

BIBLIOTECA CIVICA
DI PADOVA

DIREZ.

D

III, 1

LXXVII

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

ANNATA LXXVII - 1988

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente : Gianni Potti, Assessore alla Cultura e Beni Culturali
Direttore Musei Civici : Gianfranco Martinoni
Direttore responsabile : Girolamo Zampieri
Redattori : D. Banzato, M. Blason, G. Faggian, A. Saccocci
Segretario di redaz. : G. Bejor
Collaboratori : G. Bejor, M. Cisotto Nalon, M.G. Diano, M. Magliani, M. Paccagnella,
R. Parise, F. Pellegrini, G. Smojver
Dir. e amm. : P.zza Eremitani 8, 35138 Padova, tel. 049/8750975-8751153-8752321

Stampato con il contributo della Regione Veneto

ARMANDO TESTA
DIRETTORE GENERALE
VIA S. ANTONIO 15
00187 ROMA

SOMMARIO

Arte antica e moderna

- E. BRESCIANI, *I primi papiri aramaici giunti in Europa li ha portati Giovan Battista Belzoni e si trovano nel Museo Civico Archeologico di Padova* Pag. 7
- G. SEIDMANN, *The collection of engraved gems at the Museo Civico Archeologico, Padua* » 11
- M.D. EDWARDS, *Apollo and Daphne in the Arena Chapel* » 15
- A. CALORE, *Una sconosciuta lapide del periodo Carrarese* » 37
- D. BANZATO, *Un Luini a Padova* » 43
- M. BENETTIN, *Cartografia inedita del Cinquecento riguardante le acque a Padova, conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia* » 55
- A. TEMPESTINI, *Sebastiano Florigerio e Boccaccio Boccaccino* » 67
- G. BODON, *Nuovi elementi per lo studio del busto di Tito Livio al Palazzo della Ragione di Padova* » 81
- M. UNIVERSO, *Giuseppe Jappelli, "L'Homme moderne per excellence": Brondolo, speciale locomotiva, Entrepôt* » 97
- M. MUNARINI, *La Contrà dei Boccalari in Padova dal secolo XV al XVII* ... » 119
- F. MAGANI, *L'allestimento della biblioteca del seminario di Padova: le librerie lignee* » 135
- Storia e letteratura
- S. DONADONI, *G.B. Belzoni, "un pioniere sul Nilo"* » 149
- G. MONTELEONE, *Le rime controrivoluzionarie del manoscritto 1018 della Biblioteca Universitaria di Padova* » 163
- A. PAGANO, *Notizie intorno alla catalogazione della biblioteca dantesca Claricini: I testi più famosi* » 207
- Numismatica
- F. CAILLAUD, *Stabilisation et consolidation d'objets en plomb très dégradés: essai de traitement électrolytique* » 213

EDDA BRESCIANI *

I primi papiri aramaici giunti in Europa
li ha portati Giovan Battista Belzoni e si trovano
nel Museo Civico Archeologico di Padova

Verso la fine degli anni cinquanta, il Museo Civico di Padova ebbe in dono, dai proprietari, un piccolo gruppo di papiri provenienti dall'Egitto: alcuni frammenti di testi funerari scritti in ieratico tardo, un testo scritto in demotico su una striscia di papiro divisa in due frammenti, e due papiri con scrittura aramaica (figg. 1,2); questi reperti antichi si trovavano fra le carte restate in Casa Belzoni, e furono evidentemente lasciati a Padova da Giovan Battista Belzoni nella visita che fece alla famiglia nel 1818, di ritorno dall'Egitto e diretto a Londra.

Gli incartamenti belzoniani furono esaminati e fatti conoscere nel 1936 da Luigi Gaudenzio ("Giovan Battista Belzoni alla luce di nuovi documenti"), il quale (a p. 21) accenna a "frammenti di papiri egiziani", senza riferimenti, però, a quelli in scrittura non egiziana, cioè aramaica, benché due foto ne siano date in Tavv. 16 e 18 della sua pubblicazione.

* Università degli Studi di Pisa.

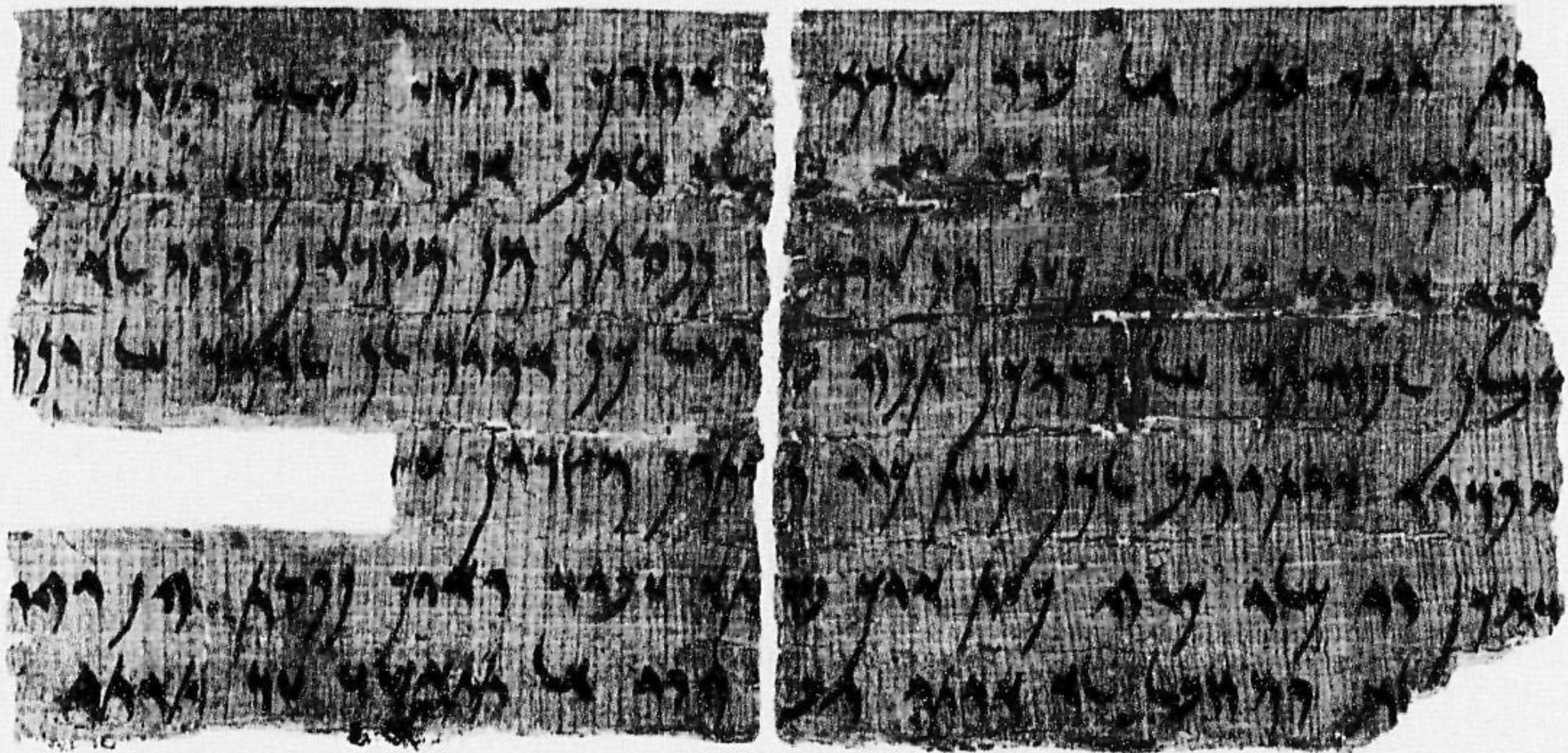


Fig. 1 - Papiro con testo in lingua aramaica. V secolo a.C. Da Elefantina (?) -
Dono eredi Belzoni.

Nel '55 m'ero laureata con una tesi sull'Egitto satrapia persiana", una ricerca nella quale la documentazione aramaica relativa all'Egitto d'età achemenide - sia di carattere amministrativo sia privato sia soprattutto collegato con gli insediamenti di semiti nella valle del Nilo, e quindi anche con la colonia giudea di Elefantina - aveva un posto preminente. Il Prof. Giuseppe Botti, che benevolmente mi considerava un po' sua scolara, mi informò dell'acquisizione dei papiri aramaici del Belzoni al Museo Civico padovano; l'allora direttore del Museo, Dr.

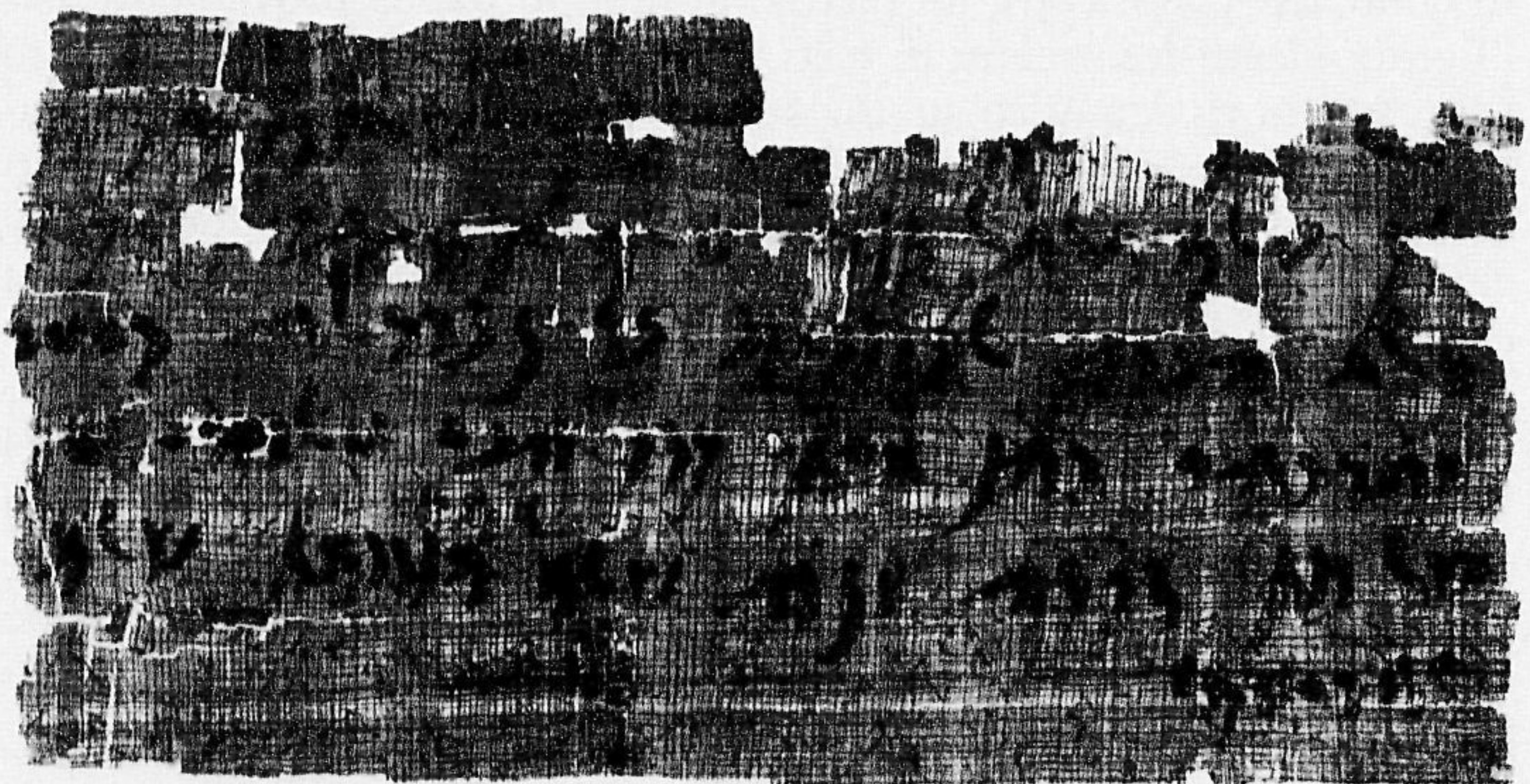


Fig. 2 - Papiro in lingua aramaica. V secolo a.C. Da Elefantina (?) - Dono eredi
Belzoni.

Prosdocimi, mi permise lo studio dei papiri, e anche accettò l'esigenza che dovessero venir restaurati (il che fu fatto egregiamente a Torino - Museo Egizio, dalla Signora Caudana), per eliminare alcune manipolazioni, cioè piccoli pezzi di papiro, con tracce scritte oppure con segni di scrittura di fantasia, aggiunti per ottenere una fittizia impressione, e l'autore ne era stato, con tutta probabilità, lo stesso Belzoni. Così nel 1960, pubblicai nella "Rivista degli Studi Orientali" l'edizione dei papiri aramaici padovani (Pap. Padova I, II, III), la cui provenienza dall'isola di Elefantina è confermata dai testi stessi.

Si sa che il Belzoni, risalendo e discendendo il corso del Nilo, in Egitto e in Nubia, durante i cinque anni del suo soggiorno (1815-1819), sostò più volte ad Assuan e visitò Elefantina (*Operations and Discoveries. . .*, London 1820, p. 60, 61, 105, 218); in una delle sue soste, ad Assuan o a Elefantina, può esser venuto in possesso dei papiri, a lui offerti da un indigeno che li aveva trovati sfruttando il sebakh dell'isola, molto prima delle grandi scoperte di papiri aramaici a Elefantina, che avvennero tanto più tardi, fra la fine del XIX secolo e i primi del nostro secolo.

Ecco un altro primato dell'avventuroso padovano: i papiri portati a Padova nel 1819 sono i primi papiri aramaici che abbiano raggiunto l'Europa, precedendo di alcuni anni l'arrivo a Torino, con la Collezione Drovetti (1824) del piccolo frammento di lettera noto come "Papyrus Taurinensis". Tra il 1825 e il 1826 giunsero al Vaticano i "Papyri Blacasiani" trovati a Saqqara; il Lanci nel 1827 pubblicò il "Papyrus Borgianus" del Vaticano, e nello stesso tempo dette notizia dell'esistenza, nella stessa Collezione, dell'acquisizione di un altro papiro, il "Papyrus Vaticanus". In Italia esiste un altro papiro aramaico, trovato da Evaristo Breccia a El Hibe nel 1934/35, e conservato nel Museo Archeologico di Firenze e da me edito.

La pubblicazione dei papiri aramaici belzoniani, e specie del Pap. Padova I, suscitò grande interesse presso gli storici e i bibliisti, per la formula di saluto con cui inizia la lettera

"SALUTI AL TEMPIO DI YAHO A ELEFANTINA"

ed anche per la menzione di Migdol ("la Fortezza") nel Delta, come luogo di residenza del mittente della lettera; anche Geremia (44:1; 46:14) nomina Migdol fra le sedi di comunità ebraiche in Egitto; il contenuto della lettera — purtroppo incompleta — indirizzata a Elefantina riguarda questioni relative ai ritardi nella riscossione del salario di mercenario al soldo del governo persiano in Egitto. Il Pap. Padova II è anch'esso un frammento di una lettera privata, indirizzata ad una donna della comunità ebraica di Elefantina; il Pap. III è molto frammentario.

I papiri aramaici portati dal Belzoni, come ho già detto, si collegano alla storia della comunità di ebrei giudei installata sull'isola di Elefantina, di fronta ad Assuan, al confine tra Egitto e Nubia; la storia di questa colonia militare, stretta attorno al tempio di Yaho sull'isola, può essere seguita per tutto il V secolo a.C. grazie alla ricchissima documentazione in aramaico che ci è pervenuta, ed è una storia naturalmente legata a quella dell'Egitto d'età saitico-persiana, e a quella delle altre colonie e insediamenti di semiti, ebrei e non, altrove nella valle del Nilo, a Dafne, a Menfi, a Ermopoli, a Tebe, a Abido.

La "casa di Yaho", il tempio del dio degli ebrei sull'isola di Elefantina, non può esser stata costruita prima del 586 a.C., prima cioè della distruzione del Tempio di Gerusalemme, né dopo il 525 a.C., poiché un documento ufficiale aramaico da Elefantina dichiara che quando Cambise conquistò l'Egitto, il tempio di Yaho già vi esisteva, ma la data esatta non può per ora essere fissata. Si sa invece che il tempio fu raso al suolo nel 410 a.C.; si tratta di un torbido episodio in cui troviamo coinvolti egiziani e funzionari locali del governo ache-menide, con la probabile responsabilità delle autorità religiose di Gerusalemme — dove frattanto il tempio già di Salomone era stato riedificato — le quali non potevano accettare l'anomalia di un altro tempio di Yaho oltre quello ufficiale. Inoltre la religione degli ebrei della "diaspora" in Egitto era in sospetto di eresia presso quelle stesse autorità di Gerusalemme, perché, predeuteronomica e non riformata, era anche deviata a causa dei troppi contatti con "pagani", semiti ed egiziani.

Le indagini archeologiche sull'isola condotte dalla fine del secolo scorso e poi anche molto recentemente da parte dell'Istituto Archeologico Tedesco, non hanno permesso di ritrovare finora neppure le fondamenta della "casa" del dio degli ebrei, che alcuni papiri aramaici chiamano "il dio che risiede nella fortezza di Elefantina"; ma la zona dove si trovava il quartiere ebreo fu sconvolto e distrutto in epoca romana, quando fu costruito il grande muro di cinta del tempio di Khnum.

Nel 1962, ancora nella "Rivista degli Studi Orientali", pubblicai un altro dei papiri portati a Padova dal Belzoni, quello scritto in demotico; è la minuta di una lettera d'affari che tratta di granaglie; i nomi del mittente e del destinatario non sono indicati, comunque chi scrive dichiara: "Io sono qui a Elefantina".

Dei reperti belzoniani nel Museo Civico archeologico di Padova, restano inediti, a quanto so, soltanto i frammenti in ieratico che ho già ricordato. Non credo che me ne interesserò, avendo, con lo studio dei papiri aramaici e di quello demotico, già onorato la memoria di un grande figlio di Padova, la personalità certo più dinamica tra i precursori della disciplina egittologica.

GERTRUD SEIDMANN

The collection of engraved gems at the Museo Civico Archeologico, Padua

In 1856, the city of Padua acquired a large number of objects from the collection of Antonio Piazza (1772-1844), placed in what was later to become the *Museo Civico*. Among them were more than 100 engraved gems (intaglios and cameos), considered so unimportant in comparison with Piazza's other collections, that Andrea Moschetti, in his description of the Museum (1938) only refers to them in a few sentences, and those far from accurate. The gems have remained almost unknown, despite an exhibition in 1967; and have certainly suffered some losses since their acquisition. At present the stones from the Piazza collection number 112, but the numerical sequence starts at no. 26, running to 144. Even in this sequence there are 8 gaps, the stones missing for some decades at least; of them, as well as nos. 1-25, nothing is known. The 112 include 9 set on 3 composite 'collectors' rings'; in addition, there are 5 gems from the collection of Pietro Mugna (1814-1882), which reached the Museum from his heirs in 1883, making 117 stones in all, a number of them set in rings of 18th or 19th century dates.

At present they are housed in a small chest of drawers. A first inspection and re-ordering in numerical sequence, which took place in September 1989, revealed that the collection was by no means negligible; it also showed that the numerical order was not significant, with

cameos and intaglios, ancient Roman and Renaissance stones, and a great variety of motifs, all occurring randomly. Such cataloguing as there was, copied from the MS Museum catalogue (presumably of late nineteenth century date) could not have originated from the collectors' own notes, as it was full of the most obvious errors: thus, typical ancient Roman ringstones were described as '19th century', glass as 'emerald' and so forth. A totally fresh look at the collection was essential; and this was greatly helped by the excellent photographs supplied by the Museum's photographic department, followed by a mineralogical examination of the less obviously identifiable stones carried out by Professor Jobstraibizer of the University's Department of Mineralogy and Petrology.

The detailed cataloguing of the collection will still present several intriguing problems; not least among them those of provenance, for until now no documentation by Antonio Piazza himself on the purchase or commissioning of his gems has been found, which could have thrown a light on the history of the stones dating from close to his own time: none are signed, and yet several of the late cameos may well be attributable to a single — perhaps contemporary? — engraver's workshop, whose identity may remain forever unknown. There was at least one family of gem-engravers from Padua in mid-eighteenth century Rome: one Andrea Ricci 'chiamato ancora Briosco Crispo' is mentioned in 1753; a Leopoldo Ricci, born in Rome in 1777 and present there in 1809, is specifically called 'incisore di cammei'.

The five gems from Abbate Pietro Mugna's collection present no such problems: — they are not only signed with the initials of Luigi Pichler (1773-1854), but Mugna knew Pichler personally, and published an account of the Pichler family of gem-engravers. Curiously enough, there is one stone from the Piazza collection, which bears a faked attempt at a 'Pichler' signature.

One stone in the collection, probably of 17th century origin, is not strictly speaking an engraved gem: its motif, an emblem of fidelity, is etched or enamelled in white.

The forty cameos, as so often, present the most immediately showy aspect, but their quality, with few exceptions, is less than outstanding. The most interesting is a moulded glass cameo of the Virgin Mary, of 11th century Byzantine origin. Only a few of the cameos are ancient Roman, mostly tiny frontal heads; a more interesting gem, but damaged, shows the remains of a fine small cameo representing two wrestlers.

A cameo of the same size, equally damaged and superficially similar, is, however, of Renaissance origin: it shows Hercules wrestling

with the lion. The collection also includes a few small female busts of the kind used profusely on decorative objects, including one of the type known as 'Mary Stuart'.

One of the larger cameos is an idealized portrait bust of Napoleon I, shown in Roman fashion with drapery fastened on his shoulder and a laurel wreath; a second 'ideal head' is perhaps another attempt to portray the emperor of the French: both may be the work of Italian engravers of the early 19th century; a contemporary idealized female portrait, in the guise of a laureate Venus, may well represent one of the Napoleonic ladies, but it is too generalized to draw a definite conclusion.

All the remaining cameos are heads or busts in the classical mode; but most probably stem from the same early 19th century period. They include ancient divinities, such as a fine, large *Bust of Apollo* on a contemporary ring, in which the engraver has made clever use of the three strata of the sardonyx, using the dark upper stratum for the laurel wreath; there are some conventional helmeted heads of 'Mars' (or 'warriors'), of varying quality, one or two taking advantage of highly coloured jaspers for the different parts of the image, several cursory heads of *Psyche* with a butterfly in her hair, and a number of unidentifiable 'emperors' and 'Roman ladies'. Several 'philosophers' heads' are engraved in a rather schematic manner and are perhaps also destined for purely decorative purposes, but a *Socrates* among them, engraved on cornelian, perhaps 17th century in date, is rather finer. One cameo, a cast in glass of *Homer*, is typical of the late 18th and early 19th century widespread use of moulded glass reproductions of gems: its image is very close to a fine 18th century cornelian intaglio of *Homer* in the collection.

There are almost twice as many intaglios as cameos (one a double-sided stone), and although hardly as showy at first glance as the cameos, they tend to be of greater interest, the majority of them ancient, and of many differing motifs; in quality they vary from one or two superb stones to the cursory.

Among them are many delightful red jasper ringstones of Roman date, among them a peasant with his goat under a tree, and a dramatist holding a mask; good engravings on cornelian include a little *Cupid* with his bow, set in an 18th century ring, and a finely cut *Diana*. Other fine stones are a delicately engraved amethystine quartz *Zeus*, a yellow citrine representing a bull's head, and some tiny figures on prase; while among the engravings on lapis lazuli there are some which are cursorily cut and hardly 'readable'. Fine nicolos include a diademed youth and a head of *Jupiter Ammon* with an inscription.

Typical for Roman sealstones are the many gems bearing 'lucky' symbols, including Mercury's caduceus; and Piazza owned quite a number of phallic and Priapic gems, in lapis lazuli and red jasper. But the most remarkable ancient intaglio in the collection is a seated *Sphinx*, engraved on translucent quartz, which Professor Sir John Boardman has identified as a 'weight-stamp' of near eastern origin, c. 500 BC, probably Lydian but very much Greek in style.

Only two intaglios may be assigned to Renaissance engravers, but there is a little group of 18th century stones, chronologically the last of the intaglios. They include the 5 gems by Luigi Pichler (1773-1854), all signed with his initials, among them a head of the suffering Christ and three of the '*uomini illustri*' so popular in the late 18th and the early 19th centuries: portraits of Tasso, Ariosto, and Petrarca. These gems are particularly precious as relics of the Abbate Pietro Mugna, a personal friend of Pichler's in Vienna, where the engraver, a much younger brother of the famous Giovanni, had been called by Metternich to reside over the imperial academy of gemengraving.

Fittingly, the last stone in the numerical series is a cushion-shaped cornelian bearing the initials 'AP' - the personal seal of Antonio Piazza, to whom the Museum owes almost its entire collection of engraved gems.

MARY D. EDWARDS

Apollo and Daphne in the Arena Chapel **

The third figure from the right in Giotto's *Wedding Procession of the Virgin* in the Arena Chapel in Padua clearly was important to the artist: this figure, a musician, has been framed both in space and in the surface pattern by the two trumpeters on the right and by the two lead processioners on the left (Fig. 1) ⁽¹⁾. In addition, the musician is accented by the large frond overhead, which protects him like a parasol.

Close inspection reveals that the musician wears a crown of laurel leaves on his head and that he plays a fiddle-like instrument. But the instrument is not a violin. With its almond-shaped head, oval body lacking a waist, keys for the strings placed perpendicularly into the face of the head, and bow twice the length of the bows used by violinists, this instrument is none other than a *lyra da braccio*, or the modern equivalent of the Classical lyre. An almost identical instru-

PREFATORY NOTE. An earlier version of this paper was read at the Seventh Mid-Atlantic State Conference on Patristic, Medieval and Renaissance Studies at Villanova University, September 26, 1982 and at the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Renaissance Studies at the State University of New York at Binghamton, October 18, 1986. In its present form it is dedicated to the memory of Howard Hibbard for his lectures and his scholarly publications.

(1) The horns of the two trumpeters are fully visible only in photographs made after the most recent cleaning of the fresco.



Fig. 1 - Giotto, *Wedding Procession of the Virgin*, completed C. 1305. Arena Chapel, Padua.

ment appears in the carving of a music-making angel on Cologne cathedral (Fig. 2). In fact, this carving is used by R. Donington in his handbook of musical instruments to illustrate a late medieval version of the *lyra da braccio*⁽²⁾. Scrutiny also reveals that the frond, which recently has been identified as an acanthus leaf, more strongly resem-

⁽²⁾ For discussion of the *lyra da braccio*, see R. Donington, *The Instruments of Music*, rev. ed., London and New York, 1970 (?), 71.



Fig. 2 - *Angel with lyra da braccio*, 14th century. Choir of the Cathedral, Cologne.

bles instead a palm branch, as was first suggested by Venturi early in this century⁽³⁾.

The combination of laurel leaves and a lyre within the same figure, particularly one under a palm branch, strongly suggests one thing—that Giotto's musician represents Apollo (also known as Phoebus), the god of healing, song, and the sun, among other things. Apollo's emblem was the laurel leaf, his most usual attribute was the lyre, and his birth was alleged to have taken place beneath a palm tree. That this figure may be Apollo is substantiated by two later, undeniable Apollos, each of whom wears a laurel crown and plays a *lyra da braccio*. The first is that of 1414 by Taddeo di Bartolo in a fresco of Apollo and Pallas beneath the frescoed map of Rome in the Palazzo Pubblico in Siena, an example which is identified by an inscription reading "Apollo" (Fig. 3). The second is that of the early sixteenth century by Raphael in his *Parnassus* in the Stanza della Segnatura in the Vatican where the god is shown surrounded by nine muses and various poets from the Classical, Medieval and Renaissance periods (Fig. 4)⁽⁴⁾.

In contrast to these later, irrefutable Apollos, which invite one to place the figure in the Arena chapel at the head of an Italian Renaissance tradition, is another musician by Giotto who also plays a *lyra da braccio*. He is found in the *Feast of Herod* in the Peruzzi Chapel in Santa Croce in Florence (Fig. 5). Clearly this musician does not represent Apollo. He wears no laurel crown, and he is not accentuated by an overhead palm branch. Nor, for that matter, is he framed in the surface design or in space. Rather, he stands isolated outside of Her-

⁽³⁾ For the identification of the frond as an acanthus leaf, see L. Bongiorno, "The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel," *Art Bulletin*, L, 1968, 15. For the suggestion that it is "una palma", see A. Venturi, *Storia dell'arte italiana: la pittura del Trecento*, V, Milan, 1907, 319. Though Bongiorno credits a botanist with the identification as an acanthus leaf, she does not specify which species he believes is represented. This omission creates a problem, for 2600 species of acanthus exist world wide, as noted by H. de Wit, *Plants of the World*, II, tr. A. Pomerans, New York, 1967, 179. To my mind, Giotto's frond resembles none of the four primary types of acanthus plants found in Italy — all small, ground — hugging flora, which are pictured in A. Fiori, *Iconographia Florae Italicae*, Bologna, 1974, 394, figs. 3181-3183. Though the frond is badly deteriorated, it appears to consist of several groups of long, slender, bunched blades. Moreover, from stem base to tip it is roughly the equivalent of a meter in length, according to Giotto's scale relationships. Thus, I can concur only with Venturi. The only palm indigenous to Italy is the *Chamaerops humilis*, one leaf of which is shown in Fiori, *Iconographia*, 65, fig. 511. Giotto's frond could represent a cluster of leaves from this plant with blades shown collapsed (or foreshortened), rather than spread (or in profile).

⁽⁴⁾ As the painting by Raphael reveals, by the sixteenth century, the body of the *Lyra da braccio* had developed a slight waist. According to P. de Vecchi, *The Complete Paintings of Raphael*, New York, 1966, 103, Raphael's *lyra da braccio* is "fitted with nine chords instead of the usual seven, in keeping with the number of muses".



Fig. 3 - Taddeo di Bartolo, *Apollo and Pallas*, 1414. Palazzo Pubblico, Siena.



Fig. 4 - Raphael, det. *Parnassus*, c. 1510-1511. Stanza della Segnatura, The Vatican.



Fig. 5 - Giotto, *Feast of Herod*, 1320s. Santa Croce, Florence.

od's banquet hall. He is, therefore, simply a fiddle player, there to supply rhythmic accompaniment to the dance of Salome and nothing more.

But why should Giotto place a figure representing Apollo in a Marian cycle? It is just possible that the musician in the Arena Chapel masquerades as Apollo because Giotto intends him to be a Christ type.

Sun imagery is connected with both Apollo and Christ. In addition, both deities are healers, the first literally, the second figuratively. Moreover, both sometimes are portrayed as shepherds, again, the first literally, the second figuratively. Thus, in several respects, Apollo and Christ are parallel deities. In fact, in various periods in history, direct and indirect correspondences between the Christian deity and the Greek consciously have been made.

An early third-century mosaic in the vault of the tomb of the Julii located beneath St. Peter's basilica in Rome shows Christ conflated with Apollo. In this image, Christ-Apollo drives a chariot pulled by two horses across the sky, his head enclosed in a rayed nimbus. Alongside Him and His airborne vehicle are curling grapevines that allude to the Eucharist (Fig. 6)⁽⁵⁾.

In the fourth century Iamblichus in *De vita pythagorica* (xxviii, 152) wrote that Apollo's tripod symbolized the Trinity. According to Edgar Wind, the Renaissance Neoplatonists subscribed to this view⁽⁶⁾. Panofsky, in writing on the Christianization of Classical conceptions, states that "an Apollo could well be employed [by Christians] as a personification of justice, both as the god of music which, like justice, reduces strife and discord to harmony, and as the god of the sun, which Christian thought was wont to associate with the *Sol iustitiae* of Malachi 4:2⁽⁷⁾".

This notion is perhaps most subtly expressed in Robert Campin's early fifteenth-century *Nativity* in Dijon. As de Tolnay has observed, Joseph holds a lighted candle; thus, the artist suggests to the viewer that the scene takes place in the middle of the night, the sun's abrupt appearance which fills the landscape with light being miraculous⁽⁸⁾. The sun in this painting therefore may be interpreted as a symbol for the Redemption of Christ, or the *Sol iustitiae* which has evolved from the pagan *Sol invictus*, that is to say, Helios, the Greek equivalent of

⁽⁵⁾ For a discussion of the Christ-Apollo mosaic, see M. Guarducci, *The Tomb of St. Peter*, London, 1960, 75-76.

⁽⁶⁾ See E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, rev. and enlarged ed., New York, 1968, 249. Ficino translated some of the writings of Iamblichus.

⁽⁷⁾ See E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm, 1960, 150. Malachi 4:2 reads: "But for you who fear my name the Sun of righteousness shall rise, with healing in its wings".

⁽⁸⁾ See C. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Brussels, 1939, 14-15 and fig. 1.



Fig. 6 - *Christ-Apollo*, early 3rd century. From the tomb of the Julii, beneath St. Peter's, Rome.

Phoebus. As de Tolnay goes on to state, these ideas correspond to reality, for it is towards December 25th each year that the winter



Fig. 7 - Albrecht Dürer, *Sol iustitiae*, 1498/99.

solstice occurs, after which point the sun begins to remain in the sky each day for increasingly longer periods of time.

