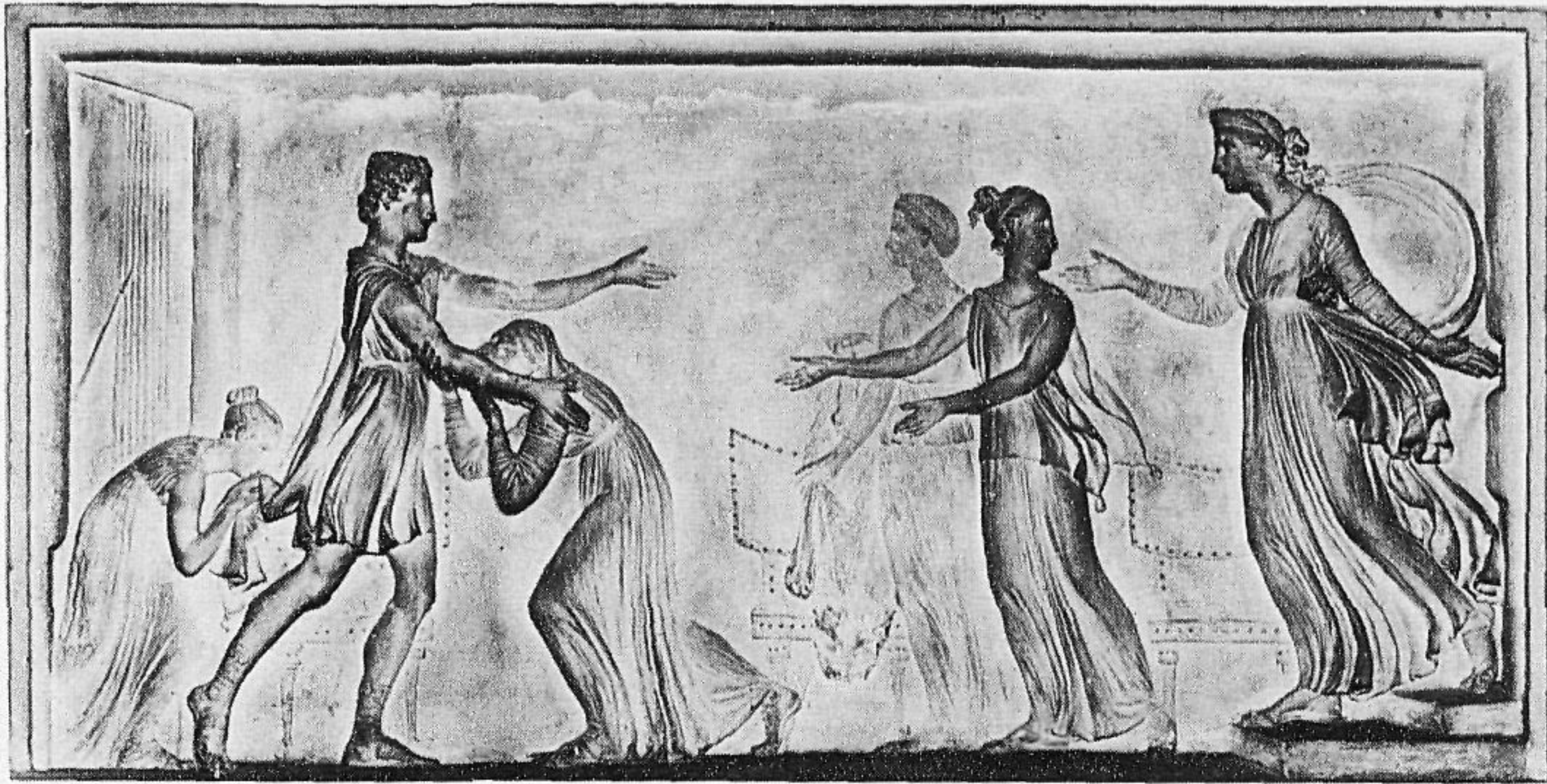
Le fonti figurative cui Canova si è ispirato per la composizione dei bassorilievi sono state variamente indicate nella scultura toscana quattrocentesca, nei dipinti di Gavin Hamilton, nei vasi attici conservati nelle

<sup>(20)</sup> Canova fra l'altro realizzava un'aspirazione che era stata di Burke: «Un ritratto di Priamo trascinato ai piedi dell'altare e qui assassinato, se fosse ben eseguito sarebbe indubbiamente molto commovente» (E. Burke, *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1756). In questi termini si esprime il Meneghelli (*Tredici bassirilievi...*, cit., p. 6) a proposito dei bassirilievi di Canova: «anche quel genere era ormai decaduto per guisa, che nulla serbava dall'antico. Vi avea un insieme così strano e bizzarro nel tenore delle composizioni e nelle forme della esecuzione, che la bella natura scorgeasi non raggiunta, ma pazzamente violata. Per tacere dei molti, bastano i bassirilievi che stanno nella cappella del Rosario ai santi Giovanni e Paolo in Venezia. Eppure furono opera dei Bonazza, riveriti a scultori di primo rango: tanto perverso era il gusto! La difficoltà vinta, un lavoro di lunga lena assicuravano la celebrità ad un artista. Uno degli errori precipui di que' giorni stava nel porre allo stesso livello la pittura e la scultura; nel tenere che in questa, al pari di quella, i piani e la prospettiva non poca parte vi avessero. Ma il Canova conobbe che stolto era il partito di condannare l'arte di Fidia e sbracciarsi, per avere i risultamenti dell'arte di Apelle».

I bassirilievi, oltre ad essere incisi, furono copiati anche nell'affresco: in area veneta citiamo i brani nei palazzi Polcastro e Lazara di Padova (cfr. G. PAVANELLO 1980, p. 72) o il *Telemaco* di S. B. Canal in palazzo Valvasson di Udine (fig. 21); e nello stucco (*Briseide* in palazzo Leoni Montanari di Vicenza).

<sup>(21)</sup> L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, II ediz., Prato, vol. VII, p. 206.





10. ANTONIO CANOVA, *Ritorno di Telemaco in Itaca*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.

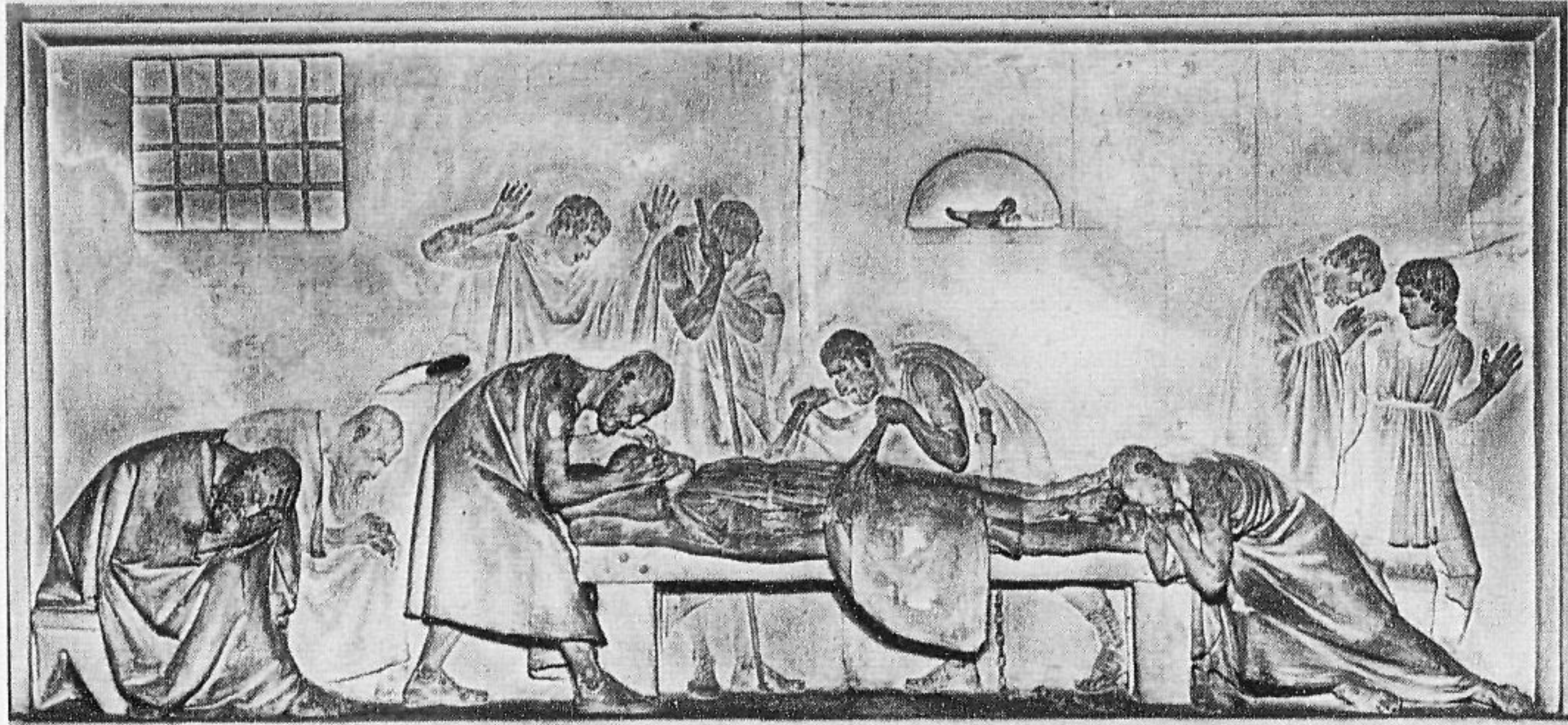


11. ANTONIO CANOVA, *Socrate congeda la famiglia*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.

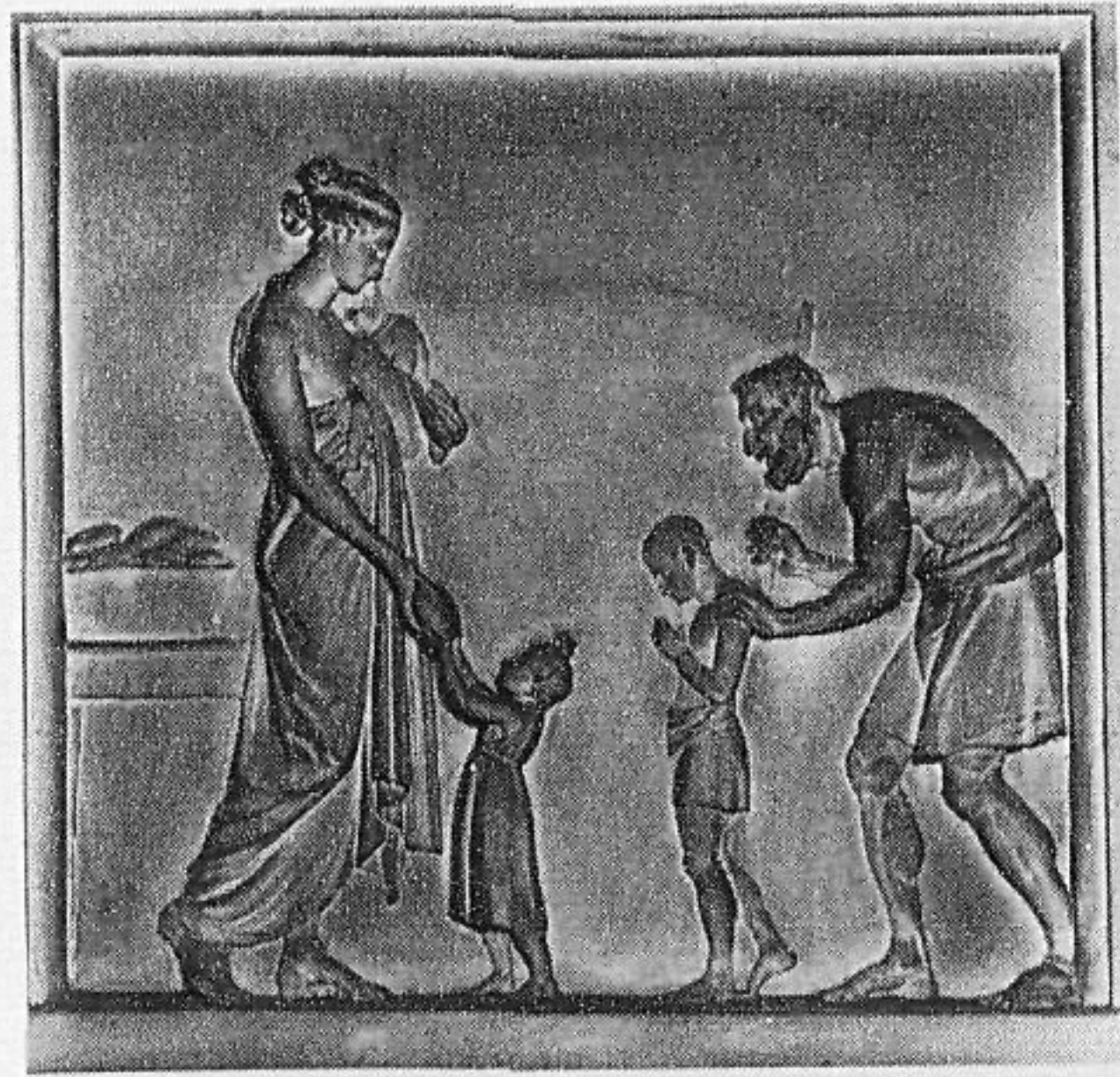


12. ANTONIO CANOVA, *Socrate beve la cicuta*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.





13. ANTONIO CANOVA, *Critone chiude gli occhi a Socrate*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.



14. ANTONIO CANOVA, *Dar da mangiare agli affamati*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.

collezioni di sir William Hamilton e di John Campbell. Molto apprezzati dai contemporanei (anche da letterati come Giordani e Cesarotti) e da esponenti del romanticismo (come Borsieri e Montani), i rilievi sono oggi rivalutati al punto da venir indicati fra i massimi raggiungimenti del genio canoviano e uno dei nuclei fondamentali della poetica dello scultore. Come scrive l'Argan, «l'antico si dava soprattutto come statuarìa, immagine ormai al di fuori e al di sopra della storia: e infatti il Canova, nei bassorilievi, raccontava bensì dei fatti storici, ma evitando gli sfondi,



secando le figure con un piano geometrico che le isolava in uno spazio bloccato, senza dissolvenze prospettiche. Cercava insomma il Canova di realizzare nel rilievo la condizione della statuaria e nella statuaria quella del rilievo, stringendo in una sintesi perfetta il momento storico-naturalistico degli affetti e delle passioni e quello astratto, trascendentale della figura statuaria» (22).



15. ANTONIO CANOVA, *Insegnare agli ignoranti*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.  
 16. ANTONIO CANOVA, *La Giustizia*. Padova, Palazzo di San Bonifacio.

(22) G.C. ARGAN, *Disegni del Canova*, in *Disegni del Canova del Museo di Bassano*, Catalogo della mostra, Milano 1982, p. 9.

Di notevole interesse quanto scriveva a proposito del bassorilievo Francesco Milizia nella 'voce' dedicata alla *Scultura* nel suo *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (Bassano 1797): «Il bassorilievo è una specie di quadro, in cui le figure del primo piano hanno da accordare con quelle del secondo, e farvi armonia. I piani vi han da esser variati, le ombre e i lumi distribuiti con dolce gradazione. Il principal soggetto v'ha da campeggiare il più cospicuamente. Il lume centrale non vuol esser interrotto da alcun dettaglio di ombre magre e dure, le quali produrrebbero i piccoli fili di lume in grandi masse di ombre. Non iscorci ne' piani d'avanti; comparirebbero stecchi. Le figure del secondo piano debbono esser meno risentite di quelle del primo; e così degli altri piani a misura del loro allontanamento. Col tocco indeciso e vago, e colla proporzione diminuita secondo le regole della prospettiva, la scultura avrà l'accordo ch'ella può avere dal colore unico del marmo o del bronzo.

È da evitarsi soprattutto che intorno a ciascuna figura non regni un orlo di ombra ugualmente tagliata: svanirebbe la bella illusione degli oggetti e delle lontananze, le figure comparirebbero schiacciate e come incollate su d'una panca. Le figure hanno da tondeggiare ne' loro bordi, con un sufficiente aggetto nel mezzo. È ben naturale l'ombra d'una figura su d'un'altra, quando i piani sono vicini. Ma i piani delle figure principali non si hanno da confondere. Se una figura è isolata, richiede un'ombra opposta dietro al fianco del suo lume, e se si può, un chiaro dietro la sua ombra».





17. ANTONIO CANOVA, *La Speranza* (calco). Padova, Palazzo di San Bonifacio.  
 18. ANTONIO CANOVA, *La Carità* (calco). Padova, Palazzo di San Bonifacio.

#### ELENCO DEI BASSORILIEVI

1. BRISEIDE CONSEGNATA AGLI ARALDI, gesso, 97 × 196.  
 Dall'*Iliade*: Patroclo consegna Briseide a Euribate e Taltibio, araldi di Agamennone; Achille è all'estrema sinistra.  
 Altri esemplari in gesso a Possagno, Gipsoteca; a Venezia, Museo Correr (prov. Giustinian, inv. 46).
  
2. ECUBA PRESENTA IL PEPLO A PALLADE, gesso, 106 × 253.  
 Dall'*Iliade*: Ecuba, insieme con le matrone di Troia, consegna il peplo alla sacerdotessa Teano, per l'offerta all'altare di Pallade, dov'è raffigurata la nascita della dea. Altri esemplari in gesso a Possagno, Gipsoteca; a Venezia, Museo Correr (prov. Correr, inv. 33).
  
3. MORTE DI PRIAMO, gesso 130 × 260.  
 Tratto dall'*Eneide*: Neottolemo, figlio di Achille, uccide Priamo presso un altare di Zeus sacro alla famiglia di Dardano; in primo piano il cadavere di Polite, figlio di Priamo; a sinistra Ecuba che sviene. Altri esemplari in gesso a Possagno, Gipsoteca; a Venezia, Museo Correr: due esemplari, inv. 26 (prov. Correr), inv. 47 (prov. Giustinian).
  
4. DANZA DEI FIGLI DI ALCINOO, gesso 123 × 260.  
 Dall'*Odissea*: Halio e Laodamante, figli di Alcino, danzano alla presenza di Ulisse, (a destra del trono, presso il re), della regina Arete e Nausicaa. L'o-



pera presenta all'estrema destra una variante (il braccio di Ulisse è posato sulla spalla della regina) rispetto all'esemplare di identico soggetto della Gipsoteca di Possagno. Al Museo Correr di Venezia si conservano altri due esemplari in gesso: uno (prov. Correr, inv. 32) simile a questo di Padova, l'altro (prov. Giustinian, inv. 48), simile al bassorilievo di Possagno.

5. RITORNO DI TELEMACO IN ITACA, gesso 100 × 205.

Dall'*Odissea*: Telemaco, cui Euriclea bacia il braccio, s'incontra con la madre Penelope. Altri esemplari in gesso a Possagno, Gipsoteca; a Venezia, Museo Correr (prov. Giustinian, inv. 43).

6. SOCRATE CONGEDA LA FAMIGLIA, gesso 108 × 247.

Dal *Fedone* di Platone: Socrate si congeda dalla famiglia per tornare dagli amici; tocca sulla spalla il figlio Lamprocleo, preceduto dalla madre Santippe, da una serva (o Mirtone) e dai fratelli; nella cella, a destra, Critone, Simia, Cebete, un altro filosofo e una coppia di giovani. Altri esemplari in gesso a Possagno, Gipsoteca; a Venezia, Museo Correr: due esemplari, inv. 31 (prov. Correr), inv. 50 (prov. Giustinian).

7. SOCRATE BEVE LA CICUTA, gesso 108 × 255.

Dal *Fedone* di Platone: Socrate beve il veleno; al suo fianco, Critone e Apollodoro. L'opera presenta delle varianti nelle figure all'estrema destra rispetto all'esemplare di identico soggetto nella Gipsoteca di Possagno. Al Museo Correr di Venezia si conservano altri due esemplari in gesso: uno (prov. Correr, inv. 25) identico a questo di Padova, l'altro (prov. Giustinian, inv. 45) simile al bassorilievo di Possagno.

8. CRITONE CHIUDE GLI OCCHI A SOCRATE, gesso 108 × 240.

Dal *Fedone* di Platone: Critone e i filosofi compiangono Socrate morto. Il gesso è stato scheggiato da una bomba il 30 dicembre 1917 (RONCHI, *Guida*, cit., p. 114). Altri esemplari in gesso a Possagno, Gipsoteca; a Venezia, Museo Correr (prov. Correr, inv. 27).

9. DAR DA MANGIARE AGLI AFFAMATI, gesso 108 × 108 × 113

Opera di misericordia, in coppia con *Insegnare agli ignoranti*. Altri esemplari in gesso a Possagno, Gipsoteca; a Venezia, Museo Correr (prov. Correr, inv. 30); a Digione, Musée des Beaux-Arts; a Roma, Villa Lante (Istituto di Finlandia).

10. INSEGNARE AGLI IGNORANTI

Opera di misericordia, in coppia con *Dar da mangiare agli affamati*. Altri esemplari in gesso a Possagno, Gipsoteca; a Venezia, Museo Correr (prov. Correr, inv. 29); a Digione, Musée des Beaux-Arts; a Roma, Villa Lante (Istituto di Finlandia).



11. LA GIUSTIZIA, gesso 110 × 100.

Modello realizzato nel 1793 per il principe Abbondio Rezzonico ad accompagnare le virtù della *Carità* e della *Speranza* della tomba di Clemente XIII in San Pietro a Roma.

12. LA SPERANZA, gesso 114 × 114.

Calco dal monumento di papa Clemente XIII in San Pietro a Roma (terminato nel 1792). Analoghi gessi si conservano a Venezia, Museo Correr (prov. Giustinian, inv. 44; prov. Correr, inv. 22).

13. LA CARITÀ, gesso 112 × 112.

Calco dal Monumento di papa Clemente XIII in San Pietro a Roma. Analoghi gessi si conservano a Venezia, Museo Correr (prov. Giustinian, inv. 49; prov. Correr, inv. 23); a Possagno, Gipsoteca.



19. A. CANOVA, *Testa di Clemente XIII* (calco). Verona. Galleria d'Arte Moderna.



20. Scultore settecentesco attivo a Roma, *Busto di Clemente XIII* (marmo). Verona, Galleria d'Arte Moderna.

21 GIAMBATTISTA CANAL,  
*Ritorno di Telemaco in Itaca*.  
Udine, Palazzo Valvas-  
son (1805).





MIRELLA BLASON

## Il C.M. 17 della Biblioteca Civica di Padova e la rotta veneziana delle galee di Fiandra (1428)

L'organizzazione del commercio marittimo veneziano nel secolo XV si fondava essenzialmente sulle diverse funzioni di due tipi di navi: la nave *tonda* che era principalmente un mercantile e la nave *lunga*, che era principalmente una nave da guerra. Talvolta però la nave *lunga*, poteva essere destinata al commercio: in questo caso era adibita al trasporto di merci leggere e preziose: la nave *tonda* portava carichi pesanti. Per legge il monopolio del trasporto delle spezie e di altri merci preziose, dal Levante a Venezia, spettava alle galee grosse: un tipo particolare di nave *lunga* <sup>(2)</sup>. Si organizzavano viaggi di questo tipo di nave anche verso il Ponente, dove si esportavano appunto spezie ed altre merci preziose: erano di questo tipo di nave le *famose galee veneziane della Fiandra*, che commerciavano oltre che con la Fiandra anche con l'Inghilterra, facendo scalo in diversi porti del Mediterraneo e dell'Atlantico: sono questi i porti o almeno alcuni fra di essi, che vengono illustrati nel documento custodito nel C.M. 17 della Biblioteca civica di Padova che è oggetto

---

(1) R. CESSI, *Le relazioni commerciali tra Venezia e le Fiandre*, "Politica ed economia di Venezia nel Trecento", Roma, 1952. Questo studio ancora oggi valido esplora anche i primordi della linea della Fiandra.