Just before 1500 Dürer made an engraving which depicts the *Sol iustitiae*, not of the Redemption in general but of the day of Judgement in particular (fig. 7). This print shows the figure of a man riding astride a lion. His head is surrounded by a halo, and his eyes burst into flame. As Panofsky notes, "in one of the most widely read theological handbooks of the later Middle Ages, the *Repertorium morale* by Petrus Berchorius, we find a passage which must be regarded as Dürer's direct source of inspiration, all the more so because this handbook had been printed by Koberger in 1489 and again in 1498, the very year in which the engraving was probably conceived. The passage reads: "The Sun of Righteousness shall appear ablaze [*inflammatus*] when He will judge mankind on the day of doom, and He shall be burning and grim. For as the sun burns the herbs and flowers in summertime when he is in the Lion [*in leone*], so Christ shall appear as a fierce and lion-like man [*homo ferus et leoninus*] in the heat of the Judgement, and shall wither the sinners. . ." (9).

In 1507 a direct equation between Apollo and Christ was made in a woodcut by Conrad Celtes who went on to equate Jupiter with God the Father, Pegasus with the Dove of the Holy Spirit, Minerva with Mary, and Hermes with John the Baptist (Fig. 8). Enclosed in an oval, these figures are framed by the nine muses who "correspond to the nine angelic choirs of the celestial hierarchy" (10).

Finally, Hibbard points out that the Christ in Michelangelo's *Last Judgement* of 1534-41 grows out of a figure of Helios in one of the Cavalieri drawings (Fig. 9). He then suggests that this particular depiction of Christ, who, incidentally, is beardless like Apollo, is related to the Sun of Justice described above (11).

Thus, if Giotto alluded to Christ by means of a musician in the guise of Apollo, the Classical equivalent of Christ, his iconographical choice would become yet another variation in an already established tradition. No matter that Christ had not yet been born at the time of the wedding procession of Mary: as the Nicene Creed tells us, Christ was "Begotten of his Father before all worlds, God of God, Light of Light, Very God of Very God: Begotten, not made; Being of one substance with the Father; By Whom all things were made". And as the

(9) See E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4th ed., Princeton, 1955, 78.

(10) See E. Wind, *Pagan Mysteries*, 252-3.

(11) See H. Hibbard, *Michelangelo*, London, 1975, 246. The adult Christ is usually bearded in pictorial representations of the Renaissance.



Fig. 8 - Conrad Celtès, *Pagan Trinity*, 1507. From Tritonius-Celtès's *Melopoiae*.



Fig. 9 - Michelangelo, det. *Last Judgment*, 1536-1541. Sistine Chapel, The Vatican.

opening two verses of the Gospel according to St. John more succinctly explain, "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. He was in the beginning with God". In short, Giotto may be suggesting via pictorial means that Christ existed since the beginning of time. If so, Giotto was only doing what J. Richter believed Michelangelo did some two hundred years later. In the *Creation of Adam* in the Sistine ceiling Michelangelo tucked a chubby putto behind the left leg of God the Father (Fig. 10). According to Richter, the putto is the Christ Child, the new Adam, already juxtaposed with the first man⁽¹²⁾. The reason why Giotto selected the *Wedding Procession of the Virgin* in which to make this particular theological point will become clear later.

That the mythical birthplace of Apollo was under a palm tree is not mentioned often in Classical texts. For instance, Ovid refers to the unusual locus of the event in the *Metamorphoses* only once. There he explains that Latona gave birth to both Apollo and his twin sister, Artemis, under a "palm and the tree of Pallas", the latter being the olive tree, which is sacred to Athena (*illic incumbens cum Palladis arbore palmae/edidit invita geminos Latona noverca*)⁽¹³⁾. But that the laurel leaf is emblematic of Apollo, and that the lyre is one of the god's attributes (along with the quiver and tripod) is often mentioned in ancient texts. In fact, if we again turn to Ovid, we discover that his writings include numerous references to both emblem and attribute. For instance, in *Ars Amatoria* when advising women on their hairstyles, Ovid mentions shoulder-length locks, adding, "thus art thou, tuneful Phoebus, when thou hast taken up thy lyre" (*Talis es adsumpta, Phoebus canore, lyra*)⁽¹⁴⁾. In *Remediorum Amoris*, Ovid declares that "Phoebus is nigh to aid: his lyres and quivers have resounded" (*Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae*)⁽¹⁵⁾. In the *Heroides*, Ovid has Paris, in his letter to Helen, refer to the towers of Ilium which were "reared to the tunefulness of Phoebus' lyre" (*Phoebae structa canore lyrae*)⁽¹⁶⁾. In the *Amores*, Ovid chides Cupid for

⁽¹²⁾ See J. Richter, "Die Schopfung des Menschen von Michelangelo in der sixtinischen Kapelle," *Zeitschrift für bildende Kunst*, X, 1875, 168.

⁽¹³⁾ Ovid, *Metamorphoses*, Book VI, lines 335-336. For the translation of the quotation, see that by F. Miller in the Loeb Library Edition, I, London and New York, 1921, 311. For the convenience of the reader, all Ovidian citations are from the volumes in the Loeb Classical Library.

⁽¹⁴⁾ Ovid, *The Art of Love, and Other Poems*, tr. J. Mozely, Cambridge, Massachusetts and London, 1957, 129; *Ars Amatoria*, Book III, line 142.

⁽¹⁵⁾ *The Art of Love, and Other Poems*, 225: *Remediorum Amoris*, line 705.

⁽¹⁶⁾ Ovid, *Heroides and Amores*, tr. G. Showerman, Cambridge, Massachusetts and London, 1971, 211; *Heroides*, letter XVI, line 182.

48. JEHOVAH. Detail of the Creation of Man, Plate 42



Fig. 10 - Michelangelo, det. *Creation of Adam*, 1511. Sistine Chapel, The Vatican.

interfering with his poetry-writing, asking, "Is even the lyre of Phoebus scarce longer safely his own?" (*vix etiam Phoebus iam lyra tuta sua est?*)⁽¹⁷⁾.

Apollo's laurel is mentioned even more frequently than his lyre by Ovid. In *Ars Amatoria*, Ovid advises women to walk about out-of-doors to make their beauty known, suggesting that they "Visit the Palace sacred to laurelled Phoebus" (*Visite laurigero sacrata Palatia Phoebus*)⁽¹⁸⁾ In *Remediorum Amoris*, Ovid entreats the god, saying, ". . . let thy laurel be nigh to aid me, O Phoebus, inventor of song and of the healing art" (*. . . adsit tua laurea nobis, / Carminis et medicae, Phoebus, repertor opis*)⁽¹⁹⁾. In *Consolatio ad Liviam*, Ovid has Drusus proclaim ". . . my victorious temples are wreathed in Apollo's laurel" (*Cingor Apollinea victricia tempora lauro*)⁽²⁰⁾ In *Tristia*, when describing an anticipated triumphal procession, Ovid writes, "With their temples all garlanded in the laurel of Phoebus, the soldiers will chant 'io, io triumphe' in loud voices" (*tempora Phoebus lauro cingetur "io" que / miles "io" magna voce "trumphe" canet*)⁽²¹⁾. In the *Fasti*, Ovid describes the arrival of Concord, saying "Concord came. . . long tresses twined with Apollo's laurel" (*venit Apollinea longas Concordia lauro / nexa comas. . .*)⁽²²⁾.

In one of the most beautiful passages in *Ars Amatoria*, Ovid mentions both the laurel and the lyre in connection with Apollo. Characterizing the abrupt manifestation of the god, he writes, "While I was singing thus, Apollo suddenly appeared and moved with his thumb the strings of his golden lyre. In his hand was [laurel], with [laurel] his sacred locks were veiled. . ." (*Haec ego cum canerem, subito manifestus Apollo / Movit inauratae pollice fila lyrae. / In manibus laurus, sacris inducta capillis / Laurus erat. . .*)⁽²³⁾.

Of course, there is a specific reason why the laurel is associated with Apollo; it is given in the *Metamorphoses*⁽²⁴⁾. As Ovid explains, in the days when the laurel did not yet exist, Apollo desired Daphne, the daughter of the river god, Peneus, for Cupid had pierced him with

(17) *Heroides and Amores*, 321; *Amores*, Book I, part i, line 16.

(18) *The Art of Love, and Other Poems*, 147; *Ars Amatoria*, Book III, line 389.

(19) *The Art of Love, and Other Poems*, 183; *Remediorum Amoris* lines 75-6.

(20) *The Art of Love, and Other Poems*, 357; *Consolatio ad Liviam*, line 459.

(21) Ovid, *Tristia Ex Ponto*, tr. L. Wheeler, London and New York, 1924, 169; *Tristia*, Book IV, part ii, lines 51-2.

(22) Ovid, *Fasti*, tr. Sir J. Fraser, Cambridge, Massachusetts and London, 1951, 325; Book VI, lines 91-2.

(23) *The Art of Love, and Other Poems*, 99-101; *Ars Amatoria*, Book II, lines 493-96.

(24) Ovid, *Metamorphoses*, Book I, lines 450 ff. This passage is translated by Miller, I, 35, ff.

the arrow which kindles love. But Cupid had pierced Daphne with the arrow which induces flight. Thus, the faster Apollo pursued her, the harder Daphne ran. Apollo was the swifter, however, and finally he caught up with Daphne. At that point, the nymph called out to her father for help. Peneus responded by transforming his daughter into the laurel tree. Upon witnessing the transformation, Apollo cried out, "Since thou canst not be my bride, thou shalt at least be my tree. My hair, my lyre, my quiver shall always be entwined with thee, O laurel" ("at, quoniam coniunx mea non potes esse, , arbor eris certe . . . mea! semper habebunt / te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae. . .")⁽²⁵⁾. From that moment forward the laurel was Apollo's emblem.

But if Giotto meant the musician to be Apollo, who, if anyone, did he intend to be Daphne? The most logical answer can only be, the Virgin Mary. This is because, at one point in the *Metamorphoses*, Daphne had coaxingly begged of Peneus, "O father, dearest, grant me to enjoy perpetual virginity. Her father has already granted this to Diana" ("da mihi perpetua, genitor carissime, . . . / virginitate frui! dedit hoc pater ante Dianae")⁽²⁶⁾. When thus coaxed, Peneus honored the request. Thus, when Apollo caught up with Daphne, the solution chosen by Peneus could only be to turn his daughter into a tree.

If the argument presented here is correct, Giotto will not have been the only person in his time to equate Daphne with the Virgin Mary and the Apollo of this particular story with Christ. After recounting the myth of Apollo and Daphne, the anonymous French author of the late medieval *Ovide moralisé* appends an explication in which Daphne is seen as the Virgin Mary. According to this interpretation, she is adored by Phoebus who is Jesus, the Son of God, the true Sun of the World. As one modern writer phrased it, in this poem when Phoebus crowns himself with the laurel which is Daphne, he is god enveloping himself with the body of that which he had made his mother⁽²⁷⁾.

Earlier in the poem, Phoebus, upon slaying the Python, is explicitly labelled "Christ" and the Python "the devil". The pertinent lines are as follows:

⁽²⁵⁾ *Metamorphoses*, I, 41; Book I, lines 557-59.

⁽²⁶⁾ *Metamorphoses*, I, 37; Book I, lines 486-87.

⁽²⁷⁾ See C. de Boer, "Ovide moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle, *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks*, Amsterdam XV, 1915, 56. The myth of Apollo and Daphne and the explication comprise lines 2737-3260 of the poem in this edition.

Mes Phebus, dieus de sapience,
Solaus et lumiere du monde,
C'est Christus, ou tous biens habonde,
Au dyable se combati
Pour home, et si li abati
Son orgueil, et de sa prison Nous traist, et mist a garison⁽²⁸⁾.

The precise date of the *Ovide moralisé* is controversial.

Der Boer believes it to have been written before 1305, while Engels places it between 1291 and 1328, or more narrowly, between 1316 and 1328⁽²⁹⁾. Since the frescoes in the Arena Chapel probably were executed between 1303 and 1305, it is tempting to speculate upon the possibility that Giotto knew the *Ovide moralisé* and was inspired by it to include a musician in the guise of Apollo in the *Wedding Procession of the Virgin*⁽³⁰⁾.

Some writers believe that Giotto travelled in France. For instance, Vasari states that Giotto went to Avignon and several other places in France (*molti altri luoghi di Francia*). Vasari also states that a commentator of Dante wrote that Giotto left works in Avignon. Unfortunately, Vasari places the time of Giotto's trip between around 1305 and 1316, or, after the probable completion of the frescoes in the Arena Chapel⁽³¹⁾.

Several modern art historians, however, allow us to hypothesize a trip to France on Giotto's part *before* the execution of these frescoes. This is because they see the influence of the sculptures of French gothic cathedrals in Giotto's figures and draperies in the pictures⁽³²⁾.

⁽²⁸⁾ See de Boer, "*Ovide moralisé*", 118, lines 2672-2678.

⁽²⁹⁾ See de Boer, "*Ovide moralisé*" 10-11 and J. Engels, *Études sur l'Ovide moralisé*, Groningen, 1943, 48. The poem has been attributed to Phillippe de Vitry and Chrétien Legouais, among others, but de Boer, 9, and Engels, 62, conclude that it was by a "*frère mineur*".

⁽³⁰⁾ The site of the Arena Chapel was dedicated in March, 1303 and the Chapel probably was consecrated by March 25, 1305, which dates most likely bracket the execution of the frescoes. See J. Stubblebine, *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, New York, 1969, 72-3, and for the pertinent documents, 105-07.

⁽³¹⁾ See G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, Florence, 1878, 387-8 and 402. According to Vasari, Giotto was in Avignon from shortly after the election of Pope Clement V (1305) until a return to Florence in 1316 (*questa tornata di Giotto in Firenze fu l'anno 1316*). It is, of course, possible that Vasari's dates are wrong. He does make mistakes. For instance, in the first passage cited here, Vasari writes that Clement V succeeded Benedict IX, when in fact he succeeded Benedict XI.

⁽³²⁾ H. Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum un andere aufsatze*, Berlin, 1951, 35-40 discusses the influence of the sculpture of Reims Cathedral upon the frescoes while C. Gnudi, "Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo gotico", *Giotto e il suo tempo*, atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Rome, 1971, 3-23 discusses the influence of the sculpture of Bourges and Reims Cathedrals upon the frescoes. A.

Thus, if Giotto did indeed travel in France before painting the Paduan frescoes, he well may have encountered people who showed him or recited for him the particular passages of the *Ovide moralisé* under discussion, should the work have been written before his visit.

But even if Giotto did not make a trip to France before decorating the Arena Chapel, he might have known the *Ovide moralisé* by 1303, if it had been written. Padua was the site of a famed university. Because it was, intellectuals coming to Padua's university might have brought with them copies of the *Ovide moralisé* to the city from the north-or at least the notions regarding Apollo and Daphne contained within the poem. In fact, according to Siraisi, the traffic of ideas and manuscripts from Paris to Padua was heavy in this period⁽³³⁾.

It is possible, however, that Giotto did not make contact with the *Ovide moralisé*, and/or that the work was not written before the Arena Chapel frescoes were painted. But if either is so, we cannot exclude the possibility that Giotto devised the parallel between Apollo and Daphne and Christ and the Virgin on his own⁽³⁴⁾. Padua was a Humanist center and had been such since the late Dugento. Moreover, Ovid's *Metamorphoses*, *Ars Amatoria*, *Fasti*, *Amores*, *Tristia* and *Remediorum Amoris* apparently were available and read in Padua in the late thirteenth century by Geremia da Montagnone (1250/60-1320/21) who quotes them in his *florigerium* of quotations of poets, philosophers and Church Fathers, the *Compendium moralium notabi-*

Romdahl, "Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos," *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XXXII, 1911, 3-18 believes that the style of the frescoes in the Christological cycle differs from that of the Marian cycle. Moreover, he declares that the Christological cycle was executed *before* the Marian cycle, attributing the changed style of the Marian cycle to the influence of French gothic sculpture studied on a hypothetical trip to Avignon made between the painting of the two cycles. While I disagree with the sequence of execution suggested by Romdahl, I am happy that he believes that the *Wedding Procession of the Virgin*, as well as the other frescoes in the Marian cycle, could only have been painted after a trip to France. M. Gosebruch, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins*, Cologne, 1962, 51, 119 and 217, writes that Giotto went to Avignon, but only after the completion of the decoration of the Arena Chapel, accepting Vasari's date of return of 1316.

⁽³³⁾ See N. Siraisi, *The Arts and Sciences at Padua: The Studium at Padua before 1350*, Toronto, 1973, 174. My thanks to Richard H. Rouse for this citation. It is entirely possible that there were late twelfth-century oral versions of the *Ovide moralisé* which preceded the written version of uncertain date. If so, Giotto could have heard recited the passages referring to Apollo and Daphne from one of the oral manifestations of the poem before painting the frescoes in the Arena Chapel, whether in France or elsewhere.

⁽³⁴⁾ It is possible that a similar classical reference was made by Giotto in the *Flight into Egypt* in the Arena Chapel where an ivy-leaved fillet may refer to Bacchus, the god of wine, thereby evoking the wine of the Eucharist. See M. Edwards, "The Holly and the Ivy", *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LXXVI, 1987, 113-125.

lium⁽³⁵⁾. Geremia was a civic judge in Padua and a member of the Paduan College of Jurist Doctors⁽³⁶⁾. According to Weiss, his *florilegium* is a good "barometer" for the state of classical learning in Padua at the end of the Dugento⁽³⁷⁾. Not irrelevant is the observation by Aldo Bernardo that there seems to have been a fusion of the Virgin Mary and Daphne in a Poem by Petrarch, who flourished in the generation after Giotto's⁽³⁸⁾.

The works of Ovid, as well as those of other classical authors, were also known by the Paduan Humanists, Lovato Lovati (1241-1309) and Alberto Mussato (1261/62-1329)⁽³⁹⁾. In addition, Dante (1265-1321), who was in Padua after his exile from Florence, was most familiar with the writings of Ovid. He mentions the *Metamorphes* in the *Convivio* and in the *De vulgari eloquio*, and he refers to its myths throughout the *Divine Comedy*⁽⁴⁰⁾. He even may have known the best manuscript of the *Metamorphoses*, a tenth - or eleventh - century copy which, according to Sandys, was once in the Monastery of San Marco in Florence⁽⁴¹⁾. Beyond this, Ovid had enjoyed an especially robust revival in the thirteenth century throughout Europe⁽⁴²⁾.

It is true that, as an artist, Giotto probably did not know Latin. But it is possible that the knowledge of the myth of Apollo and Daphne could have been transmitted to him in Italian by one of the above-mentioned figures. The one most likely to have done so would have been Dante. Benvenuto da Imola, writing in about 1375, tells us that Dante met Giotto in the Arena Chapel itself while he was in the very act of painting. The writer was then taken to Giotto's home

⁽³⁵⁾ See R. Weiss, "Il primo secolo dell'Umanesimo," *Storia e Letteratura*, XXVII, 1949, 37. Weiss makes no mention of Geremia having read *Consolatio ad Liviam* or the *Heroides*.

⁽³⁶⁾ See N. Siraisi, *The Arts and Sciences at Padua*, 54.

⁽³⁷⁾ See R. Weiss, "Lovato Lovati," *Italian Studies*, VI, 1951, 23.

⁽³⁸⁾ See A. Bernardo, *Petrarch, Laura and the Triumphs*, Albany, 1974, 157. The poem is "Vergine bella" from the *Canzoniere*.

⁽³⁹⁾ See Siraisi, *The Arts and Sciences at Padua*, 45 and 47.

⁽⁴⁰⁾ See G. Szombathely, *Dante ed Ovidio*, Trieste, 1888 and A. Renaudet, *Dante, Humaniste*, Paris, 1952. According to P. Renucci, *Dante, discipline et juge du monde greco-latin*, Clermont-Ferrand, 1954, 26, Dante was influenced more by Ovid than by Virgil.

⁽⁴¹⁾ For mention of this manuscript, see J. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, I, New York, 1958, 641. Originally published 1903-08.

⁽⁴²⁾ Ovid was particularly appreciated in France in the thirteenth century. For the state of Ovidian studies throughout the Middle Ages, see L. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge, 1955, 366 ff. and G. Pansa, *Ovidio nel Medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona, 1924. For the extent of the holdings of Ovid's works in Europe in the twelfth, thirteenth and fourteenth centuries, see E. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, 1963, 430.

where he met the artist's family⁽⁴³⁾. Vasari calls Dante Giotto's "close friend" (*amico . . . grandissimo*) and "his good friend" (*suo amicissimo*). He also writes that when Dante heard Giotto was in Ferrara, he induced the painter to come to Ravenna where he was in exile. Finally, he reports that some scenes in the Apocalypse painted by Giotto in Naples were suggested by Dante (*furono . . . invenzione di Dante*)⁽⁴⁴⁾. Thus, it is exceedingly easy to imagine knowledge of the myth of Apollo and Daphne having passed from one Tuscan to the other. And once the information was discussed, Giotto could have conceived the notion of painting a musician in the guise of Apollo in order to evoke Christ.

In summary, Giotto seems to have sought to represent Apollo in the laurel-crowned figure of the musician who plays the *lyra da braccio* in the *Wedding Procession of the Virgin* in the Arena Chapel. In representing Apollo, Giotto simultaneously may have intended an allusion to Christ. By extension, Giotto may have simultaneously intended an allusion to the virgin, Daphne, Apollo's first love, with the figure of the Virgin Mary. Whether the equation of Apollo-Daphne and Christ-Mary was conceived by Giotto on his own, or from the inspiration of the *Ovide moralisé* perhaps will not ever be known. In either case, it is most fitting that the parallels be implied in the scene depicting the return of the Virgin from her betrothal to Joseph, for ultimately the Virgin becomes the bride of Christ. Thus, by placing an allusion to Christ in the *Wedding Procession of the Virgin* with the figure of an Apollo, Giotto reminds the viewer of the ultimate marriage between mother and son which is yet to come⁽⁴⁵⁾.

(43) See Benvenuto de Rambaldi de Imola, *Comentum Super Dantis Aldigherii Comoediam*, III, purg 1-20, Florence, 1887, 312-13.

(44) See Vasari, *Le vite*, 372, 389, 388 and 390, respectively.

(45) A crown of green leaves likewise adorns the hair of the trumpeter who stands immediately to the right of the Apollo figure. But this crown, which probably also is intended to consist of laurel leaves, is not emphatic and intricate as is that on the head of the lyre player. Rather, it is somewhat loose and cursory. In fact, it appears to have been sketched in, *a secco*, while that worn by the lyre player unquestionably was painted in true fresco. Thus, the second crown may have been added by a later artist, perhaps well after Giotto had departed from Padua. But even if it were sketched in *a secco* by Giotto, its presence would not destroy the arguments given here. This is because in Antiquity the followers of a given God often wore his or her leafy emblem in tribute, as is reported in various Classical texts repeatedly. For a good color photograph which shows the loosely sketched crown of the trumpeter, see C. Brandi, *Giotto*, Milan, 1983, 76-77.

ANDREA CALORE

Una sconosciuta lapide del periodo Carrarese

In coincidenza con la rievocazione della Signoria carrarese che si sta svolgendo nella Sala della Ragione di Padova⁽¹⁾, riteniamo di offrire il presente studio riguardante il ritrovamento di un cimelio risalente a quel periodo.

Si tratta di una lapide rettangolare (fig. 1) in pietra bianca (dim.: cm 69 x h. 104), che si trova a Padova, infissa in un alto muro di recinzione dell'antico ex convento delle monache benedettine di Ognissanti, precisamente nell'angolo formato dalle vie Giambattista Tiepolo e Giuseppe Orus.

Del tutto ignorata dalle varie "guide" della città, solo di recente è stata elencata, in una lodevole pubblicazione, fra i "capitelli" votivi esistenti nell'attuale area urbana⁽²⁾.

Essa presenta il bordo a dentelli sfalsati e manca di qualsiasi iscrizione. La sua specchiatura è invece decorata da una croce, lavorata a

(1) Ci riferiamo alla esposizione rievocativa: "Padua Sidus Preclarus - I Dondi Dall'Orologio e la Padova dei Carraresi". (27 luglio - 11 novembre 1989)

(2) P. GIURIATI, *Capitelli a Padova*, Pubblicazione a cura del Comune di Padova - Assessorato ai Beni Culturali, Padova 1980, 74, n. progr. 130/91 (v. anche l'allegata cartina).

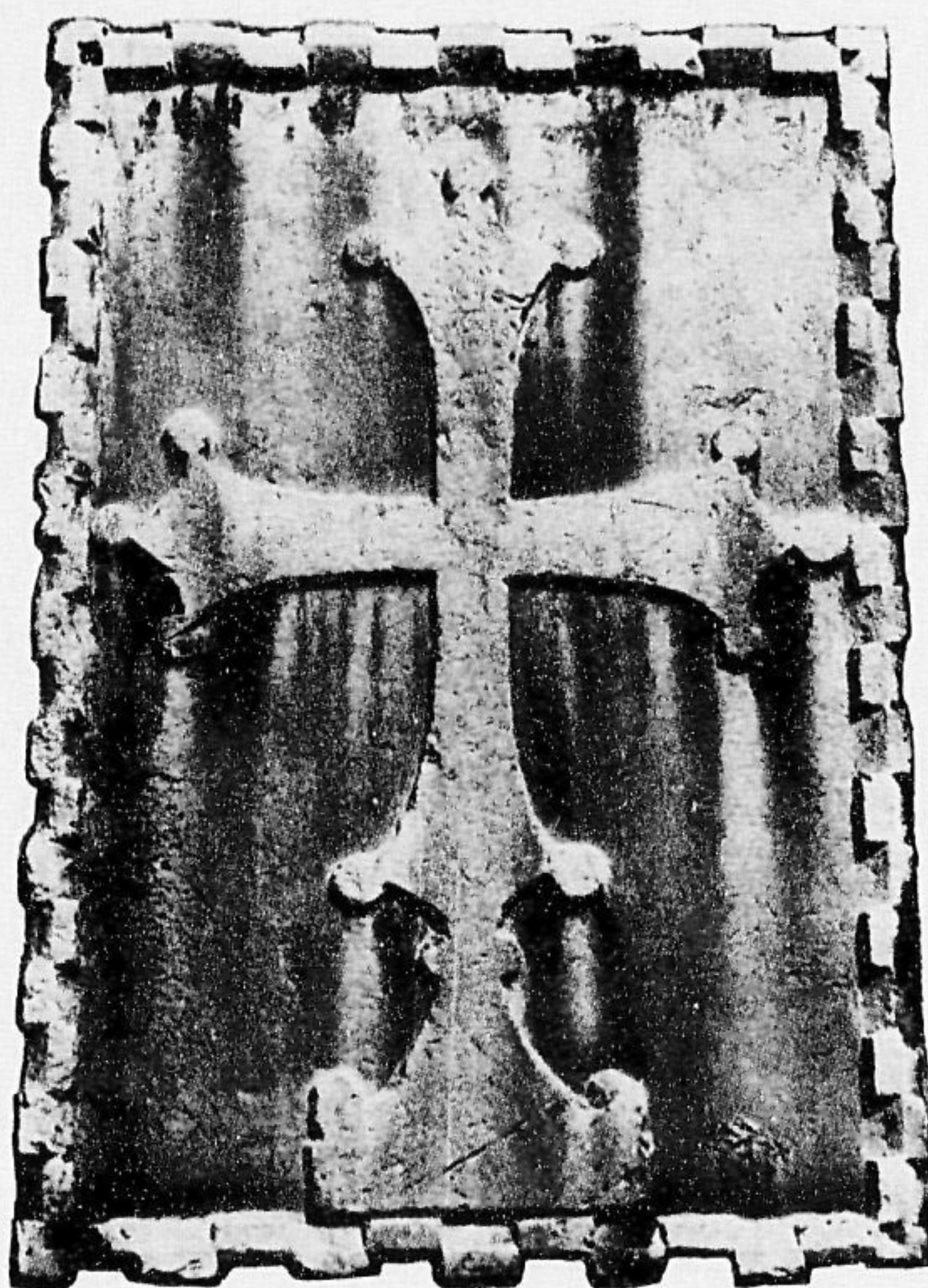


Fig. 1 - Padova, angolo via G.B. Tiepolo - via G. Orus. Lapide con croce, simbolo del Comune di Padova.

bassorilievo, del tipo "a chiave", come quelle di Pisa e di Tolosa⁽³⁾, però non di forma greca ma di una particolare forma latina, che si eleva su una piccola base.

Considerata la suddetta figurazione e la dentellatura del bordo, tale lapide dovrebbe risalire ad un periodo compreso tra circa il 1340 ed il 1370-80.

Siamo inoltre del parere che sia stata creata non per servire a scopi devozionali, ma invece come rappresentazione dell'insegna di Padova, che si fregia appunto di questo stesso simbolo⁽⁴⁾.

Pertanto, riteniamo che in origine la lapide, tenuta presente anche la sua attuale ubicazione, potesse essere collocata sopra uno degli

⁽³⁾ O. NEUBEKER, con contributi di J. P. BROOKE - LITTLE, e ideazione di R. TOBLER, *Araldica. Origini, simboli e significato*, ed. ital. Milano 1980, 107.

⁽⁴⁾ Lo stemma è composto da una croce (rossa) in campo (argenteo). Secondo la leggenda, una croce di forma somigliante alla nostra, fu data come insegna, alla città di Padova, da S. Prodocimo. L'interessante racconto leggendario, e il relativo disegno della croce, con ciascuna delle estremità a tre pomelli, sono riportati in un documento, conservato nell'Archivio di Stato di Padova (*Fondo cartiere e stamperie*, Busta I, f. 358 r.), gentilmente segnalatoci dal geom. Claudio Grandis.

archi d'ingresso della porta di Ognissanti (fig. 2), fatta innalzare pare da Ubertino da Carrara⁽⁵⁾, o eventualmente sulla torre di difesa del vecchio porto del Portello, che si trovava nella coeva, limitrofa cortina meridionale⁽⁶⁾.

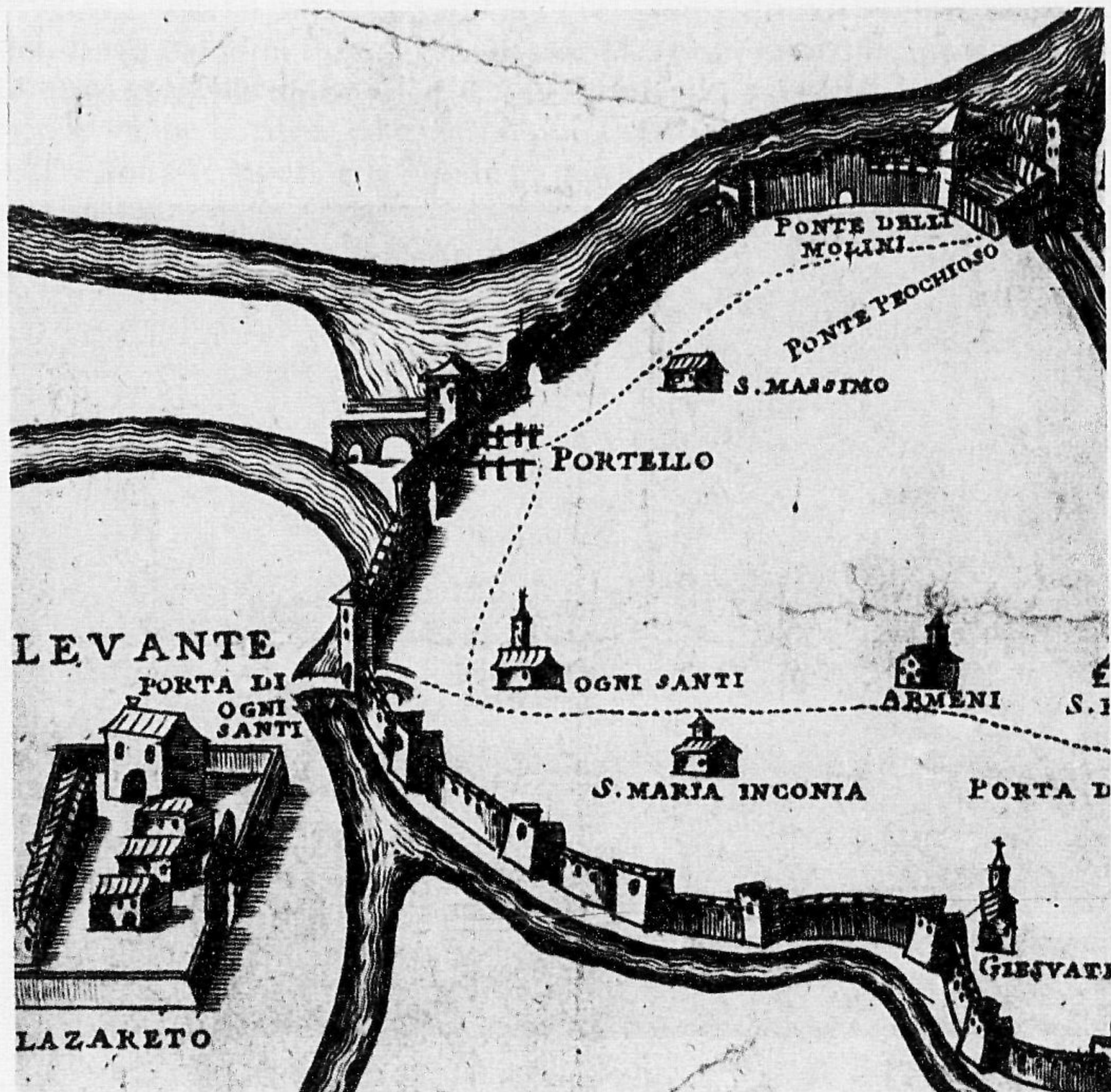


Fig. 2 - "Padova circondata dalle muraglie vecchie" (part.): zona Ognissanti (*Dis. di Vincenzo Dotto, 1628*).

⁽⁵⁾ R. PERLI, *La Parrocchia d'Ognissanti e la Chiesa Nuova dell'Immacolata*, ms. B.P. 2305 della Biblioteca del Museo Civico di Padova, a. 1885, 5.

⁽⁶⁾ I Gatari (G., B. e A. GATARI, *Cronaca carrarese [AA 1318-1407]*, a cura di A. MEDIN e G. TOLOMEI, R.I.S., T. XVII/I, vol. I, Città di Castello 1909, 136) scrivono che la cortina a sud della porta Ognissanti fu eretta nel 1374 durante la Signoria di Francesco "il Vecchio" da Carrara. Di altro avviso invece il Portenari (A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, 90) il quale -basandosi sull'opera del Calderio - dice che la medesima cortina fu costruita nel 1339, al tempo di Ubertino da Carrara.

Osservazioni importanti relative a questo tratto di mura e alla torre del Portello si trovano nel catalogo: *Le mura ritrovate*, a cura di A. VERDI, Padova 1987, 110-111.

In entrambi i casi pensiamo non fosse posta da sola, ma assieme ad almeno altre due lapidi propriamente carraresi, vale a dire: ad una riprodotte l'arma personale del Signore di Padova, ed a un'altra con il simbolo del "carro". Così come si deduce, per confronto, osservando la disposizione delle insegne — fra cui una con croce latina "a chiave" — che tuttora si conservano a Montagnana, sopra l'imbocco ovest della porta degli Alberi, edificata nel 1360 per ordine di Francesco "il Vecchio" da Carrara⁽⁷⁾ (fig. 3).



Fig. 3 - Montagnana, Rocca degli Alberi. Lapidi con simboli carraresi e del Comune di Padova.

Ipotizziamo inoltre che il nostro reperto abbia continuato a rimanere nella sua posizione primitiva anche dopo la fine della Signoria carrarese, rispettato dai dominatori veneziani perché innocuo distintivo di Padova. Invece le altre due lapidi di pretto carattere carrarese, che abbiamo supposto esistenti, potrebbero essere state distrutte il 19

(7) G. FORATTI, *Cenni storici e descrittivi di Montagnana con alcune notizie etc.*, Venezia 1862-63, 108-110; A. COSTANTINI - C. GALLANA, *Itinerario dei castelli carraresi*, Urbana/Montagnana 1987, f. I°.

novembre 1405, quando entrarono in città le truppe al soldo di Venezia, comandate da Galeazzo Gonzaga⁽⁸⁾.

La costruzione, anche in questa zona, delle "nuove" mura difensive veneziane, con l'importante torrione Castelnuovo (1519), rese inutile la suddetta porta Ognissanti, che però rimase intatta ancora per più di un secolo⁽⁹⁾. Successivamente fu abbattuta, come già era avvenuto in gran parte per la torre di difesa del porto del Portello nonché per le vicine cortine, ed è da una di queste demolizioni che dovrebbe essere stata recuperata la lapide in parola.

Iniziò così per essa un iter sconosciuto, conclusosi comunque in modo piuttosto felice, cioè con la sua collocazione in una struttura perimetrale del monastero delle benedettine di Ognissanti, finito di riedificare nel 1615⁽¹⁰⁾, ove sino ad oggi si è abbastanza bene conservata.

(8) G. e B. GATARI, *Cronaca Carrarese (1318-1407)*, *Rerum Italicarum Scriptores*, T. XVII/2, Città di Castello 1931, p. 574.

(9) A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Bologna 1973, p. 93-94.

(10) R. PERLI, *La Parrocchia d'Ognissanti e la Chiesa dell'Immacolata in Padova*, 1885, p. 25; *La Diocesi di Padova nel 1972*, Padova 1973, p. 392-393.

Tutte le fotografie sono state eseguite dagli addetti del "gabinetto fotografico del Museo Civico di Padova".

DAVIDE BANZATO

Un Luini a Padova

Come è stato spesso notato, la ricostruzione del periodo giovanile di Bernardino Luini (1480 circa-1532), prima della sua decisa accettazione di motivi di Leonardo e dei leonardeschi, costituisce un problema sul quale sussiste, ancora oggi, una grande incertezza. Tralasciando i primi pionieristici studi sull'artista⁽¹⁾, per una sistemazione della sua prima attività, è ancora necessario rifarsi all'impostazione della problematica quale è stata data dalla Ottino Della Chiesa⁽²⁾. La studiosa ricorda la cronologia delle prime opere di sicura datazione: al 1512 risale la *Madonna* di Chiaravalle, vicino alla quale dovrebbe venire collocato, anche se il momento dell'esecuzione non è chiaramente fissato, il *Cristo Risorto* della Pinacoteca di Brera, mentre del 1515 è la *Pala Busti* di Brera, la cui data è segnata sul dipinto.

Al 1516 risale il contratto per la realizzazione del *Compianto* di S. Giorgio al Palazzo, opera con la quale comincia l'assestamento stilistico del Luini. Accanto a questa opera andrebbero collocati il polittico di Maggianico e l'*Annunciazione* di Brera, mentre la *Deposizione* di S. Maria della Passione a Milano, da porsi verso il 1507, sarebbe da considerarsi la prima opera nota dell'artista. Sempre secondo la

(1) G.C. WILLIAMSON, *Bernardino Luini*, London 1899
L. BELTRAMI, *Luini*, Milano 1911

(2) A. OTTINO DELLA CHIESA, *Mostra del Luini*, Catalogo, Como 1953
A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novara 1956
A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Milano 1960

Ottino Della Chiesa⁽³⁾ "il primo decennio di attività presenta uno sviluppo non sempre lineare, nell'assoluta carenza di documenti".

Questa sistemazione su base documentaria lascia però ancora aperto il problema della produzione negli anni precedenti che è complicata dalla presenza di due opere quali la citata *Deposizione* e l'affresco con la *Madonna con il Bambino, quattro santi e un donatore* nell'Oratorio della Vergine del Soccorso ad Uboldo, presso Saronno, firmato "BAERNARDINUS DE VAGIS P. 1507", considerato spesso la



Fig. 1 - BERNARDINO LUINI, *Madonna con il Bambino, santi e due angeli*, Parigi, Museo Jacquemart André.

(3) A. OTTINO DELLA CHIESA, 1960, *cit.*, p. 2

prima opera nota dell'artista⁽⁴⁾ anche se presto negatagli⁽⁵⁾, e dal fatto che spesso la pala del Museo Jacquemart André, realisticamente il suo primo dipinto, è stato spesso escluso dalla paternità luinesca.

Venendo appunto alle primissime opere, recentemente, Romano⁽⁶⁾ ha ribadito che proprio il dipinto parigino, firmato BERNARDIN/MEDIOLANENSIS FACIEBAT MDVII (fig. 1), è da considerarsi la prima opera sicura del Luini. Senza voler qui ritornare sulla complessa vicenda attributiva della tavola⁽⁷⁾, preme osservare che, seppure dopo alterne vicende e pareri contrastanti, la critica, al momento attuale, sembra avere accettato questa vecchia ipotesi del Beltrami⁽⁸⁾ e definitivamente cancellato tale paternità da due opere dai caratteri estremamente diversi, quali la *Deposizione* di S. Maria della Passione e l'affresco di Uboldo.

Contemporaneo alla pala Jacquemart André è un frammento con la *Madonna il Bambino e una devota* della collezione Polli di Milano⁽⁹⁾ (fig. 2) e a ridosso di questo, poco posteriore al 1507, è la *Deposizione* del Museo di Budapest (fig. 3), per la quale chi non è stato d'accordo sul nome del Luini⁽¹⁰⁾, trascurando una vecchia indicazione di Suida⁽¹¹⁾, ha proposto, si noti bene, quello di Marco Marziale.

Quello che preme ancora una volta ricordare in questa sede è l'esistenza di una ben determinata fase della produzione luinesca che corre a stretto contatto con esperienze venete, fase alla quale risalgono le prime opere note dell'artista, anche se probabilmente preceduta da un antecedente momento milanese, che⁽¹²⁾ sembra essere il problema maggiore da risolvere per il chiarimento della gioventù luinesca.

(4) S. STEFANI, *La giovinezza del Luini in uno sconosciuto affresco del 1507*, in "Commentari", 1961, fasc. II, p. 108-119

A. BERTINI, *La giovinezza di Bernardino Luini. Revisioni critiche*, in "Critica d'Arte", 1962, fasc. 53-54, p. 20-61

(5) M.L. FERRARI, *Zenale, Cesariano e Luini: un arco di classicismo lombardo*, in "Paragone", 211, 1967, p. 37-38

(6) G. ROMANO, in AA.VV., *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento nella pittura lombarda*, Catalogo della Mostra, Milano 1982, p. 102

(7) F. MORO, *Il Polittico di Maggianico e gli esordi di Bernardino Luini*, in "Archivi di Lecco", IX, n. 1, 1986 p. 130 e 164, con ampia bibliografia ivi citata. Nell'articolo si esprimono delle considerazioni con le quali, nella sostanza si concorda a pieno.

(8) L. BELTRAMI, *La prima opera di Bernardino Luini*, in "Perseveranza", 3 marzo 1914.

(9) Pubblicato per la prima volta da W. SUIDA, *Leonardo un sein Kreis*, München 1929, p. 179 fig. 312.

(10) F. HEINEMANN, *Bellini e i belliniani*, Vicenza 1962, p. 326

A. PIGLER, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1968 p. 417.

(11) W. SUIDA, 1929, *cit.*, p. 234.

(12) cfr. F. MORO, 1986, *cit.*, p. 131.



Fig. 2 - BERNARDINO LUINI, *Madonna con il Bambino e una devota*, Milano, Collezione Polli.

Come ha acutamente notato Romano⁽¹³⁾ in questo momento veneto il "Luini si rivolge all'entroterra della Lombardia orientale e del Veneto. La pala di Parigi è stata spesso accostata a cose veronesi non pertinenti mentre in realtà risente di quanto si andava elaborando in certo entroterra veneto al momento in cui Lotto avviava i suoi primi passi avendo bene in memoria anche le esperienze milanesi del Bramantino". Lo studioso si spinge ancora più oltre osservando che "Luini giovane sembra lavorare in modi paralleli alla Sacra Famiglia del Pennacchi a Bassano (impensabile senza scambi tra Bramantino e Solaro), al ritratto femminile a Digione e alla pala di Lotto per Asolo che è del 1507".

(13) G. ROMANO, 1982, *cit.*, p. 102-103.

Immediatamente successiva a questa si presenterebbe la fase lombarda forse già prima del 1510, "che vede un intensificarsi di caratteri milanesi, in particolare di Bramantino e Boltraffio, uniti alla conoscenza delle opere di Andrea Solario" (14).



Fig. 3 - BERNARDINO LUINI, *Compianto su Cristo morto*, Budapest, Museo di Belle Arti.

Per definire il momento veneto dell'artista sono dunque state indicate queste tre opere, in successione cronologica: la pala Jacquemart André, la *Madonna Polli* e il *Compianto* di Budapest.

Come si potrà facilmente osservare questo piccolo nucleo risulta sufficiente per trascinarsi dietro la nuova proposta attributiva che si viene ora a delineare.

Si tratta di un dipinto del Museo Civico di Padova (n. 2479), di cm. 78 x 126, ivi arrivato nel 1932 per legato di Carlo Fantoni

(14) F. MORO, 1986, *cit.*, p. 132.



Fig. 4 - BERNARDINO LUINI, *Madonna con il Bambino tra i santi Pietro, Paolo, Lucia, Caterina e due devoti*, Padova, Museo Civico.

(fig. 4). L'opera vede al centro la Madonna seduta in atto di porgere il seno al Bambino che tiene in braccio, mentre ai lati le stanno i Santi Lucia, Caterina, Pietro e Paolo, ognuno caratterizzato dai propri attributi e, in basso, inginocchiati nell'atto della preghiera, due devoti, un uomo e una donna, ripresi con acuta incisività ritrattistica.

Originariamente il dipinto era su tavola ma nel 1938, a causa delle precarie condizioni del supporto e della preparazione, si decise di effettuare il trasporto del colore su tela. A tale intervento, affidato a Franco Steffanoni, anche se riuscito abbastanza bene per gli anni in cui fu realizzato, sono forse da imputare certi danneggiamenti della pittura pittorica e grossolani ritocchi.

Gli inventari del Museo riportano una comunicazione orale di Suida che assegnava il dipinto a Marco Marziale, sulla base del confronto con le opere della National Gallery di Londra e della *Circoncisione* del Museo Correr di Venezia. Tale attribuzione è stata ripresa nella segnalazione del restauro⁽¹⁵⁾ e, seppure dubitativamente, da Heinemann⁽¹⁶⁾.

Peraltro una semplice osservazione delle opere già da Suida portate a sostegno dell'attribuzione, una delle quali, la *Madonna e Santi* della National Gallery è proprio datata 1507, è sufficiente a escludere del tutto la paternità del Marziale, i cui esiti, soprattutto in questo momento, si manifestano sostanzialmente diversi.

Alcuni contatti del nostro dipinto, con quello che si è visto essere il momento veneto del Luini, sono percepibili già nella pala Jacquemart André, come è noto probabilmente eseguita nel territorio della Serenissima e proveniente dalla collezione Manfrin di Venezia, costituitasi intorno alla metà del '700 e, negli inventari ottocenteschi della raccolta, attribuita al Luini.

L'accurata caratterizzazione fisionomica che si incontra negli ovali dei volti della Madonna e della Santa Margherita della tavola parigina si ritrova nelle due sante del dipinto di Padova, dal viso tanto acutamente definito da farle quasi sembrare dei ritratti, mentre il Bambino attaccato al seno della Madonna sembra essere parente abbastanza stretto dei due angioletti musicanti della pala Jacquemart André nella quale, tra l'altro, si osserva una identica predilezione per una fredda incidenza delle luci. Se poi ci si sofferma sulla *Madonna con il Bambino e una devota* della collezione Polli, che è un frammento da una composizione di maggiori dimensioni, si può riscontrare una identità

(15) cfr. "Le Arti", I, fasc. III, 1938-39, p. 313 e fig. 24.

(16) F. HEINEMANN, 1962, cit., p. 324.

di fisionomia tra i due tipi del Bambino, anche se colti in una diversa attitudine. Le montagne che si notano sullo sfondo del paesaggio che si intravede sono rese con le medesime nette campiture di colore che si osservano nell'opera padovana, montagne lontane, rese azzurrine dallo spessore dell'atmosfera.

Ma, sicuramente, il confronto più stringente è da istituirsi con il *Compianto* di Budapest. Qui, oltre alle caratteristiche comuni osservate nella tavola di Parigi, ritroviamo le stesse tipologie dei volti nonché un similissimo modo di giocare con i panneggi delle vesti, in particolare nella Madonna. Quasi identica al tipo del S. Pietro del nostro dipinto è la figura di vecchio che si nota sulla destra del quadro di Budapest, tipo fisionomico con il naso affilato e il cranio un po' schiacciato che per il Luini costituisce quasi un motivo firma, potendosi ritrovare sia in opere giovanili, come il *compianto* di S. Giorgio al Palazzo o il S. Antonio Abate del polittico di Maggianico, sia in cose tarde, come il S. Gerolamo del Poldi Pezzoli o quello della collezione Harrach di Vienna. Ma non è certo quest'ultimo l'unico motivo a ripetersi anche nelle più avanzate fasi luinesche; se si pensa alla *Madonna del Roseto* di Brera (fig. 5), generalmente collocata intorno al 1525 ma la cui datazione potrebbe venire ragionevolmente anticipata, si vede il riutilizzo, anche se con varianti, del medesimo schema compositivo per il gruppo della Madonna con il Bambino, che pure non è molto lontano dalla *Madonna del garofano* della collezione Kress, che dovrebbe sistemarsi intorno al 1515. Queste due opere si valgono di un similissimo gusto negli accostamenti cromatici.

Anche se ci si vuole soffermare su più minuti dettagli, come la foggia delle vesti variegata e ornata di gioielli, dall'eleganza pretenziosa, o la predilezione ostentata per collane di perle di colori diversi, si trovano elementi riscontrabili con facilità anche nel quadro di Budapest.

Se proprio del Luini qui si tratta è da dire che quest'opera è quella che rappresenta il suo momento di maggiore vicinanza con la pittura veneta, vicinanza che qui ci sembra di raccogliere attraverso i riflessi di molteplici esperienze.

Innanzitutto è da notare il contatto con il tema veneto della Sacra conversazione, la cui impostazione, dato lo spazio compresso in cui vivono le figure, è già oltre gli schemi classici della tradizione belliniana. Sembra che qui il Luini potesse essere a conoscenza di variazioni sul tema come potevano essere impostate da Lorenzo Lotto in dipinto come la *Sacra Conversazione* della National Gallery di Edimburgo, che è del 1506, nella quale l'elemento paesistico viene ristretto nella fascia



Fig. 5 - BERNARDINO LUINI, *Madonna del roseto*, Milano, Brera.

più alta della composizione, mentre la scena viene animata da un notevole patetismo, ma soprattutto da un lucido realismo che doveva fare certamente facile presa su di un lombardo.

Inoltre l'iconografia della Madonna allattante, che sembra provenire da opere del Boltraffio, si combina con schemi veneti.

Fondamentale sembra comunque il contatto, già sottolineato⁽¹⁷⁾,

(17) M.L. FERRARI, 1967, *cit.*, p. 32.

con i pittori nordicizzanti operosi in quel momento a Venezia; l'attenzione nei confronti dell'arte nordica non è un fenomeno limitato, nella produzione del Luini, a questo preciso momento, ma ricorre in opere successive, come nell'*Annunciazione* di Brera nella quale i due riquadri sullo sfondo sono ripresi dalla *Piccola Passione* di Dürer incisa nel 1510. Viva, in ogni caso, doveva essere a Venezia l'impressione suscitata dalla *Festa del Rosario* di Dürer, che è del 1506. L'influsso nordico potrebbe anche spiegare la significativa coincidenza che sia il *Compianto* di Budapest sia la nostra *Madonna e Santi* siano state inizialmente assegnate al Marziale.

Uno dei tramiti per tutte queste esperienze, se si accetta un accostamento al primo Luini già proposto⁽¹⁸⁾, potrebbe anche essere stato Palma il Vecchio, con opere dal precoce accoglimento di motivi giorgioneschi, quali la *Sacra Conversazione* della Galleria Borghese, purtroppo di ignota provenienza, collocata correntemente prima del 1510.

Molti dunque, nell'opera in esame, i motivi veneziani, ma disparati e non evidenti, in quanto accolti soprattutto a livello di suggestione quasi vaga e innestati su di un substrato che, sempre in modo personalissimo, si rifà a una formazione lombarda.

Il punto di vista ribassato, dell'impostazione, è tipico dei lombardi in questo periodo, mentre la distribuzione dei volumi, come nella *pala Jacquemart André*, sembra valersi di un forte nucleo centrale un po' costretto, con divagazioni nel senso della larghezza. È un tipo di impostazione generale che sembra risalire ancora al Bramantino degli anni '90 del '400. L'influenza bramantinesca è percepibile anche nella durezza metallica delle pieghe e nella fredda incidenza della luce, già qui però un po' attenuata, rispetto alla *pala Jacquemart André*, da un più approfondito contatto con i veneti. Inoltre un disegno dell'Accademia di Venezia, posto in connessione con la serie degli *Arazzi dei Mesi*⁽¹⁹⁾ (1501-9), rappresentante una figura di vecchio, richiama piuttosto da vicino la figura del nostro S. Pietro. In tal senso il confronto potrebbe essere illuminante per chiarire come il Luini ricorra anche al Bramantino per la messa a punto di certe tipologie umane che diverranno caratteristiche della sua produzione. Non va neppure dimenticata l'impostazione data dal Bramantino al tema della *Madonna e Santi*, come nella lunetta di S. Maria delle Grazie che è stata collocata verso il 1505⁽²⁰⁾ ma che potrebbe essere ragionevolmente portata indietro anche di un decennio.

Determinante, negli inserti ritrattistici di forte realismo, sembra essere l'influsso del Solario mentre, sempre per il tipo del S. Pietro,

(18) F. MORO, 1986, *cit.*, p. 32.

(19) G. MULAZZANI, *Bramantino e Bramante pittore*, Milano 1978, p. 87.

(20) G. MULAZZANI, 1978, *cit.*, p. 92.

potrebbe costituire un confronto di un qualche significato il *S. Ambrogio* dello Zenale nella collezione Saibene di Milano che dovrebbe cadere intorno al 1506⁽²¹⁾.

Concludendo, l'opera in esame sembra essere il massimo punto di penetrazione del Luini nei confronti dell'Arte Veneta ma, nello stesso tempo, è ben presente l'influsso lombardo, in particolare del Bramantino che, come è noto, si fa vieppiù vivace dopo la fase veneta. Proponderei pertanto per collocare il dipinto in un momento immediatamente successivo al *Compianto* di Budapest, ma senz'altro prima del *S. Sebastiano* della collezione Contini Bonaccossi, tra la fine del 1507 e il 1508.

⁽²¹⁾ cfr. M. NATALE, in AA.VV., *Zenale e Leonardo*, Catalogo della mostra, Milano 1982 p. 19.

MARGHERITA BENETTIN

Cartografia inedita del Cinquecento
riguardante le acque a Padova, conservata
presso l'Archivio di Stato di Venezia

INTRODUZIONE

La cartografia cinquecentesca fornisce molti particolari per la conoscenza dei problemi fluviali di Padova, infatti costituisce un punto di riferimento fondamentale per mettere in risalto come la vita economica e sociale del centro patavino si incentrasse e si sviluppasse lungo le rive del Bacchiglione e dei canali che da esso derivavano. In tale studio si è cercato di evidenziare quanto sopra affermato e il susseguirsi delle mappe rispetta un ordine cronologico.

Si pensa di aver fatto cosa utile raffrontando l'attuale situazione delle mura e dei principali corsi d'acqua interni ad esse, con le mappe prese in esame. Dal confronto, ottenuto sovrapponendo lucidi, tratti con varie scale metriche dal rilievo aereo-fotogrammetrico del Comune di Padova, eseguito nel 1983 dalla Ditta Luigi Rossi di Firenze, al disegno originale, si è riscontrata una certa precisione. Il confronto ha messo in evidenza la professionalità dei vari autori.

Il lavoro da me svolto non è quindi una semplice raccolta di documenti ma vuole essere, invece, una cosa più viva, perché con esso si è cercato di unire il passato al presente, il *pertegador* alla macchina elettronica installata sull'aereo per le riprese aereo-fotogrammetriche.

Mi preme sottolineare che il materiale qui esaminato mi risulta essere inedito e quindi acquista valore per fornire nuovi elementi alla cartografia del Cinquecento già analizzata dagli studiosi specialisti in questo campo.

Ritengo opportuno qui segnalare il tipo di scheda descrittiva adottato:

Numero di scheda. Il numero della scheda è stato assegnato in base alla progressione cronologica con cui è stato ordinato il materiale cartografico.

Titolo della scheda. Il titolo della scheda consente una facile e pronta individuazione delle mappe studiate.

Data. Se la data è certa, in quanto si trova sul disegno, essa viene segnalata sulla scheda; altrimenti viene indicato, fra parentesi quadra, il secolo presunto della stesura dell'opera.

Autore. Viene riportato il nome dell'autore se l'attribuzione dell'opera è certa; in caso contrario si adotta la dicitura Anonimo.

Dimensioni. Le dimensioni sono state cartesianamente riportate segnando prima la larghezza, poi l'altezza e adottando come unità di misura il millimetro.

Iscrizioni e ornamenti sul recto. Si è ritenuto opportuno riportare tutte le principali iscrizioni, comprese quelle che si riferiscono ai punti cardinali.

Per una maggiore comprensione e facilità di lettura si danno le seguenti precisazioni: i tre puntini racchiusi tra parentesi angolari indicano le parole per me indecifrabili; le parentesi quadre presuppongono un mio intervento.

Ho ritenuto opportuno riportare le iscrizioni come si presentano, lasciando intatta la punteggiatura, le maiuscole, le iniziali puntate, ma sciogliendo opportunamente le abbreviazioni.

Invece le abbreviazioni da me adottate sono le seguenti:

- | | |
|------|----------|
| a. | alto |
| b. | basso |
| c. | centro |
| ds. | destra |
| sin. | sinistra |

Iscrizioni sul verso. Per meglio descrivere la mappa si sono riportate anche le iscrizioni che figurano sul verso.

Tecnica di esecuzione. La tecnica usata per l'esecuzione delle mappe esaminate è a inchiostro e talvolta presenta colorazioni ad acquerello.

Stato di conservazione. Vengono segnalate le condizioni dei disegni mediante le seguenti diciture: discreto, buono, ottimo, seguite da una descrizione accurata dello stato di conservazione.

Ente di appartenenza. Viene indicato a quale archivio appartiene l'opera in esame e cioè l'Archivio di Stato di Venezia, abbreviato talvolta A.S.Ve.

Collocazione. Essa precisa la collocazione del disegno volta per volta studiato.

Ora mi corre l'obbligo di ringraziare la Dott.ssa M. Blason, Direttrice della Biblioteca Civica di Padova; il Prof. Arch. V. Dal Piaz, docente all'Istituto di Architettura della Facoltà di Ingegneria a Padova; la Dott.ssa M.F. Tiepolo, Direttrice dell'Archivio di Stato di Venezia; l'Ing. A. Tondello, Capo Settore Strade della Provincia di Padova.

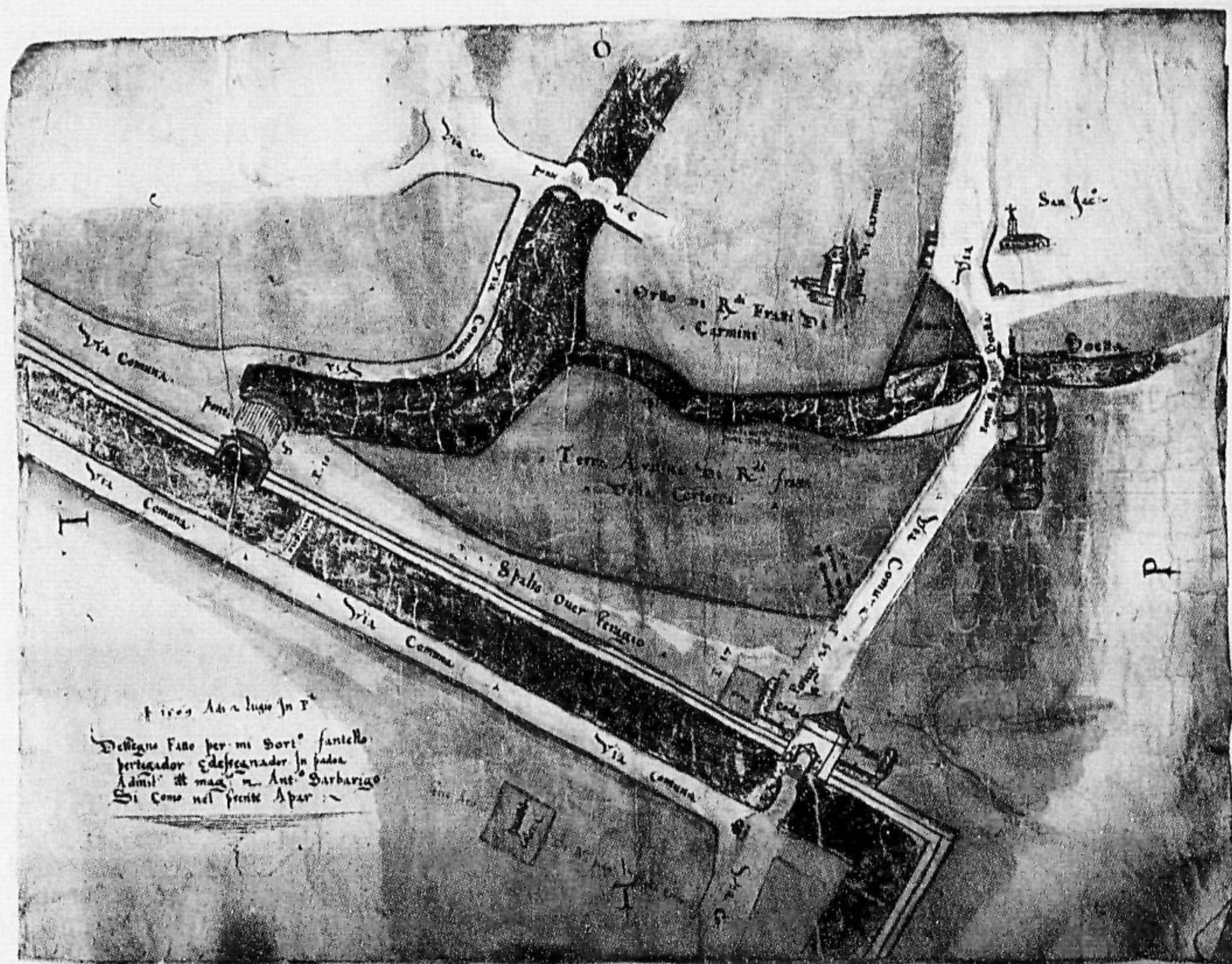


Fig. 1

SCHEDA N. 1 (fig. 1)

TITOLO: Disegno della zona di Padova percorsa da corsi d'acqua attraversati dai ponti di Codalunga, Boetta e un altro nelle adiacenze dei Carmini.

DATA: 1569. Adi 2 Lugo In Padoa.

AUTORE: Bortolomeo Fantello pertegador e dessegnador in Padoa.

DIMENSIONI: mm 579 x 448.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL RECTO: (b. sin.) Dessegno Fatto per mi Bortolamio fantello/pertegador e dessegnador In padoa/Adinstanza del magnifico messer Antonio Barbarigo/Si como nel presente Apar. (Ai margini) O, L, T, P.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL VERSO: (a.) Die 1 à luglio 1569/< . . . >

TECNICA DI ESECUZIONE: Disegno su carta con colorazioni ad acquerello.

STATO DI CONSERVAZIONE: Discreto. Il disegno, restaurato in epoca passata con pergamena ora macchiata, presenta sul verso un pezzetto di carta accartocciato incollato sul supporto. Sul recto vi sono macchie grigie agli angoli.

ENTE DI APPARTENENZA: Archivio di Stato di Venezia.

COLLOCAZIONE: Miscellanea Mappe n. 1441.

Questa mappa è eseguita per conto di Antonio Barbarigo e rappresenta quella zona che interessa le mura nel tratto compreso tra Porta Codalunga e il ponte in cui si uniscono Bacchiglione e Fossa Bastioni.

Una prima osservazione da fare è che nel disegno appare il percorso del canale della Bovetta con il suo inserimento nel Bacchiglione in corrispondenza dell'ansa prima dell'attuale ponte di Via Giotto. Da evidenziare inoltre la presenza della colonna riquadrata posta nella parte inferiore della mappa tra la didascalia: "Tere Arative Di Reverendi padri Della Certosa" (in quest'area il Dotto nella sua pianta "Padova circondata dalle muraglie vecchie" vi aveva indicato la Certosa).

La colonna suddetta è probabilmente quella proveniente dalla villa di Antonio Capodilista, situata nella periferia di Padova e demolita dai Veneziani durante il guasto attuato nel 1509 per riuscire a sostenere l'assedio dell'Imperatore Massimiliano che cercava di rioccupare la città. Attualmente la colonna si trova in Viale Codalunga.

Come caratteristiche idrauliche sono da notare il sostegno su Fossa Bastioni, costruito allo scopo di avere un livello di acqua più alto a monte, il ponte antistante la Porta Codalunga, la presumibile opera di difesa eseguita in corrispondenza dell'immissione del canale della Bovetta nel Bacchiglione (i resti del ponte della Bovetta, in prossimità dell'attuale Piazza Mazzini, sono stati ritrovati nel 1940).

Per quanto riguarda il ponte sulla confluenza della Fossa Bastioni nel Bacchiglione esso si trova in corrispondenza dell'attuale ponte di Via Giotto.

Il disegno è spiegato attraverso le seguenti scritte: Spalto over Teragio, Ortto di Reverendi Fratti di Carmini, Jesia di Carmini, San Jacomo, Guasto, Ponte della Boetta, Terra Arativa di Reverendi fratti

Della Certozza, Pertica 23, Coda Longa, Dazio, Ponte di C, Boetta, Fondamento Della porta Del Sustegno, Barbarigo, Taiapiera, Fondamento della Casetta < . . . > l'ano 1536.