(2) Venezia, *Archivio di Stato, Ufficiali al cattaver*, busta I, cap. I, pp. 65-72, cfr. F.C. LANE, *Il naviglio veneziano*, in "Le navi di Venezia", Torino 1983, p. 4, Nota 3: i regolamenti partivano dal principio che le merci leggere e preziose, potevano essere portate a Venezia dal Levante, soltanto su navi armate, termine che, con il passare del tempo, andò a significare soltanto le galere grosse, le galere da mercato dello Stato.



di questa nota. Ma di ciò diremo più avanti. Vale invece la pena di sottolineare che queste galee, le quali da Venezia andavano in Fiandra, erano galee da mercato non particolarmente grandi, ma sicure e veloci, poiché oltre alle vele, cui si affidavano per gran parte del viaggio, disponevano anche di remi <sup>(3)</sup> con i quali entravano ed uscivano dai porti. Si trattava comunque di vere e proprie navi da guerra, con equipaggi, nel secolo XV, talvolta di più di duecento uomini; armati secondo le norme prescritte dalla Signoria e comandati da un nobile da essa prescelto <sup>(4)</sup>. A queste norme si riferisce, per il viaggio del 1428, anche il materiale documentario contenuto nel C.M. 17 della Biblioteca civica di Padova. Va segnalato che le galee di Fiandra, viaggiavano in convoglio e che dovevano attenersi scrupolosamente alle norme impartite; la flotta nel suo viaggio da Venezia verso il mare del Nord, poteva lasciare merci nei porti che toccava, ma il grosso della merce era destinato al Nord; Palermo, e prima di esso, il porto di Messina erano scali consueti, così la sosta a Maiorca, a Cadice e quindi a Lisbona etc., lungo appunto la rotta verso il migliore mercato delle spezie che vi era in Occidente: la città fiamminga di *Bruges* e talvolta *Anversa* <sup>(5)</sup>. Alle fiere di *Bruges* arrivavano i compratori di spezie dalla Francia settentrionale, dall'Inghilterra e dalla Germania occidentale. A *Bruges* convenivano i mercanti anseatici, che cercavano le spezie, sete, pietre preziose e altre merci levantine da trasportare per via mare verso i territori baltici <sup>(6)</sup>. È noto che la classe

---

<sup>(3)</sup> LANE, *Il naviglio veneziano...*, p. 4.

<sup>(4)</sup> LANE, *Il naviglio veneziano...*, p. 5, nota 6: i dettagli dell'armamento, del comando militare, dei porti di scalo, delle tariffe venivano determinate ad ogni viaggio in base al termine delle risoluzioni che mettevano all'incanto le galere. Per gli anni precedenti il 1440 queste risoluzioni sono contenute in una particolare serie di documenti custoditi all'Archivio di stato di Venezia i *Senato Misti*, per gli anni 1440-1469 dai *Senato Mar*, e dopo il 1469 in una serie particolare denominata *Senato, Deliberazioni, incanti galere*.

<sup>(5)</sup> F.C. LANE, *Andrea Barbarigo, mercante di Venezia*, (1430), in "I mercanti di Venezia", Torino 1982, p. 47.

<sup>(6)</sup> LANE, *Andrea Barbarigo...*, p. 17: le merci potevano arrivare a Bruges anche via terra: tra Venezia e Bruges esisteva un servizio postale abbastanza regolare e in genere le lettere arrivavano a destinazione in 25-30 giorni. Ma se il percorso, via terra, era la strada più veloce per inviare lettere o mercanzie nelle Fiandre e poi in Inghilterra, il trasporto terrestre era assai più dispendioso e per di più i Veneziani non volevano dipendere dai tedeschi per il loro commercio, per cui la classe commerciale veneziana guardava con grande interesse l'opportunità che le si offriva in questi anni (1428-1430) di portare merci per mare. La rotta, via terra, Venezia - Bruges, risaliva l'Adige piegava a nord-ovest, attraverso il Tirolo e sbucava nell'altopiano bavarese a Füssen, sul fiume Lech. Invece di scendere il fiume verso Augusta, le merci destinate alla Fiandra puntavano verso Ovest, verso Kempten e il fiume Iller. Disceso l'Iller, superata Memmingen arrivavano ad Ulm, dove la rotta piegava a ovest, attraverso le foreste di Wurttemberg, fino al Reno.



dirigente veneziana preferiva di gran lunga la rotta di mare per le Fiandre, anziché quella di terra. Infatti non sembrava che questi viaggi per mare potessero essere minacciati da particolari pericoli, ma i pericoli normali erano già tanti e tali che il Senato organizzava una flotta di galere da mercato una volta all'anno e la proteggeva in ogni modo. Sappiamo per certo che nel 1430 la flotta di Fiandra era costituita di quattro galere, ma nel passato, e anche in seguito, la flotta poteva contare cinque, sei e anche 10 navi. Nel 1428 le galee da mercato di Fiandra furono senz'altro quattro. La rotta in questi viaggi era stabilita di volta in volta, giacché poteva capitare, come avvenne nel 1430, che il Senato ordinasse preventivamente all'ammiraglio della flotta di evitare le tappe consuete in Sicilia, passando al largo dell'isola e dei genovesi, a causa della guerra tra Venezia e il duca di Milano, che governava allora anche Genova (7).

La flotta di Fiandra era abbastanza forte per difendersi dai pirati, ma non così forte da poter affrontare e difendersi da una flotta regolare di guerra come quella genovese, ne consegue che il Senato proteggeva il carico delle galee evitando tutti i porti troppo pericolosi e impartiva anche all'ammiraglio la normativa da seguire in questi casi (8). È naturale quindi che la rotta e le spese da sostenere in essa, fossero dettagliatamente impartite e regolamentate: premeva troppo la salvezza di un carico che spesso, oltre alle spezie, portava gioielli e lingotti d'oro (9). È noto che la legge veneziana stabiliva i periodi di carico; la flotta che caricava si chiamava *muda* o *mudua*. In generale vi erano due *mude* all'anno: una in primavera o estate iniziale e una in autunno; di solito le galere di Fiandra partivano in primavera o all'inizio dell'estate e tornavano un anno dopo: come si è già detto erano sotto il comando (10) di un ammiraglio, il *capitano*, che conduceva la flotta lungo il percorso stabilito; egli aveva il compito che, in ogni momento, ogni nave della flotta fosse armata ed equipaggiata, come era stato prescritto; spettava all'ammiraglio il controllo generale di questo particolare assetto. Il *capitano* era perciò in senso lato un funzionario che aveva compiti nautici e militari: era lui che ordinava di salpare o di gettare l'ancora, di attaccare o di disimpegnarsi dalla battaglia, se per mala avventura si fossero in-

---

(7) LANE, *Andrea Barbarigo...*, p. 50.

(8) Il C.M. 17 della Biblioteca civica di Padova contiene anche queste norme vale la pena di segnalarlo.

(9) F.C. LANE, *Le galere da mercato...*, in "Le navi di Venezia", Torino 1983.

(10) Cfr. anche il doc. in appendice.





Fig. 1. V. Coronelli, *Atlante veneto*, Venezia 1691, Vol. II, c. 11r e c. 12r.



Fig. 2. V. Coronelli, *Atlante veneto*, Venezia 1691, Vol. I, c. 16r e c. 17r.



contrati i pirati o altra flotta nemica. L'ammiraglio doveva far rispettare inoltre le norme speciali stabilite per le navi sotto il suo comando ed aveva elencate anche le spese, che si dovevano sostenere per la dogana o altri diritti portuali e specificatamente consolari <sup>(11)</sup>.

Spettava all'ammiraglio della flotta l'ispezione agli armamenti, agli equipaggi, e il controllo dello stato del carico. Il capolinea della rotta era, come si è già detto *Bruges*, (la fiamminga Venezia del Nord, chiamata anche *Brugge*, in fiammingo appunto), e talvolta Anversa (in fiammingo *Antwerpen*). Va sottolineato anzi che, nel tempo, Anversa sostituì del tutto *Bruges* in questa funzione commerciale <sup>(12)</sup>. Prima di scendere a *Bruges*, la flotta veneziana si fermava al porto dell'*Ecluse* <sup>(13)</sup>, l'odierna *Sluys* <sup>(14)</sup>; è appunto su questa sosta e sulla funzione di essa che il documento pubblicato in appendice ci intrattiene a lungo <sup>(15)</sup>.

E ora veniamo alla descrizione del documento pubblicato in appendice e appartenente al C.M. 17 della Biblioteca civica di Padova, dal quale abbiamo espunto le carte 57 v. e 58 r. e le carte che vanno dalla c. 71 v. alla c. 77 r. <sup>(16)</sup>; carte che sono per l'appunto oggetto di questa nota, poiché sono risultate abbastanza interessanti e pertinenti alla linea veneziana della Fiandra. Le carte citate illustrano in primo luogo (c. 57 v. e c. 58 r.), o meglio preannunciano, tutte le istruzioni impartite — per l'anno 1428 — dalla Serenissima Repubblica, attraverso il suo ammiraglio in capo, Andrea Mocenigo, a tutta la flotta veneziana e, in secondo luogo elencano (c. 71 v. a c. 77 r.) tutte le spese di ancoraggio, doganali e consolari etc..., che le galee di Fiandra dovevano sostenere — per l'anno 1428 — all'approdo della rotta Venezia - *Bruges*. Tali scali, per quello che riguarda le disposizioni dell'anno 1428, sono elencati con chiarezza: si citano, *Messina*, *Palermo*, *Maiorca*, *Malaga*, *Marbella*, *Stopona*, *Cadice*, *La Coruña*, l'*Ècluse* (*Sluys*) e *Bruges*.

---

<sup>(11)</sup> Cfr. il documento pubblicato in appendice, il quale, in particolare illustra le spese che le galee dovevano sostenere nei porti della rotta Venezia-*Bruges*.

<sup>(12)</sup> Chiunque visiti oggi *Bruges*, città di un fascino struggente, sa di visitare una città ormai spenta sotto l'aspetto commerciale, ma che mantiene intatto, come poche altre città, fra cui certo Venezia, un clima suggestivo e un fascino tutto medioevale di squisita bellezza.

<sup>(13)</sup> Il doc. del C.M. 17 a c. 73 v. chiama il porto dell'*Ècluse*, l'odierna *Sluys*, l'*Eschiozes*, scrivendo *les Schiozes*, che subito fa pensare alle chiuse dei canali dei Paesi Bassi. Di ciò ho ragionato a lungo con un dotto e gentile amico: l'avv. Dino Cortese.

<sup>(14)</sup> M.N. BOUILLET, *Dictionnaire d'histoire et de geographie*, Paris, 1901.

<sup>(15)</sup> Si può formulare l'ipotesi che il C.M. 17 della Biblioteca Civica di Padova faccia parte del gruppo dei mss. Nani Mocenigo di dotazione anche della Biblioteca citata. È di questa opinione anche il prof. Piero del Negro, che conosce, da par suo, i nostri manoscritti Nani Mocenigo.

<sup>(16)</sup> Cfr. in appendice.



Da Cadice, passando da Lisbona, si raggiungeva dunque il porto di La Coruña in Galizia (17). Va segnalato che nel documento in questione (18) non si citano gli scali, certamente toccati, salvo impedimenti politici o di altro genere, della costa francese, né sono elencati scali, prima dell'arrivo al porto dell'Ècluse (19).

A proposito delle norme (20) di transito impartite alle galee — per l'anno 1428 — va precisato che secondo la prassi l'ammiraglio, accompagnato dalla sua guardia doveva scendere a terra e recarsi dai funzionari del porto per ottenere il salvacondotto di uscita, ma prima di fare queste richieste, era opportuno che l'ammiraglio prendesse subito contatto con il console dei mercanti (21).

Nel porto di Messina ciascuna galera doveva pagare per il diritto di ancoraggio 21 carlini. Allo "stratigo" e al "conestabile" del porto spettavano inoltre 12 carlini (22).

A Palermo la prassi si rinnovava — salvo la visita da parte dell'ammiraglio al Viceré dell'isola e la disposizione di recarsi subito dai "maistro

---

(17) Dal C.M. 17 a C. 106 e seguenti viene illustrata, in un portolano, la rotta delle galee di Fiandra: da Cadice per raggiungere il porto di La Coruña si doppiavano il Capo di Santa Maria, quello di San Vincenzo, il Capo di Rocca Sintra (Lisbona) il Capo Mondego, poi costeggiando le Isole di Baiona si raggiungeva il Capo di Finisterre e poi La Coruña: Dal porto di La Coruña, dopo il Capo del Prior si raggiungeva il mare di Biscaglia e il Capo di Guzmán per fermarsi a Santander (il porto e la città di Santo Andrea). Poi, entrate nel mare di Guascogna le galee costeggiando la Bretagna, arrivavano al Mare del Nord. (Cfr. V. CORONELLI, *Atlante Veneto*, Venezia 1690: utile per la consultazione della rotta). Lo studio dettagliato del portolano potrà essere oggetto di una seconda nota.

(18) Cfr. ... in appendice.

(19) Talvolta il Senato impartiva l'ordine alle galee di Fiandra di evitare per questioni belliche o altro i porti di determinate nazioni. Talvolta anzi poteva capitare che la contingenza dei fatti si verificasse mentre le galee erano già in viaggio: in tal caso il consiglio presieduto dall'ammiraglio e costituito dai capitani delle singole galee poteva decidere in merito. Anzi l'ammiraglio della flotta aveva un potere discrezionale maggiore di quello degli ammiragli della flotta del Levante, sia per la lunghezza del viaggio (le galee stavano in viaggio un anno) sia per l'assenza nei porti di scalo (al contrario che per il Levante) di autorità veneziane utili al caso (LANE A., *Le galere da mercato...*, pp. 50-90).

(20) Questo documento è inedito, né si può dire che le vicende della linea della Fiandra siano note, anche per questo secolo, il XV; vale quindi la pena di segnalare la normativa, nell'intento di portare un contributo documentario sicuro anche se circoscritto.

(21) Per la storia del consolato del mare, antica magistratura, e per le sue norme di diritto marittimo cfr.: A. CAPMANY, *Libro del consulado de mar*, Barcellona, 1965. Alla istituzione dei consoli veneti Venezia provvede, a tutela dei suoi mercanti, fino dai primordi della linea della Fiandra: cfr. BLASON MIRELLA, *Un console dei genovesi a Maiorca* (1360), in "Miscellanea di storia ligure", Genova 1966, pp. 29-37 con riferimenti al consolato veneto nelle baleari; M. BLASON, *Brevi note sul consolato veneto delle Baleari* (1358-1395), in "VIII Congreso de historia de la Corona de Aragón", tomo II, vol. II, Valencia 1979, pp. 295-313.

(22) Si trattava di funzionari del porto.



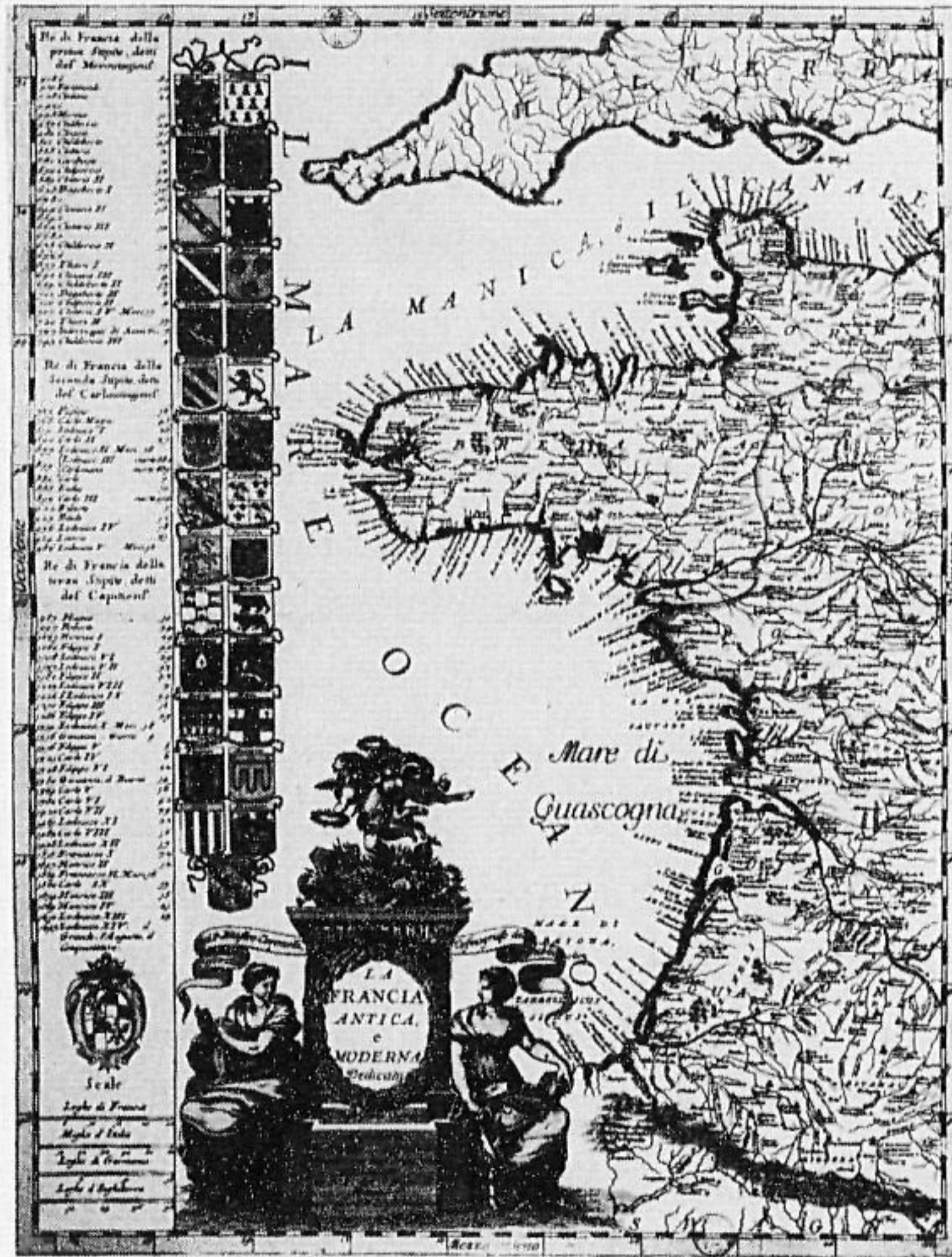


Fig. 3. V. Coronelli, *Atlante veneto*, Venezia 1691, Vol. I, c. 10r e C. 11.

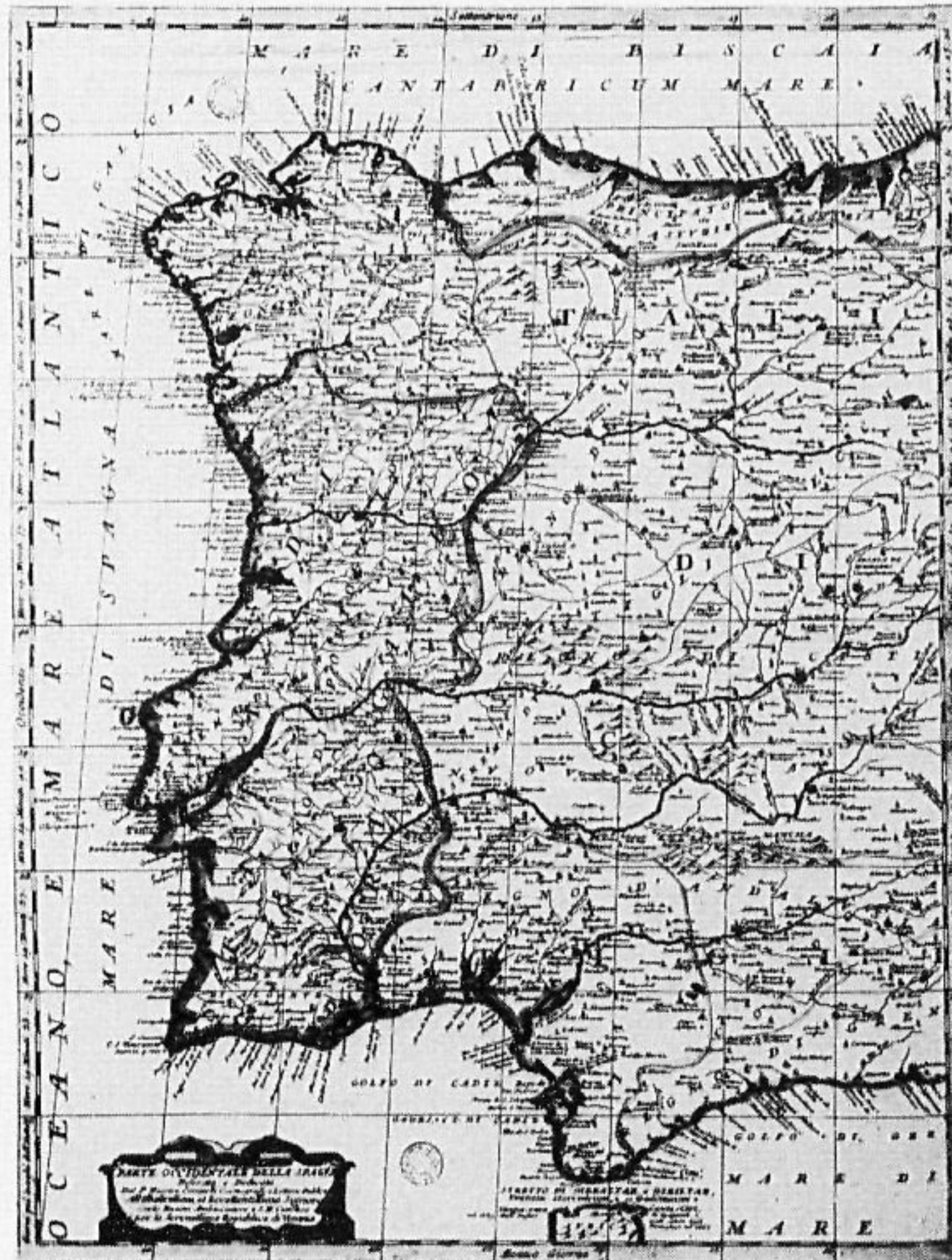


Fig. 4. V. Coronelli, *Atlante veneto*, Venezia 1691, Vol. I, c. 17r e c. 18r.



portolan" se il porto, all'atto dell'arrivo delle galee, risultasse "impazado" (23), vale a dire impedito, perché le galee di Fiandra dovevano entrare (24). Non è difficile intuire che la flotta veneziana della rotta delle Fiandre, impegnata in un viaggio così lungo ed importante, avesse un suo prestigio e una sua fama particolare. A Palermo si dovevano pagare per il diritto di ancoraggio 15 carlini per ogni galea e al ritorno bisognava fare il versamento di un *milliarum solidorum* per galea.

A Maiorca, antico porto di attracco delle galee di Fiandra, fino dai primordi della linea (25), l'ammiraglio della squadra doveva contattare subito il console dei mercanti, che era stabilito in Maiorca per la protezione del commercio veneziano; con il console l'ammiraglio doveva recarsi in tutti quei luoghi che erano necessari per avere il salvacondotto di uscita per le galee. A Maiorca si pagavano per diritto consolare 3 ducati e 1 ducato spettava anche al cancelliere del console, che evidentemente redigeva gli atti necessari per l'uscita dal porto di Maiorca. Qui inoltre al personale del molo si dovevano 3 soldi (solidi) per ogni galea e per l'ancoraggio veniva pagato un *milliarium solidorum* per ciascuna nave. Aggiunge il documento, svelando in qualche modo e la sapienza veneziana e la prudenza della protezione delle navi, persone e carico, che per la "chortexia" dei guardiani del molo si doveva ad essi 1 soldo per ogni galea. A Malaga per l'ancoraggio delle galee si pagava una "dobla" per galea e così pure a Marbella e a Stopona, i porti della Spagna del sud, dove — a detta del documento pubblicato in appendice —, si caricava l'acqua (26).

Nel porto di Cadice si ripeteva lo stesso cerimoniale: il console dei mercanti accompagnava l'ammiraglio della flotta nei luoghi idonei per il rilascio della documentazione di prassi come quella del salvacondotto di uscita che — precisa il nostro manoscritto solamente in questo caso (27) — dovrà essere rilasciato per iscritto, tanto che bisognava

---

(23) Impazado = disturbato, impacciato, impedito (cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856, sub voce; d'ora innanzi poi ogni interpretazione del dialetto veneziano antico relativa al testo sarà desunta dal citato Boerio.

(24) Cfr. documento pubblicato in appendice a c. 72 v.: «...Et se lo portto fusse impazado tti armirao dei andar al maistro portolan che ve faza despazar el portto che intra le gallie...» Prestigio della linea della Fiandra?

(25) M. BLASON, *Un privilegio di Giovanni d'Aragona in favore delle galee veneziane dirette in Fiandra* (1387), «Atti e memorie dell'Istituto veneto di scienze lettere ed arti», CXXV, 1966-1967, pp. 390-396.

(26) Cfr. documento in appendice a c. 73 r.

(27) Cfr. documento in appendice a c. 73 r.



ricompensare con “meza dobla” colui che avrebbe scritto l'importante documento.