Tale mappa presenta dei colori molto vivaci grazie all'ottimo stato di conservazione in cui si trova. Infatti il fiume è di un bleu intenso, i ponti sono rossi come i tetti delle case, le mura di difesa della città sono rosa, le strade bianche o verdi o beige, la "colona" riquadrata rosa.

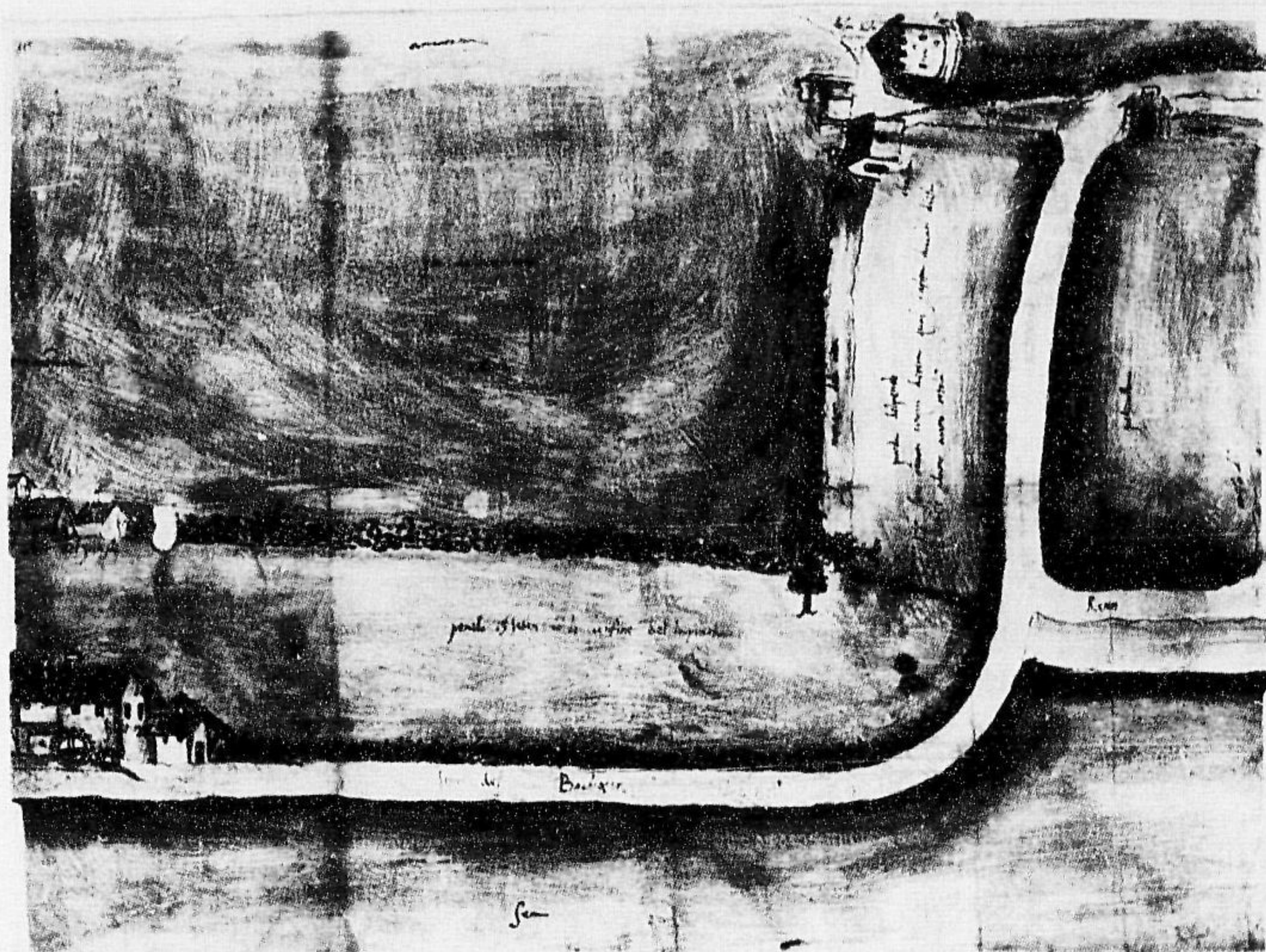


Fig. 2

SCHEDA N. 2 (fig. 2)

TITOLO: Veduta di terre e case in Prato della Valle.

DATA: [XVI sec.].

AUTORE: Anonimo.

DIMENSIONI: mm 560 x 425.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL RECTO: (ai margini) tramontana, Sera, mezo di, amatina.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL VERSO: (in c. a sin.) Prà del Mainente et altri locchi / N. 12 E / Padoa.

TECNICA DI ESECUZIONE: Disegno su carta con colorazioni ad acquerello.

STATO DI CONSERVAZIONE: Ottimo. Il disegno è stato restaurato recentemente. Sul recto sono presenti una lacuna in centro a sin. e due macchie scure in prossimità dell'ansa del fiume.

ENTE DI APPARTENENZA: Archivio di Stato di Venezia.

COLLOCAZIONE: Miscellanea Mappe n. 115.

Questo disegno riporta una veduta di terre e case in Prato della Valle, forse proprietà del Monastero di S. Giustina. Tale ubicazione viene confermata anche nella relativa scheda che si conserva nell'A.S. Ve. Si tratta di un'opera che ci presenta una visione prospettica assai elementare che fa risaltare la particolare attenzione dell'autore nella rappresentazione della tipologia edilizia (vedansi, ad esempio, i mulini sul fiume Bacchiglione).

Nonostante il disegno sia pervenuto in buone condizioni, le scritte non sempre sono leggibili. Di seguito riporto quelle iscrizioni che sono riuscite a decifrare: piarda del penelo, quisto peso sono quarti cinque divisa qual si afita ducati diese e dodise alano auno ortolano, Muragia dela citta, Chaseta, Borgo < . . . >, pra del mainente, chase del piasa, < . . . > del Bachigion, pradivalle, fosa dita < . . . >, ecc.

Colpiscono l'osservatore i colori molto forti che vivacizzano la resa della mappa: i prati verde scuro, giallo e marrone, i cespugli marrone scuro come i tetti, le mura beige o bianche o marron intenso. I comignoli sono bianchi, il fiume è grigio, gli alberelli e gli argini sono di color marrone.

SCHEDA N. 3 (fig. 3)

TITOLO: Disegno che riporta il Borgo S. Croce.

DATA: [fine XVI sec.].

AUTORE: Anonimo.

DIMENSIONI: mm. 579 x 445.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL RECTO: /

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL VERSO: P 6.

TECNICA DI ESECUZIONE: Disegno a penna acquerellato a colori.

STATO DI CONSERVAZIONE: Buono, a parte i margini sbrecciati.

ENTE DI APPARTENENZA: Archivio di Stato di Venezia.

COLLOCAZIONE: 1803 Cassa Obbedienze S. Marta (Libro di cassa).

La mappa in questione si trova nel Fondo S. Marta dell'Archivio di Stato di Venezia, ma è sciolta da documenti che ne specificano l'autore e il motivo per cui venne eseguita. Essa è inserita in un libro di cassa che non fornisce dati relativi alla carta qui esaminata.

Il disegno ben curato dà una visione abbastanza appariscente del Borgo di S. Croce. Esaminandolo si può riscontrare la rappresentazio-

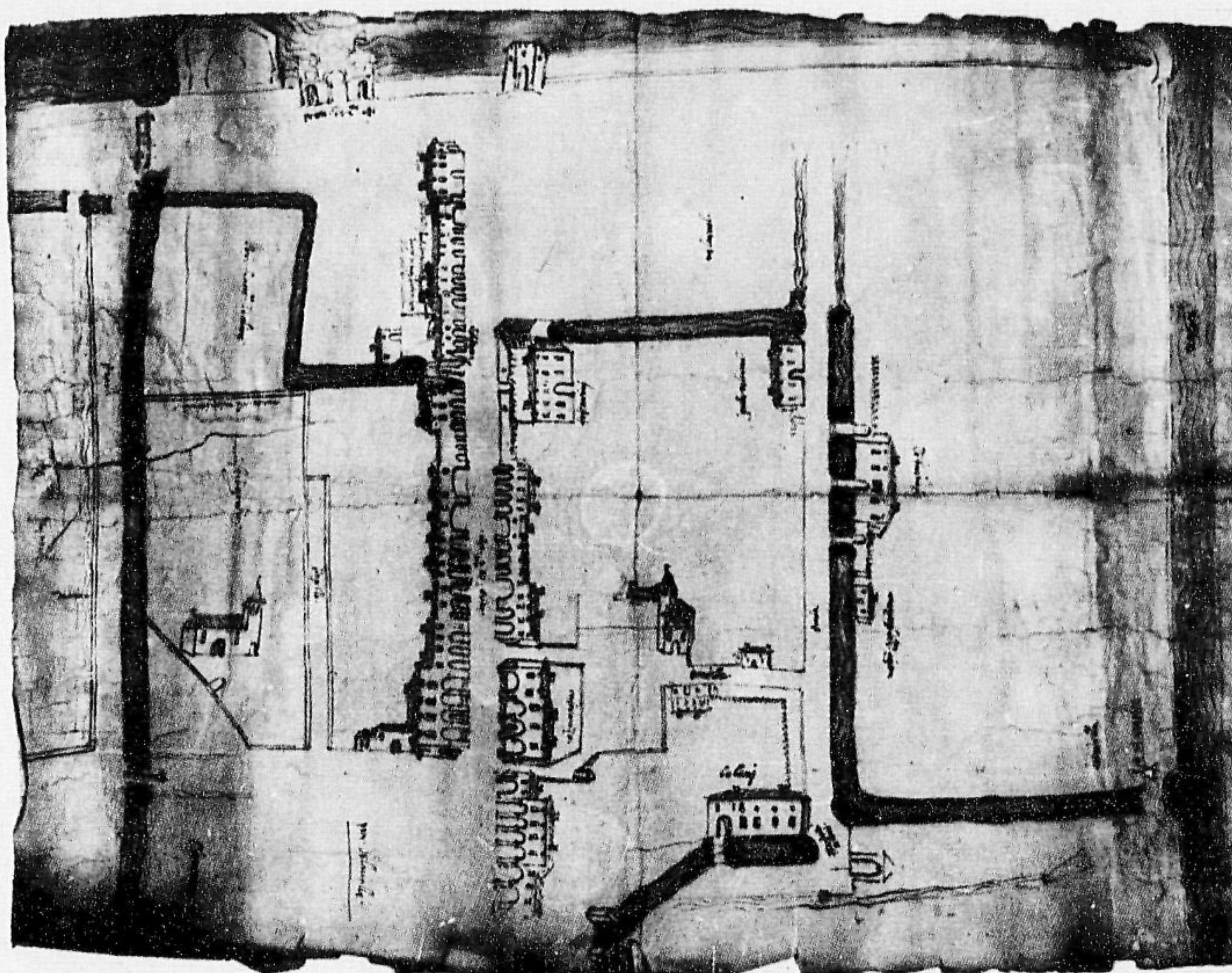


Fig. 3

ne di Porta S. Croce, del Bastione Alicorno, di vari edifici con la specificazione dei nomi dei proprietari.

Idraulicamente colpisce l'attenzione l'opera di sottopasso delle mura del Canale Alicorno, la stessa tuttora esistente che serve per portare l'acqua allora a S. Giustina, attualmente al Prato della Valle.

Per quanto riguarda invece l'assetto idraulico generale esso è da confrontare con il tracciato canalizio presente sul disegno conservato all'A.S.Ve. nel fondo Miscellanea Mappe n. 451 a, richiamato e studiato nel volume "Prato della Valle" edito nel 1986.

Sono da menzionare come altri episodi edilizi i mulini allora molto numerosi a Padova e la costruzione ottagonale vicino alla Porta S. Croce.

Sul disegno sono riportate le seguenti iscrizioni: Santa Justina, Conte Francesco dalion, miserigordia, pra delavalle, Soranzo, Porta De Santa Crose, Foscarini, julio relaruol, Conte Lani, Aligorno, muro dela miserigordia, vigollo [vicolo], pontesello, molinj, borgo de santa crose, Conte Farin, monage de santa agion, Dala frige. Per quanto riguarda i

colori usati i tetti sono acquerellati di rosso, i canali di azzurro come il fiume che circonda la mura di Padova dalla parte di Porta S. Croce e dove c'è una grata.

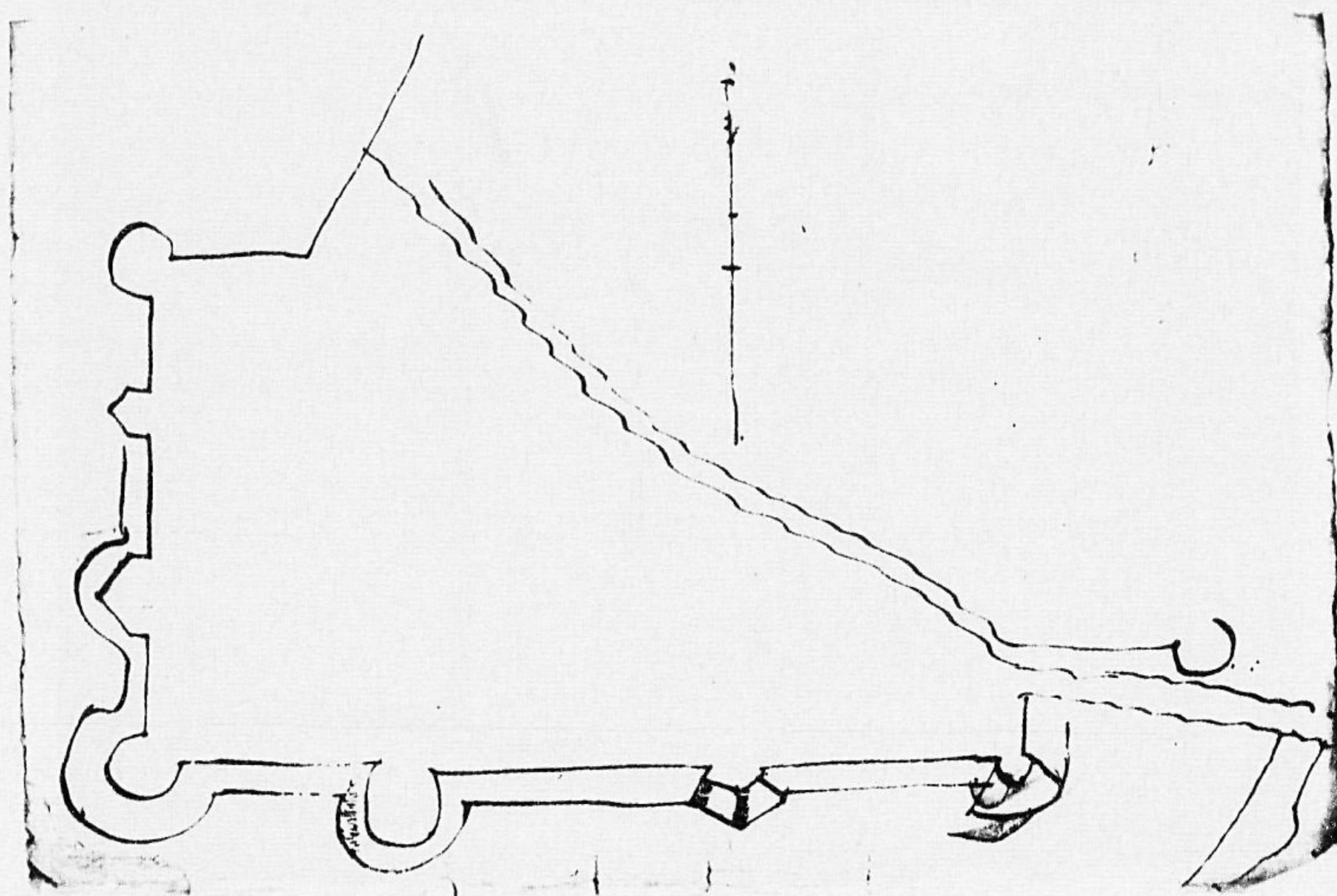


Fig. 4

SCHEDA N. 4 (fig. 4)

TITOLO: "Humori" di Domenico Franciesi.

DATA: [fine XVI sec.].

AUTORE: Domenico Franciesi.

DIMENSIONI: mm. 320 x 219.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL RECTO: /

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL VERSO: (a. ds.) Di dom.co Franciesi/circa la naut.ca de Pad.va; (b. sin.) MILITIA.

TECNICA DI ESECUZIONE: Disegno a penna.

STATO DI CONSERVAZIONE: Buono. Il disegno è stato recentemente restaurato ai margini.

ENTE DI APPARTENENZA: Archivio di Stato di Venezia.

COLLOCAZIONE: Archivio Proprio Pinelli. Busta n. 2 fogli n. 1.

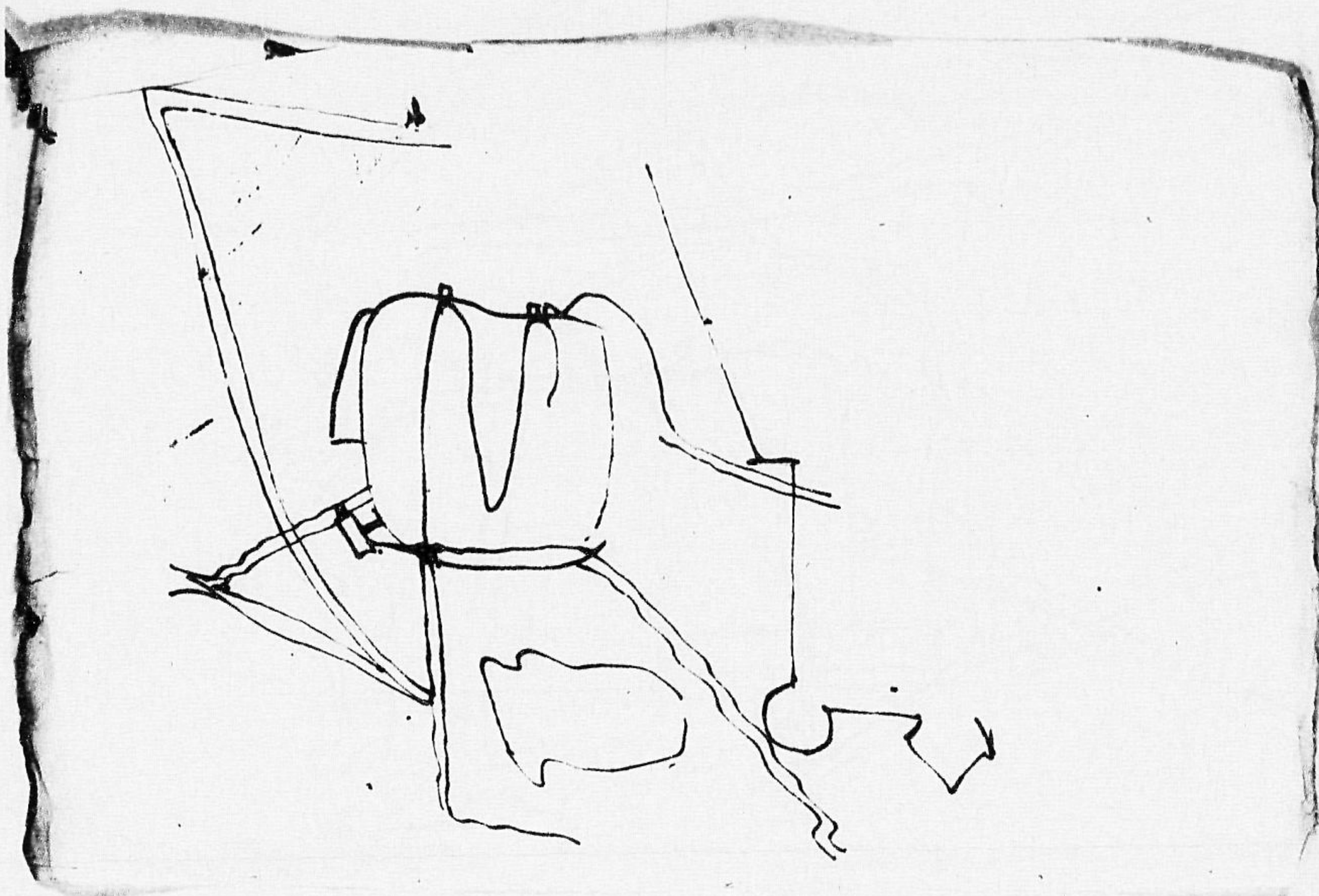


Fig. 5

SCHEDA N. 5 (fig. 5)

TITOLO: "Humori" di Domenico Franciesi.

DATA: [fine XVI sec.].

AUTORE: Domenico Franciesi.

DIMENSIONI: mm. 320 x 219.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL RECTO: /

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL VERSO: /

TECNICA DI ESECUZIONE: Disegno a penna.

STATO DI CONSERVAZIONE: Buono. Il disegno presenta un recente restauro ai margini.

ENTE DI APPARTENENZA: Archivio di Stato di Venezia.

COLLOCAZIONE: Archivio Proprio Pinelli. Busta n. 2 foglio n. 1/A.

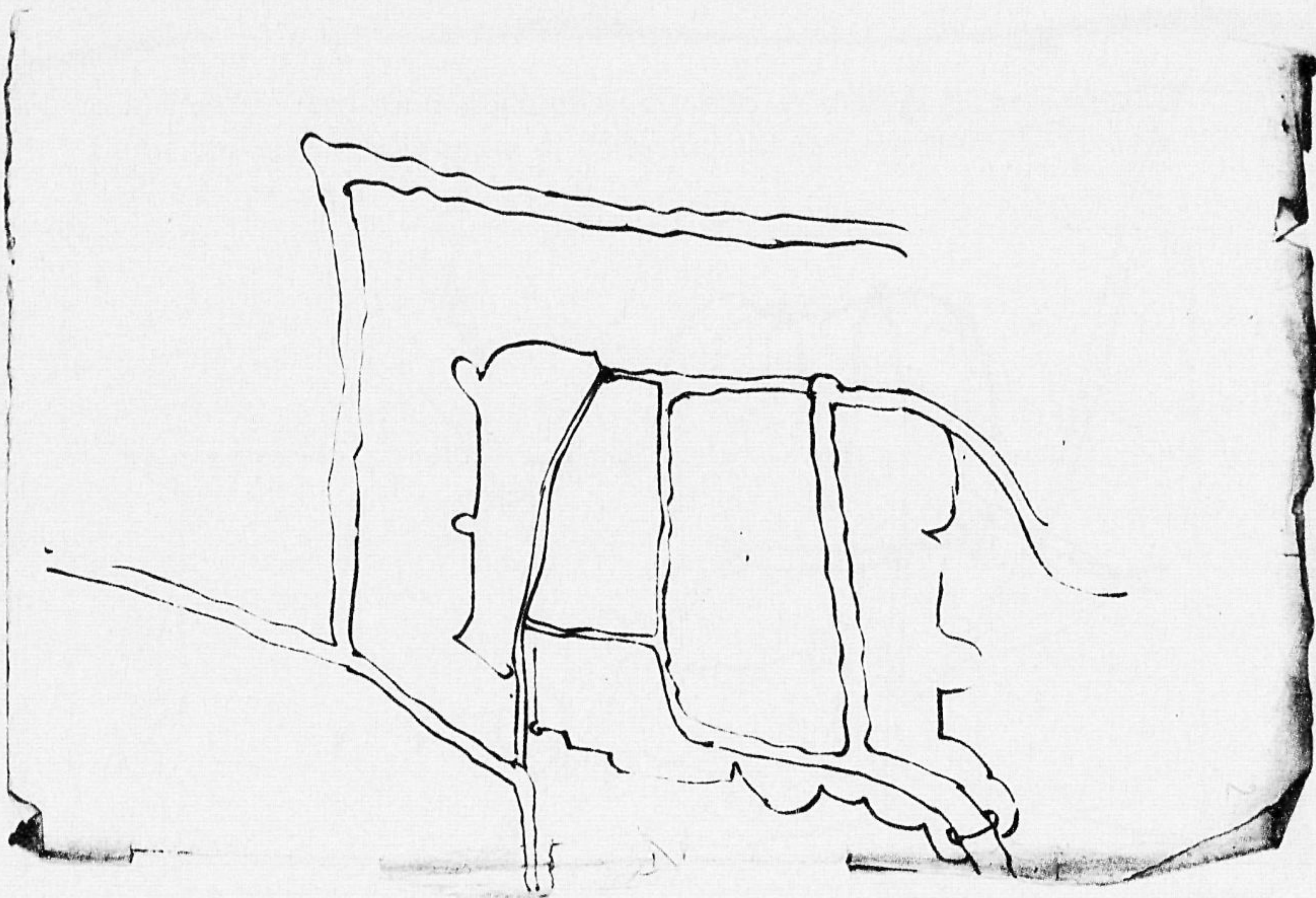


fig. 6

SCHEMA N. 6 (fig. 6)

TITOLO: "Humori" di Domenico Franciesi.

DATA: [fine XVI sec.].

AUTORE: Domenico Franciesi.

DIMENSIONI: mm. 320 x 219.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL RECTO: /

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL VERSO: /

TECNICA DI ESECUZIONE: Disegno a penna.

STATO DI CONSERVAZIONE: Buono. Il disegno presenta un recente restauro ai margini.

ENTE DI APPARTENENZA: Archivio di Stato di Venezia.

COLLOCAZIONE: Archivio Proprio Pinelli. Busta n. 2 foglio n. 1/B.

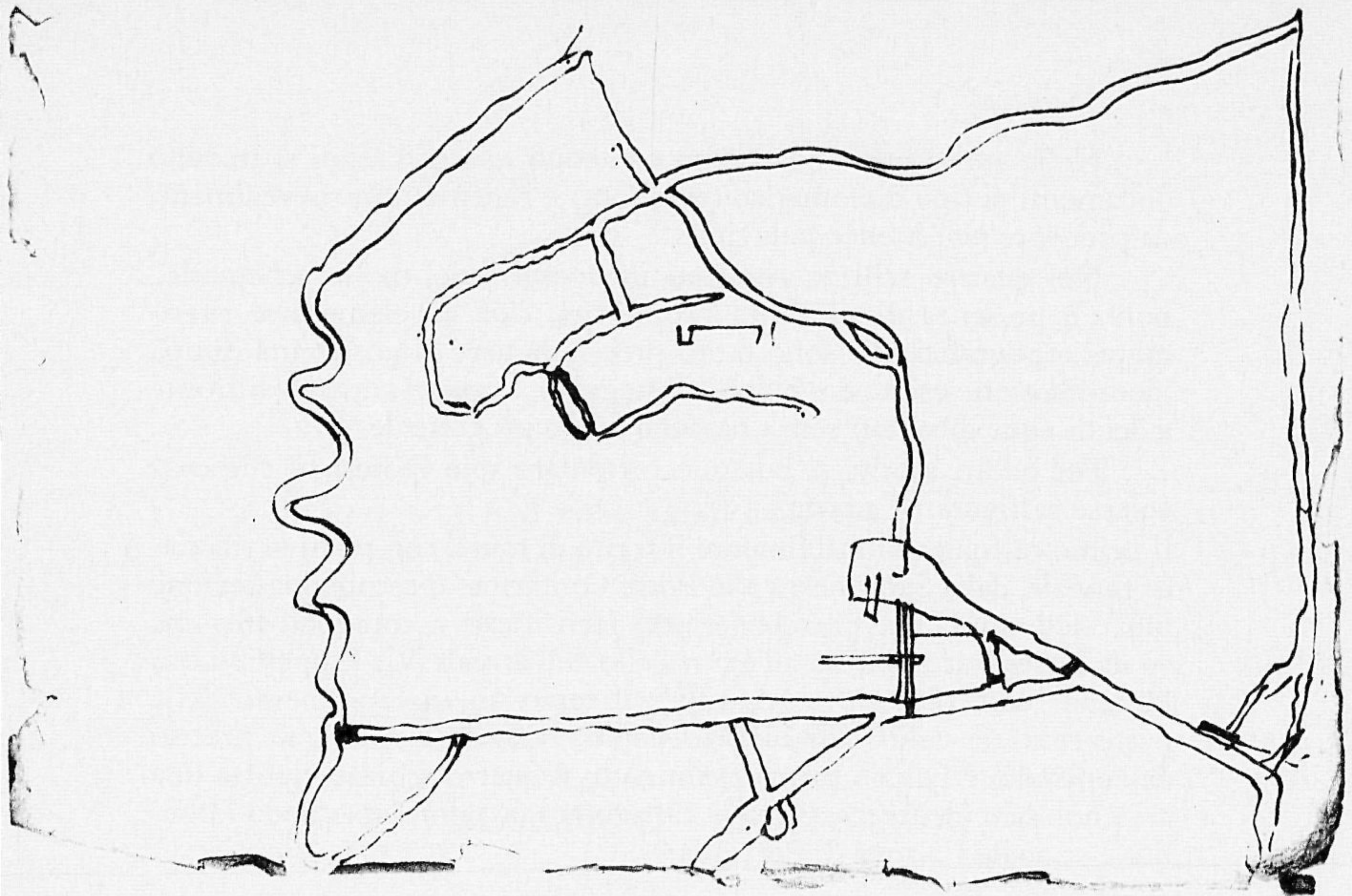


fig. 7

SCHEDA N. 7 (fig. 7)

TITOLO: "Humori" di Domenico Franciesi.

DATA: [fine XVI sec.].

AUTORE: Domenico Franciesi.

DIMENSIONI: mm. 320 x 219.

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL RECTO: /

ISCRIZIONI E ORNAMENTI SUL VERSO: /

TECNICA DI ESECUZIONE: Disegno a penna.

STATO DI CONSERVAZIONE: Buono. Il disegno è stato recentemente restaurato.

ENTE DI APPARTENENZA: Archivio di Stato di Venezia.-

COLLOCAZIONE: Archivio Proprio Pinelli. Busta n. 2 foglio n. 1/C.

Questi "Humori" sulle fortificazioni di Padova sono contenuti nella Busta n. 2 del Fondo Archivio Proprio Pinelli e non presentano spiegazioni di alcun tipo sul motivo per cui vennero eseguiti.

Nella stessa busta dove sono contenuti questi disegni si trovano documenti di tipo diplomatico (relazioni) e riguardanti provvedimenti da prendere nell'Ateneo patavino.

Nei quattro schizzi, riportati in questa sede, molto schematici, non c'è presenza di rilevanza geometrica, cioè gli elementi e riferimenti topografici non sono tanto precisi da dare la possibilità di una identificazione esatta dei luoghi tratteggiati. Forse ci si trova di fronte a dei disegni abbozzati senza nessuno scopo progettuale.

Per questi motivi si possono formulare solo ipotesi su che cosa volesse raffigurare l'autore.

Il primo raffigura probabilmente il tratto di mura, con relativo tracciato fluviale, dalla Saracinesca alle Porte Contarine; il secondo la sezione fuori delle mura che potrebbe essere identificata o con quell'area che va da Porta Portello fino all'ex macello dell'attuale Via Jappelli, o con la zona Nord di Padova (Arcella); il terzo un ingrandimento della parte centrale dello schizzo precedente, cioè uno studio più preciso dell'episodio canalizio prima esaminato; il quarto schizzo riporta una area non ben identificata dove è raffigurato un complesso nodo idraulico e stradale (la zona di Porciglia?).

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- PUPPI L., *Contributo all'iconografia urbana di Padova nel Cinquecento*, estr. dal: "Bollettino del Museo Civico di Padova", A. LX n. 1, Padova, 1976.
- PUPPI L., *Appunti in margine all'immagine di Padova e suo territorio secondo alcuni documenti della cartografia tra Quattrocento e Cinquecento*, in AA.VV., "Dopo Mantegna, arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI" (Catalogo alla Mostra), pp. 163 - 165, Milano, 1976.
- AA.VV., *Alvise Cornaro e il suo tempo* (Catalogo della Mostra a cura di L. Puppi), pp. 232 - 238, Padova, 1980.
- CAMERLENGO L., *L'immagine del Santo nella trama della città. Documenti iconografici manoscritti*, in AA.VV., "S. Antonio 1231 -1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città", pp. 428 - 434, Padova, 1981.
- PUPPI L., UNIVERSO M., *Padova*, "Le città nella storia d'Italia", Bari, 1982.
- AZZI VISENTINI M., *L'Orto Botanico di Padova e il Giardino del Rinascimento*, Milano, 1984.
- PUPPI L., *Il Prato in età moderna*, in "Prato della Valle. Due millenni di storia di un'avventura urbana", a cura di L. Puppi, pp. 69-160, Padova, 1986.

ANCHISE TEMPESTINI

Sebastiano Florigerio e Boccaccio Boccaccino

Il saggio monografico che Annamaria Poz ha dedicato a Sebastiano Florigerio⁽¹⁾ ha fissato alcuni punti fermi nella carriera del pittore veneto, considerato spesso friulano dalla storiografia artistica per i suoi rapporti professionali con il mancato suocero Pellegrino da San Daniele, per l'attività da lui svolta a Udine e a Cividale del Friuli, per l'influsso esercitato su di lui dal Pordenone, cioè da colui che, in un'ottica molto riduttiva, è stato troppo spesso considerato l'iniziatore di quella scuola pittorica friulana evocata dagli studiosi locali, ma difficilmente individuabile se non come un settore periferico e in qualche modo anomalo della scuola veneta⁽²⁾. Se infatti è vero che artisti come Pomponio Amalteo, il Calderari, Bernardino Blaceo, Sebastiano Scante, sono profondamente influenzati dal Sacchiense, altri pittori, come Francesco Floreani, si inseriscono piuttosto nella corrente manieristica che innesta sulla tradizione tizianesca prestiti culturali tosco-emiliani

(1) A. Poz, *Studi su Sebastiano Florigerio*, in *Arte Cristiana*, 75, 1987, pp. 387-402.

(2) Cfr. *Il Pordenone*, Catalogo della Mostra a cura di Caterina Furlan (Passariano-Pordenone 1984), Milano 1984, con saggi di R. Pallucchini, A. Rizzi, C. Furlan, G. Bergamini, C.R. Cohen, M.A. Chiari, M. Bonelli, P. Goi, che recano in complesso importanti contributi alla conoscenza dell'artista, mentre purtroppo la scelta delle opere ricalca l'impostazione critica che era ancora alla base delle celebrazioni del 1939.

secondo la linea tracciata da Giuseppe Porta detto Salviati e Andrea Meldolla: non quindi scuola friulana, ma provincia di sempre più stretta osservanza veneta, soprattutto dopo il fallimento dei tentativi di resistere alla supremazia imposta dalla Serenissima già a partire dal 1420 e che divenne definitiva nel secondo decennio del Cinquecento. La generazione di artisti che tiene il campo in Friuli tra il XV e il XVI secolo può ancora trovare un sia pure instabile bilanciamento tra i modelli forniti da Andrea Mantegna, Gentile e Giovanni Bellini, Bartolomeo e Alvise Vivarini, Antonello da Messina, Bartolomeo Montagna, Vittore Carpaccio da un lato e gli intagliatori in legno e incisori tedeschi dall'altro, mentre la scultura in pietra e l'architettura innestano gli apporti lombardi su una base padovano-donatelliana. Dopo la meteora costituita da Giovanni Antonio Sacchiense, non quindi capo-scuela friulano ma, per talento e per scelta personale, uno dei massimi esponenti della pittura italiana di primo Cinquecento con un respiro che abbraccia almeno l'area veneta, la Lombardia e l'Emilia, si procede velocemente verso una progressiva perdita di identità culturale, fatto inevitabile in una regione che, dopo la caduta di Aquileja e la decadenza di Cividale, non ha mai più avuto sul proprio territorio una città capitale, rimanendo relegata in una condizione di area decentrata, tributaria di organismi politici stranieri: la civiltà friulana continua ad essere espressa da una piccola nobiltà che sopravvive fondendosi con quella veneta o con quella germanica, mentre anche il tradizionale idioma ladino si perpetua solo a livello di tradizione orale: a tutt'oggi, in assenza di un retaggio letterario e nonostante l'impegno della benemerita Società Filologica Friulana, non esiste una grafia consolidata e sicura per gli scrittori locali, che del resto esprimono essenzialmente concetti e valori di una civiltà rurale⁽³⁾.

La figura di Sebastiano Florigerio emerge dal saggio della Poz affrancata in parte dalle scorie che talora l'avevano resa sfuggente e incongrua in interventi precedenti, in primis nella monografia di Remigio Marini⁽⁴⁾ che aveva cercato di proporla come una sorta di alter ego del Pordenone; e tuttavia non mancano le contraddizioni: la studiosa assegna al pittore il misterioso e inquietante "*Cristo morto*" della Cassa di Risparmio di Treviso, dipinto che stenta ancora a trovare un'attendibile paternità dopo che Roberto Longhi l'aveva inserito nel catalogo del suo "Amico friulano del Dosso", riproposto da Mauro

⁽³⁾ Per una rassegna dell'attività artistica in Friuli prima e dopo il Pordenone, si veda P. Goi, *Antefatti, Fatti, Postfatti, Misfatti pordenoniani in Friuli*, in *Il Pordenone, Atti del Convegno Internazionale di Studio* a cura di C. Furlan (Pordenone, 23-25 agosto 1984), Pordenone 1985, pp. 189-197.

⁽⁴⁾ R. Marini, *Sebastiano Florigerio*, Udine 1956.

Lucco⁽⁵⁾; come ho già avuto modo di dire, siamo qui di fronte ad una di quelle figure virili in scorcio che nella pittura veneta esprimono dai primi anni del XVI secolo il desiderio di gareggiare con la scultura: il cosiddetto "Gaston de Foix" del Savoldo al Louvre, il 'Marte abbattuto' dell'"Allegoria della Pace" sicuramente utilizzata dal Pordenone ma probabilmente già esistente sulla faccia giorgionesca del Fondaco dei Tedeschi, l'"Adone morto" di Sebastiano del Piombo agli Uffizi, sono tutti esempi di questa gara tra pittura e scultura di cui ci parlano le fonti e che ebbe sicuramente luogo a Venezia negli anni in cui Giorgione, Tiziano e Sebastiano vi imponevano la nuova lingua figurativa⁽⁶⁾; non sappiamo ancora chi abbia ideato il "Cristo morto" di Treviso, ma non sicuramente un pittore fondamentalmente provinciale come il bizzarro e litigioso Sebastiano Florigerio: basta riguardare la "Pietà" di Rovigo, parte centrale del suo padovano polittico di San Bovo per convincercene. Lascia perplessi anche l'assegnazione dubitativa a lui che la Poz propone per i quattro "Patriarchi" del Museo Civico di Conegliano, che meglio saranno collocati in un ambito trevisano piuttosto vicino a Domenico Capriolo, come lo conosciamo dopo la ricostruzione del suo catalogo fornitaci da Giorgio Fossaluzza, Eugenio Manzato e Mauro Lucco⁽⁷⁾; la lettura in chiave trevisana che la Poz propone del Florigerio non è del resto nuova: Bernard Berenson, nei suoi "Elenchi", assegnava a Sebastiano alcuni dipinti che Mauro Lucco ha collocato in modo più attendibile rispettivamente nei cataloghi di Domenico Capriolo e di Ludovico Fiumicelli⁽⁸⁾. La studiosa

(5) M. Lucco, *I Pittori trevigiani e l'Effetto Malchiostro*, in *Il Pordenone, Atti cit.*, pp. 141-152, in part. pp. 141 s., 146, 149, con bibl. prec.; il dipinto è stato invece assegnato di nuovo al Florigerio da C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988, pag. 338.

(6) Cfr. A. Tempestini, *Sebastiano del Piombo tra Venezia e Roma: l'"Adone morto" degli Uffizi*, in corso di stampa negli Atti del Convegno internazionale di Studi *Rome, Tradition, Innovation and Renewal* (Roma, giugno 1987).

(7) G. Fossaluzza, *Profilo di Domenico Capriolo*, in *Arte Veneta*, XXXVII, 1983, pp. 49-66; E. Manzato, *Opere trevigiane di Domenico Capriolo*, in *Studi trevisani*, n. 1-2, 1984, pp. 85-93; M. Lucco, loc. cit., in part. pp. 142-144, 146 s., 149-151.

(8) B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, London 1957, I, pp. 76 s.; ed italiana, Firenze 1958, I, pag. 79: delle opere che il Berenson assegnava al Florigerio, il *Giocatore di palla con giovane assistente* dei Musei Statali di Berlino è stato accostato a Francesco Beccaruzzi da G. Fossaluzza, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in *Arte Veneta*, XXXV, 1981, pp. 71-83, in part. 80-83, fig. 15; cit. dalla Poz, art. cit., pag. 402; la *Madonna tra i ss. Girolamo e Francesco* già nella coll. Fellows Platt a Englewood N.J., che la Poz, ibidem, ritiene di area ferrarese, è in effetti un'opera del ferrarese G.B. Benvenuti, l'Ortolano; l'*Uomo anziano con due donne* n. 1871.96 della Yale University Art Gallery di New Haven, Conn. è un dipinto che faceva parte della collezione di Andrea Vendramin: cfr. t. Borenius, *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, London 1923, tav. 17A; la Poz, ibidem, ricorda giustamente che il *Santo incoronato vescovo* della Kress Collection n. 2152, depositato nella University Gallery a Tucson, Arizona, è stato restituito a Juan de Juanes. Nella Fototeca di Villa I Tatti, sotto il nome di Sebastiano Florigerio, si trovano ancora due dipinti che non compaiono negli *Elenchi*: si tratta della *Madon-*

mostra d'altro canto una notevole, direi eccessiva prudenza di fronte ad attribuzioni proposte dallo scrivente e da altri storici dell'arte e che saranno invece da confermare: mi riferisco al *San Marco tra la Giustizia e la Prudenza* (fig. 1) in collezione privata e al *Castragatti* oggi nel Museo Civico di Treviso⁽⁹⁾, mentre, con le motivazioni da me già esposte in altra sede, debbo ribadire l'assegnazione al Florigerio della



Fig. 1 - Sebastiano Florigerio, S. Marco tra la Giustizia e la Prudenza, coll. priv.

pala di S. Giuseppe (fig. 2) nel duomo di Cividale, eseguita dal pittore, secondo i documenti, tra il 1537 ed il 1538: la Poz cita l'opera, ma

na col Bambino venduta appunto come Florigerio a Milano nell'aprile 1908 col n. 44 (fig. 7), che è da restituire a Domenico Capriolo per confronto con la *Sacra Conversazione* del Museo Civico di Conegliano pubblicata sia dal Fossaluzza che dal Lucco; aggiungo qui al catalogo del Capriolo la *Sacra Famiglia con sposalizio mistico di S. Caterina* che nel 1913, presso Ongania a Venezia, era ritenuta un dipinto della cerchia di Giovanni Cariani (fig. 8). L'altra opera che nella Fototeca ex-Berenson è collocata sotto il nome del Florigerio è il *Ritratto di donna con liuto* di ubicazione ignota che il Lucco, loc. cit. pp. 145 e 152, fig. 26, attribuisce a Ludovico Fiumicelli.

⁽⁹⁾ A. Poz, art. cit., pp. 401 s., rispettivamente note 52 e 48; per quanto concerne il *Castragatti*, reso noto per primo, come riferisce la Poz, da G.M. Pilo nel 1972, lo avevo confermato al Florigerio nel 1981: cfr. A. Tempestini, *Gruppi di figure nella pittura padana del '500*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Bargellesi*, Ferrara 1981, pp. 271-280, in part. pp. 276 s., e fig. 3.

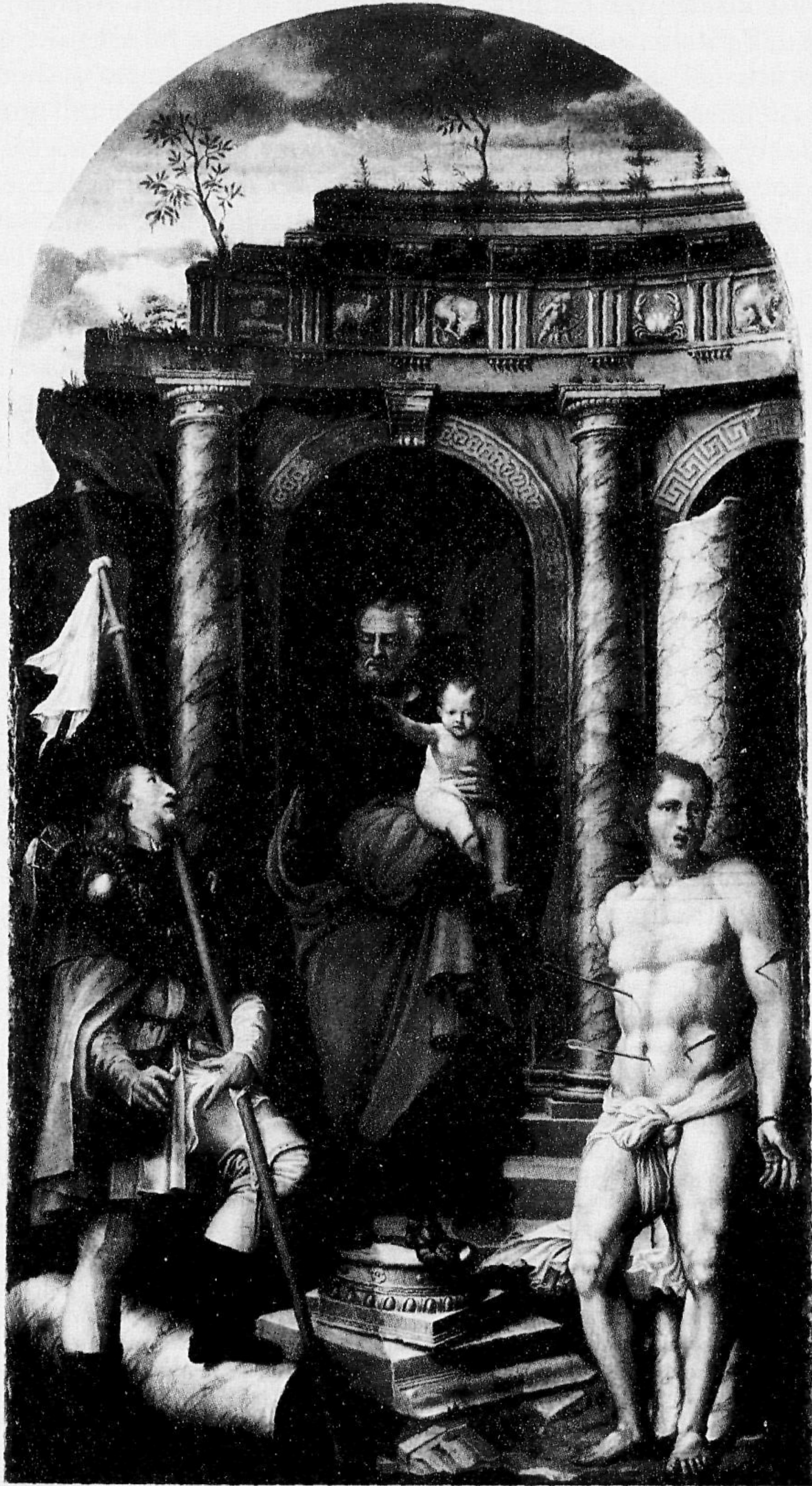


Fig. 2 - Sebastiano Florigero, Pala di S. Giuseppe, Cividale del Friuli, Duomo.

sembra considerarla perduta; come ho già scritto, in essa parlano a favore di Sebastiano la consonanza con le opere da lui eseguite quattro anni prima a Padova, città a cui ci rinviano sia il gusto archeologico neomantegnesco, sia l'architettura falconettiana⁽¹⁰⁾. In un momento precedente, ancora memore della *pala dell'Immacolata Concezione* oggi all'Accademia di Venezia, del *polittico dei Battuti* di Cividale e dell'udinese *pala di S. Giorgio*, sarà invece da ricollocare il succitato *San Marco tra la Giustizia e la Prudenza*, da me già assegnato all'artista: siamo probabilmente nella nuova parentesi veneta del pittore, tra il bando da Udine del 1529 e il polittico padovano del 1533, verso il quale sembrano indirizzarci le lumeggiature dei panneggi che troviamo simili nella parte centrale della predella di San Bovo. Suggestiva, ma non convincente appieno, appare anche l'assegnazione al pittore, proposta dalla studiosa, dell'*Andata al Calvario* in collezione privata, che conoscevo da una vecchia fotografia Fiorentini-Toso e che sarà da attribuire ad un anonimo artista che combina elementi desunti da Rocco Marconi con apporti carianeschi e prestiti dalla grafica nordica, questi ultimi rilevati anche dalla Poz.

Questo mio nuovo intervento sul Florigerio può apparire fin qui una recensione all'articolo della giovane studiosa udinese, ma in realtà i riferimenti al suo saggio sono inevitabili, anche se non sempre concordo con lei nel porre un nuovo ordine nel catalogo del pittore. A lei debbo riconoscere il merito di aver corretto l'immagine di Sebastiano, che finora era stato troppo spesso veduto come un artista 'pordenonese', particolarmente o unicamente interessato a composizioni molto articolate e drammatiche, che in realtà egli realizza solo in una fase ben precisa della propria attività, durante il terzo decennio, nella *pala*

⁽¹⁰⁾ A. Poz, art. cit., pag. 396. Cfr. A. Tempestini, *Il Cavalcaselle in Friuli*, in *Paragone* n. 287, gennaio 1974, pp. 85-91, in part. pag. 90. Da notare, come si rileva anche dal mio vecchio scritto, che Vincenzo Joppi identifica l'autore del quadro col Florigerio nel *Nuovo Contributo*, mentre opta per il Secante solo nel *Contributo quarto*: non considero probante per l'assegnazione del dipinto a quest'ultimo il riferimento all'iscrizione che vi leggeva ancora Fabio di Maniago. G. Bergamini, in *Cividale del Friuli. L'Arte*, Udine 1977, pag. 54, afferma che l'opera fu eseguita dal pittore udinese Sebastiano Secante il Vecchio nel 1537, come risulta da un documento e come, nell'Ottocento, si poteva leggere nella parte inferiore del quadro (di Maniago). In realtà, secondo il testo del conte friulano, l'iscrizione si riferiva solo alla data 1537, mentre egli non chiarisce la fonte dell'attribuzione: cfr. F. di Maniago, *Storia delle Belle Arti friulane*, Venezia 1819, pag. 164. Non dimentichiamo, del resto, che il di Maniago aveva ricevuto le informazioni su Cividale dal cugino Mons. Michele della Torre: cfr. A. Tempestini, *Lettere del conte Fabio di Maniago al cugino Mons. Michele della Torre*, in *Notizie da Palazzo Albani*, XII, n. 1-2, 1983, *Dedicato a Pietro Zampetti nei suoi settanta anni* a cura di I. Chiappini e G. Cucco, pp. 282-286; si veda anche l'*Elenco delle Pitture, e Monumenti di Scultura esistenti in Cividale dei Secoli remoti, e segnatamente de' XV, XVI, VII (sic), in risposta alle vss. Domande ut supra. Descrizione delle Pitture. Nel Duomo*, ms., Cividale del Friuli, Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale, Carte della Torre, Cartella XIX, fascicolo 6.

dell'*Immacolata Concezione*, in quella di *S. Giorgio* e nel cividalese *polittico dei Battuti* ufficialmente eseguito da Pellegrino da San Daniele, ma alla realizzazione del quale, tra il 1526 ed il 1528, dobbiamo pensare che il Florigerio abbia dato un rilevante contributo⁽¹¹⁾. Il documento trovato dalla Poz e attestante l'attività del pittore come magister a Conegliano nel 1523 apre una nuova prospettiva sui rapporti tra il giovane artista e il suo mancato suocero: sembra proprio di poter concludere che Sebastiano non si sia formato alla scuola di Pellegrino, come il contratto nuziale del 1525 vorrebbe far supporre; dopo il completamento, nel 1522, degli affreschi di San Daniele, ai quali probabilmente il Florigerio non pose neppure mano, secondo la prudente lettura fornitane recentemente da Massimo Bonelli⁽¹²⁾, si direbbe che il cinquantacinquenne Pellegrino, di fronte alla difficoltà ad elaborare nuove idee che appare attestata dalla claudicante conduzione della commissione cividalese, abbia cercato di legare alla propria bottega un giovane promettente, costituendo con lui un sodalizio che fallì poco dopo, come l'esecuzione in proprio, da parte di Sebastiano, della *pala di San Giorgio*, nei primi mesi del 1529, sembra attestare. Il giovane pittore, che recava in Friuli, contemporaneamente al Pordenone, rientratovi nel 1524, le novità dell'"effetto Malchiostro", sembra aver risvegliato nell'animo dell'anziano maestro la speranza di poter ancora aggiornare il proprio linguaggio, maturato a Ferrara e a contatto con la rivoluzione che aveva sconvolto la laguna sullo scorcio del primo decennio. Ma fu una breve illusione, come attesta l'assoluto vuoto di commissioni che superino il livello delle chiese di campagna nella successiva, ventennale produzione di Pellegrino. Sebastiano non sposò la sua promessa e ruppe molto presto i patti professionali con il padre di lei, come, oltre alla *pala di San Giorgio*, confermano anche i documenti gemonesi resi noti dalla Poz e relativi al gennaio-febbraio 1528⁽¹³⁾.

(11) Questa mia affermazione appare certo in contrasto con le conclusioni da me tratte nella mia monografia su Pellegrino da San Daniele dove rivendicavo all'anziano maestro la completa autografia di quest'opera: cfr. A. Tempestini, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine 1979, pp. 62-65, 123 s. In seguito ho avuto ragione di mutare avviso, anche in base a successive letture del polittico dei Battuti: cito per tutte la scheda redatta da G. Bergamini in *Il Pordenone*, catalogo cit. pp. 161 d. La mia originaria presa di posizione era motivata dal desiderio giovanile di ricostruire il pittore oggetto della mia tesi di laurea; bisogna tener conto del fatto che il testo pubblicato nel 1979 era ancora da me licenziato sulla base di ricerche iniziate nel 1965.

(12) M. Bonelli, in M. Bonelli e R. Fabiani, *Pellegrino a San Daniele del Friuli. Gli Affreschi di Sant'Antonio Abate*, Milano 1988, pag. 103.

(13) Alla pala di S. Giorgio recentemente restaurata la Poz ha dedicato un saggio che costituisce un importante contributo ad una migliore conoscenza dell'artista, pubblicandone anche una lettera inedita relativa al pagamento del dipinto, oltre ad una serie di documenti. Si veda A. Poz, *La Pala udinese di S. Giorgio e il Drago di Sebastiano Florigerio*, in *Ce fastu?*, LXV, 1989, pp. 41-58.

Un'altra attribuzione al Florigerio proposta dalla Poz e che non mi trova consenziente è quella relativa al dipinto votivo oggi conservato nella National Gallery of Ireland di Dublino: le consonanze con le opere sicure del pittore appaiono tenui, mentre il tizianismo delle figure e il paesaggio indiscutibilmente nordico rendono ancora preferibile l'ipotesi a favore di Lambert Sustris avanzata dal Berenson e da me già confermata⁽¹⁴⁾.



Fig. 3 - Sebastiano Florigerio, Concerto, München, Alte Pinakothek.

Il *Concerto* (fig. 3) conservato nei depositi della Alte Pinakothek a Monaco di Baviera si colloca probabilmente subito prima dell'attività padovana. In esso, al di là dell'acuta lettura fornitane dalla Poz⁽¹⁵⁾, il pittore si ricorda evidentemente di una composizione da lui già conosciuta, poiché reperibile in un dipinto su tavola in collezione privata

⁽¹⁴⁾ A. Poz, *Studi*, cit., pp. 391 s., 399.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, pp. 395 e 401.



Fig. 4 - Boccaccio Boccaccino, Prova di concerto, coll. priv.

che viene presentato qui per la prima volta⁽¹⁶⁾ (fig. 4): è molto agevole individuare l'identico gruppo centrale, costituito dal vecchio maestro, a destra, avvolto in un mantello verde scuro foderato di vaio grigio, che scandisce il tempo musicale con la mano destra, dall'esile giovane donna che chiameremo soprano e che costituisce il fulcro della composizione, il cui raffinato abito, giuocato su tonalità di rosso e di verde, lascia scoperto l'eburneo décolleté, dal giovane tenore che, al di sopra della spalla destra di lei, si sporge in avanti con il braccio coperto da una manica grigia e blu per additare un punto preciso della partitura e dall'altra figura virile, a sinistra, il basso, che parrebbe sonnecchiare sotto il cappellaccio rosso dall'ampia tesa, se non fosse per la sua nodosa mano destra che si muove pure sul testo musicale; nel fondo del vano, il cui impianto architettonico è individuato da una scura tenda e da una colonna a destra, da una colonna al centro e da un

⁽¹⁶⁾ Olio su tavola, cm. 90 x 117. Ringrazio il proprietario del dipinto per la cortesia con la quale mi ha permesso di studiarlo.

tendaggio a sinistra, si collocano due altre figure: una donna, che definirei savoldiana, avvolta in un velo bianco, a sinistra, e un gentiluomo al centro in alto, caratterizzato dalla barba fulva, dal profilo aquilino e dall'elaborato copricapo rosso. Al di là dello stato di conservazione non buono del dipinto, che si spera possa essere presto restaurato, non può esserci ombra di dubbio circa il suo ruolo di "Vorbild" per il quadro del Florigerio, che al confronto appare una ripresa molto accurata nei particolari, ma complessivamente banalizzata rispetto al prototipo, per il noioso, contadinesco partner della donna velata, per l'altra figura di giovane che sembra voler dialogare con il personaggio in fondo a destra, per il giovanotto paesano che a sinistra ha perduto completamente il fascino che al "basso" conferivano il cappello e l'abbigliamento e al quale non bastano il polsino pieghettato, l'anello all'indice e l'elsa cesellata del pugnale per togliergli un'aria da pacioso garzone. Confrontando i personaggi e l'atmosfera dei due dipinti, in quello del Florigerio, non fosse per la partitura musicale e per l'abbigliamento da cortigiana della protagonista con la scritta allusivamente erotica sul bordo della scollatura, si avrebbe l'impressione di trovarsi in un'osteria di paese, mentre nel quadro del Boccaccino le figure vivono ciascuna come singoli, caratterizzati componenti di un gruppo di artisti bohém-

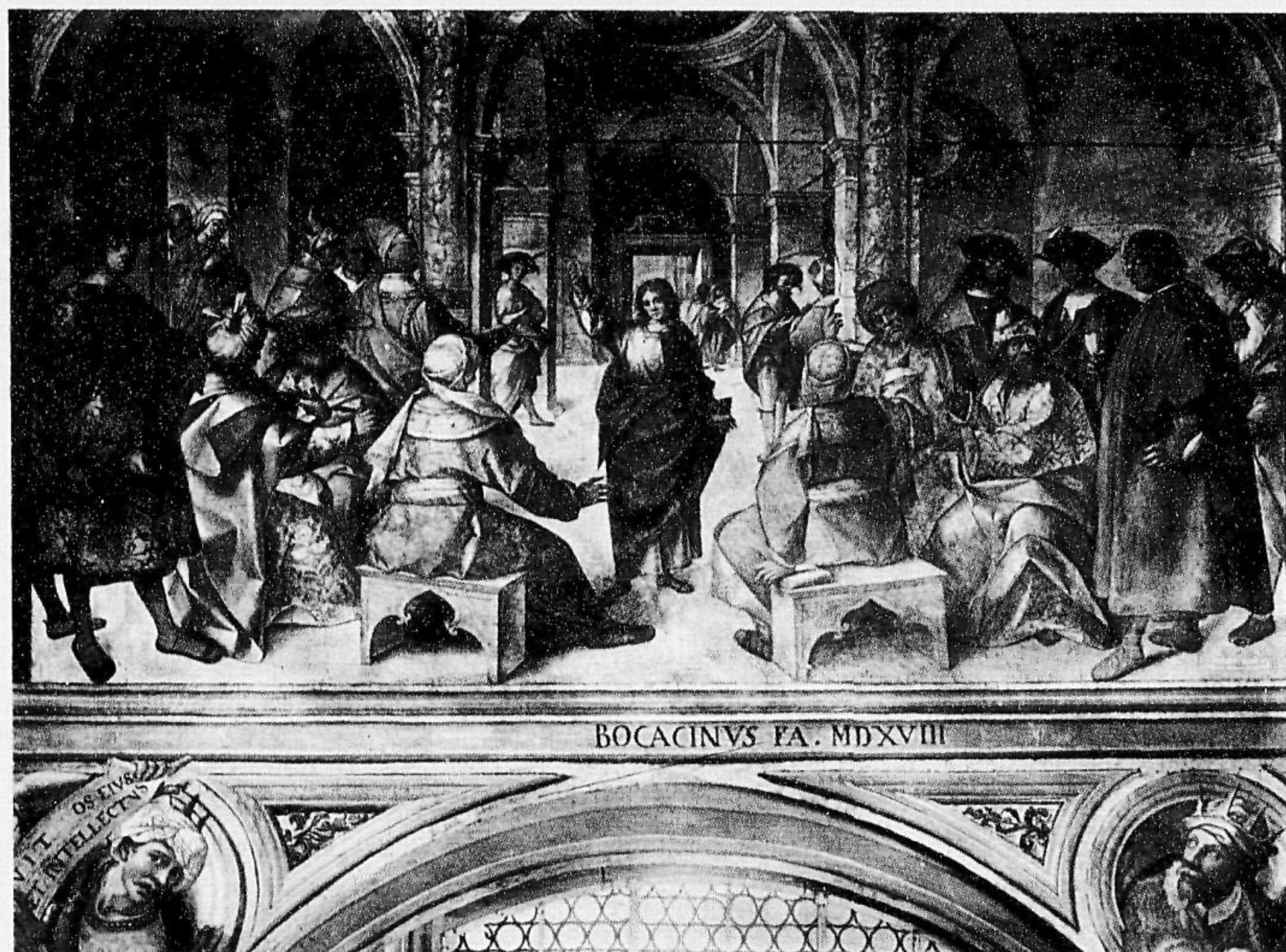


Fig. 5 - Boccaccio Boccaccino, Disputa nel Tempio, Cremona, Duomo.

miens ante litteram, ai quali l'autore ha distribuito ruoli ben precisi che stanno provando; essi appartengono a quella civiltà giunta a noi attraverso le immagini tramandateci dai pittori della regione padana negli anni che vanno dalla lega di Cambrai al sacco di Roma. Siamo qui, in mezzo ai prestiti dalla grafica d'Oltralpe, nel mondo che Boccaccio Boccaccino ha espresso nei suoi affreschi del Duomo di Cremona dal 1506 al 1518⁽¹⁷⁾; ed è proprio al tempo della *Disputa del dodicenne Gesù nel Tempio*, firmata e datata 1518 (figg. 5 e 6), che collo-



Fig. 6 - Boccaccio Boccaccino, *Disputa nel Tempio* (part.), Cremona, Duomo.

⁽¹⁷⁾ Della bibliografia su Boccaccio Boccaccino, cito solo A. Puerari, *Boccaccino*, Milano 1957; Idem, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. X, Roma 1968, pp. 828-831; M. Tanzi, *Appunti sulla fortuna visiva degli 'eccentrici' cremonesi*, in *Prospettiva*, n. 39, ottobre 1984, pp. 53-60.

cherei la tavola oggetto di questo scritto, opera da aggiungere al catalogo dell'inquieto pittore talvolta ritenuto uxoricida per gelosia. Può darsi che Sebastiano Florigerio, nelle sue peregrinazioni successive al bando da Udine, prima di eseguire le sue opere patavine, sia andato a Cremona, attratto dalla fama di quel complesso pittorico nella Cattedrale, cui, nel 1520-21, aveva atteso anche il Pordenone, e vi abbia trovato quello che sarebbe, subito dopo, divenuto il modello, non compreso da lui nel suo spirito genuino, del *Concerto* monacense. Nel trasformare il "Vorbild" in una composizione più rustica e provinciale, il Florigerio può essersi basato anche su altre idee, espresse in disegni del tipo di quelli che, come ricorda anche la Poz, in passato gli sono stati attribuiti: il *Busto di donna con libro* già nella collezione di Giuseppe Fiocco e oggi alla Fondazione Cini di Venezia, l'altro *Busto muliebri* dell'Accademia di Venezia, cui saranno da aggiungere il *Concerto* a figure intere del Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, oggi ascrivito a Lorenzo Lotto e l'altro *Concerto* a mezze figure del Romanino, nella stessa raccolta⁽¹⁸⁾; inutile ripetere quanto sia diffuso il tema del *Concerto* come conversazione profana nei primi decenni del Cinquecento, sia nel Veneto che nella regione padana: pensiamo alle cosiddette *Tre età dell'uomo* di Giorgione⁽¹⁹⁾, al *Concerto* del giovane Tiziano, entrambi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, al sensuale *Concerto campestre* di Tiziano al Louvre, per arrivare fino alle composizioni del Dosso, del Fogolino e del Romanino, non solo a Trento, e, sulla metà del secolo, di Niccolò dell'Abate; non intendo riaprire qui un discorso sulla pittura laica cinquecentesca nel Nord Italia, cui ho già dedicato anni fa un breve scritto⁽²⁰⁾, ma sento il dovere di ribadire che un dipinto come il *Concerto* di Monaco è strettamente imparentato, oltre che con il suo diretto prototipo, con gli *Amanti* assegnati da Mina Gregori ad Altobello Melone⁽²¹⁾: ancora una volta, un tema comune alla Venezia di Tiziano ed alla pianura padana. Come ormai sappiamo bene, già subito dopo la metà del secolo, Sofonisba Anguissola, cremonese, propone, nella sua *Partita a scac-*

(18) G. Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*, Udine 1939, pag. 151; Idem, *Cento antichi disegni veneziani*, Venezia 1955, pp. 13 s., n. 2 (ill.); R. Marini, op. cit., pag. 66, fig. 7; M. Gregori, *Altobello e G. Francesco Bembo*, in *Paragone*, n. 93, settembre 1957, pp. 16-40, in part. pp. 22-24, figg., 13a, 14a e 14c, che assegna i due disegni conservati a Venezia ad Altobello Melone; *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni Esposti*, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Firenze 1986, pp. 298-300, nn. 683 e 684.