A Cadice per il diritto di ancoraggio di ogni galera si doveva 1 ducato e si dovevano 2 ducati per la galea dell'ammiraglio e se — precisa il documento <sup>(28)</sup> — in tono di prudente raccomandazione — ci fossero delle altre spese non esattamente stabilite o consuete, “si paghi pure senza discutere”, facendosi fare però la ricevuta scritta in modo da non pagare la stessa spesa due volte. In ogni caso però le spese straordinarie non potranno superare i 4 ducati. Ostilità del porto di Cadice? Da aggirare senza troppe puntualizzazioni? Supposizione marginale ma non del tutto irrilevante.

L'ultimo porto citato è quello di La Coruña in Galizia: qui le galere pagheranno per l'ancoraggio 2 ducati per ciascuna nave.

Nel documento pubblicato in appendice non viene fatta menzione di altri porti toccati dalle galere — ciò stupisce anche perché dal portolano contenuto nel C.M. 17 della Biblioteca civica <sup>(29)</sup> si deducono altri elementi utili come la rotta nel mare di Guascogna, il costeggiare la Bretagna, l'entrata nel Canale della Manica, la sosta nei pressi di Calais <sup>(30)</sup>.

Nel documento sono invece molto dettagliate le disposizioni impartite alla flotta della Fiandra all'atto dell'arrivo nel porto dell'Écluse (odierna Sluys), capolinea del viaggio prima di scendere a Bruges.

A l'Écluse le galere di Fiandra saranno in franchigia fino a che non riceveranno le istruzioni necessarie da parte del *bailo de terra et de mar* <sup>(31)</sup>. All'Écluse come di consueto l'ammiraglio dovrà sbarcare e andare incontro al console veneziano che verrà da Bruges recando i privilegi concordati dalla Repubblica di Venezia con le Fiandre. Se sarà necessario l'ammiraglio dovrà recarsi dal *Borgomastro di terra* e se sarà necessario si recherà anche dal *sotto-bailo di terra* e dai due *schiaivini* e dal *querigo di terra* e tutti insieme questi funzionarii faranno fare la grida della *franchigia* dopo aver preso visione dei privilegi dei veneziani loro recati dall'ammiraglio <sup>(32)</sup>.

Attuata la grida della *franchigia di terra* — continua il documento — conviene all'ammiraglio della flotta di Fiandra incontrarsi anche con

---

<sup>(28)</sup> Cfr. documento in appendice a c. 73 r.

<sup>(29)</sup> Padova, Biblioteca civica, ms. C.M. 17, c. 103 r. e seguente.

<sup>(30)</sup> Padova, Biblioteca civica, ms. C.M. 17, c. 103 e seguenti.

<sup>(31)</sup> *Bailo* = magistrato portuale.

<sup>(32)</sup> Cfr. doc. in appendice.



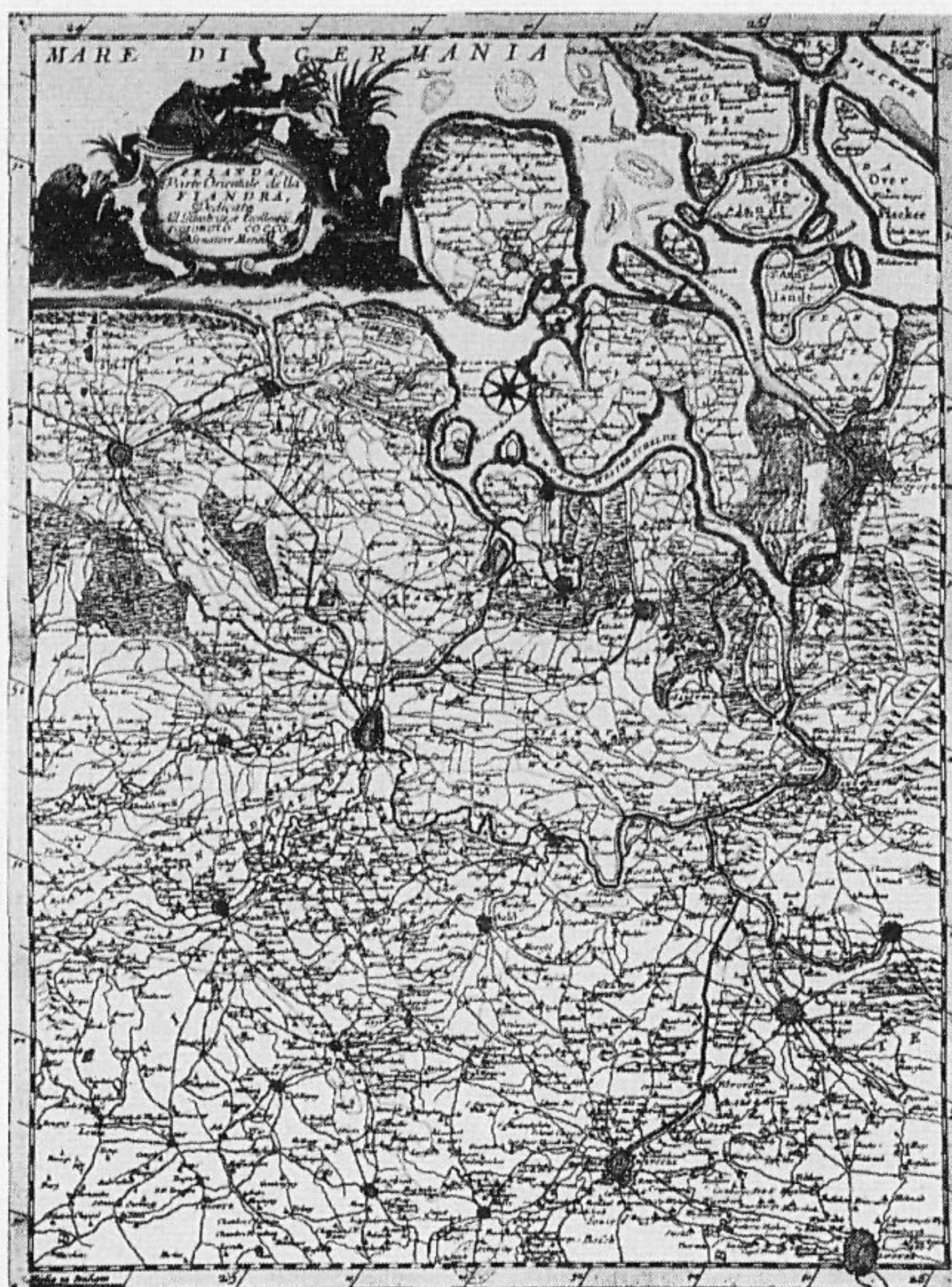


Fig. 5. V. Coronelli, *Atlante veneto*, Venezia 1691, Vol. I, c. 69r e c. 70r.

il *sotto-bailo del mare* e il *querigo del mare* e poi con i *due schiavini* (di Bruges) e con questi andare al porto e far gridare la franchigia anche per mare.

Mentre ciò avviene sui battelli, bisognerà prendere attenta nota delle merci e particolarmente bisognerà elencare i barili di vino di malvasia, che si trovano nella coperta delle galee ed entro 3 giorni la lista dovrà essere presentata al *maistro zerchador*. Per ogni barile si dovranno pagare 2 grossi della moneta in corso in Fiandra in quel momento e tale risulterà il prezzo di vendita per barile (ciò che si berrà al contrario non si pagherà nulla). Circa i barili in uscita verranno pagati 17 ducati ogni due galere. Le istruzioni continuano precise e dettagliate scritte nel dialetto veneto consueto a questo tipo di documento: si dovranno pagare 2 ducati per galea anche a coloro che faranno spazio affinché le galere possano entrare in porto. Per la dogana all'atto dell'entrata ogni galea dovrà pagare 15 ducati e 7 barili di vino di malvasia.

Anche il *bailo del mare* sarà pagato con 7 barili di malvasia e 4



ducato per ogni galea; in più avrà arance, oggetti di vetro e altre cose. Spetteranno inoltre 12 grossi a coloro che faranno suonare la campana per la franchigia; e a tutti coloro che faranno fare la grida della franchigia sopra la finestra della *Loggia dei Mercanti* <sup>(33)</sup>, cioè *al Borgomastro, ai bailii e ai sottobailii, agli schiavini, ai queregi* spetteranno 4 ducati così suddivisi: al borgomastro spetterà un ducato per galea; così al *bailo de terra* e ai due *schiavini* e ai due *queregi* uno del *baillo di terra* l'altro degli *schiavini*. Saranno pagati inoltre 5 soldi per galea per *montar e desmontar* dal porto alle galere.

Ciò premesso il documento inizia a definire le spese per la dogana dell'entrata che saranno in tutto di 15 ducati; mentre ai *bailii* oltre il barile di vino di malvasia, si dovranno dare, per ogni galera anche delle arance, noci, acqua rosa. La spesa totale di queste cose raggiungerà i 27 ducati e 20 grossi per galera. Inoltre i *patroni* delle galere <sup>(34)</sup> a loro volta dovranno dare ai *bailo de terra et de mar*: 1 barile di malvasia, oggetti varii di vetro, arance e anfore di acqua rosa e altre diverse confezioni. Gli stessi *patroni* delle galere <sup>(35)</sup> dovranno dare al *maistro rezevezdor* (colui che riceveva le galee?) un barile di vino di malvasia. Di seguito vengono elencate le regalie che l'ammiraglio delle galee di Fiandra deve fare a *monsignore il Duca delle Fiandre*, arrivando all'Écluse e tali regalie devono essere fatte a nome della Serenissima Repubblica di Venezia: in primo luogo saranno offerti al duca 2 barili di vino di malvasia di 6 quarti l'uno, poi saranno donati 18 pacchi di ogni confezione portata in Fiandra e in più saranno donate 4 anfore di acqua rosa. L'ammiraglio poi, da parte sua, donerà al *bailo del mar* 1 barile di vino di malvasia e 5 anfore di acqua rosa e una cesta ricolma di oggetti di vetro, una ripiena di arance, una di noci, una di datteri, e infine sarà donata una cesta contenente 8 boccali bianchi e azzurri con cento tazze ugualmente bianche e azzurre e oggetti di rame (ramini).

La medesima offerta deve essere fatta al *bailio de terra*, al *castellan del castello* dell'Écluse (senza però donare a quest'ultimo il barile di vino di malvasia), al *sottobailio*, al *ricevitore*. Quanto allo stimatore delle merci... sarà dato... in *chossienza*!

Questo dunque il panorama che il mercante veneziano, dell'alto delle galee che avevano varcato tanto mare tempestoso, con le vele rigonfie di vento per raggiungere il mare del Nord, vedeva alle schiuse... al porto

---

<sup>(33)</sup> Odierna camera del commercio.

<sup>(34)</sup> I capitani.



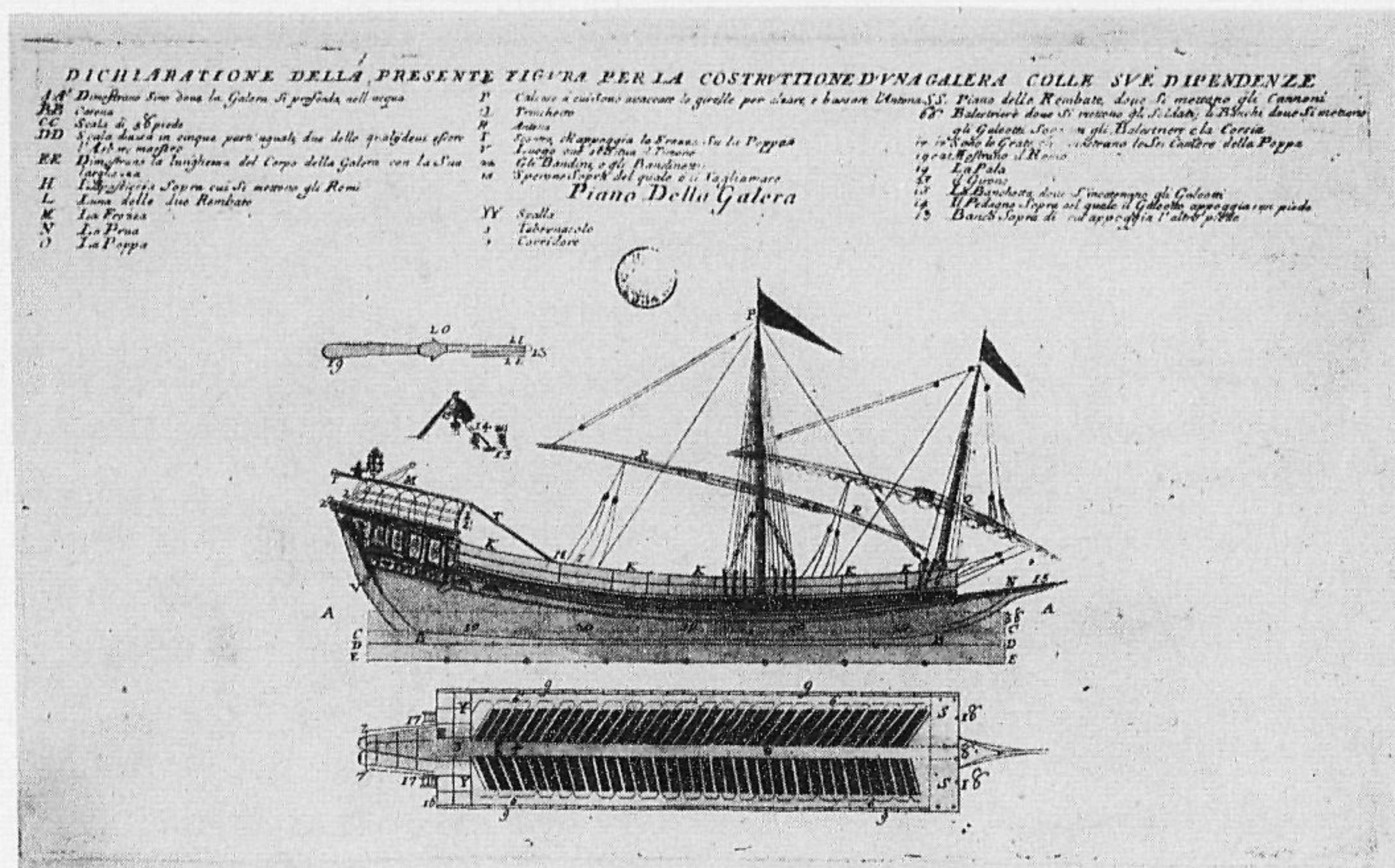


Fig. 6. V. Coronelli, *Atlante veneto*, Venezia 1691, Vol. I e II. Schema di galera.

dell'Ecluse, all'imbocco dei canali che conducevano a Bruges, la Venezia del Nord, ricca di ponti veneziani, splendida per i suoi pizzi pregiati, per il suo lino di Fiandra, per la sua lana morbida e calda. Questo dunque il panorama pullulante e variopinto del porto in fermento sullo sfondo alacre delle coraggiose galere veneziane, degli industri mercanti legati attorno alla famosa Loggia, viva del suo borgomastro, degli schiavini di Bruges, dei bailii di terra e di mare, dell'ammiraglio veneziano e dei suoi balestrieri... mentre di mano in mano passavano i caldi frutti del Levante, le sete e i gioielli, i vetri di Murano le ceramiche bianche e azzurre e ancora le spezie d'oriente... i lingotti d'oro e le arance del caldo mare mediterraneo etc.

Ancora oggi chiunque veda Bruges sente pulsare in essa il ricordo di quei tempi lontani.



## APPENDICE

Padova, Biblioteca civica, ms. C.M. 17, c. 57 v. (1428) da c. 57 v. a 58 r.; da c. 71 r a 76 v.

c. 57 v. a 58 r.

«...Institutiones, mandata galearum nostre reipubliche Veneziarum armate nostre maris a viro patrizio spectabile generosissimoque domino Andrea Mozenigo nec non victuorioxissimo capitaneo generalem (sic) maris oste <sup>(1)</sup> in litteris et fatta et reformatta ad que subzensoris chontentis observata. Al nomine de Dio e de la Vergene Maria nostra Madona mare et del evangelista missier San Marcho protector et governador nostro. Questi sono li ordeni et chomandamenti per lo espectabile et egregio honorabile missier Andrea Mozenigo chapetanio generale del ano del 1428 et de tutti li nostri chapetagni de Veniexia. Chon zio' ssia che l'ordene et riegolla ssia prinzipio et in li tutti i beni del mondo et per chontrario non fiando ordene ne riegolla seguisse molti danni et senestri et pero' missier lo chapetagno prega etssi chomanda de li ordeni infra scritti debiano essere inviolabilmente osservatti ssotto pena et pene in quelli chontegnudi et plus e men al sso bon piaxer <sup>(2)</sup>.

c 70 r. a c. 76 v.

«... Queste sono le spexe [che] se fa per li chapetagni delle gallie de Fiandria per tutte le schalle <sup>(3)</sup> [che] va. Et primo a *Messina* zonte serano le gallie, zoe' a le cholone, l'armirai debia desmontar chon la barcha achompagnando chon li sso balestrieri et die andar a la doana a domandar el salvo chondutto, come estato uxitta. Poi die l'armiraio andar al nostro chonsollo et chon lui debia andar al *stratigo* et domandar el simile salvo chondutto che tutto quello che [se] vende [se] paga et lo resto torna in gallia senza gabelle et spexa. Pagasse in lo ditto luogo per anchorazo per gallia *charlini* 21. Pagasse al *stratigo* et *chondestable* <sup>(4)</sup> per gallia *charlini* 12. Pagasse de ritorno de Fiandria per gallia milliarium 1 per gallia. A *Palermo* subito zonte le gallie, l'armiraio die desmontar chon li sso balestrieri achompagnado et andar al *Viziore'*, [et] per scritto domandar el salvo chondutto secondo uxitta. Et se lo porto fusse im-

---

(1) Oste = ostente (ostendo) esposte.

(2) Questo passaggio è stato trascritto perché, sebbene faccia parte delle disposizioni generali date alla flotta di Venezia, da esso si deduce la datazione — il 1428 — utile alle disposizioni date in quest'anno alla flotta di Fiandra.

(3) Schalle = porto.

(4) Conestabile del porto?



pazado tii armiraio debi andar al *maistro portolan* che te faza despazar lo porto che intra le gallie. Pagasse in lo ditto luogo per anchorazo per gallia *charlini* 15. Pagasse de ritorno de Fiandria per chonsollazo per gallia *milliarium* 1 de quella moneda. A *Maioricha* l'armiraio subito debie desmontar in tera chomo ditto abiamo achompagnado et andar al nostro chonsollo et quelle te menera' la' che fa luogo domandar el salvo chondutto chomo estado uxitta. Pagasse in lo ditto luogo per chonsollazo per gallia ducati 3; et pagasse per sso chanzellier ducati 1. Pagasse per molazo a cholor del molo solidi 3 per gallia. Pagasse per anchorazo per gallia *milliarium* 1. Pagasse per chortexia ai vardiani del mollo *dobla una*. A *Malicha* per anchorazo *dobla una* per gallia. A *Stopona* o *Mirabella* per tuor aqua in ssuma <sup>(5)</sup> *dobla una*.

A *Chades* tti armiraio zontto al porto tti die <sup>(6)</sup> desmontar in tera et andar al nostro chonsollo et llui ve menera' <sup>(7)</sup> la' dove [che] fa luogo per domandar el salvo chondutto et quello se tuo <sup>(8)</sup> per scritto. Pagasse per chollui che schrivera' zoe' el ssalvo chondutto *meza dobla*. Pagasse per anchorazo in lo ditto luogo per gallia ducati 1 e per quella de misier lo chapetagno ducati 2 et sse per aventura arrivassi avanti a tarifa et quelli vollesse esser pagadi, page, et feve dar un bollettin per no pagar un altro volltta. Pagasse ditto luogo per tutto ducati 4. Alle *Choronie* se paga per anchorazo zoè per lo Veschovo de san Iachomo per gallia ducati 2. A les Chiozes <sup>(9)</sup> ('Ecluse) quando vui sereti <sup>(10)</sup> al porto sorzeri' <sup>(11)</sup> fuor dalle franchixie inchin a <sup>(12)</sup> vui averi' <sup>(13)</sup> chomandamento dal baillio de terra e del mar. Et ti armiraio diestu <sup>(14)</sup> andar in tera et ti trouvera' el nostro chonsollo da Bruzes el qual ve darà i nostri privilegii et chon quei andarai a la Loj <sup>(15)</sup> et ssi vi bissogna aver el *burgomaistro della tera, apresso 2 schiavini, apresso et querigo della tera*

<sup>(5)</sup> Per tuor aqua in ssuma = per prendere acqua in cima = sopra.

<sup>(6)</sup> tti die = tu devi.

<sup>(7)</sup> Ve menera' = lui vi porterà.

<sup>(8)</sup> Se tue = si prende.

<sup>(9)</sup> A les Chiozes = les closez = le chiuse; francese occitanico antico ora ecluse = chiusa di un canale; infatti il porto antico dell'Ecluse (oggi Sluys) era il porto da quale si scendeva a Bruges. Il testo scrive a *les Schiozes*: cfr. qui nota 13 del testo.

<sup>(10)</sup> Quando vui sereti = quando voi sarete.

<sup>(11)</sup> Sorzeri' = sortirete = uscirete (cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856, sub voce).

<sup>(12)</sup> Inchin a = avverbio = infino, fintanto che, fino a che (cfr. BOERIO, *Dizionario...*, sub voce).

<sup>(13)</sup> Vui averi' = voi avrete; <sup>(14)</sup> diestu tu devi; <sup>(15)</sup> La Loggia dei mercanti attuale camera del Commercio; <sup>(16)</sup> debiatti tuor = dovrete prendere.



et quelli chongregadi inssieme a la Loi farano far la *chrida* de la franchixia, monstrandoli tti armiraiio li nostri privilegii. Peruo' fatta questra crida de la franchixia de tera a tti [te] chonvien trouvar el sotto *baillio del mar* apresso *el querego del mar*, apresso i 2 *schiaivini* et chon questi tii andara' a una de le schalle del mar et far far gridar la ditta franchixia et questo ser fatto per mar. Abie (abbi tu) a mente armiraiio avanti che vui intratti dentro de les Chiozes che vui debiatti <sup>(16)</sup> tuor tutti li charatelli de malvassia de choverta per notte et quelli intra terzo zorno debie <sup>(16)</sup><sup>a</sup> presentar al *maistro zerchador* et pagasse per charatello <sup>(17)</sup> grossi 2 de quella moneda et lo venderà et pagasse per barille che se venderà grossi 2 et quello [che] se beberà non se paga ninte; apresso vorallo <sup>(18)</sup> charatello 1 de malvassia di quelli in uxitta e pagar, per gallie 2, ducati 17. Pagasse a chollor [che] farano alargar li batteli per intrar in porto le gallie, per gallia ducati 2. Pagasse per la doana de l'intrata, zoe' quella de la franchixia ducati 15 per gallia, apresso charatello VII del malvassia. Et pagasse per lo baillio del mar ducati 4, per gallia, et charatelli VII de malvassia, naranze <sup>(19)</sup> aque ruoxe, veri et oltre chosse. Pagasse per cholor [che] fara [n] sonar la champana quando se fara' la franchixia grossi 12. Pagase per cholor [che] farano far la grida della franchixia zoe' a [i] burgimaistri, queregi, bailii, ssottobailii, schiaivini et tutti quelli [che] sii <sup>(20)</sup> per la ditta fazenda per far le gride della franchixia de soura <sup>(21)</sup> la finestra de la Loi et dieno haver queste per la ditta (grida) ducati 4, i quali die ser <sup>(22)</sup> partidi in questo muodo, zoe' per gallia. Pagasse a 2 burgimaistri per gallia ducati 1; pagasse per [lo] baillio de tera per galia ducati 1; pagasse per 2 schiaivini per gallia ducati 1; pagasse per 2 queregi, un del baillio de tera e l'oltro dei schiaivini, per gallia ducati 1. Et per lo simille muodo saron chollor che farano far la grida a la schalla dal mar et per la ditta grida dieno <sup>(23)</sup> haver per gallia ducati 5 i qualli saron partidi in questo modo: pagasse per lo baillio de l'aqua ducati 1; pagasse per 2 burgimaistri per gallia ducati 1; pagasse per 2 schiaivini per gallia ducati 1; pagasse per el chanzellier del mar

<sup>(16)</sup><sup>a</sup> Debie = si deve, deve, deve essere.

<sup>(17)</sup> Charatello = barile.

<sup>(18)</sup> Vorallo = ci vorrà.

<sup>(19)</sup> Naranze = arance.

<sup>(20)</sup> Sii = siete (siete stati impegnati per la detta faccenda).

<sup>(21)</sup> Suora = sopra.

<sup>(22)</sup> Die ser = devono essere.