(19) Su questo dipinto si veda M. Lucco, *Le cosiddette "Tre età dell'uomo" di Palazzo Pitti*, in *Le tre età dell'uomo della Galleria Palatina*, con presentazione di Marco Chiarini, introduzione di Serena Padovani e una scheda di restauro di Alfio Del Serra, Firenze 1989.

(20) A. Tempestini, *Gruppi di figure*, cit.

(21) M. Gregori, art. cit., pag. 22, fig. 13a.

chi, una vera e propria anticipazione delle scene di genere caravaggesche che però conserva ancora un impianto compositivo simile a quello della *Prova di concerto* del Boccaccino e del *Concerto* del Florigero, a riprova di quanto fosse collaudato quel tipo di orchestrazione delle figure. Ricordiamo infine che al pittore veneto è stato attribuito, evidentemente solo sulla base di una vaga assonanza con il quadro monacense, il quasi monocromo *Concerto* presentato con il numero 1032 alla vendita fiorentina della Sotheby's del 23 maggio 1979⁽²²⁾: si tratta di una tela che meglio si colloca in ambito lombardo, ed è riferibile ad un anonimo artista influenzato, nel terzo decennio, dai cremonesi e da Callisto Piazza.

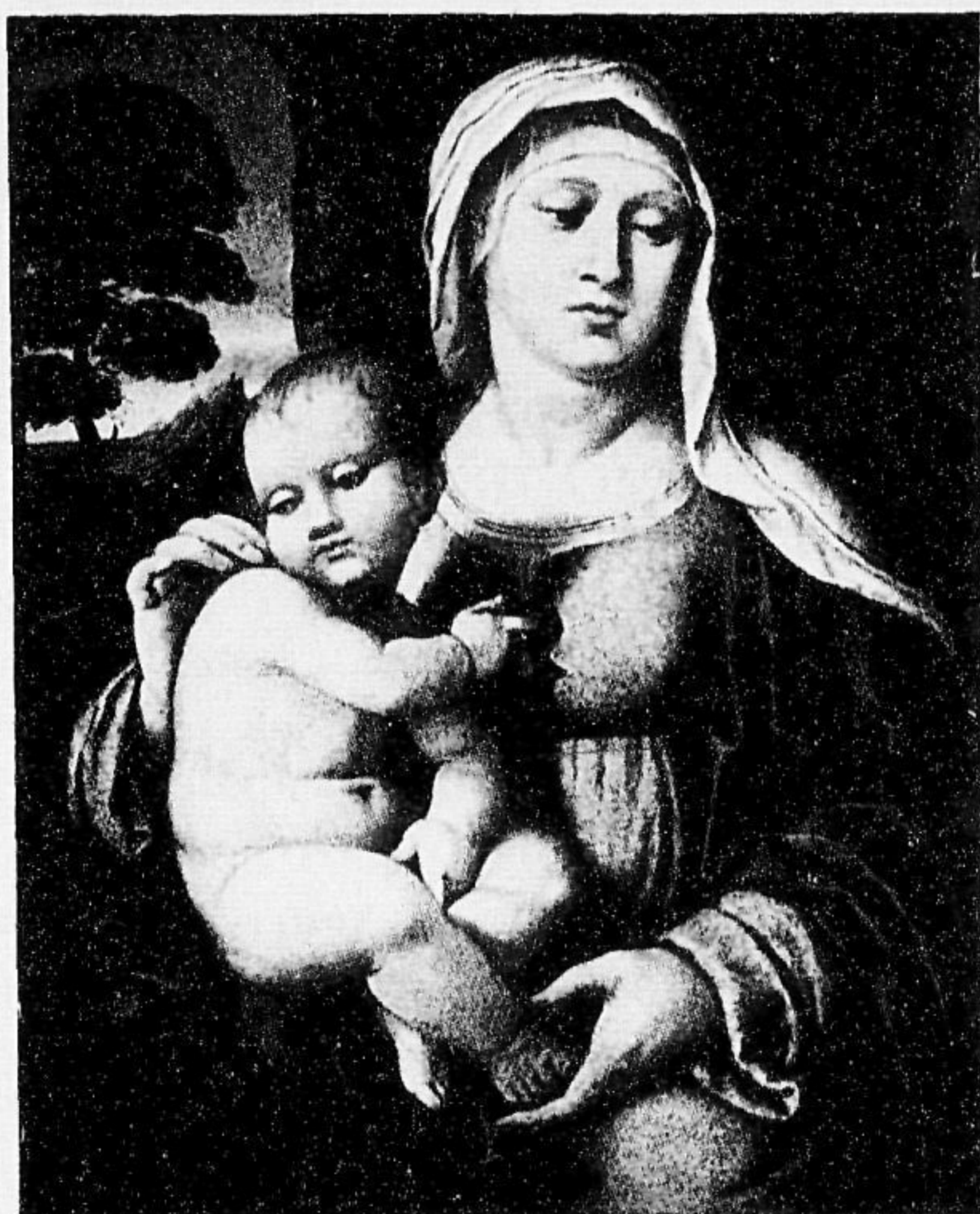


Fig. 7 - Domenico Capriolo, Madonna col Bambino, ubicazione ignota.

Ringraziamenti

L'autore ringrazia Alessandro Bagnoli, Davide Banzato, Richard Harprath, Rolf Kultzen, Franca Pellegrini, Fiorella Superbi, Cornelia Syre, Marco Tanzi.

⁽²²⁾ Cfr. A. Tempestini, *Gruppi di figure*, cit. pp. 276 s., 279, fig. 2.



Fig. 8 - Domenico Capriolo, Sposalizio mistico di S. Caterina, ubicazione ignota.

GIULIO BODON

Nuovi elementi per lo studio del busto di Tito Livio al Palazzo della Ragione di Padova

Sul monumento dedicato alla memoria di Tito Livio nel Palazzo della Ragione di Padova, ove trovarono luogo sia i suoi presunti resti mortali sia la celebre epigrafe di *Halys*⁽¹⁾, fu collocato un busto marmoreo a tutto tondo, da sempre considerato ritratto antico dello storico, che suscitò spesso interesse presso studiosi e storici dell'arte per le numerose problematiche relative alla sua autenticità, all'incer-

⁽¹⁾ Per la complessa questione della scoperta dell'epigrafe, avvenuta nel XIII secolo in S. Giustina, rimando a Gius. BILLANOVICH, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, Padova 1981, pp. 305 e sgg., e a F. SARTORI, *Padova nello stato romano*, in *Padova Antica*, Padova 1981, p. 138. Per le vicende delle ossa credute di Livio, rinvenute sempre in S. Giustina nel 1413, si veda soprattutto B.L. ULLMAN, *The post-mortem adventures of Livy*, in *Studies in the Italian Renaissance*, Roma 1955, pp. 55-79. Di entrambe ho comunque ampiamente trattato in G. BODON, *Il ritratto di Tito Livio nella tradizione umanistica*, Tesi di laurea, A.A. 1988-89, relatore Ch.ma Prof.ssa Irene Favaretto, alla quale esprimo tutta la mia più sincera riconoscenza per il prezioso aiuto e il costante incoraggiamento offertomi con estrema professionalità nel corso di questi studi. Colgo l'occasione per ringraziare anche tutto il personale dei Musei Civici di Padova, in particolar modo la Dott.ssa Cisotto, La Dott.ssa Pellegrini, il Dott. Saccocci e il Dott. Zampieri.

ta datazione e ad una discussa attribuzione⁽²⁾.

Il monumento fu terminato fra l'agosto e il settembre del 1547 su iniziativa del noto antiquario e umanista Alessandro Maggi da Bassano; alla realizzazione dell'opera collaborò certamente Agostino Zoppo, che eseguì i bronzetti a rilievo e a tutto tondo, mentre Domenico Campagnola dipinse gli affreschi ai lati del monumento⁽³⁾.

Il cosiddetto Tito Livio del Palazzo della Ragione (fig. 1) si presenta come un ritratto di uomo anziano, scolpito in un unico blocco di marmo, perfettamente integro. Il busto poggia su di un semplice piedestallo, su cui si legge l'iscrizione "T.LIV."; altre quattro lettere, di oscuro significato, sono incise sul collo, in corrispondenza dell'orecchio sinistro: "P.T.L.E."⁽⁴⁾. Il personaggio ritratto indossa la *lorica* con un pesante manto fermato da una fibbia circolare sulla spalla destra. I tratti del volto sono caratterizzati da un realismo esasperato, lontano da qualsiasi idealizzazione, attento ad ogni particolare fisionomico, anche se sgradevole. Barba e baffi molto corti sono ottenuti grazie a piccoli e rapidi colpi di scalpello, in contrasto con le brevi ciocche dei capelli eseguite con meticolosa cura. Le rughe formano solchi profondi sulla superficie del volto; la pelle, in alcuni punti tesa, in altri cadente, pone in risalto la struttura ossea del cranio, le arcate sopracciliari, gli zigomi in rilievo, il lungo naso aquilino. Dai lineamenti estremamente marcati, colti con una durezza quasi impietosa, traspare un'espressione forte, severa e decisa che conferisce al volto una impronta di altera dignità.

Come sostengono ormai tutti gli studiosi del nostro secolo, l'opera non è certamente antica, nonostante essa nel suo insieme richiami

(2) Non esiste un unico testo a cui fare riferimento per questa scultura; fra i numerosi studi, dalla fine del secolo scorso, mi limito ad indicare: C. BERNOULLI *Römische Ikonographie*, Stuttgart 1882, I, p. 287; R. BECKER, *Bildnisse des Geschichtsschreibers Livius*, Leipzig 1890, p. 8 e sgg.; L. PLANISCIG, *Venezianische Bildebauer der Renaissance*, Wien 1921, p. 318 e sgg.; C. ANTI, *Il mito della tomba di Livio*, Padova 1942, pp. 14-15; D. FREY, *Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance*, in "Wallraf Richartz Jahrbuch", XVII, 1955, p. 135 e sgg.; E. RIGONI, *L'arte rinascimentale a Padova*, Padova 1970, p. 307; M. LEITHE JASPER, *Beiträge zum Werk des Agostino Zoppo*, in "Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg", IX, 1975, pp. 136-137; E. PAUL, *Falsificazioni di antichità in Italia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino 1985, II, p. 428. Per una bibliografia più completa si veda ancora BODON, *op. cit.*, p. 310.

(3) Il monumento è citato in tutte le Guide di Padova. Si veda inoltre C. SEMENZATO, *Monumento a Tito Livio*, in *Dopo Mantegna. Catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione*, Milano 1976, p. 139 e G. BRESCIANI ALVAREZ, *Monumento a Tito Livio*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo. Catalogo della mostra*, Padova 1980, p. 282.

(4) Per le diverse letture di tale iscrizione si veda ANTI, *op. cit.*, p. 15.



Fig. 1 - Busto di Tito Livio in marmo. Padova, Palazzo della Ragione.

soluzioni compositive antiche, e i suoi canoni figurativi siano affini a quelli in uso nella ritrattistica tardo repubblicana⁽⁵⁾.

Il ritratto, per secoli ritenuto antico proprio grazie a queste sue caratteristiche, è oggi considerato lavoro di un artista rinascimentale che avrebbe tenuto presente un modello originale antico.

In effetti alcune notizie desunte dagli scritti di autori del tempo indicano in modo più o meno esplicito l'esistenza di un altro ritratto di

(5) *Ivi.* pp. 14-15: vi è qui un esplicito riferimento alle opere di età tardo repubblicana, la cui presenza è ampiamente documentata anche in territorio padovano e atestino. Si veda V. POULSEN. *Les Portraits Romains*, Copenhague 1962; e ancora G. ROSADA, *Stele funerarie*, in *Sculture e mosaici del Museo Civico di Oderzo*, Treviso 1976. p. 22 e pp. 39-41; F. GHEDINI. *Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova*, Roma 1980, p. 91.

Livio molto simile al busto del Salone e conservato nella casa di Alessandro da Bassano. Già Scardeone nel 1560 menzionò due ritratti liviani identici, l'uno, che egli chiamò "effigies", pubblicamente esposto in Salone, l'altro, definito "caput", presso Alessandro da Bassano⁽⁶⁾. Nel 1592 anche Schraeder vide in casa Maggi un altro ritratto liviano: "caput Titi Livij sine barba, collapsis genis, facie rotunda, lineis rectis, aurinculis longis, naso acuminato"⁽⁷⁾. Una terza fonte coeva, un commento anonimo a Manuzio in un codice della Biblioteca Vaticana, conferma questa notizia: "Vidi Livii caput truncis naribus sed cereo supplemento eleganter appposito, trunco etiam pectore, in quo erant hae inscriptae litterae: P.T L E. . . . Alexander Bassianus . . . caput et reliquias illas habebat"⁽⁸⁾.

Proprio sulla base di tali fonti, verso la fine del secolo scorso, Robert Becker pose in discussione la tradizione che vedeva nel busto marmoreo un ritratto originale antico e giunse alla conclusione che il ritratto dovesse in realtà essere una copia derivata da un modello antico, eseguita per il monumento liviano⁽⁹⁾. Questa nuova linea interpretativa, confermata dalla posizione critica di Plascinig⁽¹⁰⁾, sostituì ben presto le precedenti letture del problema e fu seguita fino ad oggi da celebri studiosi, fra i quali Carlo Anti ed Erice Rigoni, che apportarono notevoli contributi originali⁽¹¹⁾.

La provenienza del busto e del suo modello antico sembra comunque mantenere tuttora una certa aura di mistero: se appare ormai certo che il busto marmoreo sia stato collocato sul monumento per volontà di Alessandro da Bassano come un generoso dono alla città di Padova⁽¹²⁾, sono tuttavia piuttosto oscure le circostanze nelle quali ciò

⁽⁶⁾ B. SCARDEONE, *De Antiquitate Urbis Patavii*, Basileae 1560, p. 42.

⁽⁷⁾ L. SCHRAEDER, *Monumentarum Italiae libri IV*, Helmaestadii 1592, p. 32.

⁽⁸⁾ ANONYMUS *apud Manutium*, Cod. Vat. Lat. 5237, c. 227; il testo è riportato anche in C.I.L., V, I, p. 24, n. 209. A quanto scrisse l'Anonimo, la testa antica dei da Bassano era deteriorata in alcune parti; essa quindi non può essere identificata con gli altri ritratti liviani fino ad oggi noti. Si noti inoltre che in tutte le fonti ora citate il ritratto originale viene definito *caput*.

⁽⁹⁾ BECKER, *op. cit.*, p. 8 e sgg.

⁽¹⁰⁾ PLANISCIG, *op. cit.*, p. 318 e sgg. Lo studioso pensò che il busto del Salone dovesse derivare da un calco dal vivo, o meglio da una maschera funeraria.

⁽¹¹⁾ ANTI, *op. cit.*, pp. 14-15, per primo avanzò l'ipotesi, come si è visto, che l'originale appartenesse alla fine del I secolo a.C.; in E. RIGONI, *Intorno ad un altare cinquecentesco nella chiesa dei Carmini di Padova*, in "Atti e Memorie della Real Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova", LIII, 1936-1937, p. 52, si propose addirittura una attribuzione del busto allo scultore Agostino Zoppo, formatosi alla scuola di Bartolomeo Ammannati.

⁽¹²⁾ Si vedano: SCARDEONE, *op. cit.*, pp. 41-42; A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 99; S. ORSATO, *Monumenta patavina*, Patavii 1652, p. 34; G. ZABARELLA, *Tito Livio Padovano*, Padova 1669, p. 21; G.F. TOMASINI, *Titus Livius Patavinus*, Amstelodami 1670, p. 74; G. CAVACCIA, *Historiarum Coenobii D. Iustinae Patavinae libri sex*, Patavii 1696, p. 220; G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova 1776, p. 287; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture e altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 8.

avvenne. Nessuna fonte coeva indicò infatti in quale modo il Maggi fosse venuto in possesso del busto o della testa antica, e nessuno studioso si soffermò a lungo su questi aspetti considerati forse marginali nell'ambito di un problema più vasto.

È ora possibile ricostruire almeno in parte le vicende del celebre ritratto nei momenti immediatamente precedenti la sua collocazione in Salone, alla luce degli elementi emersi nel corso di nuove ricerche.

Presso l'Archivio di Stato di Padova si conservano alcuni documenti, inediti o solo in esigua parte già noti, riguardanti in modo specifico Alessandro da Bassano ed altri membri della famiglia Maggi, nonché il ritratto di Tito Livio che si trovava nella loro casa. Si tratta di atti notarili e polizze d'estimo il cui contenuto, se da un lato conferma definitivamente le notizie fornite dalle fonti coeve e le ipotesi avanzate dagli studiosi nel nostro secolo, dall'altro viene a gettare uno spiraglio di luce su alcuni particolari di notevole interesse storico.

Il più importante di questi documenti è rappresentato da un atto notarile⁽¹³⁾ di mano dello stesso Alessandro, redatto il 27 maggio 1545 alla presenza del notaio Antonio Villani; in esso l'antiquario padovano risponde ad alcune richieste di risarcimento avanzate dai suoi nipoti Livio e Annibale, figli del fratello Camillo. La divisione dell'asse ereditario tra i due rami della famiglia aveva incontrato alcuni ostacoli e ciascuna delle due parti non considerava equa la precedente distribuzione dei beni. Dopo la morte del loro padre Camillo, i nipoti di Alessandro presentarono quindi una serie di richieste che lo zio esaminò con molta precisione, a volte riconoscendole legittime, più spesso ritenendole disoneste⁽¹⁴⁾. In ogni caso nella risposta di Alessandro appaiono preziose notizie sulla figura del Maggi come collezionista e cultore dell'antico. Dalla lettura del documento si chiarisce innanzitutto un equivoco sulla data di nascita di Alessandro stesso. Elda Zorzi, che dedicò uno studio alla figura dell'antiquario padovano, recuperò un documento del 1518 in cui Livio, padre di Alessandro, dichiarava: "Ho fiolli 4 el major de ani 14"⁽¹⁵⁾. La studiosa, ritenendo che Alessandro fosse il primogenito e non avesse fratelli maschi, ne dedusse che egli

(13) Nelle citazioni dei documenti l'Archivio di Stato di Padova verrà d'ora in poi indicato con la sigla A.S.P. Il primo atto notarile è A.S.P., *Notarile*, t. 827, cc. 205r-211v. Soltanto alcuni brevi passi di questo documento furono letti, in modo peraltro non del tutto preciso, da A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1975, p. 236.

(14) Scrisse infatti il Maggi: ". . . gli prenominati nepoti; se hanno sforzato farli una. . . risposta, pienna de contraddittioni, et bugir si come dal principio fin al fine di quella . . . et il tutto perho con justificatione somma . . ."; A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 205r. Sembra che i nipoti sperassero di ricavare più di quanto sarebbe loro spettato.

(15) A.S.P., *Estimi Antichi*, t. 19, n. 4.

sarebbe dovuto nascere intorno al 1503⁽¹⁶⁾. In realtà nel documento da me rinvenuto Alessandro afferma di avere un fratello di nome Camillo, maggiore di lui di cinque anni: “. . . per esser jo Alessandro minore del prefatto q. Camillo d'anni cinque si come appare per la memoria notata de mano dil q. D.no Livio nostro padre”⁽¹⁷⁾. Camillo era perciò il primogenito ed era nato nel 1503, mentre Alessandro nacque nel 1508⁽¹⁸⁾.

Procedendo nella lettura dell'atto notarile, si apprendono alcune notizie sulla prima giovinezza di Alessandro Maggi, trascorsa ai margini delle attività della famiglia; il padre Livio era morto e il fratello Camillo si occupava di affari: “. . . jo Alessandro come minore havea solum il vito et vestito et di nulla impaciavami perche dava opera al studio legale. . .”⁽¹⁹⁾. All'età di diciannove anni Alessandro acquistò i primi “reperti” antichi per la sua collezione, a quanto sembra alcuni fossili: “. . . certe lassagne petrificate. . . furno la prima cosa, che io Alessandro comprasse mai havendo il diletto de anticaglie, et fue l'anno 1528. . .”⁽²⁰⁾; un primo acquisto che diede origine ad una vastissima raccolta antiquaria.

Con il trascorrere degli anni il Maggi alimentò i suoi principali interessi e ampliò la cerchia delle sue amicizie, estendendole a personaggi di primo piano nell'ambiente culturale e artistico di Padova. Nel documento non si accenna alla sua amicizia con il Bembo, presso il quale crebbe raffinando la sua preparazione umanistica, indirizzandosi in particolar modo allo studio della numismatica e dell'epigrafia⁽²¹⁾; vi appare tuttavia con sorprendente vivacità una serie di celebri personaggi, artisti e antiquari ai quali il da Bassano fu legato da rapporti di lavoro, da profonda amicizia, da affinità di pensiero e di interessi culturali.

⁽¹⁶⁾ E. ZORZI, *Un antiquario padovano del XVI secolo. Alessandro Maggi da Bassano*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LI, 1962, p. 45. La studiosa ricavò la data 1503 calcolando il quindicesimo anno non ancora compiuto, come spesso si usava nelle dichiarazioni e polizze d'estimo dell'epoca.

⁽¹⁷⁾ A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 205r.

⁽¹⁸⁾ L'iniziale errore in ZORZI, *op. cit.*, P. 45, ove si considera Alessandro Maggi primogenito senza fratelli maschi e Camillo Maggi fratello di Livio anziché di Alessandro, ha causato alcune imprecisioni nella stesura dell'albero genealogico dei da Bassano pubblicato dalla studiosa. Il suo saggio rimane tuttavia il più completo e approfondito studio sulla figura del noto antiquario padovano.

⁽¹⁹⁾ A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 205v.

⁽²⁰⁾ *Ivi*, c. 209r.

⁽²¹⁾ Si vedano ZORZI, *op. cit.*, pp. 48-64; L. FRANZONI, *Antiquari e collezionisti nel '500*, in *Storia della Cultura Veneta*, 3/III, 1980, p. 228. Fu proprio il Bembo ad ispirare al giovane Alessandro una lunga opera mai data alle stampe, il cui manoscritto è stato in parte rinvenuto dalla Zorzi.

Nel documento si cita innanzitutto Antonio Capodivacca, a cui Alessandro aveva venduto medaglie o monete antiche: "jo Alessandro faccio creditori gli pressenti nepoti per l'anticaglie per me comprate per la summa di L. 543 . . . et perché jo Alessandro vendeti al detto m. Antonio Capo di Vaca medaglie per certa quantita di danari. . ." (22). Il documento prosegue con "... una testa di marmo donata per me Alessandro all'escellentissimo M. Marco da Mantova, . . . atento che quella in diversi et varij littigi pertinenti alla casa havea consultato; né mai quella volse premio alcuno da me Alessandro: unde per gratificarmi con lei, gli donai detta testa, et tanto maggiormente, che presenti dieci gentilhuomini la chiedete in dono . . . la sua compagna fue per me venduta per scutti XI. . ." (23). Il Maggi aveva dunque donato una testa marmorea al più celebre antiquario padovano del Cinquecento, Marco Mantova Benavides e, come si legge ancora in un altro passo, ne aveva venduto un'altra identica a Girolamo Lion: "... gli prefatti nepoti vogliono esser reffati de una altra testa datta via per me Alessandro ad m. Hieronymo Lione Veneto, confesso haverla datta via per scutti undeci, ma dil danaro detto ne feci fare due altre teste marmoree ad m. Agostino Zotto scultore. . ." (24); è assai interessante notare che si trova qui per la prima volta in relazione ad Alessandro Maggi il nome di Agostino Zoppo, che in quegli anni doveva essere assai stimato come scultore.

Si accenna in seguito ai rapporti di Alessandro con Francesco Frigimelica: "... adimandano esser refatti de una certa fontanella di marmo donata per me alessandro allo eccellente m. francesco frizimelica medico; . . . essendomi sta richiesta detta fontanella per l'escellente m. francesco avegna che il detto per il magnifico m. Hieronymo Lione e m. Giovanni Orevese mi facesse intender volerla in vendita. . ." (25). Ancora una volta, come in un altro luogo già citato (26), è qui nominato Giovanni da Cavino, che sempre apparve accanto ad Alessandro Maggi in veste di ottimo amico e di prezioso collaboratore (27).

Le richieste dei nipoti riguardavano altri oggetti di buon antiquariato come: "... uno clavizimbano da sonare per me Alessandro pre-

(22) A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 207 v.

(23) *Ivi*, cc. 207 v-208r.

(24) *Ivi*, c. 208r.

(25) *Ivi*, c. 210r.

(26) *Ivi*, c. 209r.: "... m. Zuane Orevese al Domo fue presente".

(27) Si vedano a questo proposito ZORZI, *op. cit.*, p. 87; G. GORINI, *Monete antiche a Padova*, Padova 1972; FRANZONI *op. cit.*, p. 236; GORINI, *New Studies on Giovanni da Cavino*, in "Studies in the History of Art", XXI, 1987, pp. 45-47.

stato via, il quale è in Venezia. . ." (28): il da Bassano doveva avere interessi e contatti anche in quella città.

Oltre a rivestire un ruolo fondamentale nella vita pubblica cittadina intorno alla metà del secolo, rendendosi promotore e coordinatore di iniziative artistiche di grande risonanza in quegli anni (29), Alessandro da Bassano mantenne dunque sempre vivo il proprio culto per l'arte e per l'antico anche nella vita privata, negli affetti e nei rapporti di amicizia.

Ma il passo di gran lunga per noi più importante di questo documento è quello in cui l'antiquario parla di una testa di Tito Livio: "Circa il XVI cap.o parimenti adimandano d'esser reffati d'una testa di T.L. et dicono esser stata quella donata alla casa per il q. eccellentissimo nostro barba D.no Antonio nel tempo visse; Rispondoli che la detta testa fue imprestata ad me Alessandro per sua excellentia già anni sei et avanti che sua excellentia mancasse dilla presente vita gli monstroi la detta dimanda fano essi nepoti di tal testa, et dissemi impresentia de sua moglie che loro nepoti errano stati da luj, et intendere il vero dil successo d'essa testa, et che haveagli detto la testa esser sta prestata, et non donata, et che omnino il la volea, et che io ge la mandasse; per tanto vedendo io Alessandro l'opinione sua di volerla indignato luj per tal asserta dimanda: presente perho la moglie ge la chiede per fin tanto, che dil mio danaro ne facessi fare uno trasmuto di bronzo simile alla propria, mi la concesse: unde agrato mi saria che nostra ametta consentisse fusse nostra, perche non starei aspender per farla imittar di bronzo; che horra m. Agostino Zotto ha il carico di farlami per ducati sei" (30).

Siamo quindi di fronte alla definitiva conferma del fatto che esisteva presso i da Bassano una testa di Tito Livio, o meglio un presunto suo ritratto. Esso tuttavia non apparteneva inizialmente ad Alessandro, ma a suo zio Antonio Maggi, fratello del padre Livio. I due nipoti, all'epoca in cui presentarono le richieste di risarcimento, pensavano che la testa fosse stata donata da Antonio alla casa e che Alessandro se ne fosse arbitrariamente impadronito. Lo stesso Maggi, rispondendo all'accusa dei nipoti, spiegò come si fossero in realtà svolti i fatti; An-

(28) A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 208r.

(29) Alessandro da Bassano fra il 1537 e il 1568 fu più volte eletto consigliere; nel 1540 il capitano Girolamo Cornaro lo incaricò di scegliere i soggetti e i motivi iconografici del nuovo ciclo di affreschi della Sala dei Giganti, dipinto da Gualtiero Padovano, Stefano dell'Arzere e Domenico Campagnola. Si è già parlato del monumento liviano del 1547; al 1556 risale la realizzazione del monumentale arco per il passaggio della regina Bona Sforza, ad opera di Alessandro: si veda ancora ZORZI. *op. cit.*, pp. 74-91.

(30) A.S.P., *Notarile*, t. 827, cc. 208r-208v.

tonio da Bassano, in possesso della testa, non ne aveva fatto dono alla famiglia, ma aveva preferito conservarla per sé. Possiamo immaginare che Alessandro provasse un forte interesse per quel ritratto ritenuto di Livio: nel 1539 lo aveva chiesto dunque in prestito allo zio, forse già con l'intenzione di commissionarne una copia. Dopo alcuni anni, dal momento che la testa non era ancora stata restituita al suo proprietario, i nipoti si recarono da Antonio e gli parlarono della scultura, spinti certo da un interesse economico e non artistico⁽³¹⁾. Il vecchio Antonio comprese che quel ritratto di Livio stava assumendo un'importanza inattesa e, quando Alessandro andò da lui per mostrargli le richieste dei nipoti, egli dichiarò con fermezza di rivolare la testa marmorea. Alessandro lo persuase tuttavia a concedergli di conservare ancora il ritratto, finché non ne avesse fatto ricavare un calco in bronzo. Antonio Maggi morì prima che la scultura gli fosse restituita e Alessandro nel documento del 1545 poté quindi esprimere il desiderio che la zia vedova gli concedesse in dono la testa, di cui aveva già commissionato un calco bronzeo allo scultore Agostino Zoppo. Non si conosce con precisione ciò che avvenne in seguito; esistono tuttavia altri due documenti, finora inediti, che possono far luce sui successivi momenti della vicenda.

Da un documento del medesimo anno, datato 26 settembre 1545, si comprende che la complessa causa giuridica fra Alessandro e i nipoti a quella data era ancora in corso⁽³²⁾. Ancor più importante è il documento datato 10 febbraio 1546 in cui appare la definitiva sentenza dei giudici riguardo alla causa⁽³³⁾: furono riconosciute valide molte argomentazioni di Alessandro, ma anche i nipoti ottennero un certo risarcimento: ". . . nos antedicti arbitri arbitrando, et arbitramentando, dicimus, sententiamus, absolvimus et condemnamus in hunc. . . modum . . . condanemo esso m. Alessandro a dar a diti soi nepoti lamita de tutte le teste et antigaglie. . . et d'ogni altra cosa fosse appresso de lui, et non fosse sta divisa al tempo delle division fatte tra loro. . ." ⁽³⁴⁾. Fra quelle teste vi doveva essere anche il ritratto di Tito Livio, e questo significa che Alessandro ne era entrato in possesso prima della data della sentenza. Rimane però un mistero in quale modo la scultura

⁽³¹⁾ Sembra infatti che i nipoti Livio e Annibale non provassero alcuna passione per l'arte e la cultura, come scrisse lo stesso Alessandro: ". . . non vollendo quegli altrimenti studiare, si come lo dicono, reputo li denari spesi in farli insegnare et erudire; sijno stati totalmente gettati via per suo difetto de gli detti. . ."; A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 207r. Del resto tutte le richieste dei nipoti erano di carattere essenzialmente economico.

⁽³²⁾ A.S.P., *Notarile*, t. 827, cc. 231r-232r.

⁽³³⁾ *Ivi*, cc. 260r-261r.

⁽³⁴⁾ *Ivi*, cc. 260r-260v.

sia divenuta proprietà di Alessandro da Bassano. Sicuramente ciò avvenne fra il 27 maggio 1545 e il 10 febbraio 1546: si può avanzare l'ipotesi che la vedova di Antonio Maggi avesse infine acconsentito a donare o a vendere la testa ad Alessandro, non essendo forse molto interessata a conservarla.