<sup>(23)</sup> Dieno = debbono avere.



ducati 1; pagasse par el querego che scrivera' el portazo ducati 1; pagasse per montar e desmontar per le schalle in lo ditto luogo solidi 5 per gallia. Et ssono la spexa de la doana dell'intratta ducati 15. Apresso charatello 1 de malvassia per gallia, acqua ruoxa, nuxelle<sup>(24)</sup>, naranze, veri, chomo se fara' ai bailii. Monta la spexa per gallia ducati 27 gruossorum 20. Et li patroni dieno dar al baillio del mar e de tera charatello un de malvassia, veri, nuxelle, naranze, zuche de aqua ruoxa et altre confezion; apresso i patroni die dar al maistro *rizevedor* charatello un de malvassia. Questo sie el presente che fa missier lo chapetagno a les Chiozes a monsegnor el ducha per parte della nostra ducal Signoria: in primo malvassia charatelli 2 de 6 quartte l'un. Apresso pignatte<sup>(25)</sup> 18 de ogni confezion, aqua ruoxa zuche 4<sup>(26)</sup>. Per missier lo chapetagno: pressenti [che] fa missier lo chapetagno del sso<sup>(27)</sup>: al ballio del mar malvassia 1 charatello, aquamine 5 d'acqua ruoxa, veri choffa<sup>(28)</sup> una, naranze choffa una, nuxelle choffa una, dattalli choffa una, in una choffa buchalli chostadi bianchi e biavi 8<sup>(29)</sup>, taze chostade<sup>(30)</sup> 100; gobolette (?) pizegade 2, challixi bianchi e biavi 2<sup>(31)</sup>, ramini bianchi e biavi 2<sup>(32)</sup>. Al baillio de tera al simille, al chastellan del chastello el simille; senza el charatello del malvassia; al patron de la caxa el simile senza el charatello de malvassia; al sottobaillio el simille senza el charatello de malvassia, al *rezevedor* el simille; i patroni da el charatello de malvassia; al *stimador* in chonssienza et questo sie chompido.

---

(24) Nuxelle = noccioline.

(25) Pignatta = vaso di terra nel quale per lo più si cucinavano le vivande.

(26) Zuche = specie di contenitori per l'acqua o il vino anche bottiglia.

(27) Sso = suo.

(28) Choffa = cesta di vimini.

(29) Bucchali costadi bianchi e biavi = boccali per il vino (?) bianchi e azzurri.

(30) Taze chostade = tazze a coste; (31) callixi bianchi e biavi = calici bianchi e azzurri;

(32) ramini bianchi e biavi = oggetti di rame bianchi e azzurri.



LUIGI MELCHIORI

Sebastiano Melchiori  
scrittore e oratore latino  
in Padova  
(1656-1728)

1. *La scuola latina del Seminario di Padova*

Sul tramonto del secolo decimosettimo e durante il decimottavo fiorì a Padova una singolare e importante scuola latina, che si protrasse coi suoi epigoni fin verso la fine del secolo scorso e i primi decenni di questo. La scuola ebbe il suo centro nel seminario vescovile di Padova, ma si diramò anche all'università patavina, nel senso che diversi valorosi latinisti prestarono la loro opera in ambedue gli istituti.

L'avviamento iniziale alla scuola lo diede il cardinale Gregorio Barbarigo, vescovo di Padova, appartenente a una illustre famiglia patrizia veneziana, vissuto tra il 1625 e il 1697 e recentemente cononizzato da papa Giovanni XXIII. Il Barbarigo fu uno dei personaggi più rappresentativi tra gli ecclesiastici veneti di tutti i tempi; e da cinquant'anni a questa parte la sua figura è stata attentamente studiata da vari cultori di storia padovana, tra i quali emergono Sebastiano Serena, Giuseppe Bellini e Claudio Bellinati. Specie il Serena, ecclesiastico nativo di Borsò del Grappa (1882-1959), dedicò al Barbarigo numerosi e illuminanti saggi costruiti tutti su basi critiche <sup>(1)</sup>. Va qui detto che il seminario

---

(1) I. DANIELE, *Mons. Sebastiano Serena (1882-1959), Notizie biografiche*, Padova 1959, ove gli studi sul Barbarigo sono elencati a p. 73 ss.; Id., *Sebastiano Serena (1882-1959), storico del Seminario vescovile di Padova e biografo di S. Gregorio Barbarigo*, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana", IX, 1978, pp. 11-76.



di Padova deve la gloria della sua notevolissima ascesa anche in campo culturale proprio al Barbarigo che, ritenendo inidonea la vecchia e poco decorosa sede dell'istituto, lo rifondò, per così dire, nuovamente, aprendone nel 1669 la nuova sede di Santa Maria in Vanzo, quella attuale, dove diede vita alle più svariate discipline e a una insigne tipografia — *celeberrima typographia* — (2), da cui uscirono tante note stupende edizioni (3).

Si può senz'altro affermare che la scuola latina padovana, fin dal suo sorgere, segnò l'inizio di un periodo prestigioso per la cultura veneta, con riflessi anche nazionali. Ormai da tempo gli studi delle belle lettere e delle belle arti — come constatava nel 1670 Ottavio Ferrari, professore di umanità greca e latina all'Università di Padova, in una sua prolusione — erano caduti dovunque in dispregio: imperversava il cattivo gusto — *barbaries* —; i buoni scrittori erano lasciati in turpe abbandono; nessun onore si tributava alle lettere greche e poco alle lettere latine; anzi, la bella letteratura rimaneva, per così dire, nascosta e, allontanatasi dall'Italia, era emigrata in Francia e in altri paesi (4). Ma non erano trascorsi vent'anni che il seminario di Padova cominciò a ospitare scrittori latini di primo piano — come Sebastiano Melchiori, di Crespano (1656 (5)-1728), Marco Antonio Ferrazzi, di Valstagna (1661-1748), il padovano Giacomo Giacometti (1663-1737) —, che si erano ben impossessati della lingua latina, creandosi ciascuno un proprio stile, in armonia con la propria personalità e il proprio genere di studi. Al punto che Jacopo Facciolati, uno dei più insigni maestri del seminario e dell'università, nel 1716 poteva esclamare che sì Ottavio Ferrari durante il secolo precedente aveva brillato in Padova e forse in tutta l'Italia per l'eleganza del suo stile latino; ma che, se fosse ancora in vita e facesse risuonare le sue orazioni, nemmeno i bambini riuscirebbero a trattenere il riso.

---

(2) Così scrive Sebastiano Melchiori: vd. S. Serena, *Scrittori latini del Seminario di Padova*, Padova 1936, p. 27. Le citazioni latine che seguiranno, a meno che non si segnalino come tratte da altre fonti, si intendono desunte da Jo. Baptista Ferrari, *Vitae virorum illustrium Seminarii Patavini*, Padova 1815, o da Serena 1936.

(3) Sul Barbarigo si vedano soprattutto *De singulari B. Gregorii Barbadici studio et amore in Seminarium Patavinum*, in Ferrari 1815, p. 1 ss.; SERENA 1936, *Prefazione*: G. BELLINI, *Sacerdoti educati nel Seminario di Padova*, Padova 1951, p. 17 ss.; C. BELLINATI, *S. Gregorio Barbarigo*, Padova 1960; inoltre tutta la bibliografia citata in queste opere.

(4) SERENA 1936, *Pref.*, cit., p. XX.

(5) La data di nascita è il 28 ottobre 1656, come si legge nei registri di battesimo dell'archivio arcipretale di Crespano, non il 1657, come scrivono il Serena 1936, p. 20, e il Bellini 1951, p. 243.



E aggiungeva: nell'università di Padova, usando la lingua latina, ormai «i filosofi e i giuristi insegnano con più chiarezza e nitore che non un tempo gli esperti di lettere latine». Costatazione fatta sua ai nostri tempi anche dal Serena quando, a proposito di queste e altre affermazioni del Facciolati, dichiara come «il Melchiori e il Giacometti è probabile che fossero prima di ogni altro presenti alla [sua] mente» (6).

Sempre il Serena nel 1936 scriveva come «quella padovana rinascita dell'umanesimo era stata preparata, promossa, educata da Gregorio Barbarigo», pur evidenziando che la eccezionale opera di lui in campo pastorale «aveva reso come trascurabile questo particolare, fiorito quasi ai margini delle sue apostoliche fatiche». Si è detto questo, perché oggi si pensa da alcuni studiosi che il cardinale non si sia proposto come specifico intento di formare dei latinisti nel senso umanistico della parola, ma piuttosto dei rettorici, che della retorica si servissero a scopi di catechesi e predicazione, compito peculiare in un seminario diocesano. È, questa, la conclusione a cui il Serena giunse molto più tardi, al tramonto della sua vita, cioè nel periodo in cui tentò di fare una sintesi dei suoi studi sul Barbarigo: in quel periodo, che corrisponde al declinare degli anni cinquanta del secolo, lo studioso venne specificando che la scuola latina padovana del seminario si affermò quasi con prepotenza per opera specialmente del Facciolati, come deviazione non voluta e non prevista dal Barbarigo. Qui si ritiene che in questa conclusione ci sia qualcosa di troppo drastico e perentorio. Dal contenuto di alcune orazioni del Melchiori, che fu maestro del Facciolati e visse ai tempi del cardinale, a cui fu vicino in ispirito di convinta collaborazione, si evince che in lui coesistevano armoniosamente fuse due nobili aspirazioni: da una parte fare del seminario essenzialmente un istituto con fini altamente pedagogico-religiosi, cioè con preponderanza per gli studi teologici ed ecclesiastici; dall'altra dare contemporaneamente avvio in esso ad insegnamenti classici, con educazione al culto delle lettere greche e latine e di discipline collaterali atte ad esaltarle. Non può spiegarsi in altro modo il fiorire, già prima della sua morte, negli ultimi due decenni del Seicento, e in anni in cui il Facciolati non era che un allievo dell'istituto, di scrittori così profondamente preparati a esprimersi con sicurezza ed eleganza in latino, quasi come in una lingua nativa. Inoltre nemmeno si spiegherebbe il fatto che il metodo di studio introdotto dal cardinale si accosta intimamente a quello attuato già molto tempo prima nelle ri-

---

(6) SERENA 1936, *Pref.*, cit., pp XXI-XXII.



Elenco degli uomini illustri della benemerita famiglia Melchiori.

Sebastiano Melchiori presertote ortevolmente agli studi nel sem. di Padova fu professore applauditissimo della Università. Fu carissimo per la sua luminale virtù al S. Greg. Barbarigo, e morì a Crepano il 2. Gen. 1728, nel cui dì era anche nato.

Sebastiano di lui nipote intese anch'egli nello stesso Seminario, e poi in Venezia, ove morì il 25 agosto 1765. In r. furono stampate alcune di lui lettere. Si ammirano perino il Ferrati nella sua opera degli uomini illustri del sem. di Padova.

Tom. Melchiori S. di Sacra Teologia, in cui era profondo, sentissimo nella lingue orientali, grande catechista, e di una vita irrepreensibile morì il 29 Apr. 1779, ove trovò encomiato.

Angelo fu Jesuita. Fu professor per molti anni di Teologia. Superò tutti nella sacra eloquenza, era conoscitor profondo delle lingue orientali, e della greca, e dei S. Padri, e fu per ben due volte provinciale in Lombardia con universale soddisfazione di tutti i suoi Religiosi. Morì in Crepano li 4 Apr. 1780, ove trovansi registrate tutte le altre luminale virtù che in lui balenarono.

Michele fu anch'egli Jesuita di Vicenza in vita, e dotto, e morì in Crepano li 27. Ott. 1799.

Don. introdusse la musica in questa Chiesa e morì in età di 60 anni li 17 Apr. 1800, il quale pure è degno di lode per la sua dottrina e pietà.

La famiglia Melchiori di' estendia sola monache che pure, tutte si distinsero nei loro conventi di Padova e Vicenza. Questa famiglia fu apai benemerita verso questo paese, perchè era erigere a proprie spese l'altare di S. Luigi, anflui alla erezione di questa grandiosa Basilica, e si porra opinione che abbia sia saluta la metà della spesa che fu assai vistosa, poichè trovai registrate tutte apertamente ed apparisse, che tranne gli altar, la spesa apese ad ottantasei mille Quattri, e 800 centini circa la misura del soffitto della Chiesa e Presbitero, e questa specialmente venne lodata a cielo dall'immortale Gregorio.

Fig. 1. L'“Elenco degli uomini illustri della benemerita famiglia Melchiori”. Dall'ultima pagina del registro canonico dei morti dal 1° maggio 1764 al 25 novembre 1826, conservato nell'archivio arcipretale di Crespano.



nomate scuole dei Gesuiti, in cui le lettere classiche costituivano il fondamento di tutta l'opera di formazione degli alunni. Ciò anche se il metodo di studio dei Gesuiti — cioè la famosa *ratio studiorum* — a Padova era stato reso più flessibile, in aderenza alle attitudini dei discenti e al regime di vita dell'istituto. Dove si imponeva sì agli alunni l'obbligo nelle esercitazioni scolastiche — *in gymnasiis* — di parlare sempre in latino, e in forma esemplare — *semper latine et castigate loquatur* —; ma non negli intervalli destinati alla ricreazione o nei giorni di riposo totale (7).

Indubbio che questo stile di vita e di lavoro insieme rigoroso e umano favorì il rigoglio di ingegni nativamente solidi, attitudinalmente aperti allo studio delle lettere, specie del latino, inteso come lingua di base: giudicata più idonea dell'italiano, se usata nel campo della retorica, dell'oratoria, della filosofia, della teologia, del diritto e, perfino, delle scienze. Da ogni parte della vasta diocesi padovana e da varie zone venete limitrofe confluirono naturalmente a Padova, come sede del rinnovato seminario e della antica università, giovani volenterosi, di ingegno robusto, portati per inclinazione allo stato ecclesiastico e, insieme, agli studi letterari e speculativi. Si cimentarono nello scrivere in latino, con maggiore o minore fervore, con maggiore o minore felicità di esiti, oltre al Barbarigo, fondatore della scuola, il bergamasco Giovan Battista Marziale (1654-1737) (8) e i ricordati primi esponenti, in ordine di tempo — secondo il ricco florilegio del Serena — Iacopo Facciolati, di Torreglia (1682-1769), Sebastiano Franzoni, di Thiene (1687-1779), Giuseppe Pasini, di Padova (1687-1770), Egidio Forcellini, di Campo di Alano (1688-1768), Antonio Zanolini, di Padova (1693-1762), Antonio Giudici, di Este (1702-1776), Vincenzo Rota, di Padova (1703-1785), Natale dalle Laste, di Marostica (1707-1792), Clemente Sibiliato, di Bovolenta (1719-1795), Gaetano Cognolato, di Padova (1728-1802), Melchiorre Cesarotti, pure di Padova (1730-1808), Giovanni Battista Ferrari, di Treviso di Ospedaletto Euganeo (1732-1806), Giovanni Costa, di Asiago (1737-1816), Antonio Magarotto, di Padova (1760-1848), Valentino Chilesotti, di Thiene (1761-1814), Giovanni Battista Fabris, di Roana (1761-1817), Sebastiano Melan, di Mellonara di Marostica (1769-1847), Giovanni Antonio Braus, di Thiene (1772-1823), Nicolò Scarabello, di Este (1772-1838), Giuseppe Furlanetto, di Padova (1775-1848), Antonio Nodari, di Schiavon di Marostica (1790-1840), Stefano Ago-

---

(7) SERENA 1936, *Pref.*, cit., *passim*.

(8) SERENA 1936, *Pref.*, cit., p. XXI e p. 18.



stini, di Enego (1790-1856), Giovanni Battista Svegliato, di Piove di Sacco (1791-1837), Giuseppe Angelo Trivellato, di Bagnoli (1791-1860), Ludovico Simonetti, di Valdobbiadene (1810-1883), Vincenzo de Vit, di Mestrino (1811-1892), Francesco Corradini, di Thiene (1820-1888), Carlo Luigi Salani, di Padova (1826-1888), Pietro Brotto, di Cassola (1841-1921), Giuseppe Perin, di Padova (1845-1925), Giuseppe Antonio Baldan, di Paluello di Stra (1846-1921) <sup>(9)</sup>.

L'elenco riportato registra anche nomi insigni della letteratura italiana, come il celebre Cesarotti e altri meno noti. Tuttavia, nel caso nostro, interessano soprattutto i latinisti veri e propri, nella loro veste di scrittori, oratori, poeti, lessicografi, eruditi, filologi, dei quali alcuni brillarono di luce intensissima: degni continuatori ed epigoni degli umanisti del nostro Quattro e Cinquecento. Si trascrivono qui i nomi di quelli che, per comune estimazione, sembrano essere i maggiori: il Dalle Laste, il Facciolati, Giovanni Battista Ferrari, il Forcellini, il Furlanetto, il Melchiori, il Perin <sup>(10)</sup>. Ben tre di questi — come si nota nell'elenco riferito — appartengono al Pedemonte veneto: il Dalle Laste (il cui nome è stato latinizzato in *Lastesius*), il Forcellini, il Melchiori. Il che significa che quest'area apportò un sostanzioso contributo alla scuola latina padovana. In questo contesto, utile perciò accennare all'opera del Forcellini e del Dalle Laste.

Il Forcellini è uno dei massimi, se non il massimo lessicografo latino d'Italia e, forse, di tutto il mondo. Scriveva ai suoi tempi il Tommaseo: «costituisce titolo di fama, anzi di gloria, e al Forcellini e al Seminario di Padova il Lessico della lingua latina, rimasto dopo più di un secolo nella ammirazione dei dotti». E qualche decennio fa Ettore Romagnoli: «il Lessico del Forcellini, italiano, giganteggia su tutti gli altri». Più decisamente Vincenzo Ussani: «Il Lessico Forcelliniano è rimasto indiscutibilmente il più insigne monumento della scienza lessicografica per la lingua latina» <sup>(11)</sup>. Quanto al Dalle Laste, egli riuscì a forgiarsi uno stile schiettamente personale, dove — dichiara il Bellini — trionfa «la solenne maestà della lingua [latina]», gareggiando col Facciolati, che emergeva per «l'estrema facilità con cui riusciva ad esprimere in latino cice-

---

<sup>(9)</sup> L'elenco è in Serena 1936, *Indice*, p. 555.

<sup>(10)</sup> FERRARI 1815 e BELLINI 1951, *ad nomina*. Vd. in Serena 1936 le pagine scelte di questi singoli autori.

<sup>(11)</sup> Vd. SERENA 1936, *Pref.*, cit., e BELLINI 1951, p. 188 ss. Utilissimo ora A. DAL ZOTTO, *Umanità e spiritualità di Egidio Forcellini lessicografo*, in "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana", II, 1969.



roniano qualunque concetto» (12).

Il Dalle Laste e il Facciolati furono gli autori più conosciuti e letti specie nella prima metà del Settecento, pur se opposti tra loro da irriducibile rivalità, anzi da ininterrotta contesa. Rivalità e contesa, che se erano ancora vive nel ricordo circa trent'anni dopo, si rivelarono tuttavia senz'altro proficue su piano didattico: poiché Gaetano Cognolato, prefetto agli studi nel seminario tra il 1765 e il 1771, incitava alunni e docenti a leggere soprattutto prose e poesie del Dalle Laste; e il suo successore Giovanni Battista Ferrari spronava invece ad accordare la precedenza al Facciolati. Il quale fu senz'altro l'autore rappresentativo per eccellenza della scuola latina padovana, perché il più fertile: al punto che la sua produzione in lingua latina si presenta vastissima, anzi più vasta rispetto a quella di tutti gli altri scrittori. Comprende opere di svariatissimo contenuto, quasi tutte pubblicate; di contro al Dalle Laste, che molto scrisse, ma poco si preoccupò di pubblicare. Pur se in quel poco — come annota il Bellini — «si rivela impareggiabile conoscitore del latino» e dotato di «gusto squisito», in qualunque campo si cimentasse: nella prosa, nella poesia, nella eloquenza, nella erudizione (13).

## 2. Il Melchiori scrittore latino nei giudizi del Facciolati e del Dalle Laste

Costituisce fatto notevole, in questa sede, che siano proprio questi due più eminenti scrittori latini a tributare le maggiori lodi a Sebastiano Melchiori, ritendolo ambedue un mirabile modello. Il Facciolati, di cui fu maestro — *magister olim meus* —, nei *Fasti Gymnasii Patavini*, informando che il Melchiori venne chiamato alla cattedra di umanità greca e latina all'università di Padova, definì bellissime le sue prolessioni ai suoi due anni accademici — *duabus recitatis pulcherrimis orationibus* —. Questo autore aggiunge che di lui permangono altre orazioni e scritti, composti nel periodo in cui era stato prefetto agli studi del seminario: di queste — annota — è difficile desiderare una maggiore squisitezza e sontuosità nell'uso della lingua latina — *ad exquisitam latini sermonis lautitiam vix quippam desideratur* (14) —.

---

(12) BELLINI 1951, p. 141 ss.

(13) BELLINI 1951, ivi.

(14) J. FACCIOLATI, *Fasti Gymnasii Patavini ab anno MCCLC ad MDCCLVI*, parti 3, tomi 2, Padova 1757, parte 1<sup>a</sup>, pp. 61-62. Cfr. FERRARI 1815, p. 86; SERENA 1936, p. 241, nota I; BELLINI 1951, p. 243. Inoltre: *Il Seminario di Padova*, Padova 1911 (sono del Serena i capp. IX e X); G.P. ZABEO, *Li professori di università venuti dalla educazione del Seminario di Padova*, Padova 1826.



Maggiore elogio non si poteva aspettare da chi fu durante tutta la vita gelosissimo del proprio primato, che riteneva imbattibile: e per porlo in risalto non esitò a ricorrere ad arti non sempre corrette. E non solo nei confronti del Dalle Laste, il suo più immediato concorrente nello scrivere latino, ma nei confronti dello stesso Forcellini, che pur gigantesco non come scrittore, ma come lessicografo. Sulla rivalità col Dalle Laste, sempre il Bellini segnala: «Fu scritto da più d'uno, e sembra sia vero, che il Facciolati, allora professore all'università, ma sovrintendente al tempo stesso agli studi del seminario, al colmo della sua fama di latinista, ebbe invidia dei successi di questo giovane che non nascondeva la voglia di emularlo e soverchiarlo, e con ingerenze che parvero indebite gli rese insopportabile la scuola [nel seminario]».

Espressioni che devono pur possedere una sostanza di verità, se il Dalle Laste, sul finire del 1763 quando aveva ventisette anni, lasciò a malincuore Padova — *discessit invitus* — per Venezia, dove si adattò a fare l'istitutore presso il patrizio Cavalli. Del che la stessa vittima rende testimonianza in versi che ne fanno così esplodere lo sdegno: «[Nel Seminario di Padova] crebbi, e ad altrui porsi anche i frutti / di non sterile ingegno; indi fuggendo / l'invido fiato d'Aquilon protervo / che svelte e sparso ha le più verdi piante, / venni sull'Adria». Molto più tardi, cioè nel 1767, ancora se ne addolorava, perché scriveva di essere stato strapato «come un proscritto di Silla dal domicilio delle Muse», cioè dal seminario patavino: *a quo Musarum domicilio equidem semper dolui me esse distractum*» (15).

Circa l'atteggiamento ambiguo del Facciolati verso il Forcellini, si può affermare che ne sfruttò talvolta a vantaggio proprio l'eccezionale erudizione, l'infaticabile applicazione al lavoro e, certo, la straordinaria sottomissione e umiltà. «Ladro non era — scrive il Tommaseo —, usurpatore un po'». Lo si constata nella prima edizione del Lessico forcelliniano, uscito solo tra innumeri difficoltà e con la data del 1771, cioè due anni dopo la morte dell'autore, con presente nel frontespizio anche il nome del Facciolati accanto a quello del Forcellini, sotto la formula «secondo consiglio e cura di Iacopo Facciolati» — *consilio et cura Iacobi Facciolati* — (16).

Oltre che dal Facciolati, un superbo elogio del Melchiori ci viene dal Dalle Laste, che lo proclama “principe” di tutti gli scrittori latini

---

(15) BELLINI 1951, p. 141 ss. Cfr. FERRARI 1815, p. 297 ss.

(16) BELLINI 1951, p. 195.



della scuola padovana — *Melchiorium omnium principem* —. Il Melchiori era stato — si vide — il primo esponente in ordine di tempo della scuola, in quanto discepolo diretto o quasi del Barbarigo, che lo nomina spesso nelle sue lettere ed ebbe per lui grande stima e affetto: come del resto attesta Giovanni Battista Ferrari, quando scrive che il cardinale lo riteneva persona a sé graditissima — *Melchiorium nimirum fuisse Beato Gregorio maxime acceptum* — (17). Data la priorità cronologica del Melchiori come scrittore latino, risulta chiaro che l'appellativo di "principe" va inteso anzitutto nel significato etimologico di "primo autore", "iniziatore". Ma, qui, l'appellativo supera, per così dire, il significato etimologico primordiale e acquista, nel pensiero di chi lo attribuisce e di chi lo legge, un significato più pregnante: come del resto attestano i lessici latini alla voce *princeps*. Perciò non è da escludersi che il Melchiori sia stato ritenuto, dal Dalle Laste, non solo l'iniziatore della scuola, ma, insieme, il più ragguardevole modello di prosa latina, specie oratoria, a quelli che lo seguirono nel tempo. Sulla base di questa valutazione e delle riferite espressioni elogiative del Facciolati, pare legittima l'autorizzazione ad allinearli accanto a quelli che vengono comunemente giudicati come i due massimi scrittori latini della serie: il Dalle Laste stesso e il Facciolati.

Dalla prefazione del Serena al suo florilegio non provengono giudizi di valore e, tanto meno, graduatorie di merito, perché egli volle — come scrive — «lasciare veramente libero il giudizio di qualsiasi lettore» (18).

Quanto al Bellini, pur interpretando esplicitamente l'appellativo di "principe" nel significato di esponente primario, senza accenni alla priorità cronologica, estromette poi il Facciolati dal novero dei concorrenti al primato, evidentemente perché era memore dell'opera infinitamente più vasta e polivalente di questo autore rispetto ad ogni altro della scuola latina padovana: perciò soggiunge che «forse [il Dalle Laste] intendeva escludere il Facciolati». Il Bellini informa inoltre che «un anonimo disse [il Melchiori] l'oratore più celebre d'Europa». Ma poi esclama: «se vi par troppo, pazienza!». Che fosse un valentissimo oratore si coglie

---

(17) FERRARI 1815, p. 87. Vd. anche "Elenco degli uomini illustri della benemerita famiglia Melchiori", nell'ultima pag. del registro canonico dei morti dal 1° maggio 1764 al 25 novembre 1826 nell'archivio arcipretale di Crespano, di cui si veda qui fig. 1 a p. 182. L'elenco è riprodotto in fotocopia in L. MELCHIORI, *Il Duomo di Crespano e la civiltà del Settecento veneto ai piedi del Grappa*, Padova 1975, p. 119.

(18) SERENA 1936, *Pref.*, cit., p. XIX.



anche nella sintetica espressione di Giovanni Battista Ferrari che lo definisce *eloquentiae laude clarissimus* (19).

Ovvio che, di fronte a questi altissimi elogi, si renderebbe necessaria una analisi puntuale di ordine filologico e stilistico degli scritti del Melchiori, tale da farne rilevare il grado di validità anche nel confronto con gli altri maggiori esponenti della scuola latina padovana. Ma una indagine siffatta esula dai propositi di questo breve profilo, che si limita a fornire soltanto dati di base, specie a scopo divulgativo. Sufficiente perciò constatare che il Melchiori, pur non avendo precedenti immediati modelli a cui attenersi, riuscì a conquistare tutto da sé, senza scuola e maestri alle sue spalle, una eccellenza tale, da essere imitato da tutti quelli che lo seguirono. Il che si ricava esplicitamente dal contesto della riferita espressione latina del Dalle Laste che, pur sotto forma interrogativa, si meraviglia che il seminario di Padova ai suoi tempi non lasci posto ad oratori che hanno seguito le orme del Melchiori: «Il Seminario di Padova — scrisse —, in cui è cresciuta questa messe oratoria latina, perché non dona i suoi favori a un suo alunno — cioè a se stesso — e non gli riserva un qualche posto tra la schiera degli oratori che hanno imitato il Melchiori, primo e principale esponente tra tutti?: *Seminarium... in quo nostra haec succreverit Latinae seges orationis, cur non faveat alumno suo patiaturque esse aliquid loci inter suos oratores, qui Melchiorum omnium principem sunt secuti?*» (20).

Chi scrive ha avuto la buona sorte di udire personalmente da parte di insigni latinisti e studiosi, come il Serena, Concetto Marchesi ed Ettore Bolisani, negli anni lontani in cui gli furono maestri, parole che riconoscevano nel Melchiori un grande scrittore latino, accettando, forse più per intuito che per indagine critica personale, nel suo significato più intenso e pregnante l'appellativo di "principe" attribuitogli dal Dalle Laste. Sì, anche da parte del Serena, pur se — come si è detto — nella sua prefazione al volume sugli *Scrittori Latini del Seminario di Padova* ha escluso, per ciascun autore, qualunque giudizio di valore, specie comparativo. Anche il professor Federico Viscidi, già ordinario al Liceo "Tito Livio" di Padova e sicuro conoscitore della lingua latina, ha espresso a chi scrive un giudizio altamente positivo sulla validità della prosa lati-

---

(19) FERRARI 1815, p. 86, e BELLINI 1951, p. 243.

(20) SERENA 1936, p. 241, che cita da una lettera dedicatoria del Dalle Laste a Tommaso Giuseppe Farsetti, stampata a Padova nel 1767 come prefazione all'opera *Natalis Lastesii Marosticensis Gratulationes, accedit epistola de Musaeo Philippi Farsetii*.



na di Sebastiano Melchiori, unitamente ad altri esponenti della scuola padovana, che ritiene anzi talora superiori per raffinatezza di stile ad autori anche eccellenti dell'umanesimo italiano.

Con queste premesse e dopo la lettura di alcune tra le più significative pagine del Melchiori, può qui dirsi che questo autore padroneggia la lingua latina con una disinvoltura che non può provenirgli se non da una costante e approfondita lettura dei classici, specialmente di Cicerone. Il che gli consente una articolazione armoniosamente architettonica dei periodi, un uso oculato delle figure retoriche e un impiego sapiente delle clausole metriche. Il suo è un latino classico, non "ecclesiastico" o "medievaleggiante" o "italianeggiante". Può suscitare meraviglia questo uso sciolto della lingua, se non si tiene presente il normale servirsi di essa nello scrivere e nel parlare, durante gli studi e le esercitazioni scolastiche in seminario. Pieno e sicuro il suo possesso della grammatica e della sintassi; vastissima la sua conoscenza del lessico, a cui attinge con abilità e finezza.

Tuttavia in lui la perfezione della forma prevale sulla essenzialità del contenuto. Prosa di ineccepibile foggia accademica la sua: anzi tipicamente oratoria, perché talora permeata, forse con eccessiva insistenza, dalle interrogazioni retoriche. Priva tuttavia, come quella di tutti gli altri scrittori della scuola latina padovana, di quella vitalità poetica, che nasce soltanto da intima e profonda ispirazione e si esprime nelle forme libere della creazione sciolta dalle regole dei generi letterari.

I caratteri così sintetizzati della prosa del Melchiori si colgono da tutti i suoi scritti, editi e inediti — gli uni e gli altri custoditi nella biblioteca del seminario di Padova —. Tuttavia qui si vuole porre in luce non solo — come si è fatto — la padronanza del latino e i pregi stilistici dello scrittore, ma anche il suo fervore intellettuale e gli ideali a cui egli ispira i suoi studi. Poiché, se le vicende, per così dire, esteriori della sua vita hanno scarso rilievo, concludendosi nel limitato ciclo dei suoi soggiorni a Padova e in famiglia a Crespano, i suoi interessi culturali rivelano invece bagliori notevoli, che si intravedono con chiarezza pur nella struttura attentamente sorvegliata delle sue pagine. Ne sono spie convincenti i brani riportati nella antologia del Serena <sup>(21)</sup>, facilmente accessibili al lettore desideroso di conferme, più delle pagine e dei documenti della biblioteca del seminario patavino purtroppo non unitamente raccolti.

---

(21) SERENA 1936, pp. 20-32.



### 3. *Esame di alcuni brani latini dello scrittore*

Segni evidenti della personalità e degli interessi culturali dello scrittore si colgono già nel primo dei quattro brani della menzionata antologia, nel quale è riportata l'ultima parte di una orazione da lui pronunciata nel seminario patavino nel 1692, alla presenza del Barbarigo, in cui tratta della necessità, specie per chi parla in pubblico, di usare chiarezza di linguaggio: evitando cioè parole e frasario oscuri o ambigui, che possono sì impressionare l'ascoltatore, ma mai convincerlo. Il titolo suona così: *Obscuritatem in dicendo praesertim ab oratore vitari oportere*.

Fondamentale la considerazione iniziale: l'oratore, a differenza degli altri scrittori, ha come compito essenziale il comporre e parlare non per gli occhi, ma per gli orecchi dell'ascoltatore. Perciò — ammonisce — «è dannosissimo, rendendo volutamente oscuro il suo dire, che l'oratore deluda negli ascoltatori la speranza di comprendere quello che, se non viene afferrato immediatamente al primo udire, non può essere più riu-dito e nemmeno, per così dire, ripetuto». E commenta: «È certamente proprio di persona non solo rozza, ma senza cervello, parlare in modo che altri non possa percepire». «Infatti — insiste —, di qualsiasi genere siano gli argomenti esposti dall'oratore, quali fini si propone egli nel trattarli, se non manifestare i propri pensieri e sentimenti?». Di qui la necessità di usare un linguaggio chiaro, di pronunciare con marcata e variata evidenza e con atteggiamenti idonei le parole, di essere convincente nelle sue argomentazioni. «In questo consiste — esclama — quella che i Greci hanno efficacemente definito come “potenza della parola” e i Latini più semplicemente “eloquenza”». La quale, così intesa e praticata, ha regnato prima in Grecia, poi in Roma. Dove dei veri oratori è stato detto che sapevano «risplendere di luce, far risuonare le loro parole, assumere nel foro atteggiamenti regali, dominare l'animo degli ascoltatori» — *fulgurare, tonare, regnare in foro, imperium tenere animorum dicti sunt* —. Concezione — come si vede — eminentemente classica dell'oratoria, assai diversa da quella moderna.

«Se non che oggi — constata con amarezza — siamo in molti a parlare come se emettessimo degli oracoli dall'alto di un trìpode: ciò per colpa dei tempi e delle tendenze». Si pronunciano parole oscure o a vario senso, che nessuno o pochi comprendono, tranne la Sibilla: «come se ritenessimo al di sotto del nostro livello quanto non ha bisogno di interpreti».

Da questa orazione di fine Seicento si può evincere che il Melchiorri aveva perfettamente compreso la vacuità, la nebulosità, la inutile e



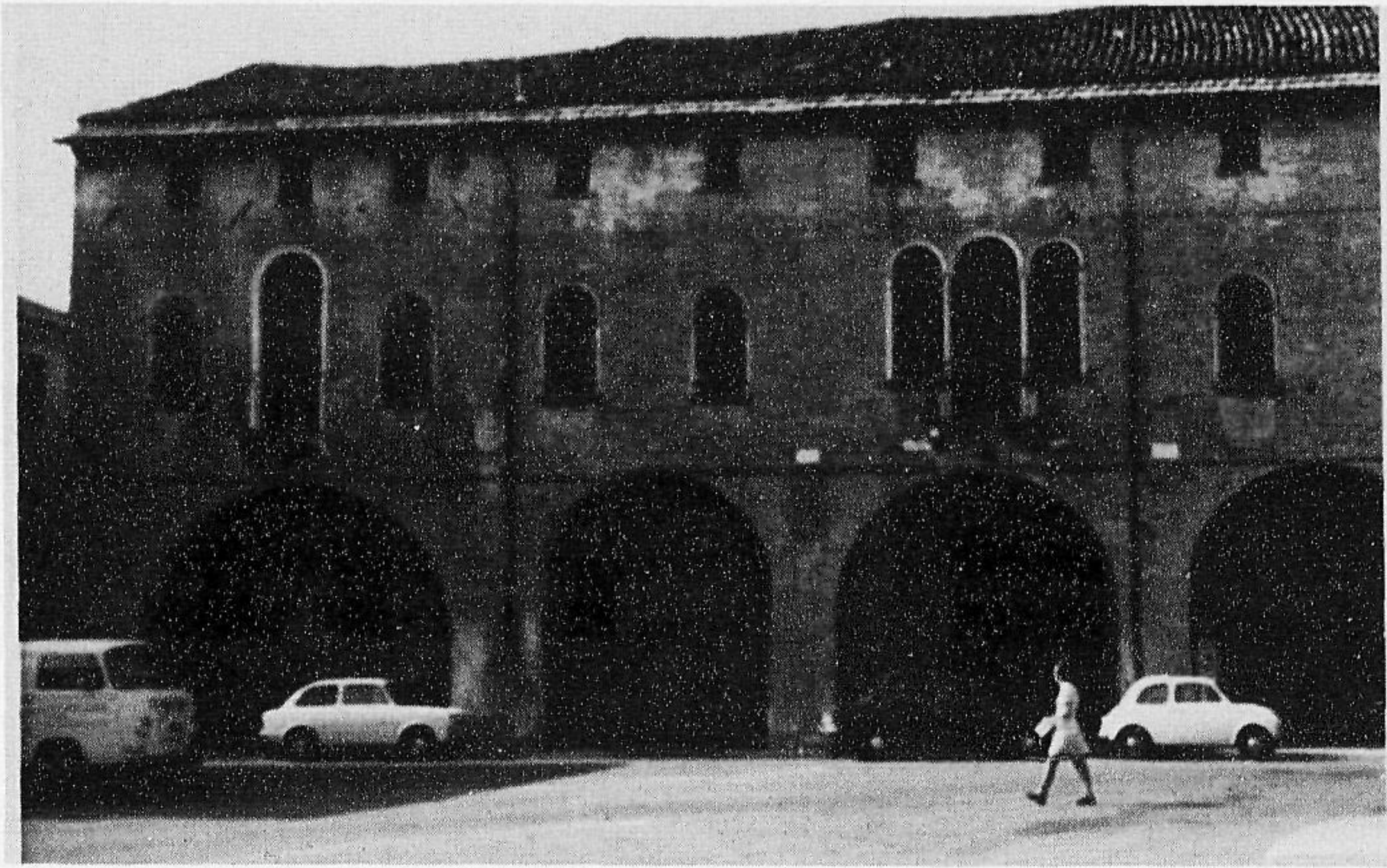


Fig. 2. Antico palazzo Melchiori di Oderzo, ora conosciuto come palazzo Zangiacomini o Porcia.

ingombrante ridondanza della maggior parte della oratoria del secolo. Ed è un merito indubbio. Perché, pur vivendo in quel contesto culturale, riesce a non esserne contagiato. Il che rivela la sua autonomia critica rispetto agli scrittori e oratori coevi, talora così ambigui e fumosi nei loro mezzi espressivi. In ultima analisi egli giudica necessaria la chiarezza del dire, in contrasto con le consuetudini oratorie del tempo, di cui moltissimi erano sùccubi.

Ecco qui i termini di fondo delle sue conclusioni, quali manifesta — come esplicitamente dichiara — all'insigne consesso patavino a cui si rivolge: «Specialmente in questa città [di Padova], destinata a gloria imperitura per la protezione da essa accordata alla civiltà letteraria, anzi qui in mezzo a voi, dove tutti li potete vedere, sono non pochi veri oratori — *facundi viri* —, per la cui azione giustissima e vigorosa la barbarie della nefasta oratoria viene sconfitta — *barbaria profligatur* —. In questa sede delle Muse dove ora si trovano, brillando di luce intensa in mezzo a una gioventù fervorosamente intenta a scuotere le tenebre della falsa oratoria, sarebbe vergognoso tradirli o non sostenerli». Essi sembrano derivare addirittura da Tito Livio, il patavino principe degli storiografi, i grandi ideali di un'arte oratoria aperta, chiara, luminosa, persuasiva, suggestiva, che si ispira a «questo stesso cielo [sotto il quale egli visse], a questi suoi stessi aperti e ameni paesaggi, alla stessa sua indole amabile, alla limpidezza del suo linguaggio e al tono largo e pasto-



so del suo eloquio». Memore poi delle aberrazioni barocche della oratoria secentesca, così finisce il discorso: «altre città possono ospitare tipi di oratoria ampollosa e disgustosa, possono comunque accettarla, anzi anche lodarla; non lo può Padova, dove l'armonia del parlare idonea ad orecchi adusi al buon gusto — *ures hominum teretes* — e ad occhi dotati delle capacità di cogliere il bello — *rectique et valentes oculi* — dichiarano guerra alle contorsioni e, per così dire, alle tenebre dell'oratoria».

Il secondo brano dell'antologia comprende gran parte dell'orazione intitolata *Maecenas*, pronunciata dal Melchiori nel 1697 durante la solenne commemorazione — *accademia* — in onore del Barbarigo, morto da poco, presente il fratello di lui Antonio. Significativo il titolo: atto ad esaltare il defunto nella sua veste di mecenate o protettore delle lettere, arti e scienze.

Non inutile, sulla linea di quanto fin qui esposto, informare su un particolare brano introduttivo di questa orazione: sia perché testimonia delle infinite cure prestate dal cardinale per rinnovare e quasi rifondare il seminario di Padova; sia soprattutto perché, almeno nel contesto del nostro discorso, conferma che l'oratore, sottraendosi ai tentacoli del mal gusto del tempo, risulta consapevole della gravissima decadenza in Italia delle lettere sulla fine di quel Seicento, quando per gran parte esse erano contaminate da un disgustoso barocchismo, che è negazione della chiarezza e limpidezza del dire, disprezzo della migliore tradizione sia italiana che classica: tradizione da considerarsi il fondamento di ogni serio studio letterario.

L'oratore esordisce ponendo in rilievo l'abbandono in cui ormai giacevano gli studi del greco e del latino in tutta l'Italia e l'azione perseguita da circa un ventennio dal Barbarigo per farli risorgere nel seminario patavino, dove aveva introdotto cattedre di insegnamento ricoperte da studiosi saliti in fama — tra cui il Melchiori stesso —. «Esulavano da quasi tutta l'Italia le lettere greche — esclama —, cacciate dalle loro sedi naturali per l'imperversare del mal gusto — *barbaries* —». «La lingua latina languiva nella degradazione e nello squallore — *deformata specie luridaque facie* — e, ridotta come era nelle mani di pochissimi cultori e perciò incapace di subire una sorte così iniqua in quello che era stato il suo regno, meditava anch'essa di emigrare in sedi dove preferiva essere trattata con una qualche asprezza, piuttosto che soccombere abbandonata dai suoi». Fu il Barbarigo — proclama — a liberarla dalla sordidezza e a sollevarla dall'abbandono. Come fu lui a introdurre o a rinvigorire, tra altre discipline, lo studio della filosofia — *veterem sapientiam* —, della storia ecclesiastica, della teologia, del diritto, delle lingue orien-



tali, delle scienze, tra cui la geografia e l'astronomia.

Ma l'orazione che rivela con maggiore organicità e completezza i fervori intellettuali del Melchiori è la terza della antologia del Serena, pur se il compilatore ne ha riportata soltanto la parte finale. L'argomento tratta «del vario influsso dei tempi sulla varia fortuna delle lettere» — *de varia litterarum pro temporum varietate Fortuna* —. Venne pronunciata nel 1709 come prolusione alla cattedra di umanità greca e latina all'università di Padova, a cui il Melchiori fu chiamato in quell'anno. In quanto più ricca delle altre di spunti e interessi letterari, appare maggiormente rivelatrice degli ideali di fondo dello scrittore nel groviglio delle correnti letterarie e di pensiero del suo tempo, specie a Padova. Anche su piano stilistico rivela una maturità espressiva superiore rispetto alle precedenti, perché di tipo più schiettamente ciceroniano: maturità che poté essere conquistata soltanto nel periodo della pienezza umana e intellettuale dello scrittore.

Anche qui, nell'esordio, l'amarezza per l'ignoranza della lingua greca, durata troppo a lungo in Italia, «tanto che — scrive — solo pochi erano coloro che, ritenendola strappata dai barbari dalle sue sedi naturali — la Grecia e l'Italia —, indugiavano in qualche modo in paesi d'oltralpe, intenti a raccogliercela da tutti i suoi ricettacoli». «D'altra parte — aggiunge —, a meno che non si tratti di un ospite straniero o di persona di passaggio [per l'Italia], chi può disconoscere quanto essa sia necessaria, non dico per usarla, ma almeno per incrementare la cultura, componendo saggi critici, interpretando i poeti [greci] e indagando sulla storia dell'antichità»? Conclude questo argomento così: «Credetemi pure, la letteratura non può non languire se privata del supporto [della lingua greca]. Anzi, se gli studi letterari più seri non traggono da essa una qualche linfa vitale, bisogna aspettarsi che le persone amanti del bello, ovunque si trovino, rivelino capacità critiche meno penetranti, e confessare che i loro giudizi possono essere fallaci». Osservazione valida, su piano critico, anche oggi e accolta senz'altro da chi è sostanziato di cultura vera.

Dopo avere elogiato il Barbarigo per essersi reso conto già alcuni decenni prima di questo stato di cose a Padova, dove per merito suo cominciava finalmente a rinascere a nuove speranze «la repubblica letteraria», così continua l'oratore: «Nel frattempo come può sperarsi che lo studio delle lettere prosegua la sua ascesa, se permane impedito da così pesanti pregiudizi? Come possono le lettere purificarsi dallo squalore e tornare a vero rigoglio, tanto da suscitare l'amore di sé negli animi giovanili e por freno alla turba pressante dei proci, sull'esempio della omerica Penelope? Specie se esse, respinte perfino dalle altre discipline



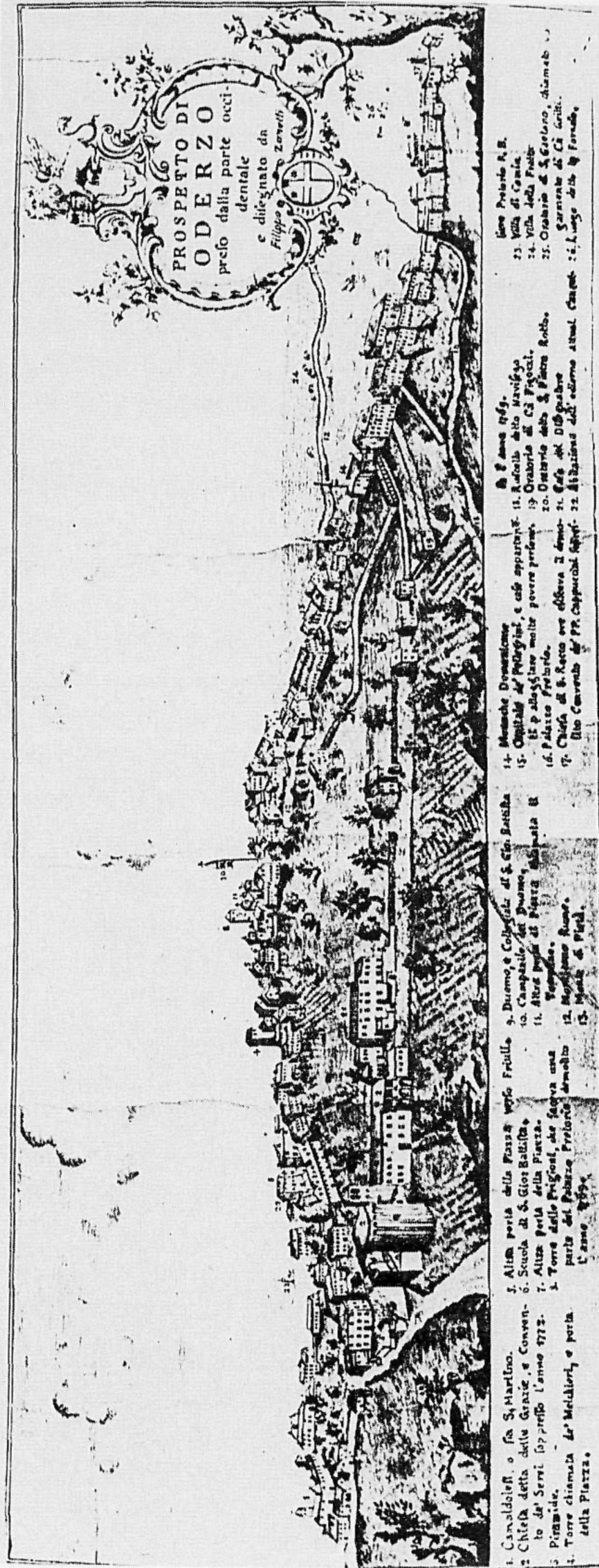


Fig. 3. Antica stampa di Oderzo. Al numero 4 della didascalia viene indicata la "Torre chiamata de' Melchiori e porta della Piazza".



e quasi colpite da tradimento, non hanno ormai più speranza di riacquistare lo splendore di un tempo? È soprattutto questa prospettiva che mortifica in profondità l'umanesimo letterario e ne lacera l'essenza. Anche perché esso comprende che i sacri legami della società civile sono stati violati: pur senza sua colpa alcuna e senza nulla di ingiurioso avere perpetrato nei suoi riguardi. L'umanesimo letterario non dimentica di avere splendidamente abitato in comunione coi giuristi; di avere dominato quasi regalmente nell'Accademia e nell'Università [patavine]; mentre non accolto è stato soltanto dal gregge di Epicuro e dei suoi seguaci. Tutto ciò costituisce una tra le cause che maggiormente gli fanno sentire il rammarico di essere disprezzato da studiosi e cacciato in esilio, lontano dai paesi che un tempo gli erano amici».