Il ritratto che entrò a far parte della già cospicua collezione di antichità di Alessandro Maggi era dunque lo stesso descritto dalle fonti cinquecentesche; prima di entrare in possesso del ritratto, come si è visto, il da Bassano ne aveva già commissionato una copia bronzea ad Agostino Zoppo, ed è estremamente probabile che tale copia citata nel documento si possa identificare con il celebre ritratto liviano in bronzo

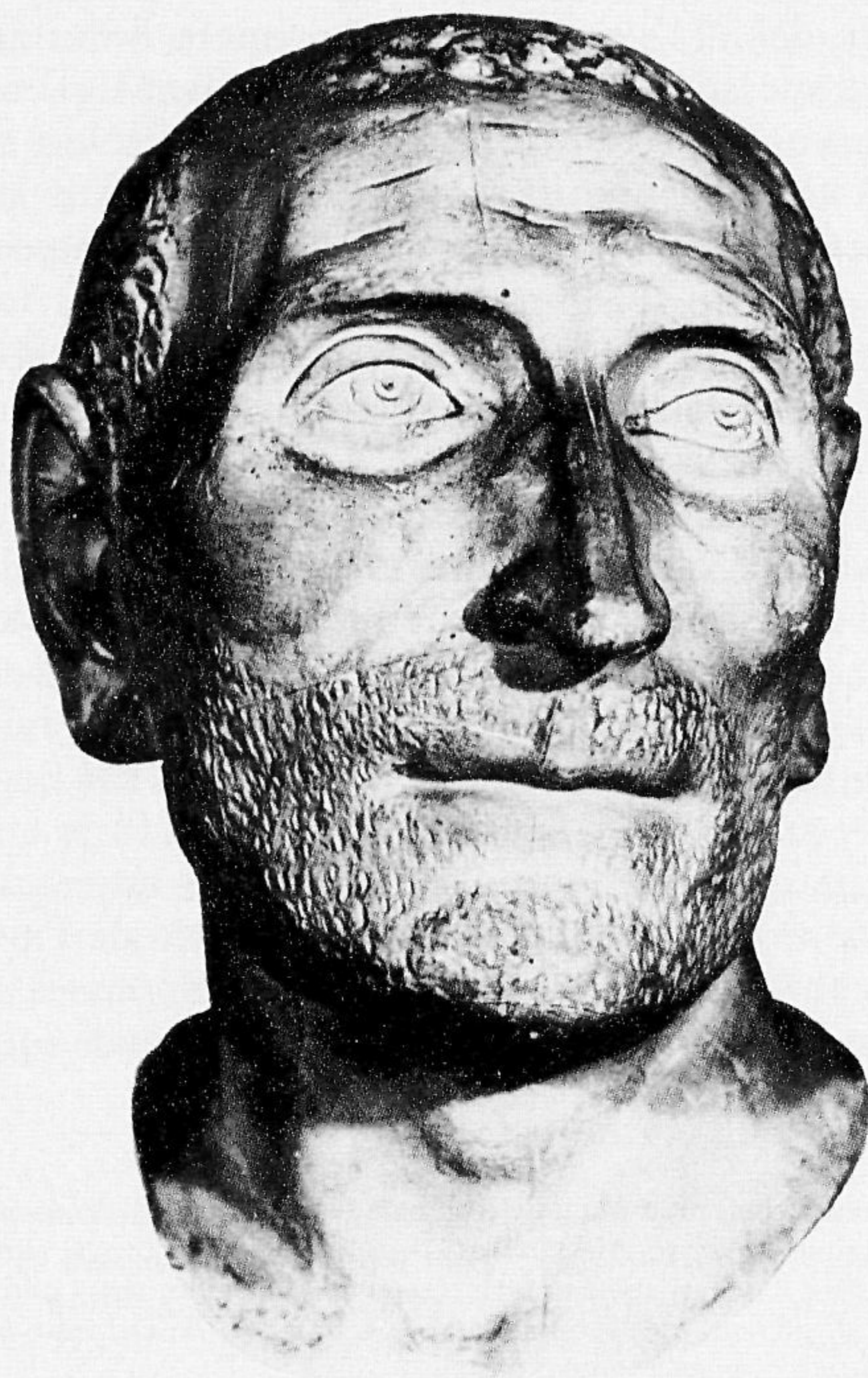


Fig. 2 - Calco in gesso dal ritratto bronzeo di Tito Livio ora a Breslavia. Padova, Museo Civico.

che si conserva tuttora nella città di Breslavia⁽³⁵⁾ (fig. 2): si potrebbe in questo ravvisare un elemento piuttosto decisivo in favore di un'attribuzione della testa bronzea allo Zoppo, ipotesi fino ad ora ventilata con estrema cautela⁽³⁶⁾.

Dalla lettura dei documenti emergono ancora alcune considerazioni. A poco più di tre mesi dalla data dell'ultima sentenza il Maggi era già impegnato nella costruzione del monumento a Livio in Salone, come provano alcuni atti di pagamento con i quali la città di Padova retribuì Alessandro per il servizio reso in quella circostanza e lo rimborsò di tutte le spese sostenute⁽³⁷⁾. Per porre sul monumento anche un'immagine dello storico, il da Bassano decise allora di far nuovamente riprodurre la testa antica che tutti ritenevano ritratto di Livio. Dal momento che Alessandro aveva già scelto in Agostino Zoppo un valido collaboratore per la realizzazione del monumento, è piuttosto verosimile che egli decidesse di affidare al medesimo artista anche l'esecuzione del busto marmoreo⁽³⁸⁾. In ogni caso l'autore del ritratto, chiunque sia stato, volle dare alla sua opera un carattere anticheggiante, forse anche più di quanto appariva nel modello; il busto fu arricchito dalla *lorica* e dall'ampio panneggio, rendendo l'immagine più solenne e adatta alla sua collocazione. Vennero infine riprodotte le quattro lettere che, secondo l'Anonimo, erano incise nel modello, e, sul basamento, a conferma dell'autenticità del ritratto, fu scolpita l'iscrizione con il nome dello storico latino.

Della testa originale di proprietà dei Maggi sembrava si fosse perduta ogni traccia; in realtà ritengo che il primo ritratto di Livio della collezione da Bassano sia forse riconoscibile in una testa marmorea da me recuperata al Museo Civico di Vicenza (inv. n. 112), secondo

(35) La testa bronzea di Breslavia, proveniente dai lasciti testamentari del dotto umanista Thomas Rehdiger, fu con tutta probabilità acquistata a Padova: si vedano BECKER, *op. cit.*, p. 14 e sgg.; L. FERRETTO, *Livius noster*, Padova 1903, p. 38 e sgg.; ANTI, *op. cit.*, P. 32; FREY, *op. cit.*, p. 136 e sgg.; PAUL, *op. cit.*, p. 428. Della testa si conserva un calco in gesso presso il Museo Civico di Padova (inv. n. 21962), fatto giungere forse dal Ferretto nel 1900 (Fig. 2).

(36) Rimando a LEITHE JASPER, *op. cit.*, pp. 136-137.

(37) Si tratta di documenti della Cassa della Città, riguardanti Alessandro Maggi e Agostino Zoppo, datati 31.5.1546, 30.8.1547, 22.9.1547, già citati in BRESCIANI ALVAREZ, *op. cit.*, P. 283.

(38) L'ipotesi è stata avanzata da E. RIGONI (cfr. nota 11) e da LEITHE JASPER, *op. cit.*, pp. 136-137 il quale, pur senza assumere una decisa posizione in merito, ritrovò alcune analogie stilistiche fra il ritratto di Livio al Salone e le teste dell'opera giovanile dello Zoppo, soprattutto le figure sacre eseguite nel 1539 per l'altare Conti nella chiesa del Carmine a Padova. Si ricordi inoltre che allo stesso tempo lo Zoppo stava eseguendo un calco bronzeo dal medesimo originale, e che il da Bassano aveva già affidato tante volte delicati incarichi alle capacità di questo scultore. I rapporti fra Alessandro Maggi e Agostino Zoppo continuarono in seguito per lungo tempo: lo scultore, alla sua morte, aveva ancora un credito di L. 35 "da m. Alessandro da Bassan, per la testa di bronzo di Giulio Cesare. . .": A.S.P., *Pergamene Archivi Privati*, t. 4068, c. 72.

il Fasolo proveniente dalla raccolta Tornieri⁽³⁹⁾, sinora mai considerata in rapporto alle altre immagini di Livio (fig. 3). In effetti tale scultura, di cui è palese la perfetta somiglianza con l'esemplare del Salone e con quello di Breslavia, potrebbe ben corrispondere alla descrizione fornita dall'Anonimo, essendo assai deteriorata all'estremità del naso e alla base del piccolo busto, ove appaiono inoltre evidenti segni di rilavorazione. Mancano purtroppo le quattro lettere incise che consentirebbero di identificare senza alcun dubbio questa scultura con l'origina-

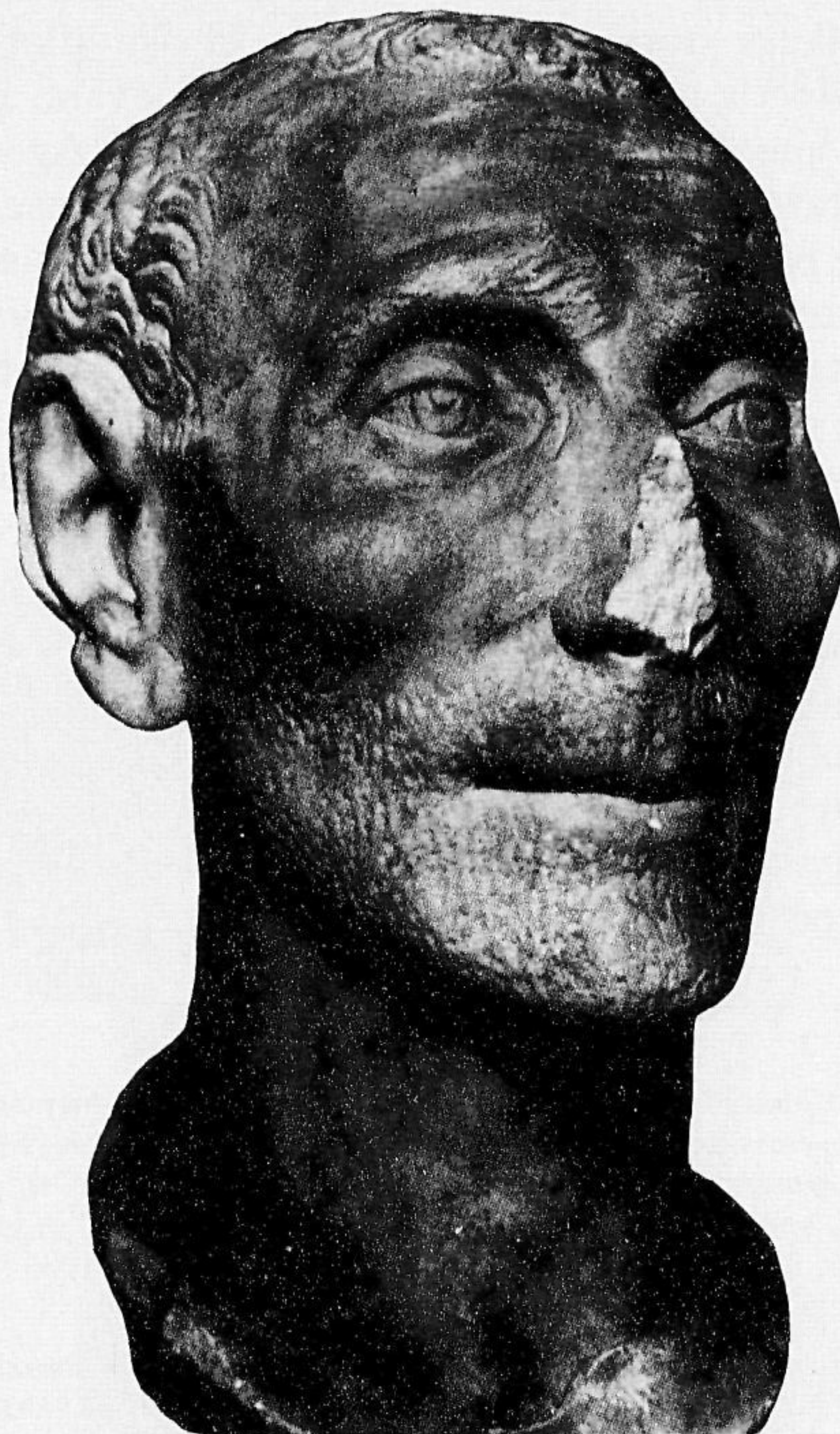


Fig. 3 - Ritratto virile in marmo. Vicenza, Museo Civico.

⁽³⁹⁾ G. FASOLO, *Guida del Museo civico di Vicenza*, Vicenza 1940, p. 33. Lo studio di questo ritratto, che sicuramente necessita di ulteriori verifiche tecniche e indagini bibliografiche, è tuttora in corso. Gli esiti delle ricerche da me condotte saranno resi noti non appena possibile. Ringrazio comunque fin d'ora per la cortese assistenza il Dott. Dal Lago del Museo Civico di Vicenza.

le testa Bassiani. Si può comunque pensare che l'iscrizione sia stata cancellata durante uno degli interventi a cui fu soggetta la testa nel corso dei secoli.

Sappiamo che Alessandro da Bassano, negli ultimi decenni della sua lunga vita, dopo aver venduto terreni e poderi per arricchire le sue collezioni di antichità, temendo forse di non poter lasciare alcuna sostanza agli eredi, cominciò a separarsi dagli oggetti che tanto amava per realizzare un ingente capitale⁽⁴⁰⁾. Quando egli morì, nel 1587⁽⁴¹⁾, solo la sua preziosa raccolta epigrafica rimaneva ancora intatta⁽⁴²⁾. Le fonti che affermarono di aver veduto la testa originale in casa Maggi risalgono comunque al periodo in cui la collezione di Alessandro da Bassano era ancora integra⁽⁴³⁾; è quindi probabile che il Maggi si sia separato dal presunto ritratto liviano durante la dispersione della sua raccolta antiquaria.

Resta ancora da chiarire per quale motivo la testa originale sia sempre stata considerata ritratto di Tito Livio. Non vi sono purtroppo elementi che consentano di svelare l'origine di questa tradizionale denominazione; le cause dovrebbero comunque essere ricercate nel clima dell'interesse umanistico per Livio, sentito con particolare intensità nell'ambito della famiglia Maggi e di tutta la cerchia culturale padovana del tempo. L'entusiasmo per l'opera storica di Livio pervenne nell'Umanesimo a livelli di massimo prestigio e di assoluta ammirazione, estendendosi anche alla persona stessa dell'autore, da sempre considerato esempio di virtù e di integrità morale. Egli ben presto divenne quasi oggetto di un culto laico, come simbolo di un animo nobile e sensibile ai più alti valori umani. È inoltre noto che la famiglia da Bassano si sentiva legata in modo particolare alla memoria dello storico patavino, considerato quasi l'illustre capostipite da cui aveva preso

⁽⁴⁰⁾ Si veda ZORZI, *op. cit.*, pp. 96-97.

⁽⁴¹⁾ *Ivi*, p. 97. Secondo la studiosa, l'ultimo documento di Alessandro da noi posseduto sarebbe una lettera del 1574 diretta a Girolamo Negri. Presso l'Archivio di Stato esistono tuttavia due documenti posteriori, inediti, di mano di Alessandro, da me rinvenuti: A.S.P., *Estimi antichi*, t. 19, polizza d'estimo datata 10 gennaio 1578, e A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 174r, atto notarile del 1581 riguardante la "Villa Lignarij" e alcune tenute di campagna di proprietà del da Bassano.

⁽⁴²⁾ Tale raccolta fu tenuta in massima considerazione dagli eredi e divenne in seguito proprietà dei Businello, finché il Furlanetto la collocò nel Palazzo della Ragione, da dove giunse al Museo Civico nel 1870; si vedano ZORZI, *op. cit.*, p. 97 e K. POMIAN, *Antiquari e collezionisti nel '600*, in *Storia della Cultura Veneta*, 4/I, 1976, p. 516.

⁽⁴³⁾ Come notò FREY, *op. cit.*, pp. 139-140, lo stesso Schraeder, che scrisse la sua opera nel 1592, aveva compiuto il suo primo viaggio in Italia, durante il quale poté vedere la testa, nel 1556.

origine la loro casata⁽⁴⁴⁾. La sorte dei Maggi si unì definitivamente al ricordo di Livio nella leggenda, non ancora dimenticata, secondo la quale si credette a lungo che il palazzo dei da Bassano accanto alla cattedrale fosse stato abitato dallo stesso storico latino, oppure che sorgesse sul luogo ove un tempo era esistita la sua antica dimora⁽⁴⁵⁾; lo stesso Alessandro affermò in una sua opera, non senza una punta d'orgoglio: "... aedes livianae quarum patronus videor..."⁽⁴⁶⁾. È estremamente probabile che presso i Maggi la tradizione del ritratto liviano autentico, da essi gelosamente custodito, fosse viva già da lungo tempo, e venisse infine sancita in modo definitivo con la pubblica collocazione di una copia del ritratto in Salone, dovuta proprio al dotto Alessandro da Bassano che durante tutta la sua esistenza aveva più d'ogni altro subito il fascino della figura di Livio, in una mitica rievocazione dell'antichità classica.

È inoltre certo che nel breve volgere di qualche decennio lo stesso antiquario, prima di separarsi dalla scultura originale, ne commissionò o ne favorì ulteriori riproduzioni, fra le quali mi limito a ricordare il famoso ritratto di Livio conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna⁽⁴⁷⁾, alcune medaglie bronzee con effigie liviana⁽⁴⁸⁾ e

⁽⁴⁴⁾ I da Bassano si ritenevano discendenti dall'antica stirpe dei *Magi* latini, e, secondo Seneca Retore, una figlia di Livio, *Livia Quarta*, aveva sposato un certo *Lucius Magius*; si veda C.L. JOOST GAUGIER, *The Casa degli specchi at Padua, its architect Annibale da Bassano, Tito Livio and a peculiar historical connection*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXII, 1983, pp. 113-124.

⁽⁴⁵⁾ Per la Casa di Tito Livio o Casa degli Specchi, per le leggende che essa ispirò e la loro origine, si veda ancora JOOST GAUGIER, *op. cit.*, pp. 113-124. Da alcuni documenti che ho potuto reperire presso l'Archivio di Stato si apprende che la celebre Casa, costruita dall'architetto Annibale Maggi nei primissimi anni del Cinquecento, era poi divenuta dimora del figlio maggiore Livio, mentre il minore Antonio, dopo avere acquistato una parte contigua alla Casa dai Dandolo per ampliare il Palazzo, aveva deciso di affittare per sé un'altra abitazione: A.S.P., *Estimi antichi*, t. 19, n. 5. Nella Casa degli Specchi dimorò poi Alessandro da Bassano, figlio di Livio, insieme alla moglie ed ai cinque figli: il palazzetto di trova sempre descritto nelle stime dei suoi beni immobili; A.S.P., *Estimi antichi*, t. 19, n. 11.

⁽⁴⁶⁾ ZORZI, *op. cit.*, p. 68.

⁽⁴⁷⁾ Il busto di Vienna, di autore ignoto e provenienza sconosciuta, originariamente presso la collezione Obizzi al Catajo, è stato studiato da: PLANISCIG, *op. cit.*, p. 318 e sgg.; ANTI, *op. cit.*, p. 32; FREY, *op. cit.*, p. 137 e sgg. Si veda anche P.L. FANTELLI, *Inventario della collezione Obizzi al Catajo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXI, 1982, p. 21. Recentemente LEITHE JASPER, *op. cit.*, pp. 136-137, ha notato alcune affinità, nella lavorazione a trapano dei capelli, fra la testa di Vienna e uno degli schiavi della tomba Contarini al Santo, sicuramente eseguito da Agostino Zoppo. Del busto si conserva un moderno calco in gesso all'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti.

⁽⁴⁸⁾ Un esemplare si conserva al Museo Bottacin di Padova (Serie Padovana n. 42). Non se ne conosce l'autore, ma ho potuto recuperarne altri esemplari identici presso vari Musei d'Europa, per i quali rimando a BODON, *op. cit.*, pp. 239-242.

soprattutto un affresco di soggetto allegorico dipinto dal Campagnola nella stessa casa dei Maggi⁽⁴⁹⁾, ispirato all'opera dello storico latino, in cui egli appare al tempo stesso umile e paziente studioso, nonché dispensatore di fama alla sua città natale⁽⁵⁰⁾.

⁽⁴⁹⁾ Per il celebre affresco, oggi in pessimo stato di conservazione si veda L. GROSSATO, *Affreschi del '500 in Padova*, Milano 1966, p. 185.

⁽⁵⁰⁾ Per questo come per tutti i ritratti rinascimentali di Livio derivati dal modulo iconografico dell'originale Bassiani o dal busto del Salone, si veda ancora BODON, *op. cit.*, pp. 202-266.

MARIO UNIVERSO

Giuseppe Jappelli,
"L'Homme moderne per excellence": Brondolo,
speciale locomotiva, Entrepôt

Giuseppe Jappelli è noto come il divino architetto, l'Ariosto dei giardini, ecc. Ma teneva di più al titolo, al ruolo di ingegnere, guardava in particolare all'ingegnere imprenditore, specie di genio, Demiurgo nell'Inghilterra di primo '800⁽¹⁾.

A lui non interessava un ruolo precario, sia pure altisonante come nel suo caso, destinato più o meno rapidamente a scomparire nel vortice della civiltà delle macchine; e più volte apertamente contesta, deride l'artista-architetto, "decoratore di scena", vuoto letterato⁽²⁾. Crede piuttosto nell'utilità, sublimità della scienza per rinnovare l'economia e la società, la cultura, per costruire il nuovo, positivo mondo moderno, il mondo della macchina e dell'industria, delle fabbriche, delle ferrovie, dei grandi ponti sospesi. È tutto preso dall'Idea di Progresso e lo dice a chiare lettere nelle più importanti occasioni. "L'ultimo fine ad

⁽¹⁾ N. CASTELNUOVO, Introduzione a F.D. KLINGENDER, *Arte e rivoluzione industriale*, Torino 1972, pp. XXXIV-XXXV.

⁽²⁾ A. CITTADELLA VIGODARZERE, *Elogio di Giuseppe Jappelli*, in "Rivista dell'Accademia di Padova" 1854, pp. 163-181.

ogni operare nostro — sostiene in particolare in un discorso di fronte alla “nobile corona” degli Accademici Patavini — è il perfezionamento della civiltà, potenza cui non si resiste, che si chiama Progresso”⁽³⁾. Un discorso il suo, di Presidente nel 1838 dell’Accademia Patavina, che si riallaccia strettamente, anche per il fervore che lo anima, a quelli che venivano facendo i più illuminati intellettuali-scienziati degli otto Congressi scientifici italiani. A quello, specialmente, pronunciato da Andrea Cittadella Vigodarzere (fig. 1), vero manifesto della *ideologia della scienza italiana*, in occasione della prolusione, il 15 settembre 1841, al IV Congresso degli scienziati⁽⁴⁾, proprio quando si inaugurava



Fig. 1 - A. Cittadella Vigodarzere, Primo biografo di Giuseppe Jappelli, Padova, Museo Civico.

⁽³⁾ GIUSEPPE JAPPELLI, Ms. in Biblioteca Civica di Padova (=BCPd), CM 481, fascicolo n. 16.

⁽⁴⁾ Cfr. G.C. MARINO, *La formazione dello spirito borghese in Italia*, Firenze 1974, pp. 107-115.

lo jappelliano Casino Pedrocchi, la cui bellezza era pure direttamente legata alla presenza ivi, esibita o nascosta, di perfezionatissimi congegni meccanici.

Un nuovo Jappelli in teoria e prassi. Consapevole che la ricerca deve tradursi in fatti concreti. E fatti concreti, in termini di costruzione del mondo nuovo, possono essere considerate tutte le sue opere, anche quelle apparentemente meno legate al mondo meccanico. E per fare solo un esempio, si può pensare, in questo senso, proprio al Caffè-Casino Pedrocchi, capolavoro dell'architettura eclettica, del pittoresco. Ma pure vero e proprio banco di prova di sperimentazioni tecniche. Sperimentazioni tecniche che sono, soprattutto, ovviamente, la moderna illuminazione a gas, installata già nel 1832, il grandioso impianto idraulico, o il citofono, o il fornello a vapore, o la macchinetta per la cioccolata, ma anche — paradossalmente — (giusta F.D. Klingender)⁽⁵⁾, i diversi stili architettonici, che consentono di spostarsi, come su una fantascientifica "macchina del tempo", sala dopo sala, da un

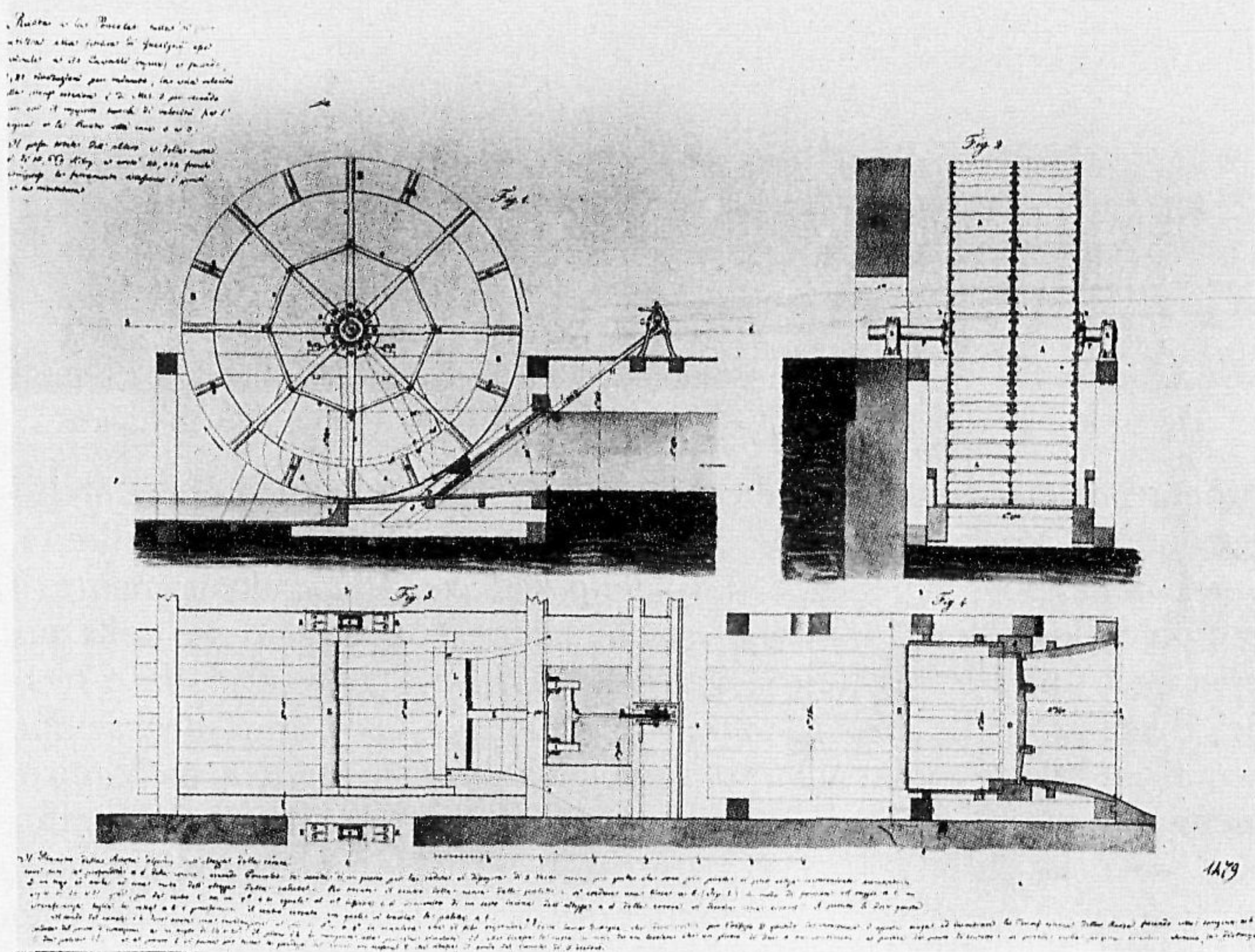


Fig. 2 - Macello, ruota alla Poncelet, studio idraulico (S.D.), Padova, Museo Civico.

(5) Cfr. N. CASTELNUOVO, Introduzione a F.D. KLINGENDER, citato, p. XXI.

tempo e da un luogo all'altro. E per restare nel campo delle grandi architetture, lo stesso discorso, anche più facilmente, vale per il Macello con la (fig. 2) macchina idraulica e la fabbrica di candele, per il Cimitero, le (figg. 3, 4) Carceri, l'Università (figg. 5, 6): che appaiono

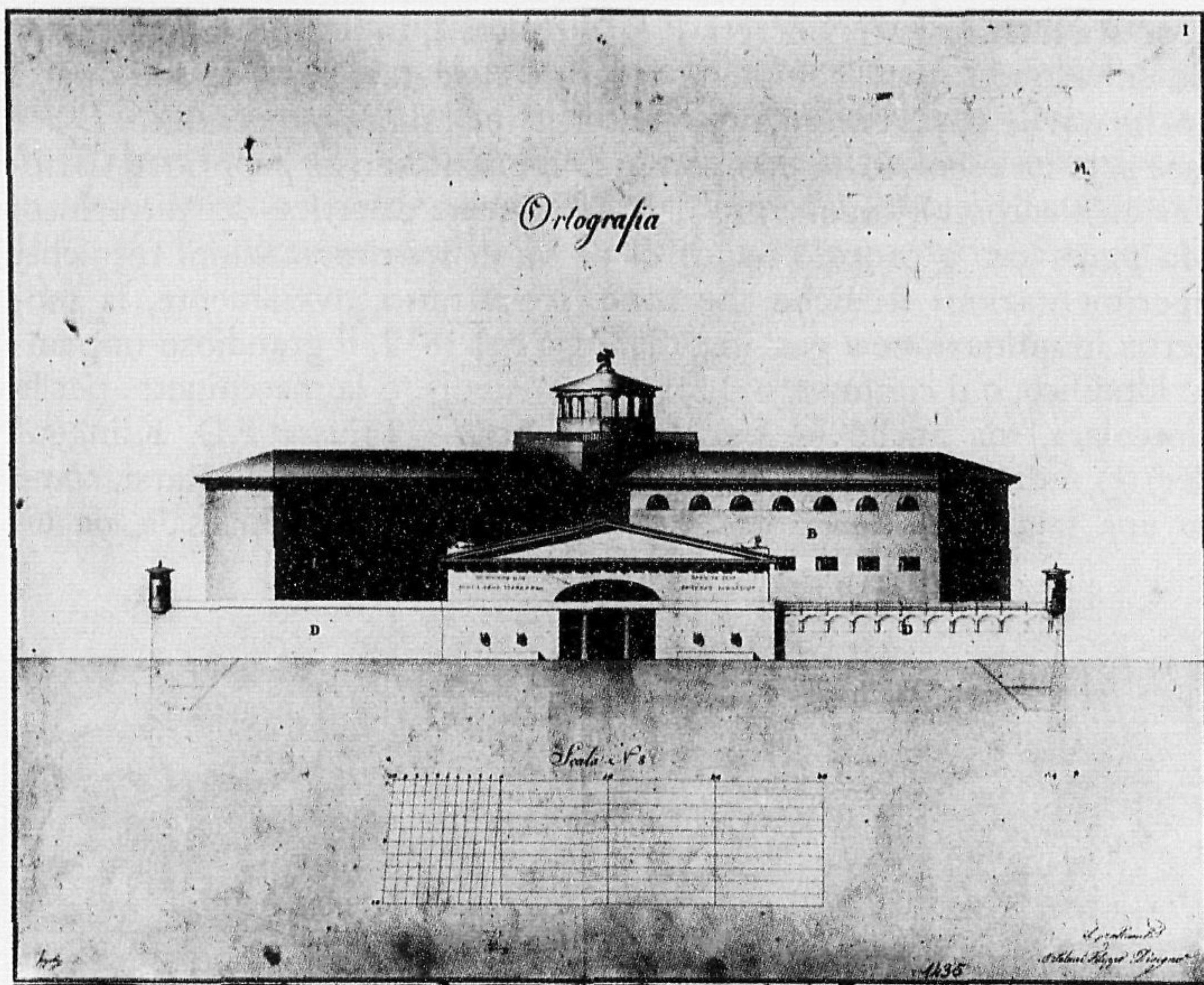


Fig. 3 - Carcere, progetto del 1823, studio del prospetto. Padova, Museo Civico.

progetti di macchine, elaborati tecnici oltre che splendide opere architettoniche. Ma questo è più propriamente il campo della sublimità, quasi della poesia per così dire della scienza. Più concretamente il campo delle utilità pratica della scienza è presente e operante nella sua opera più specificamente ingegnerile: come ingegnere di ponti e strade, al seguito delle armate napoleoniche, e poi nella amministrazione ormai austriaca comunale e provinciale; come ingegnere meccanico, ingegnere idraulico, studioso di topografia, geologia (fig. 7), mineralogia, botanica, chimica, fisica, matematica; esperto in economia rurale: competenze queste, tutte ampiamente documentate, che apertamente contraddicono le numerose biografie, e l'immagine complessiva che ne è risultata, dove lo Jappelli appare come un "fantastico" (6), un artista più che uno scienziato.

(6) Cfr. A. CITTADILLA VIGODARZERE, Elogio di Giuseppe Jappelli, citato.