Concezione tipicamente umanistica della funzione della letteratura, quella del Melchiori. Come si intravede anche nella orazione del 1692, già considerata: là dove, con accento quasi nostalgico, proclama che l'arte del dire, già splendida nella Grecia felice e poi a Roma — *tum in beata quondam Graecia tum deiceps in Latio* —, «ebbe nuova vita nel nostro Cinquecento, quando, in conformità alle tendenze di quel secolo, fiorì rigogliosamente: ciò perché allora insigni oratori seppero parlare con tanto splendore e schiettezza di linguaggio, da sembrare quasi uguagliare l'eroica età di Augusto». Concezione di tipo umanistico anche perché lo scrittore sottolinea che un tempo coltivavano e amavano le lettere studiosi e professionisti di ogni genere: giurisperiti, medici e, comunque, tutte quelle persone di cultura che, associate all'accademia patavina, si dedicavano alle più svariate discipline, anche scientifiche e matematiche. Letteratura, quindi, intesa come ornamento e coronamento di ogni genere di sapere.

«Tale concezione — prosegue lo scrittore — ha in Padova — *in doctissima hac urbe* — il sostegno di alcuni personaggi ragguardevoli, influenti, degni di profonda gratitudine, che si sforzano con ogni mezzo di legare a sé e di valorizzare lo studio delle lettere. Ma, alla resa dei conti — si chiede —, saranno essi in grado di impedire il rovinoso declino del loro culto? Poiché, a dire il vero, è assai arduo ottenere sostegno a favore delle lettere da quanti si trovano irretiti nell'errore di ritenerle una specie di attività insignificante, anzi poco dignitosa per chi ama vivere e agire utilmente in una società attenta ai bisogni dell'uomo. Attività da costoro giudicata meglio idonea per chi desidera vegetare e invecchiare entro le pareti domestiche, cullandosi nel dolce far nulla e nella mollezza».



Il Melchiori constata dunque l'esistenza ai suoi tempi di tutta una corrente di pensiero e di idee avversa alla cultura classica: corrente che sintetizza in una specie di formula, mediante le seguenti parole poste in bocca agli stessi avversari: «A chi ha a cuore la vita civile e l'operare umano — essi dicono —, a che servono le favole e le invenzioni dei poeti, oppure le cognizioni giunte fino a noi dalla putrida antichità? Non è preferibile manifestare i sentimenti dell'animo in piena libertà, senza obbedire alle regole e ai criteri imposti dai dotti — *spreta norma iudicio-que doctorum* —? Nemmeno i tanto famosi antichi autori hanno espresso i loro sentimenti secondo modelli precostituiti. Eppure oggi uomini schiavi di tali regole e criteri — *superstitiosi homines* — tentano di imporre freni rigorosissimi — *durissimam legem* — alla libera creatività dei futuri scrittori, ricavandoli dalle opere loro. Perciò ognuno sia soggetto soltanto alla sua personale ispirazione e criterio del dire; e, se riesce a farsi capire dal lettore, ritenga che nessuna regola vale altrettanto».

La predica è chiara e non ha bisogno di commenti: bando ai vincoli delle regole letterarie, tipo quelle aristoteliche, e libertà di espressione. Il Melchiori ritiene di concludere così: «A siffatti stolti princìpi, validi a scalzare — *convellere* — le basi di ogni vera e solida cultura, in che modo o chi può imporre rimedi? Tanto più se rimedi non si ammettano?». Poi aggiunge: «Non è questo il momento di dimostrare la vacuità e l'assurdità di questi princìpi, specie in un'orazione che fin dall'inizio non se ne era proposto lo scopo. Ma nemmeno è lecito dare ad essi una risposta troppo sbrigativa: poiché una questione così importante esige che ci si riservi una azione legittima ed esauriente contro avversari tanto superficiali. In questo frattempo però quelli che [a Padova] pongono siffatte obiezioni sappiano che è rischioso passare per persone senza cervello. Professori che fanno il fatto loro anche con dispute spinose affrontano egregiamente il problema della difficoltà in cui si dibatte la latinità. Lo stesso problema affrontano i ceti nobili patavini, che sono amatissimi delle lettere. Inoltre ci sono persone delle altre classi sociali che perseguono insistentemente e felicemente nella medesima strada a difesa della lingua greca».

Chiaro che esisteva diffuso e pressante un problema, come si è detto, della latinità. Da interpretarsi — almeno qui si crede — sia come opposizione in campo letterario alla schiavità delle regole classiche, di tipo aristotelico, sia come ostilità all'uso di una lingua morta in tempi in cui la lingua italiana si era da secoli definitivamente consolidata ed era assunta a mezzo di espressione di alta validità e nobiltà anche per



discipline e argomenti tradizionalmente riservati al latino. Se ne discuteva privatamente e pubblicamente — *privatim in scriptis et publice in collegiis* —.

Si sono riferiti i termini generici e quasi evasivi con cui il Melchiori, pur annunciando per il futuro la necessità di un'opera concreta e definitiva in favore di quella che egli giudicava una questione di altissima importanza — *gravissima causa* —, contesta le posizioni degli avversari. Il che fa con toni e linguaggio indubbiamente aspri e combattivi. Tuttavia può qui porsi un interrogativo: non pare legittimo ritenere che chi aveva stigmatizzato con estrema chiarezza ed energia la decadenza delle lettere del tempo, difeso con tanto ardore la necessità di una loro resurrezione, colpito con vibranti parole il barocchismo vuoto e oscuro del Seicento, abbia anche intravvisto un qualche aspetto positivo nello svincolo dalle regole aristoteliche e, in ultima analisi, nell'apertura verso la libertà della espressione? Pare confermare questo sospetto appunto la manifesta genericità delle risposte che l'oratore dà agli oppositori: risposte carenti di argomenti logici e di sostanza e costruite sopra un impianto di negazioni pure e semplici. Si crede di rilevarlo quando l'oratore afferma che i principi degli avversari non ammettono rimedi di sorta — *remedia nulla pati possunt* —; quando afferma che poche parole — *paucis* — nel contesto del suo discorso non bastano a dare adeguate risposte agli avversari, ma che è necessaria una azione legittima ed esauriente — *iustam actionem integramque* —; quando li ammonisce che può risultare pericoloso passare per gente senza cervello — *a mente discessisse* —; quando infine annuncia che i problemi della latinità — *latinitatis angustiae* — vengono trattati da professori, che ne hanno la competenza — *magni* —.

Questa interpretazione del pensiero del Melchiori tendente istintivamente verso una concezione antibarocca e più moderna della letteratura sembra trovare un qualche suffragio in una lettera del Forcellini datata 1751, cioè assai posteriore, dove l'insigne lessicografo riconosce che già sulla fine del Seicento si era cominciato nelle scuole padovane «ad aprire gli occhi, a pensar giusto, a coltivar la lingua italiana (cui prima di allora non si pensava), a distinguere i sani autori dai gonfi»; e che, anzi, in quell'epoca «fu in più di un maestro il buon gusto, cioè nel Melchiori, nel Giacometti e in molti altri». <sup>(22)</sup>

---

<sup>(22)</sup> E. FORCELLINI *Lettere al fratello Marco*, Padova 1876, ed. curata da F. Corradini, lettera XCII, forse del Natale 1751, p. 193.



#### 4. *Cenni biografici dello scrittore e notizie sulla sua famiglia*

Sebastiano Melchiori, nativo di Crespano, era stato ammesso in Seminario nel 1671 a circa quindici anni proprio dal Barbarigo. Completò qui la sua preparazione, divenendo successivamente insegnante e nel quadriennio 1697-1701 prefetto agli studi, incarico di alta importanza a quei tempi <sup>(23)</sup>. Nel 1709 ebbe la cattedra di umanità greca e latina all'università, che lasciò volontariamente — *sponte* — due anni dopo, quando si ritirò definitivamente nel paese natale per poca salute — *valetudinem causatus* —.

Visse il resto della sua vita a Crespano, in famiglia, tutto raccolto in se stesso, senza curarsi della propria gloria e senza invidiare quella degli altri — *sibi uni vixit sine cura ulla gloriae suae et sine obtreptione alienae* — <sup>(24)</sup>.

A Crespano continuò indubbiamente la sua attività di studioso e soprattutto di collezionista, poiché nella casa dei Melchiori — ora sede dell'ospedale civile — diede mano a una raccolta di opere pittoriche di insigni maestri, purtroppo misteriosamente scomparsa. Si trattava di quasi cento pezzi, attribuiti nell'elenco notarile a nomi come Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, Tiziano — come autore di piccole figure mitologiche —, Bartolomeo Vivarini, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese e ad autori della "scuola del Giorgione", della "scuola di Sebastiano del Piombo", della "scuola fiorentina di Carlo Dolci", della "scuola fiorentina" in genere, della scuola dei Bassano, di scuola tedesca e anche qualche fiammingo. Collezionò pure una notevolissima biblioteca, distribuita in quattro stanze, visitata talora da insigni personaggi, anch'essa purtroppo scomparsa. Questa antica biblioteca crespinese può dirsi l'ideale antecedente della rinomata biblioteca raccolta a Crespano durante l'Ottocento dall'abate Pietro Canal, ora dispersa in vari istituti e sedi cittadine. Qui si può legittimamente congetturare che, data la decadenza economica della famiglia Melchiori tra Sette e Ottocento, la biblioteca di Sebastiano sia in qualche modo confluita in quella del Canal, che comprendeva una eccezionale serie di opere pregevolissime e rare proprio di autori greci e latini, elencate nei due volumi intitolati *Biblio-*

---

<sup>(23)</sup> Così in Bellini 1951, p. 243; ma a p. 34 si legge che il M. fu prefetto nel periodo 1693-1698.

<sup>(24)</sup> FACCIO LATI 1757, pp. 61-62, cit. Vd. FERRARI 1815, p. 86; BELLINI 1951, p. 243. Vd. pure L. MELCHIORI 1975, pp. 27-28; e P. MELCHIORI, in "Bollettino parrocchiale di Crespano del Grappa", marzo 1974.



Somma scudi 1280

<p> <i>Retratto di uomo dipinto in <del>tavola</del><sup>tela</sup>; alto fent.<sup>o</sup> 35, e largo 26. Scuola del Pintoretto.</i> </p>	<p>40</p>
<p> <i>Testa di Vecchio con barba bianca, dipinta in tavola alto fent.<sup>o</sup> 30, e largo 24 Scuola <del>di Pietro Vecchio</del></i> </p>	<p>20</p>
<p> <i>Retratto di uomo con barbetta nera dipinto in tavola; alto fent.<sup>o</sup> 34 e largo 30 Scuola del Giorgione.</i> </p>	<p>100</p>
<p> <i>Quadri rotondi in tavola di piccole figure mitologiche. Del diametro di fent.<sup>o</sup> 25. Autore Scuola di <del>Andrea Schiavone</del>. Prima maniera del Tiziano</i> </p>	<p>200</p>
<p> <i>Quadri con 30 piccole testine in rame; di Autori diversi.</i> </p>	<p>200</p>
<p> <i>Pasaggio in tavola con piccole figure; alto fent.<sup>o</sup> 20, largo 48 Aut. Scuola del <del>Montagna</del></i> </p>	<p>120</p>
<p> <i>Piccoli quadretti mitologici; dipinti in tavola alti fent.<sup>o</sup> 16, larghi 12. <del>Capozzi</del> <del>Andrea Schiavone</del>. Prima maniera del Tiziano</i> </p>	<p>100</p>
<p> <i>Avvolto bianco enera dipinto in tela; alto fent.<sup>o</sup> 38, largo 50; <del>fiammingo</del>.</i> </p>	<p>20</p>
<p> <i>Madonna e Putto seduta in trono, dipinto in tela; alto fent.<sup>o</sup> 64, largo 42, Scuola <del>di Pietro</del></i> </p>	<p>120</p>
<p> <i>Retratto di Senatore dipinto in tela; alto fent.<sup>o</sup> 53, largo 42, Aut. Giacomo Pintoretto.</i> </p>	<p>100</p>
<p> <i>Davide busto in tavola; alto fent.<sup>o</sup> 48, largo 40, Scuola <del>fiammingo</del>.</i> </p>	<p>20</p>
<p> <i>Busto d'un bevitore; dipinto in tela; alto fent.<sup>o</sup> 53, largo 42, Scuola <del>fiammingo</del>.</i> </p>	<p>60</p>
<p> <i>Testa barbata di un Senatore; dipinto in tela; alto fent.<sup>o</sup> 53, largo 42, Autore <del>fiammingo</del> <del>fontanini</del>; Ignoto di Scuola Veneta</i> </p>	<p>10</p>
<p> <i>Retratto di un giovane con barba nascente, alto fent.<sup>o</sup> 53, largo 42, Aut. <del>fontanini</del>.</i> </p>	<p>80</p>
<p> <i>Madonna col bambino con girato verde dipinto in tavola; alto fent.<sup>o</sup> 40, largo 56, Autore <del>fontanini</del> <del>fontanini</del> Giambellino.</i> </p>	<p>1000</p>
<p> <i>Disposito di S. S. dalla Croce; dipinto in tavola; alto fent.<sup>o</sup> 70, largo 55, Autore Scuola <del>di Montagna</del> <del>fontanini</del> <del>fontanini</del></i> </p>	<p>100</p>
	<p><u>1280</u></p>

Fig. 4. Una pagina dell'elenco dei quadri della antica pinacoteca Melchiori di Crespano (fotocopia dall'originale conservato negli uffici dell'Ospedale Civile di Crespano).



*theca scriptorum classicorum graecorum et latinorum prof. P. Canal nunc extans Crispani*, editi da Sante Pozzato a Bassano nel 1884-85. La raccolta delle opere greche comprendeva 849 titoli; la raccolta delle opere classiche latine ne comprendeva 4132; la raccolta degli autori e opere attinenti alla filologia latina comprendeva 987 titoli; infine la ricchissima collezione — *ditissima collectio* — «degli illustri poeti latini e di alcuni oratori che fiorirono dalla restaurazione delle lettere fino ai nostri tempi» — *illustrum poetarum latinorum et quorundam oratorum qui usque ad nostra tempora floruerunt* — comprendeva 1266 titoli. Si tratta quasi sempre di edizioni pregevolissime, estese cronologicamente dal secondo Quattrocento, quando iniziò l'arte della stampa, a quasi tutto l'Ottocento: talora portano le annotazioni a stampa "raro" o "rarissimo". Si tratta — lo si ribadisce — soltanto di una congettura, ma legittima: anzitutto perché la biblioteca del Melchiori, dato che ricopriva la cattedra di umanità greca e latina, doveva essere costituita soprattutto da volumi pertinenti alle materie professate; poi perché, nelle tristi circostanze in cui nell'Ottocento era rimasta coinvolta la sua famiglia, la fusione di due biblioteche poteva apparire felice, specie per il forzato abbandono in cui venne probabilmente lasciata la raccolta dei libri Melchiori (25).

Si deve poi a Sebastiano Melchiori nell'ultimo periodo della sua vita la prima pubblicazione della nota iscrizione latina di Caio Vettonio Massimo nel sarcofago di Santa Eulalia (26).

Egli dunque scomparve dalla scena culturale padovana e col tempo se ne affievolì il ricordo. In seminario rimasero in ombra anche le tracce documentarie di lui, se il Forcellini, scrivendo nel 1750 al fratello Marco, che lo aveva interpellato in merito, così si esprime: «Per soddisfare alle vostre richieste, non trovo qui notizie d'alcuna sorta. Il Melchiori entrò in Seminario l'anno 1671 come scolare. Gli anni, che fu lettore in Bo — cioè all'università —, gli avrete nelle sue orazioni stampate, che vi ho spedite anni fa cogli altri miei libri» (27).

La sua era una famiglia cospicua. Egli era fratello di quel Francesco Melchiori (1661-1739), che ricoprì l'incarico di segretario del veneziano Consiglio dei Dieci e poi fu a capo, a Crespano, di una industria laniera che, nell'ambito della Repubblica veneta, ebbe notevolissime dimensioni e rinomanza, fabbricando tessuti di alto pregio, esportati so-

---

(25) L. MELCHIORI 1975, pp. 27-28.

(26) TH. MOMMSEN, *CIL*, V, 2090 in nota.

(27) FORCELLINI 1876, lettera LXXV, 14 dicembre 1750, p. 168.





Fig. 5. *Crespano del Grappa*. L'antica casa Melchiori, ora sede dell'Ospedale Civile.

prattutto nell'Oriente mediterraneo, e dando occupazione a migliaia di lavoratori. Francesco Melchiori fu il personaggio che maggiormente influì sulla costruzione del duomo di Crespano, che però non vide compiuto perché sopraggiunto dalla morte, dando inizio a quelle ampie elargizioni in favore dell'opera, poi continuate dai suoi eredi, che eressero a loro spese l'altare di San Luigi, ritenuto peculiare della famiglia. Pare anzi che le elargizioni abbiano raggiunto la metà del totale complessivo che si rese necessario per l'erezione del duomo. Altro suo fratello fu Michele Melchiori, pure industriale laniero, ma con sede a Venezia, dove rivestì la carica di provveditore alla Camera del Purgò e dove divenne abituale consigliere degli organi della Repubblica veneta preposti alla produzione e al commercio dei panni<sup>(28)</sup>. La famiglia, dotata di ingen-

---

(28) MELCHIORI 1975, *passim*; G. FARRONATO, in *Mussolente Casoni, terra di Misquile*, Bassano 1982, p. 162; L. MELCHIORI, *Venezia e l'antica arte laniera nell'Alto Veneto*, dattiloscritto s.d. presso l'a. in Padova.



ti ricchezze, iniziò a decadere economicamente già sul declinare del Settecento per gravissime difficoltà commerciali, determinate dalla crisi dei traffici veneziani in Oriente e dall'affondamento nelle vicinanze di Cipro di un veliero di proprietà Melchiori con forte carico di tessuti destinati ai mercati levantini <sup>(29)</sup>.

Sebastiano Melchiori ebbe vari nipoti, tra cui diversi ecclesiastici, che lasciarono tutti una qualche orma in campo letterario e culturale. Si rammentano soltanto i due fratelli Angelo Melchiori (1702-1780), provinciale dei Gesuiti, uno dei più celebrati oratori del Settecento, e Sebastiano Melchiori iunior (1694-1755), pure formato nel Seminario di Padova e ivi docente, di cui il Forcellini, scrivendo nel 1740 al fratello Marco, ricorda l'origine da Oderzo — "opitergino" —, pur dopo oltre un secolo e mezzo da che la famiglia era giunta a Crespano. La venuta a Crespano dei Melchiori di Oderzo — a quanto informa nel 1735 lo storico Natale Melchiori — risalirebbe alla fine del Cinquecento <sup>(30)</sup>.

Infatti la famiglia discendeva da una antica e nobile stirpe di presumibile ascendenza feudale, originaria, secondo alcuni, di Venezia, secondo altri, più verosimilmente, da Oderzo: città in cui essa fiorì per secoli e secoli — dal Duecento circa ai giorni nostri —, ma dove da qualche anno si è estinta nella linea maschile. A Oderzo tuttavia sopravvive, ammirato tra i più insigni del luogo, il massiccio quattrocentesco palazzo già dei Melchiori (vd. fig. a p. 191); mentre lungo le vecchie mura, in gran parte scomparse, esisteva una antica loro torre, raffigurata col loro nome in vecchie stampe opitergine <sup>(31)</sup>. Una campana del campanile del duomo della città, donata anticamente dalla famiglia, viene ancora detta "La Marciora", dal cognome dei donatori: per tradizione, si fa suonare ogni qualvolta si spegne un membro della famiglia. A Oderzo

---

<sup>(29)</sup> Così la tradizione. Al veliero dei Melchiori si accenna anche in E. FILIPPIN, *Contro corrente*, Bassano 1933, p. 164.

<sup>(30)</sup> Sul nipote di Sebastiano vd. FERRARI 1815, p. 86; FORCELLINI 1876, lettera XLI, Padova 11 novembre 1740, p. 111, dove in nota si legge: «Sebastiano Melchiori il iuniore, nipote all'altro del medesimo nome...»; MELCHIORI 1975, parte prima e seconda e *passim*.

<sup>(31)</sup> Una copia della stampa presso l'a. in Padova. Sulla famiglia Melchiori di Oderzo, vd. E. BELLIS, *Famiglie nobili opitergine*, ms. del 1970 presso l'a. in Oderzo. Sulla origine da Oderzo della famiglia di Sebastiano Melchiori, vd. NADAL MELCHIORI, *Catalogo storico cronologico*, ms. aut. del 1735 nel Museo Correr di Venezia, cod. Gradenigo Dolfin, 205; ma vd. pure su questo cod. NADAL MELCHIORI, *Le notizie di pittori e altri scritti*, edizione e commento a cura di G.P. BORDIGNON FAVERO, Venezia-Roma 1964, p. 12 e pp. 35-39, e il profilo di S.M. di P. Melchiori, in "Bollettino parrocchiale di Crespano del Grappa", marzo 1974. Esaurientissimo sull'argomento il ms. di P. MELCHIORI su *I Melchiori di Crespano*, presso l'a. in Crespano del Grappa, in corso di pubblicazione.



nel Cinquecento, tra altri vari personaggi di spicco — letterati e mercanti —, era fiorito un altro Francesco Melchiori (1528-1590), figlio di Luigi, poeta delicato, amico del Tasso e di altri poeti del tempo, studiato anche in una recente tesi di laurea discussa all'università di Padova<sup>(32)</sup>. Allo stesso ceppo appartenne, tra Sei e Settecento, il menzionato Natale Melchiori, storiografo e pittore, che visse a Castelfranco, dove gli è intitolata una via<sup>(33)</sup>; e, recentemente, Luigi Melchiori (1864-1946), benemerito dell'arte grafica italiana, nella cui casa a Crespano nel 1966 è stata apposta una iscrizione in sua memoria<sup>(34)</sup>.

Talvolta in qualche documento il cognome dei Melchiori di Crespano originari di Oderzo figura come Marchiori, con alterazione fonetica dialettale linguisticamente normale in area veneta. Mai però questo avviene nelle fonti opitergine, in quelle dell'archivio di stato di Venezia e nelle sottoscrizioni autografe dei personaggi della famiglia. Va però detto che un'altra famiglia dello stesso cognome era presente a Crespano prima che i Melchiori di Oderzo vi approdassero, senza che tra le due famiglie esistessero legami di parentela. Per questa seconda famiglia l'alterazione del cognome in Marchiori nel Settecento e nei primi anni dell'Ottocento risulta più frequente, come si constata in documenti del tempo<sup>(35)</sup>. L'unificazione delle due forme in Melchiori pare sia avvenuta nel secondo Ottocento, per opera di un segretario comunale di Crespano.

Chi finora ha trattato di questo scrittore pedemontano si è accontentato di quanto ne scrisse in una breve annotazione latina Giovanni

---

<sup>(32)</sup> A. PELOSO, *Francesco Melchiori*, università di Padova, facoltà di Lettere, anno acc. 1977-78. Ora vd. pure C. SCALON, *Tra Venezia e il Friuli nel Cinquecento: lettere inedite a Francesco Melchiori in un manoscritto udinese* (Bartolini 151), estr. da AA.VV., *Vestigia, studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma 1984, pp. 623-660.

<sup>(33)</sup> NADAL MELCHOIRI 1964, a cura di Bordignon Favero, *passim*.

<sup>(34)</sup> G. ALIPRANDI, *Luigi Melchiori, xilografo*, in "Ca' Spineda", periodico della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, a. V, sett.-dic. 1964; G. MAZZOTTI, *L'artigianato della Marca Trevigiana*, sec. ed., Milano 1968, p. CXXXII ss; L. COMACCHIO, *Storia di Asolo*, XXIII, Asolo 1985, p. 111 ss.

<sup>(35)</sup> FARRONATO 1982, p. 162. Nel *Libro cassa della Fabbrica della Chiesa [di Crespano]*, ms. mutilo di varie pagine, inserito tra *Carte, documenti e appunti sulla storia di Crespano*, dove sono registrate le entrate e uscite dal 1735, anno in cui venne iniziata la costruzione dell'attuale duomo di Crespano, al 28 agosto 1768, quando si chiusero i conti, la famiglia di origine opitergina figura costantemente come *Melchiori*, mentre alcuni nominativi della famiglia preesistente a Crespano figurano come *Marchiori*. Lo stesso avviene dopo il 1768, come si constata nelle *Carte, documenti...* sopra citati. Va però detto che tra Quattro e Cinquecento qualche nominativo di questa seconda famiglia compare come *Melchiori*. A questo proposito vd. P. CANAL, *Parroci di Crespano*, ms. senza data, ma del 1854, p. 3. Su tutti questi documenti mss. vd. Melchiori 1975, pp. 224-226.



Battista Ferrari nelle *Vitae virorum illustrium Seminarii Patavini* del 1815. Perciò si auspica uno studio esauriente di lui con pubblicazione integrale dei suoi scritti latini, con la loro versione italiana e con analisi critica adeguata.

*Luigi Melchiori*



ANNA LANARO

## Percorso artistico di Elisabetta Benato Beltrami

La data di nascita della pittrice Benato risulta, nelle biografie e nelle memorie conservateci, contesa tra il 1812 e il 1814. Il Toldo ha cercato di chiarire gli equivoci indicando l'atto di nascita ricavato dal Registro delle nascite conservato nella parrocchia di S. Francesco in Padova, in cui è dichiarato che nacque il 23 ottobre 1812 (1).

Nondimeno nelle stesse epigrafi conservate presso la Biblioteca Civica viene ricordata l'età di 75 anni, alla data di morte registrata il 18 febbraio 1888 nella parrocchia di S. Maria del Carmine a Padova (2).

Non si conoscono le origini della sua famiglia e quale attività svolgessero il padre e la madre; le notizie che riguardano Elisabetta risalgono agli anni della giovinezza, quando iniziò a dare i primi segni di una particolare inclinazione al disegno.

Racconta il Meneghelli che da bambina aveva inciso con la punta delle forbici una testa in profilo sopra un ciottolino; modellava con la cera le statue del Presepe e con dei cartoncini preparati si sbizzarriva

---

(1) P. TOLDO, *precisazioni biografiche su artisti padovani*, Padova 1956.

(2) In queste epigrafi la si dice morta di «lento e invincibile morbo». Nell'*Euganeo* del 19 e del 20 febbraio 1888 si precisa che morì a 75 anni e quattro mesi, avendo perso (probabilmente nei primi anni di matrimonio) l'unica figlia e più tardi il marito. L'incertezza riguardo alla data di nascita sorgeva dalla disparità di informazioni contenute nei documenti: nel *Registro delle Immatricolazioni dell'Accademia di Venezia*, a proposito dell'ammissione di Elisabetta la si ricorda come diciassettenne il 17 novembre 1832, mentre nell'atto di matrimonio si annotava che andò a studiare a Venezia nel '32 avendo venti anni; di circa vent'anni la dirà il Meneghelli nel 1838 nella lettera al Paravia (A. MENEGHELLI, *Lettera sopra Elisabetta Benato*, Padova 1838).



a costruire architetture di palazzi e chiese.

Nei primi rudimenti del disegno le fece da maestro un certo Soldan, personaggio poco conosciuto, noto a noi per un ritratto da lui eseguito in miniatura su avorio, conservato al Museo Civico (3).

Già nel '27 fece parlare di sé con una copia a matita della *Carità* del Correggio, tratta da una stampa del Morghen, a cui fece eco un breve epigramma del G. Pastrovich, che non mancherà di renderle omaggio neppure più tardi, nel 1832, in occasione della copia, da lei eseguita, dell'*Aurora* del Reni tratta da una stampa del Morghen (4).

La Benato era stata incoraggiata a quest'opera dallo zio Orazio Piazza il quale la conserverà insieme ad altre di lei nella sua casa in Vanzo (5). Gli sviluppi che assumeranno le sue vicende personali ed artistiche, la sua carriera accademica, a partire da questo anno 1832, la porranno in una posizione assai diversa rispetto alle sue contemporanee colleghe.

La famiglia di Elisa non doveva essere di condizioni molto agiate, per lo meno non abbastanza da poterle mantenere degli studi più qualificanti. Così per l'interessamento di tre personaggi, l'abate Antonio Meneghelli, l'avvocato Antonio Piazza e l'ingegnere Giuseppe Pivetta, fu aperta nel settembre del 1832 una raccolta di sottoscrizioni in suo favore a cui aderirono diverse personalità e la Benato (detta Bressa dal soprannome del padre) poté mantenersi a Venezia per due anni accademici. Oltre all'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova figurano, tra gli offerenti, nobili, professionisti ed alcuni parenti (6). In cambio lei si impegna a riservare due opere, una per l'anno '33 e l'altra per il '34 da assegnare a due estratti a sorte tra i contribuenti: le opere saranno due copie, la *Carità* del Correggio e la *Angelica e Medoro* del Matteini.

Il Vice Reale Dispaccio del 23 gennaio 1835 autorizzerà il Comune di Padova a Procedere allo stanziamento di una pensione annua di 750 lire austriache in favore della Benato, per quattro anni accademici (7).

(3) A. MENEGHELLI, *op. cit.*, Padova 1838; ricordato dal Comanducci, *I Pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1934.

(4) Estratto n. 124 della Gazzetta Privilegiata del 30 maggio 1832. In quell'occasione il Meneghelli sosteneva che avesse quindici anni, ma forse era già ventenne.

(5) A. MENEGHELLI, *Breve ragguaglio...*, Padova 1842. Fra i manoscritti raccolti sotto il nome di Elisabetta Benato, alla Biblioteca Civica, si trova una lettera datata 22 agosto 1830, da Venezia, firmata Corniani degli Algarotti, in cui si documenta che la giovane soggiornò in casa del suddetto per poter copiare un'opera del Guido. La lettera, indirizzata all'ing. G. Piazza di Padova, farebbe supporre che, già da quella data, la giovane fosse presente nell'ambiente veneziano.

(6) Sottoscrizioni a favore di Elisabetta Benato, Padova 1832 «Si è provveduto ad un alloggio sicuro e decente per 60 lire austriache; per il resto dei bisogni si aggiungono lire 30».

(7) Registro Generale degli alunni 1817-18/1851-52; Dispaccio Governativo f.n. 1925, 139.



Elisa a Venezia trovò alloggio a SS. Gervasio e Protasio e subito diede prova di particolari scrupolosità nel condurre il suo impegno in Accademia: nel registro delle matricole, infatti, si legge alla voce condotta: «lodevole»; alla voce applicazione: «assidua»; come giudizio: «moltissimo».

Nel 1833 Ludovico Lipparini, da poco professore di Elementi di Figura all'Accademia di Venezia, scrisse una lettera al Pivetta per informarlo dei nuovi progressi della Benato, per i quali si era meritata due premi. Era il 23 luglio ed il mese successivo (tradizionalmente nel mese di agosto con la chiusura dell'anno accademico aveva luogo la premiazione degli alunni), nel numero 176 della Gazzetta Privilegiata di Venezia, viene pubblicato un elenco dei premiati: 88 opere di settanta artisti tra i quali si incontrano i nomi di due donne, Elisabetta Benato e Teresa Lippich di Presburgo.

Fra le opere presenti all'Accademia nel 1833 di Elisabetta sono segnalate: un' *Angelica e Medoro* (copia tratta dal Matteini), una *Carità* (copia tratta dal Correggio) ed un *Ritratto dal vero* <sup>(8)</sup>. L' *Angelica e Medoro* e la *Carità* saranno le opere destinate ai due contribuenti padovani.

Forse di questi anni è anche la copia del *Giovanetto che tiene nella destra un bicchiere di vino* ripresa dal Reni <sup>(9)</sup>.

L'11 dicembre 1834, in una lettera di risposta alle richieste del Governo, il Diedo, allora segretario dell'Accademia, informa sulla posizione dell'alunna Elisabetta Benato: «la saggia e modesta giovane» <sup>(10)</sup>, dopo aver percorso con rapidità e intelligenza le classi della Scuola Elementare di Figura, fu ammessa in quell'anno alla Scuola Superiore di Statuaria.

Luigi Zangomeneghi, professore di scultura, le attribuì il primo seggio, considerandola particolarmente dotata per emergere in tale arte.

Nel 1834 le viene riconosciuto il terzo *Accessit* per la «copia della statua dalla stampa» e per la «copia della testa dal rilievo». Nel '35 Elisa riceve il premio per la classe del disegno della statua dal rilievo e nel '36 il primo premio per la classe del disegno del gruppo dal rilievo, en-

---

<sup>(8)</sup> Gazzetta Privilegiata n. 179, 1833.

<sup>(9)</sup> A. MENEGHELLI, *op. cit.*, Padova 1838. Quest'opera si trovava in casa del Meneghelli e probabilmente è la stessa a cui si riferisce in una lettera inviata alla signora Elisabetta Benato Bressa per ringraziarla per quel grazioso omaggio «... testimonianza parlante della di lei attitudine nell'incominciata carriera».

<sup>(10)</sup> La caratteristica della modestia colpì il Diedo anche in un'altra occasione, in una lettera che nel '32 inviò all'avvocato Piazza.



trambi consegnatile dal Presidente A. Diedo <sup>(11)</sup>.

P. Zangomeneghi scrisse di lei nella Gazzetta Privilegiata del 23 agosto 1836 ricordando tra i suoi esercizi scolastici un «bellissimo disegno tratto dal gruppo del Laocoonte, che, per intelligenza anatomica e per ombreggio, pare più lavoro di mano maestra che di giovinetta» e il gruppo di *Ercole e Lica* tratto dal Canova, con il quale la Benato vinse il concorso nel '36 <sup>(12)</sup>.

Sostenendo che l'arte per cui era nata era la scultura <sup>(13)</sup> Zandomeneghi ricorda un bassorilievo da lei inventato e modellato, *Amore e Innocenza*, che all'epoca si trovava in proprietà Meneghelli <sup>(14)</sup>.

Fino allora i dipinti da lei eseguiti erano tre: iniziò con due copie di *Vergine col Bambino*, del Sassoferrato e del Bonifazio; il *San Sebastiano*, invece, sarebbe stata un'opera originale: «Lo stare del santo è molto attemprato alla circostanza», dirà il Meneghelli nel '38, aggiungendo all'elenco una copia della *Deposizione* del Canova <sup>(15)</sup>, rammentando inoltre che anche nell'esercizio privato, a matita o in plastica, dava dimostrazione di mano maestra <sup>(16)</sup>.

Dopo il 1838 espose *Atala che fascia le ferite a Cactas* <sup>(17)</sup>. Per una testimonianza epistolare di Tiberio Franco <sup>(18)</sup> sarebbe da ricondurre al 1839 l'esecuzione dell'*Incontro di Petrarca con Laura*, ora esposto al Museo Civico. Riguardo alla figura del Petrarca, il Pietrucci, non dimenticando le note della critica, che vi scorgeva delle movenze troppo

---

(11) Entrambi gli attestati di riconoscimento si trovano presso la Biblioteca Civica di Padova.

(12) Estratto dalla Gazzetta Privilegiata del 23 agosto 1836.

(13) Anche Meneghelli ricorda che Zandomeneghi avrebbe preferito che si dedicasse allo scalpello, «ma per riguardo al sesso e per i tempi più fecondi di artisti che di mecenati, si appigliò alla pittura».

(14) Il Meneghelli testimonia che all'epoca ella aveva di già un lustro di tirocinio presso l'Accademia.

(15) In merito alla quale il Diedo scrisse al Meneghelli nel '39 una lettera nel consueto tono elogiativo. La Benato farà pervenire la litografia della *Deposizione* alla Congregazione Municipale in segno di riconoscenza per i favori ricevuti, a cui farà seguito una lettera di ringraziamento della Congregazione, indirizzata all'Accademia. È da ritenere quindi che in quell'anno fosse ancora presente in quell'ambiente, anche se negli atti accademici il suo nome compare per l'ultima volta nel '36. Negli anni successivi non comparirà neppure tra i soci d'arte.

(16) Quei lavori a matita saranno registrati anche nel '42 dal Meneghelli, descrivendo la ricca raccolta dell'amico avvocato Piazza.

(17) N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858.

(18) Tiberio nob. Franco riporta in una lettera allo scultore Luigi Beltrami, che si trovava a Roma, quanto si leggeva nella Gazzetta Priv. del 27 agosto 1839, dicendo a proposito dell'*Incontro di Petrarca con Laura* che era il suo secondo dipinto.



forzate, sosteneva che complessivamente gli applausi furono maggiori delle censure.

Al '39 risale l'*Autoritratto con il futuro marito Luigi Beltrame*, che Elisa inviò in omaggio al Meneghelli <sup>(19)</sup>; l'*Anima che sale al cielo*, l'*Assunta* (copia del Veronese) e la *Malinconia*: era questo un tema trattato di sovente a quell'epoca, ma nel dipinto l'autrice, come osserva il Pitrucci nella sua raccolta, volontariamente ommise i consueti emblemi.

Il matrimonio con Luigi Beltrame, figlio di Giovanni, glittografo cremonese di gran fama, è registrato il 26 novembre 1840 <sup>(20)</sup>. Sicuramente dopo questa data si colloca l'autoritratto a pastello, ora nella saletta Bottacin del Museo civico, del quale Caterina Re riporta nel suo estratto la firma: «Elisa Benato Beltrami» <sup>(21)</sup>. Lo stesso dipinto figurava nella Mostra del ritratto dell'Ottocento a Venezia nel 1923.

Dal '38 al '40 e più tardi, dal '50 al '52, avrebbe offerto alcuni suoi lavori alla Commissione di Pubblica Beneficienza per la Casa di Ricovero in Padova (a soggetto sacro o per la commemorazione di benefattori cittadini), divulgati in litografie nelle quali osserviamo la chiarezza del disegno, ma una certa rigidità della composizione.

La Benato nel '41 eseguì un ritratto della figlia della contessa di Sammailoff e una *Flora per Cesare Pezzi*, ritrattista milanese con il quale era in contatto. Cesare Pezzi in questi anni partecipava alle esposizioni che si tenevano all'Accademia Brera di Milano, nelle quali era presente anche Giovanni Seleroni, scultore cremonese, che più tardi contatterà la Benato. Questi legami con il mondo artistico lombardo sembrano aver inciso diversamente, rispetto alla prima formazione veneziana, l'espressione della pittrice e ciò è riscontrabile nei dipinti di piccole dimensioni eseguiti nei primi anni '40 <sup>(22)</sup>.

Nel '41 andò con il marito a Cremona e, alla fine del '42 a Milano: non si conoscono i motivi del viaggio a Milano, ma sappiamo che in quell'anno il neoeletto presidente dell'Accademia di Venezia, Galvagna, rinnovando lo Statuto, stabiliva che i premi ai meritevoli sarebbero stati conferiti ad anni alterni dall'Accademia di Venezia e da quella di Mila-

---

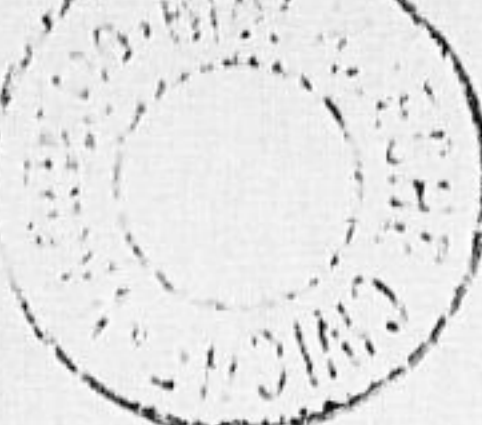
<sup>(19)</sup> *Manoscritti e stampati riguardanti Elisa Benato Bressa Beltrami*, n. 6, lettera del Meneghelli da Roma in ringraziamento del ritratto ricevuto.

<sup>(20)</sup> P. TOLDO, *op. cit.*, Padova 1956.

<sup>(21)</sup> C. RE, *Ritrattistica padovana dell'Ottocento: Elisa Benato Beltrami*, Padova 1925.

<sup>(22)</sup> *Manoscritti e stampati...* n. 10, lettera di Cesare Pezzi in ringraziamento del ritratto ad acquerello per la contessa e della *Flora* per lui.





no <sup>(23)</sup> e proprio in quell'anno all'esposizione di Milano, partecipava con tre opere anche Natale Schiavoni, maestro all'Accademia di Venezia, la cui personalità Elisa doveva ben conoscere.

A Cremona abitò presso il suocero G. Beltrami, glittografo assai stimato e già socio onorario all'Accademia veneziana; qui trovò indubbiamente un ambiente fervido di stimoli culturali: vi si era trasferito infatti, per vivere e lavorare, il pittore Giovanni Carnovali (detto il Piccio) amico del Beltrami e rispetto alla cui arte la Benato non dovette rimanere indifferente. Nel '41 il Piccio le fece un ritratto <sup>(24)</sup> dal quale possiamo dedurre l'influenza che quello stile esercitò su di lei se lo confrontiamo con i ritratti di piccolo formato che nel '43, tornata a Padova, fece ai figliocci *Adele e Francesco Sartori* e al *Bimbo con cesto di fiori*.

Veniamo a conoscere alcune notizie riguardanti aspetti della vita privata dell'artista da una lettera che il Politi le inviò a Cremona, il 20 agosto 1842, e dalla quale ricaviamo l'impressione che, tra lei ed alcuni personaggi dell'Accademia, si fossero stabiliti piuttosto dei rapporti di amicizia, anziché di semplice relazione scolastica <sup>(25)</sup>.

In essa il Politi si congratulava della sua continua applicazione all'arte, dopo aver lasciato l'Accademia nel '40: pur trovandosi in stato di gravidanza, aveva infatti preparato i modelli per due dipinti che si proponeva di eseguire dopo il parto; tuttavia egli le rivelava il timore che le preoccupazioni per il neonato potessero assorbirla a discapito della pittura e per questo le augurava di poter «in onta alli doveri e al matrimonio, proseguire in quell'arte che deve contentar il suo amor proprio» <sup>(26)</sup>.

Certo il Politi dovette provare un sentimento di sincera amicizia nei confronti di Elisa, se non cessò mai di incoraggiarla senza mistificare i problemi concreti della maternità che avrebbero potuto ostacolare la sua giovane carriera.

Tornata da Cremona fece alcuni ritratti di piccolo formato: al '43 risalgono l'*Invocazione*, i ritratti dei figliocci *Sartori*, la *Vecchia signora* e la *Giovane signora* ad acquerello (presenti nella saletta stile impero del

---

<sup>(23)</sup> E. BASSI, *L'Accademia di Belle Arti nel suo centenario 1750-1950*, Venezia 1950.

<sup>(24)</sup> «Ritratto di Elisabetta Benato Beltrami 1841» firmato dal Piccio, si trova attualmente presso una collezione privata a Venezia.

<sup>(25)</sup> *Manoscritti e stampati...* n. 11; in quella lettera il Politi dà pure qualche notizia sull'attività (e sul carattere) di alcuni maestri attivi in Accademia.

<sup>(26)</sup> Idem.



Museo Civico); infine un *Ritratto di ignoto* di cui rimane sconosciuta anche l'ubicazione. La riproduzione fotografica di tale opera è riportata nell'articolo della Re: in essa risulta leggibile la firma e la data «Elisa Benato Beltrami, 1843»; forse è da identificarsi come ritratto del suocero, in base ad un confronto con lo stesso soggetto dipinto dal Piccio a Cremona, probabilmente qualche anno prima.

La studiosa loda questo ritratto al di sopra di tanti altri lavori dell'artista. Il ritratto che il Piccio fece a Giovanni Beltrami <sup>(27)</sup>, presenta una straordinaria somiglianza con il soggetto della Benato nei caratteri essenziali della fisionomia del personaggio: al dipinto della pittrice manca l'attributo che invece volle collocare il Piccio nel proprio, una gemma tonda incisa che qualifica appunto il Beltrami quale glittografo.

Sempre nel '43 è anche una circolare <sup>(28)</sup> con la quale l'artista annuncia di voler istituire una scuola di disegno e pittura per le giovanette <sup>(29)</sup>. Purtroppo non si trovano notizie che ci inducano a ritenere che tale desiderio sia stato messo in atto, potremmo però supporre che ella si sia limitata a dare lezioni private; questo suo intento ci permette di riflettere anche sulla situazione che, nella prima metà del secolo, le donne desiderose di approfondire lo studio dell'arte avrebbero dovuto affrontare. Per capire come la situazione non doveva di certo presentarsi favorevole basterà ricordare con quale delibera la stessa Benato entrò in Accademia: le autorità imperiali, infatti, autorizzando il pensionato per lei, precisarono che la delibera fosse mandata ad effetto «come semplice eccezione e da non citarsi in esempio» <sup>(30)</sup>.

Soltanto più tardi, dopo la caduta dell'Impero Austriaco, si avviò una lenta ma progressiva evoluzione della mentalità, sia in ambiente accademico che nella stessa società, nei confronti delle donne, le quali si accostano all'opportunità offerta dalla scuola non solo per ottenere acquisizioni utili ad una individuale espressione creativa, ma anche per

---

<sup>(27)</sup> C. CAVERSAZZI, *Giovanni Carnovali, detto il Piccio*, Bergamo 1933.

<sup>(28)</sup> A. MENEGHELLI, *op. cit.*, Padova 1843.

<sup>(29)</sup> Nel necrologio dell'Euganeo del 19 febbraio 1888 si dice che la «mite donna... volle avviare al Magistero del Disegno e della Pittura le fanciulle delle più cospicue famiglie», quando fu colpita dalla perdita della figlia.

<sup>(30)</sup> Dal Registro degli alunni dell'Accademia apprendiamo che le sue pochissime colleghe appartenevano all'aristocrazia e non superavano i primi stadi dell'insegnamento, costituito dagli elementi di figura e copie da stampe o rilievi.



competere ad un impiego professionale come l'insegnamento <sup>(31)</sup>.

Nel 1845 la Benato firmò l'acquerello del *Ragazzino con cesto di fiori*, ora di proprietà del Museo, nel '46 il *Ritratto del Furlanetto*, ora al Seminario Vescovile. In quell'anno viene documentato l'inizio della pala d'altare con la *Deposizione* per la parrocchiale di Tribano, che terminò nel '47, e per la quale ebbe non pochi onori <sup>(32)</sup>.

Dagli Atti dell'Accademia di Milano risulta che, sempre nel '47 la Benato era presente, con un'opera rappresentante un *Costume di donna del popolo di Padova*, all'esposizione tenutasi nelle gallerie del Brera.

I biografi della pittrice hanno spesso trascurato la pala di San Siro di Bagnoli; a partire dal Pietrucci, suo contemporaneo e concittadino, che nel '58 <sup>(33)</sup> riferisce vagamente di «un S. Siro per un'altra parrocchiale», l'unico che precisa i termini è il Comanducci il quale esplicitamente ricorda «la pala d'altare per la parrocchiale di S. Siro di Bagnoli» <sup>(34)</sup>.

Fra i manoscritti riguardanti Elisabetta Benato Beltrami, conservati nella Biblioteca Civica, non si trovano accenni a quest'opera: troviamo invece una lettera della cugina Elisa Piazza, datata II settembre 1850 <sup>(35)</sup>, in cui ci dà notizia del Ritratto di un familiare, dipinto da Elisabetta e oggetto di grande ammirazione, che ella portò con sé a S. Siro dove vi giunse con la famiglia e lo zio prete.

La presenza dello zio prete può essere stata determinante per la commissione alla Benato della pala per questa parrocchia. Quella lettera concludeva con un «arrivederci a presto»: e difatti nel registro della fabbrica di S. Siro risulta che, alla data 24 settembre 1850, la pittrice viene pagata per una pala con la «*Beata Vergine col Bambino in cielo e S. Prosdocimo e S. Siro abbasso*» <sup>(36)</sup>.

---

<sup>(31)</sup> «Ogni anno cresce il numero di giovani donne che si iscrivono per ornamento dello spirito e per ricavarne lucro con l'insegnamento. Non credo che altre accademie offrano a donne il mezzo di educarsi nell'arte fino dai primi elementi siccome la nostra; ma credo che offrire anche ad esse questo mezzo di educazione sia costumanza lodelvole» fu questo il discorso che V. Mikelli pronunciò, nel 1874, dinanzi a professori e studenti riuniti per la chiusura dell'anno accademico a Venezia.

<sup>(32)</sup> *Manoscritti e stampati...* n. 14. Lettera del Presidente della Fabbrica di Tribano.

<sup>(33)</sup> N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858.

<sup>(34)</sup> A.M. COMANDUCCI, *op. cit.*, Milano 1934.

<sup>(35)</sup> La lettera era indirizzata alla «Distinta Pittrice Elisa Benato Beltrami, Prato della Valle, in casa Duse, Padova».

<sup>(36)</sup> *Registro entrate-uscite, Giornale della Fabbrica di S. Siro, dal 31 marzo 1842 al dicembre 1869*. Il pagamento per quell'opera (annotato nel registro con lire 1000 austriache) non venne però versato a lei, bensì al marito.



Lo spirito certo versatile di questa artista la indusse ad assumere lavori di un impegno non indifferente, come le due pale per Tribano e per S. Siro, nelle quali riconosciamo più marcatamente una sua adesione all'ideale purista, con la semplificazione della composizione e delle forme e annullando qualsiasi elemento capace di distrarre dall'evento religioso del primo piano.

Secondo il Pietrucci in questo periodo fece molti ritratti di nobildonne e nel 1854 ultimò una copia della *Fuga dei promessi sposi* del Fanoli (che allora si trovava a Parigi) per la quale era stata incaricata da personalità padovane <sup>(37)</sup>.

La Gazzetta Ufficiale di Verona del 5 agosto 1855 riportava un articolo dedicato ad un suo dipinto, il *Fiore della Passione*, destinato all'Esposizione di Milano che si sarebbe tenuta in quell'anno <sup>(38)</sup>.

Il 24 agosto ancora la Gazzetta riportava tra le opere ammesse all'Esposizione una sua *Maddalena* e una *Vergine con il Bambino*, quest'ultima da identificarsi con il *Fiore della Passione*, allora in possesso di Giovanni Seleroni, scultore cremonese, che la Benato aveva già conosciuto sicuramente nell'esposizione del '47, ma probabilmente anche in precedenza durante il suo breve soggiorno a Cremona.

Per una *Madonna velata con Bambino*, nel '56, ricevette diverse critiche <sup>(39)</sup>: a partire da questa data non si hanno più notizie di eventuali partecipazioni a mostre pubbliche se non nel 1869. Il suo nome appare infatti nel Catalogo della Esposizione Agraria-Industriale e di Belle Arti, tenutasi a Padova nella Sala del Palazzo della Ragione, nell'ottobre del '69. Della Benato erano presenti tre opere: l'*Episodio del Diluvio universale* (dipinto ad olio), un *Ritratto* (a pastello) e una *Maschera* (a pastello).

L'anno successivo accettò la collaborazione all'Albo Cairoli, testo che raccoglieva scritti di donne, in poesia e in prosa, curato e diretto da Guadalberta Beccari in onore di Adelaide Cairoli.

La Benato dedicò alla Cairoli un acquerello raffigurante una *Fanciulla con un'arpa*, che personifica «forse la poesia che albergava nell'a-

---

<sup>(37)</sup> C. RE, *op. cit.*, Padova 1925.

<sup>(38)</sup> *Manoscritti e stampati...*, n. 17. La descrizione era firmata da Eduardo Primo.

<sup>(39)</sup> *Manoscritti e stampati...* n. 19. «Rivista contemporanea», anno III, vol. IV, fasc. XXX, Torino, 25 marzo 1856.



nima dei Cairoli»<sup>(40)</sup>, firmato nel giugno del '70.

Per la Gran Fiera di Beneficienza, svoltasi nella Sala della Ragione nel giugno 1871, ella partecipò non come espositrice ma mettendo in vendita opere da lei possedute di vari autori: questo può far supporre un periodo di stasi della sua attività. Poiché tra queste spiccano tre ritratti eseguiti dal Piccio, si rafforza il supposto legame con la cultura romantica lombarda, anche se un'influenza immediata del Carnovali non è avvertibile nelle opere maggiori della Benato, ma soltanto in alcuni ritratti.

L'attività di ritrattista ha forse sempre incontrato un certo successo (accompagnando come diversivo le attività maggiori) come testimoniano alcuni committenti che nelle loro lettere si dicevano pienamente soddisfatti: così il Dupré, scultore, in una lettera alla Contessa Camerini, elogiava la bella esecuzione del ritratto che gli aveva fatto la pittrice<sup>(41)</sup>.

Nel '81 firma il *Ritratto del Marzolo*, di piccole dimensioni, eseguito a pastello, che per qualche giorno era rimasto esposto nella libreria Druker (l'odierna Draghi), riscuotendo un certo interesse, per quanto possiamo dedurre dalla stampa locale<sup>(42)</sup>. Questo ritratto sembrerebbe una delle ultime opere della pittrice padovana: oltre quella data non si sono trovate testimonianze di attività artistica<sup>(43)</sup>.

Nel necrologio stampato nell'Euganeo del 20 febbraio 1888, si legge che, prima di morire ella fece dono al Municipio di Padova della collezione di ponzoni per medaglie di uomini illustri, opera del suocero Giovanni Beltrami.

---

<sup>(40)</sup> *Ad Adelaide Cairoli, le donne italiane*, a cura di G.A. Beccari, Padova 1873. È una raccolta di vari interventi di donne attive nel campo della letteratura e dell'arte; a pag. 399 la Beccari commenta: «L'egregia pittrice dipingeva per l'Albo Cairoli una rosea giovane dalle aeree forme e dal viso che ha un misto di cielo e di terra di sacro e di profano, tipo significante piacevolissimo».

<sup>(41)</sup> *Manoscritti e stampati*, n. 21. Lettera del 28 febbraio 1872.

<sup>(42)</sup> *Giornale di Padova*, 16 marzo 1881.

<sup>(43)</sup> Presso la Biblioteca Civica di Padova, sotto l'indice «Iconografia padovana» si trovano segnalate della Benato, oltre alle opere già note: *Pietà*, *Ritratto di A. Meneghelli*, *Samaritana*, *Circoncisione* e *Giovane bevitore*.



ROBERTA PARISE

## Una medaglia per un religioso padovano del 1500

Si è aggiunta recentemente alla raccolta del Museo Bottacin una interessante medaglia, quasi certamente inedita, del XVI secolo <sup>(1)</sup>. La medaglia, uniface, reca al dritto il ritratto di un religioso padovano: D/ CRISTOPHORVS PATAVIN.(VS) EREM.(ITANORVM) S. (ANCTI) AVG.(VSTINI) P.(RIOR) GEN.(ERALIS)

Busto a destra di Cristoforo Patavino, in abito da frate, testa nuda, rasata, con corona di capelli, lunga barba; sotto il busto, in piccolo, le iniziali T.R.; contorno perlinato.

AE, dorata, Ø mm 40,3, fusa (tav. I, 1).

Cristoforo Patavino fu uno dei padri che diedero lustro al monastero degli Eremitani di S. Agostino di Padova. Nella cronaca di Angelo Portenari, padovano e monaco egli stesso dell'ordine eremitano di S. Agostino, troviamo le principali notizie sulla sua vita.

Nel capitolo dove il Portenari tratta «degli huomini illustri Padouani del monastero delli Heremitani», a proposito di Cristoforo Padouano scrive <sup>(2)</sup>: «Christoforo Padouano, nel quale gareggiarono di maggioranza la integrità della vita, e la eccellenza della dottrina, fu in Filosofia, & in Teologia peritissimo, & insegnò nelli Studij dell'Ordine suo molti anni. Fu ornato della dignità di Procuratore Generale dell'Ordine Agosti-

---

<sup>(1)</sup> Il pezzo è stato gentilmente donato al Museo Bottacin dal sig. Pietro Voltolina, appassionato ed esperto collezionista di medaglie, che ancora una volta ha così contribuito ad arricchire le collezioni del nostro Istituto.

<sup>(2)</sup> A. PORTENARI, *Della Felicità di Padova*, Padova 1623, p. 455.



niano, e poi fu creato Priore Generale della istessa Religione nel capitolo Generale di Bologna nell'anno 1551 a di 16 di Maggio, e resse la detta Religione diciotto anni con tanta prudenza, bontà, clemente giustizia, e giusta clemenza, che da lui come da esemplare, & idea d'ottimo prelato tutti li successori suoi hanno preso la regola del buon governo. Fu al concilio di Trento, ove si fece conoscere Teologo eminentissimo, e nella lettione dei Padri versatissimo. Fu giudicato degnissimo del Cardinalato da papa Pio V, ma mentre gli lo voleva conferire, ultimò i giorni suoi l'anno 1569 a di 4 di Febraio in Roma d'età d'anni 69, e fu sepolto nella chiesa di S. Agostino».

Il Portenari prosegue citando la lapide marmorea che i confratelli padovani fecero scolpire sopra la porta della sacristia, in segno di gratitudine e di affetto verso il loro superiore (3).

Da queste notizie emerge una figura di religioso certamente di spicco ai suoi tempi, tanto da mantenere per ben diciotto anni la più alta carica del suo ordine, il Generalato. Ricordiamo infatti che nel Capitolo tenutosi a Padova nel 1568 fu riconfermato Generale del suo Ordine (4) e al Concilio di Trento, inoltre, si era distinto per le sue dissertazioni di altissimo livello (5).

Dopo aver delineato la personalità del personaggio raffigurato sulla medaglia, veniamo a parlare dell'autore del nostro ritratto.

Innanzitutto lo possiamo ipotizzare contemporaneo o di poco posteriore al personaggio ritratto. Infatti lo stile della medaglia ben si adatta alla seconda metà del XVI secolo e inoltre Cristoforo Patavino era sì

---

(3) A. PORTENARI, *Della Felicità cit.*, pp. 455-56:

«CRISTOPHORVM PATAVINVM MAGNI NOMINIS PHILOSOPHV AC THEOLOGVM, AVGVSTINIANAE RELIGIONIS PER ANNOS DVO DE VIGINTI GVBERNATOREM GENERALEM, SVMMIS PONTIFICIBVS CARISSIMVM, IN CONCILIO TRIDENTINO DE REPUBLICA CHRISTIANA OPTIME MERITVM, AD OMNIVM AVGVSTINIANORVM COMMODVM, DIGNITATEMQUE TVENDAM DIVINITVS DATVM, HIC CONVENTVS PARENTI SVO BENIGNISSIMO IMMORTALITER DEDITVS, IMMORTALI COLIT VENERATIONE. OBIIT ANNO SALVTIS MDLXIX. VIXIT ANNOS LXVIII».

Questa lapide esiste tuttora, posta insieme ad altre, nella parete nord della sacrestia della chiesa degli Eremitani.

(4) A. PORTENARI, *Della Felicità cit.*, p. 452:

«Sono stati celebrati in questo monastero cinque capitoli generali della Religione Agostiniana... Il quinto fu fatto nel 1568 a di 5 di Giugno, nel quale fu confermato Generale il Reverendissimo P.M. Christoforo Padovano, ornamento e decoro immortale di questo monastero».

(5) H. JEDIN, *Storia del Concilio di Trento. Il periodo bolognese (1547-48)*. Vol. III. *Il secondo periodo trentino (1551-52)*. Brescia 1973, p. 357:

«Solo il generale degli eremitani agostiniani, Cristoforo da Padova, che in maggio, nel capitolo generale a Bologna, era stato eletto successore di Seripando, obbedì ad una pressante sollecitazione del protettore dell'ordine, Cervini, a recarsi a Trento per la sessione di settembre».





1



2



3



4





personalità di rilievo al suo tempo, ma non al punto da poter essere ricordato, con una medaglia, a distanza di secoli. Siamo poi passati all'esame delle due lettere visibili sotto il taglio del busto, operazione che ha richiesto particolare attenzione, essendo queste un po' logore.

Arrivati alla conclusione che si tratta di una T e di una R, abbiamo considerato i vari artisti conosciuti, operanti nel XVI secolo, che si firmavano con questa sigla. Tra i vari T.R. citati dal Forrer <sup>(6)</sup> il solo a cui poter attribuire il nostro ritratto è un certo Timoteo Refati, frate mantovano, medaglista e ceroplasta che fiorì nella seconda metà del XVI secolo <sup>(7)</sup>.

Il nome di questo incisore era del tutto sconosciuto fino al 1902, quando lo Hill <sup>(8)</sup> pubblicò una medaglietta autoritratto che si trova, molto probabilmente pezzo unico, al British Museum (tav. I, 2). Su questo esemplare, al dritto, intorno al busto di un religioso in abito da frate, si legge TIMOT(EVS) REFATVS.SVI.IPS.(IVS) EFFIGIATOR. Sotto il busto la data 1566. Nel rovescio un cammello sdraiato a s., con accanto due balle legate e sullo sfondo un paesaggio con alberi. All'ingiro le parole: NON.VLTRA.VIRES e prima della leggenda la sigla T.R. <sup>(9)</sup>. La leggenda del dritto permise così di identificare l'autore di altre due medaglie, siglate rispettivamente TIM.R.M.F. e TIM.REF.MANT.F., descritte dall'Armand <sup>(10)</sup>. Nella prima <sup>(11)</sup> (tav. I, 3) è raffigurato Teodoro Quaglia o Qualla, religioso mantovano, Vicario Generale degli Agostiniani nel 1572 <sup>(12)</sup> e nella seconda (tav. I, 4) lo stesso Quaglia con Aurelio Piosna, religioso dello stesso Ordine. Entrambe sono datate 1562.

---

<sup>(6)</sup> L. FORRER, *Biographical Dictionary of Medallists*, VI, London, 1916, pp. 126-27.

<sup>(7)</sup> Su Timoteo Refati v.: L. FORRER, *Biographical Dictionary cit.*, V, London 1912, pp. 56-58; U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXVIII, Leipzig 1934, p. 80; D.A. FRANCHINI et ALII, *La scienza a Corte, Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Roma 1979, pp. 28-29.

<sup>(8)</sup> G.F. HILL, *Timotheus Refatus of Mantua and the Medallist «T.R.»*, «NCh», 1902, pp. 55-61.

<sup>(9)</sup> L'autoritratto del Refati è stato successivamente pubblicato in HILL, *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, London 1912, p. 67, n. 48; in A. MAGNAGUTI, *Le medaglie mantovane*, Mantova 1921, p. 160, n. 243; in IDEM, *Ex nummis historia*, IX, Roma 1965, p. 166, n. 271, tav. XXXVIII.

<sup>(10)</sup> A. ARMAND, *Les Medailleurs Italiens des XV et XVI siècles*, I, Paris 1883, pp. 236-37. L'autore cita la medaglia del Quaglia senza rilevare la firma dell'incisore sotto il busto, pur ritenendola opera della stessa mano dell'altra con Quaglia e Piosna.

<sup>(11)</sup> Questa medaglia fu descritta e riprodotta, prima che nell'Armand, in *Museum Mazzucchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium... a Petro Antonio de Comitibus Gaetanis... edita*, I, Venezia 1761, p. 311, tav. LXVII, 1.

<sup>(12)</sup> I. DONESMONDI, *Dell'Istoria ecclesiastica di Mantova*, II, Mantova 1616, p. 233.



I rovesci di queste tre medaglie (v. per esempio quella del Quaglia con il pastore che pascola il gregge o quella «autoritratto» con il cammello sdraiato accanto al suo carico e la frase allusiva «non ultra vires») riproducono figure e frasi tipiche dell'emblematica cinquecentesca, caratterizzata fra l'altro da figure di animali e vegetali e dalla connessione fra animali ed azioni umane, e ci mostrano un artista partecipe della cultura del suo tempo.

Anche il suo stile, improntato a un rude e vigoroso realismo risente del gusto manieristico del momento ed in particolare sembra ispirarsi, soprattutto nei rovesci, a quell'arte nordica che si era diffusa in Italia ed anche a Mantova (13).

Tornando al nostro ritratto e confrontandolo con le tre medaglie succitate ed in particolare con l'autoritratto di Timoteo Refati, non possiamo non notare l'evidente analogia di stile che ci porta ad affermare che sicuramente la stessa mano ha eseguito questi ritratti. Ad ulteriore conferma di ciò si pone il fatto che l'autore ed i personaggi da lui ritratti appartenevano allo stesso ordine religioso, gli Eremiti di S. Agostino, di cui Cristoforo Patavino fu Priore Generale (14).

Ciò fa pensare che, almeno per un certo tempo, forse all'inizio della sua attività, Timoteo abbia lavorato al servizio della sua Congregazione, ritraendo confratelli a lui vicini o personaggi, come Cristoforo Patavino, di un certo rilievo all'interno dell'Ordine.

Non essendo la nostra medaglia datata, possiamo solo ipotizzare il momento della sua esecuzione o la circostanza per cui fu eseguita. Considerando che, nella leggenda che circonda il ritratto, il religioso padovano è chiamato con l'appellativo di Priore Generale, carica che, come ricordiamo, ricoprì dal 1551 al 1569, anno della sua morte, e tenendo presente soprattutto l'affinità stilistica del nostro esemplare con l'autoritratto del Refati, datato 1566, noi pensiamo che Cristoforo sia stato effigiato negli ultimi anni della sua vita, fra il 1566 e il 1569. Forse l'occasione fu proprio la sua rielezione a Priore Generale, avvenuta nel 1568. In proposito non è impensabile supporre, data l'importanza del personaggio all'interno dell'Ordine, che lo stesso Timoteo si sia recato a Padova in quella circostanza e qui l'abbia ritratto.

---

(13) L. SALERNO, *Arte, scienza e collezioni nel Manierismo*, «Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi», III, Roma 1963, p. 207. Secondo lo Hill (v. HILL, *Timotheus Refatus cit.*, p. 57) lo stile del Refati richiama in particolare il manierismo tedesco.

(14) A. MAGNAGUTI, *Ex nummis cit.*, p. 46, definisce Timoteo frate Carmelitano, ma I. DONESMONDI, *Cronologia d'alcune cose più notabili di Mantova*, Mantova 1616, p. 21, cita, nell'elenco degli scrittori ecclesiastici mantovani, il nome di «F. Timoteo Refatti, Agostiniano».



Sappiamo infatti con certezza che il religioso mantovano non lavorò sempre a Mantova, ma si spostò anche in altre città italiane <sup>(15)</sup>. Infatti è documentata la sua presenza, per un certo tempo, a Firenze, presso il Granduca Francesco I Medici, dove dovette eseguire parecchie cere colorate, anche a forma di medaglie, con ritratti di uomini e donne, nonché varie raffigurazioni di piante ed animali <sup>(16)</sup>. Lavorò sicuramente anche per il naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi <sup>(17)</sup>, per il quale eseguì assieme ad altre opere, forse tempere o disegni di «cose naturali» <sup>(18)</sup>, anche delle medaglie in cera e quindi in piombo raffiguranti il naturalista e alcuni suoi famigliari <sup>(19)</sup>.

Nell'Armand <sup>(20)</sup> sono citate tre medaglie, due di Ulisse Aldrovandi e una del fratello Teseo, firmate T.R., tra le quali una, con il ritratto del naturalista bolognese, porta la data 1570. Questa data conferme-

---

<sup>(15)</sup> Queste notizie sull'incisore mantovano ci vengono da alcuni manoscritti del Fondo Aldrovandi, conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna, della cui esistenza siamo venuti a conoscenza dall'opera, *La scienza a Corte cit.*, e che poi abbiamo potuto personalmente vedere e in parte trascrivere. Citeremo qui questi manoscritti, per brevità, con questa sigla: B.U.BO., F.A., Ms... = Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, Ms...

<sup>(16)</sup> B.U.B.O., F.A., Ms. 21, II, cc. 608-609: «... apud ser. mum piae mem. Magnum Ducem Franc. m ad vivum ex cera fingebat figuras varias hominum et mulierum plantarumque, et brutorum etiam in figura rotunda adinstar numismatum, inclusas in capsula ex aliqua nobili materia confecta, et in cera scalpello auferendo, vel addendo elaborabat tamquam statuarius esset, variisque fragmentis cerarum effingebat figuras illas, et ad vivum omnia, quae ob oculos ponebantur ut quasi spirare, et animum heret, et sensum viderentur suisque coloribus congrue delineata conspiciuntur». Così scrive Ulisse Aldrovandi nel 1577, dopo la sua visita a Firenze alla corte dei Medici.

<sup>(17)</sup> Ulisse Aldrovandi è un tipico rappresentante dell'indirizzo naturalistico enciclopedico che si sviluppò nei sec. XVI e XVII. Animato dal desiderio di raccogliere quante più notizie fosse possibile sugli oggetti naturali, concepì il piano di una illustrazione completa di tutte le piante, gli animali, i minerali. Per riuscire in questo intento si procurò la collaborazione di scrivani, disegnatori e incisori che stipendiò per lunghi anni. Alcuni invece, come Timoteo Refati, dovettero lavorare per lui come collaboratori saltuari ed occasionali.

<sup>(18)</sup> G. OLMI, *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», III, 1977, p. 156.

L'interesse naturalistico del Refati è confermato anche da un manoscritto di Ulisse Aldrovandi (B.U.BO, F.A., Ms. 136, V, c. 59) che riporta, alla data 1570, un «catalogus insectorum quem cupit rev.dus Thimotheus Refatus».

<sup>(19)</sup> B.U.BO., F.A., Ms. 136, XXIV, c. 30 r/v: «Frater Dominus Thimotheus Rephatus mantuanus ceraplaste qui optime insculpebat et depingebat suis propriis coloribus figuras virorum et mulierum aliasque historias in eadem cera insculptas ut videre est in meo museo, ubi archetippa varia sculpta sunt ut Reverendissimi Commendatoris Sancti Spiritus fratris mei, necnon Franciscæ Fontanae uxoris meae, Achillis filii mei aetatis decem annorum, Lucretiae Griffoniae sororis meae nec non meae aetatis fere quadraginta annorum, et ex his etiam in formis gipseis et typis fudit numismata ex plumbo horum ex cera confectorum».

<sup>(20)</sup> A. ARMAND, *Les Medailleurs cit.*, III, 1887, p. 138, A, B, C.





1



2



3



4

Tav. II



rebbe l'ipotesi fatta da G. Olmi <sup>(21)</sup> sulla presenza del Refati a Bologna proprio in quell'anno, durante un suo spostamento da Mantova alla Toscana, e inoltre permette di riferire con certezza all'incisore mantovano la firma T.R. che compare su queste medaglie.

Finora, infatti, questi pezzi ed altri contemporanei, nonostante la sigla T.R., erano stati considerati sia dall'Armand <sup>(22)</sup> che dallo Hill <sup>(23)</sup> opera di una mano diversa da quella del Refati, in base soprattutto a considerazioni di carattere stilistico.

Effettivamente questi ultimi esemplari <sup>(24)</sup> (tav. II, 1, 2, 3, 4) presentano una certa differenziazione, sia stilistica che tecnica, rispetto ai lavori sicuramente firmati dal mantovano, ma la cosa potrebbe anche spiegarsi con una certa evoluzione nel linguaggio dell'artista, determinata forse dal soggiorno fiorentino alla vivacissima corte dei Medici. In effetti le medaglie per gli Aldrovandi, la cui attribuzione al Refati non può, a questo punto, essere messa in dubbio, mostrano uno stile diverso da quello delle opere eseguite in ambito agostiniano e assai vicino invece a quello degli altri esemplari firmati T.R., ma considerati, finora, estranei alla produzione dell'artista mantovano.

Comunque sarebbe troppo lungo esaminare qui tutti gli esemplari conosciuti, in cui appare la firma T.R., per poterne affermare o meno l'attribuzione a Timoteo Refati (argomento questo che potrà essere affrontato semmai in un prossimo studio).

Per ora ci accontentiamo di aggiungere, al piccolo numero di opere sicuramente di mano dell'incisore mantovano, il ritratto di Cristoforo Patavino e le medaglie di Ulisse e Teseo Aldrovandi, portando così un ulteriore contributo alla conoscenza della figura di questo oscuro artista.

---

(21) G. OLMI, *Osservazione della natura cit.*, p. 156, nota 190.

(22) A. ARMAND, *Les Medailleurs cit.*, III, 1887, p. 137.

(23) G.F. HILL, *Timotheus Refatus cit.*, p. 57.

(24) Le medaglie, siglate T.R., finora conosciute, sono citate in A. ARMAND, *Les Medailleurs cit.*, I, pp. 286-87: Albani Giangirolamo, Volterrano Francesco, Ghisi Diana (tav. II, 1), Lomellini Benedetto (tav. II, 2); IDEM, III, pp. 138-39: Aldrovandi Teseo, Aldrovandi Ulisse (due esemplari) (tav. II, 3), Dante Ignazio, Pico della Mirandola (gettone di restituzione).

A queste citate dall'Armand, lo Hill, *Timotheus Refatus cit.*, pp. 57-58, aggiunge quella di Diego de Solis (tav. II, 4) e di Camillo Orsini. A proposito di quest'ultima rileva che nell'Armand è citata (v. ARMAND, *Les Medailleurs cit.*, I, p. 233, 29), ma fra le opere di P.P. Galeotti.

Infine il FORRER, *Biographical Dictionary cit.*, V, pp. 57-58, ne segnala un'altra, dedicata a Orazio Tigrino.

Dobbiamo inoltre rilevare, a onor del vero, che la medaglia per Diana Ghisi era stata considerata opera del Refati da A. MAGNAGUTI, *Ex nummis historia cit.*, p. 46.