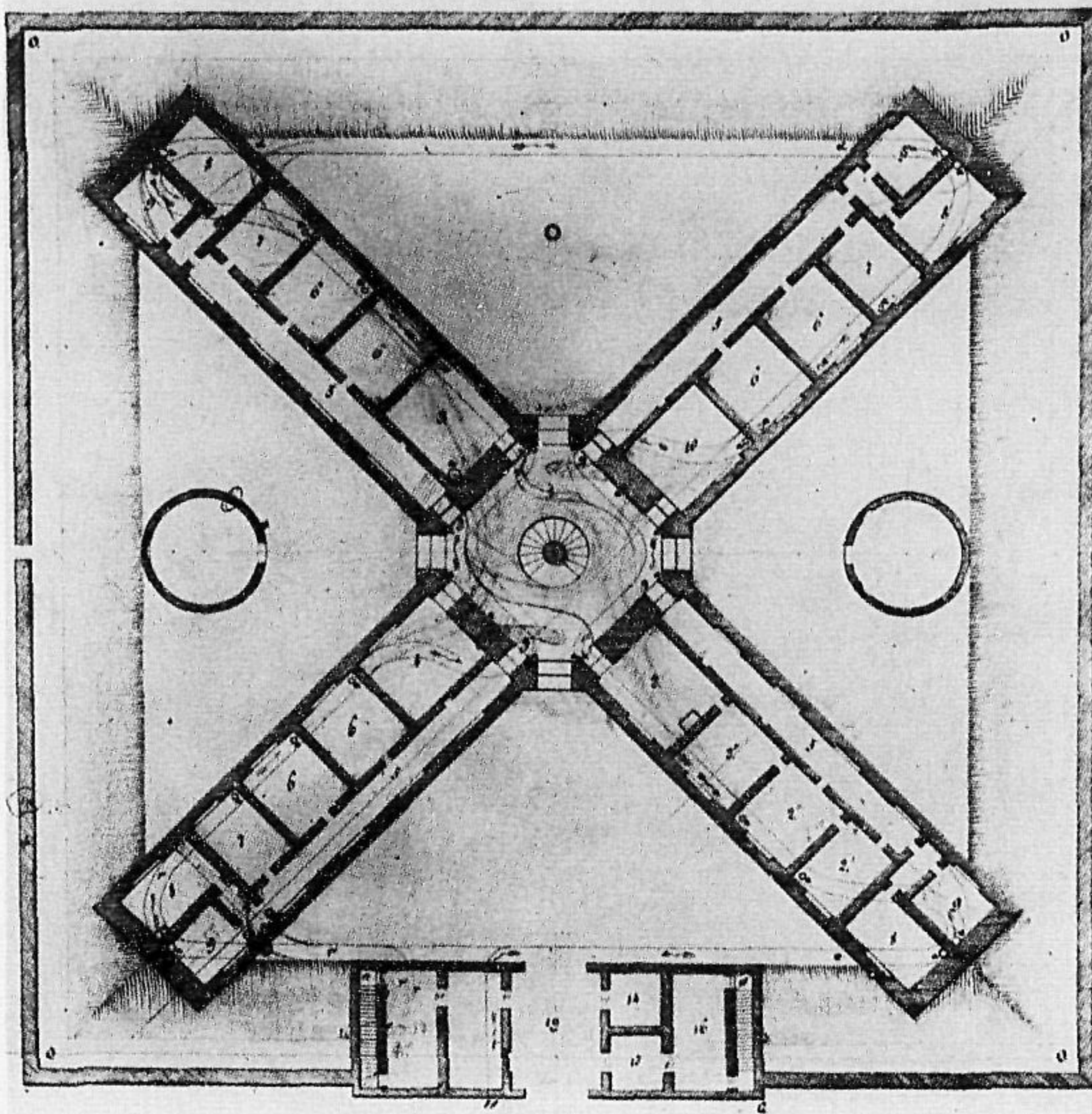


Fig. 4 - Carcere, progetto del 1823, pianta. Padova, Museo Civico.

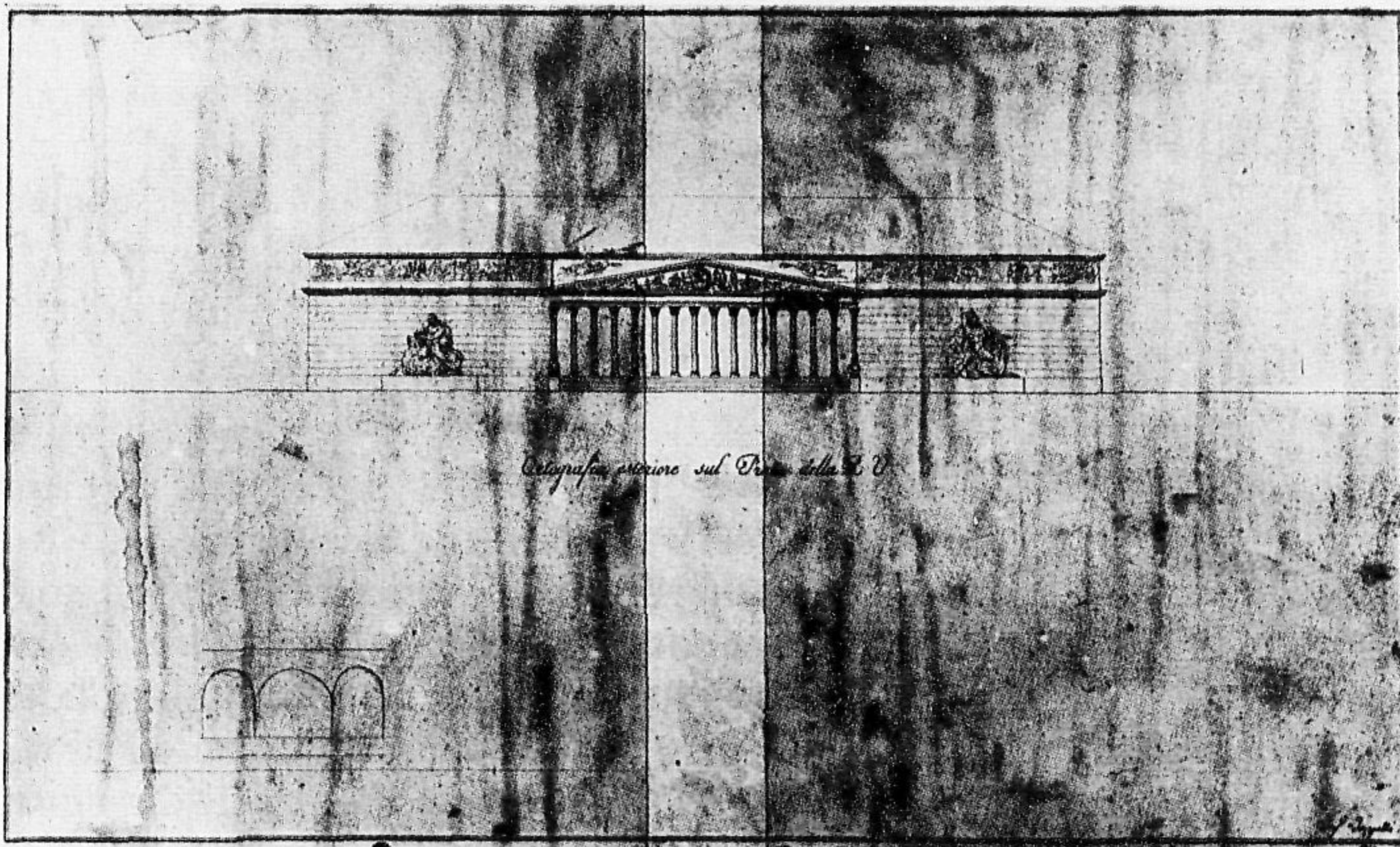


Fig. 5 - Università, studio del prospetto, 1824. Padova, Museo Civico.

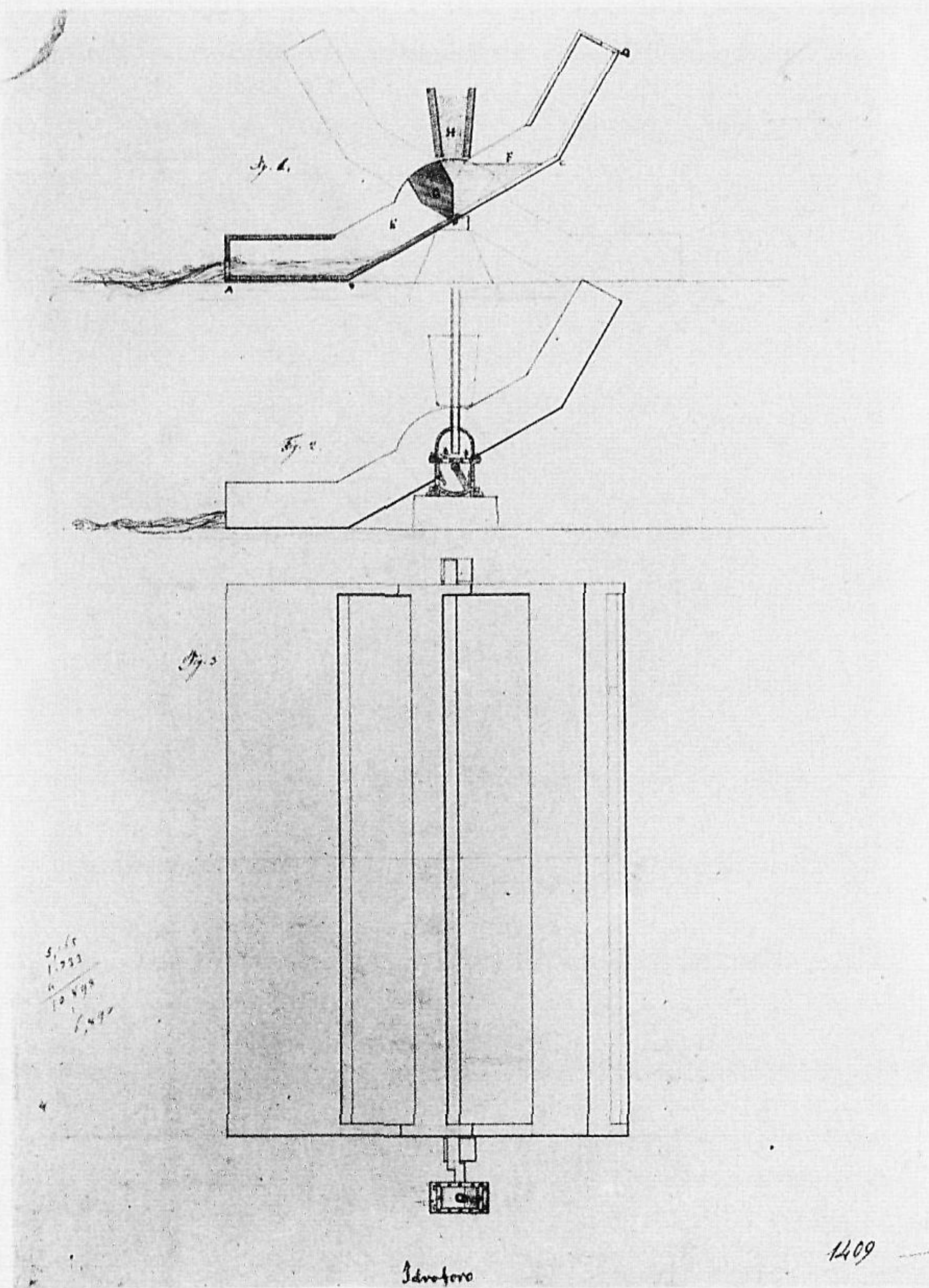


Fig. 6 - Università, Idroforo, (1824?). Padova, Museo Civico.

Innumerevoli le opere concrete in questi ambiti. Ecco qui un elenco delle maggiori, pur esse in sostanza poco conosciute: lavori di sistemazione delle rive del fiume Piave, con P. Artico (1806); sistemazione dello stradone di Bovolenta con progetti per il ponte degli Angolari e del ponte alto (1808); progetto di sperone sul Po all'isola di Pescarola (1814); topografia fisico-statistica della provincia di Padova (1816); progetto dei frigidari all'Orto Botanico (1816); direzione idraulica dei Bagni di Battaglia (1816); esame del piano Leoni "per la restituzione del fiume Brenta e del Bacchiglione in Laguna" (1817);

scoperta "d'una nuova maniera di applicare la forza animale e degli agenti naturali alle macchine e di aumentarne la potenza medesima" (1818); riparazione delle chiaviche del canale di S. Sofia (1819); peri-

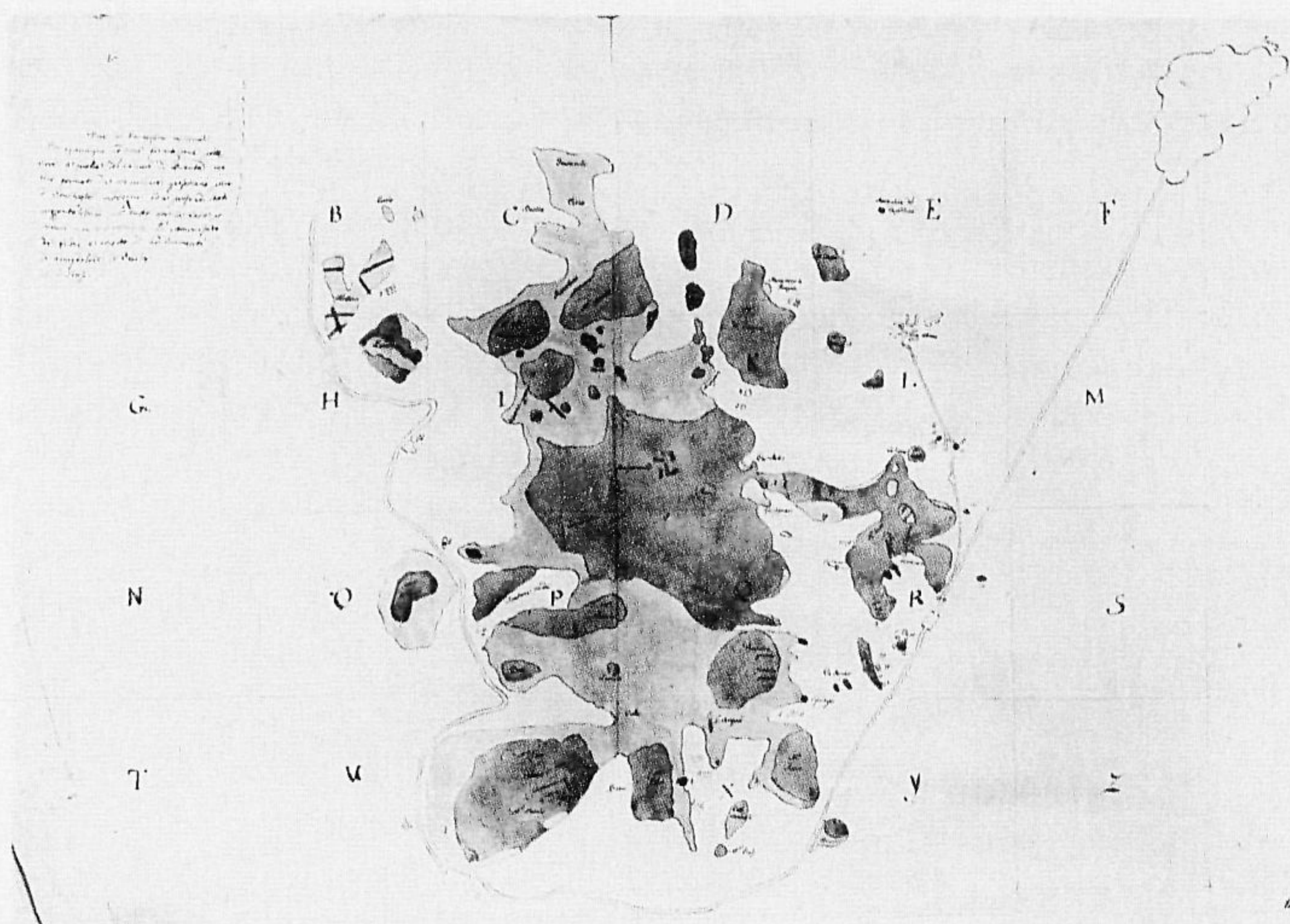
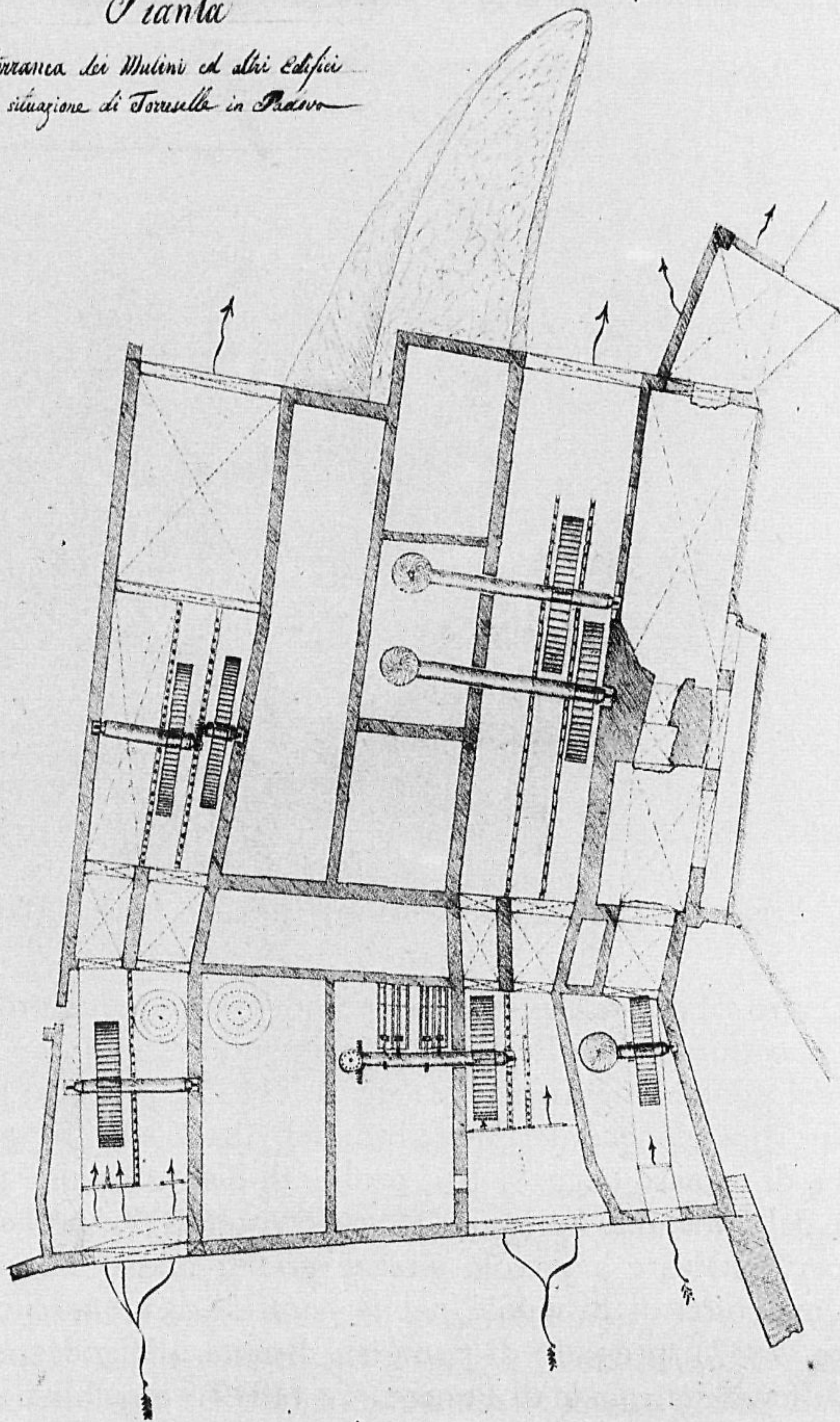


Fig. 7 - Carta geologica dei Colli Euganei. Padova, Museo Civico.

zia al Teatro Obizi onde prevenire incendi (1820); progetto di un forno per la cottura delle offelle (1822); progetto di molini e di allargamento del ponte delle Torricelle (fig. 8) (1825); progetto per stillare acquavite con le acque del Montirone ad Abano (1825); progetto di torchio e di fornace (figg. 9, 10); profilo di dislivellazione per scolare le acque del Consorzio Foresto e Monselesano (1832); progetti di macchine per innalzare a piccole altezze grandi masse d'acqua (1835); grande macchina di Brondolo per la bonifica di un territorio bassolagunare (1837); progetto di ponte sul Brenta a Vigodarzere (1840); ponte di ferro sul canale di Pontecorvo (1840); macchina idraulica ai Patt nel bellunese (1840); progetto di imperial regia scuola di natazione (1844); progetto "sopra i ponti sospesi di laguna" (1844); progetto "sul miglior effetto utile nelle trombe aspiranti e prementi" (1844); progetto di "costruzione di una galleria sotto un canale od un fiume" (1846); progetto di "macchina a vapore atmosferico avente il condensatore separato proposto secondo i principi di Tredgold, per l'asciu-

Pianta
Sotterranea dei Mulini ed altri Edificii
nella situazione di Torresella in Padova



1352

Fig. 8 - Mulini alle Torreselle, pianta sotterranea, 1825. Padova, Museo Civico.

gamento del comprensorio Dossi-Valier" (figg. 11, 12) (1846); progetto "sopra un mezzo di superare grandi ascese alle locomotive" (1847); studio "pel Riordinamento generale degli Edifici appartenenti al Commercio della Regia Città di Venezia" (1850); progetto di ponte sospeso sul Canal Grande (1850) (7).

La condizione di uomo nuovo teso verso il mondo della tecnica e della scienza lo verificammo poi nella progressione della sua carriera professionale sia pubblica che privata.

Fu perito agrimensore presso Giovanni Valle (1803); pubblico agrimensore nelle Austrie Venete Provincie (1803); ingegnere ordinario di seconda classe nel nuovo corpo di ingegneri d'acque e strade nel Dipartimento del Brenta e dell'Alto Po' (1807); ingegnere di ponti e strade nel Regio Esercito Franco-Italiano (1809); ingegnere di seconda

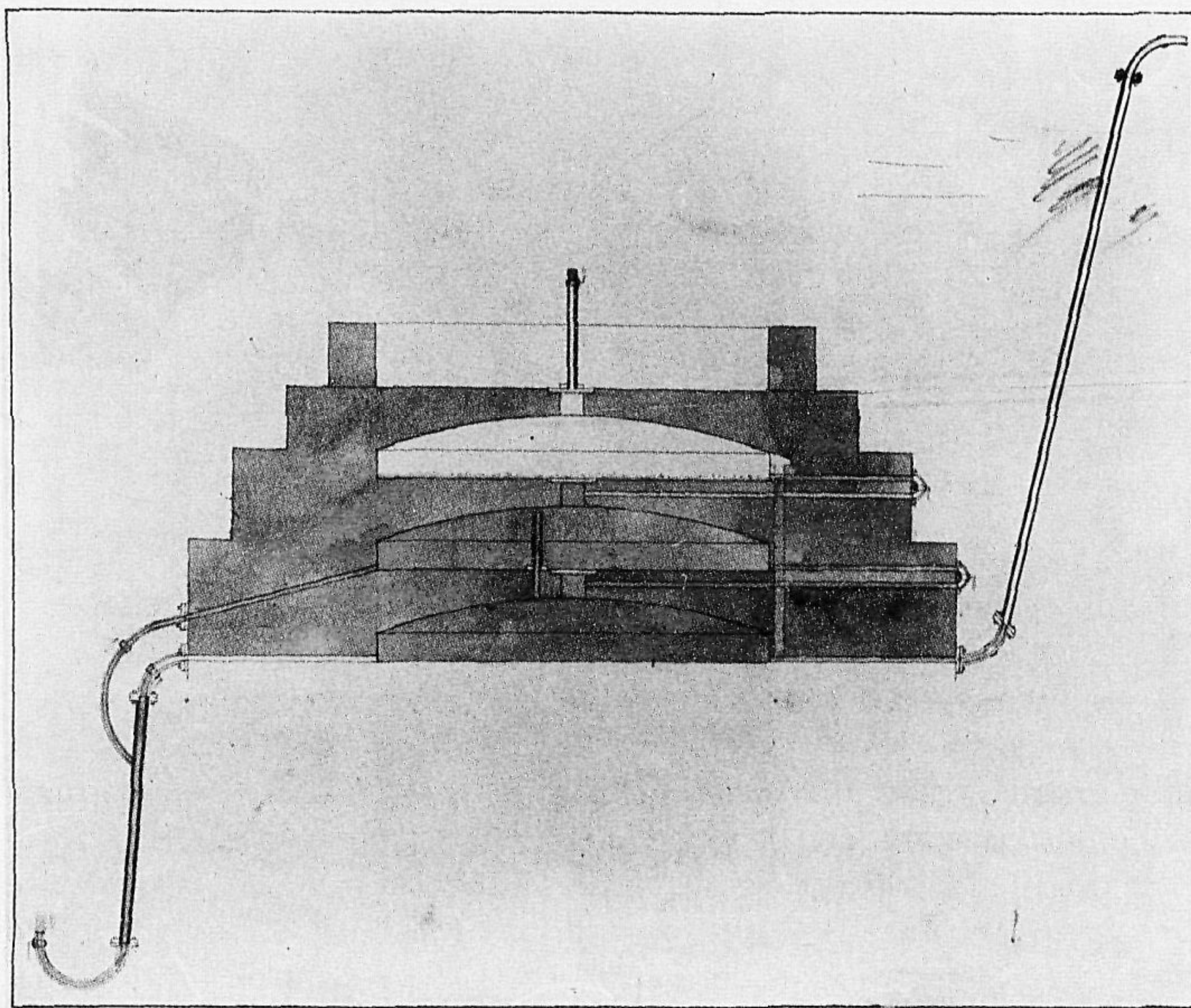


Fig. 9 - Torchio idraulico, sezione (S.D.). Padova, Museo Civico.

(7) Elenco tratto dalla documentazione esistente in BCPd, Ms BP 1038/I.

classe "al servizio del Dipartimento del Brenta in sussidio dell'ing. Marconato" (1815); ingegnere provinciale nella provincia di Padova (1817); membro della Commissione per il "piano di sistemazione regolare e costante delle Terme d'Abano e Battaglia" (1817); perito, progettista, ingegnere e direttore dei lavori per parte della Congregazione municipale intorno al piano di sistemazione delle strade interne comunali (1819); ingegnere e direttore dei lavori per la sistemazione

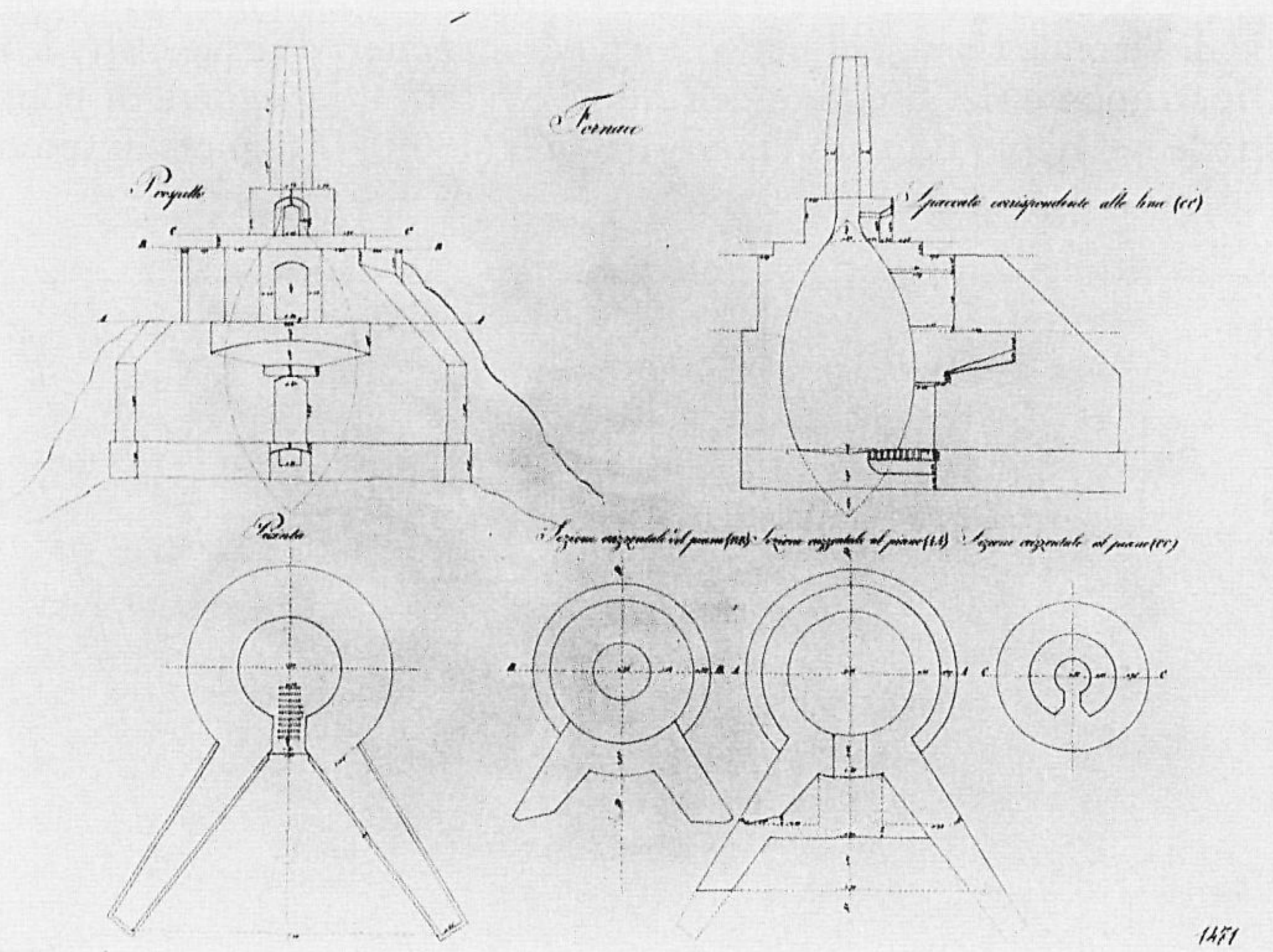


Fig. 10 - Fornace, prospetto e sezioni (S.D.). Padova, Museo Civico.

delle grandi strade provinciali (1821); perito nella rurale economia e nell'industria commerciale per conto della Camera di Commercio di Padova (1823); socio corrispondente dello Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti (dal 1843); commissario, ivi, del gabinetto tecnologico delle macchine a vapore, della topografia, delle scienze naturali (dal 1845); membro della Società d'incoraggiamento della provincia di Padova (1847) (8).

(8) Elenco tratto dalla documentazione esistente in BCPd, Ms BP 1038/I.

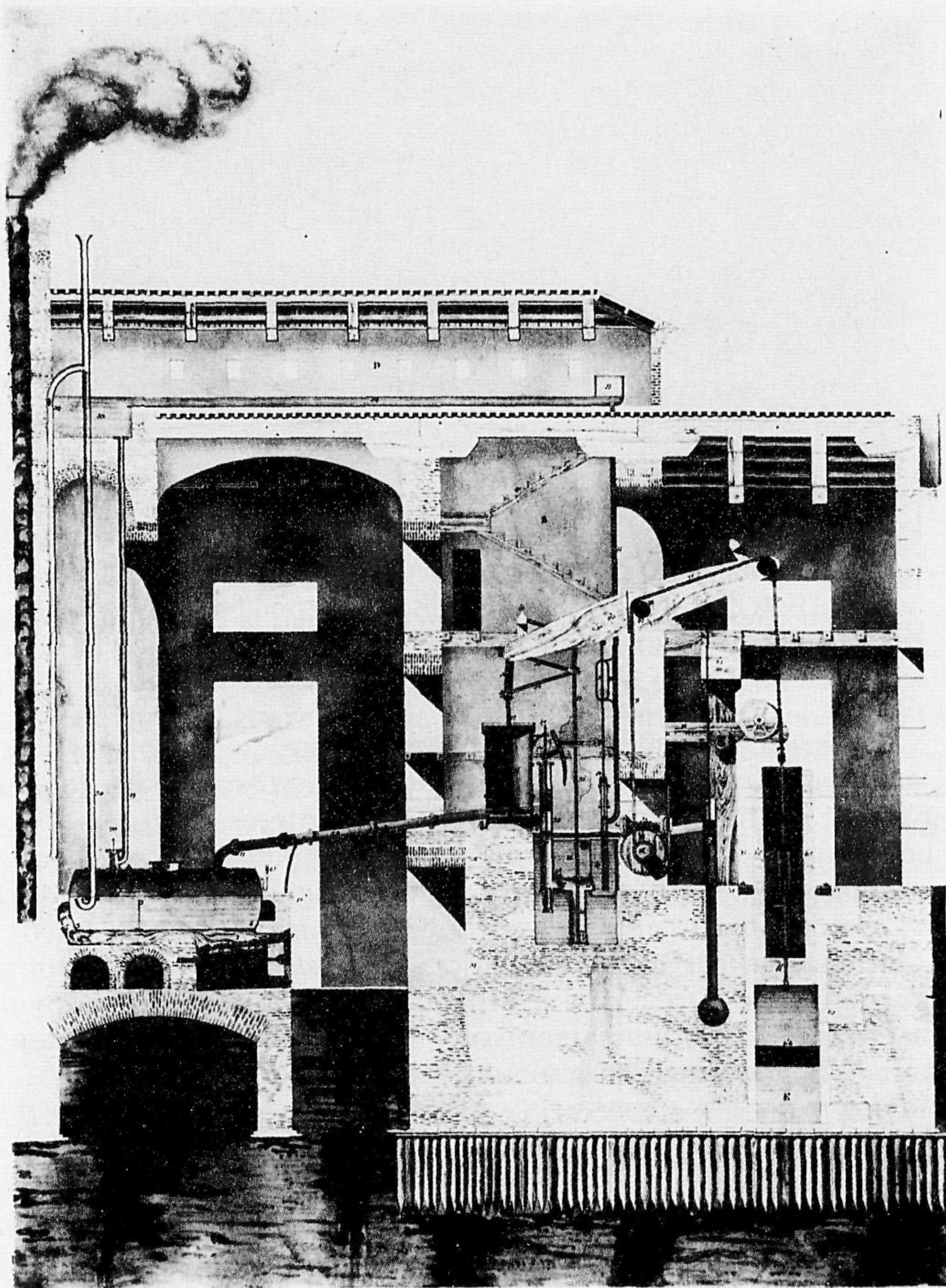


Fig. 11 - Impianto per prosciugamento. Compensorio Dossi-Valier. Sezione longitudinale - 1846. Padova, Museo Civico.

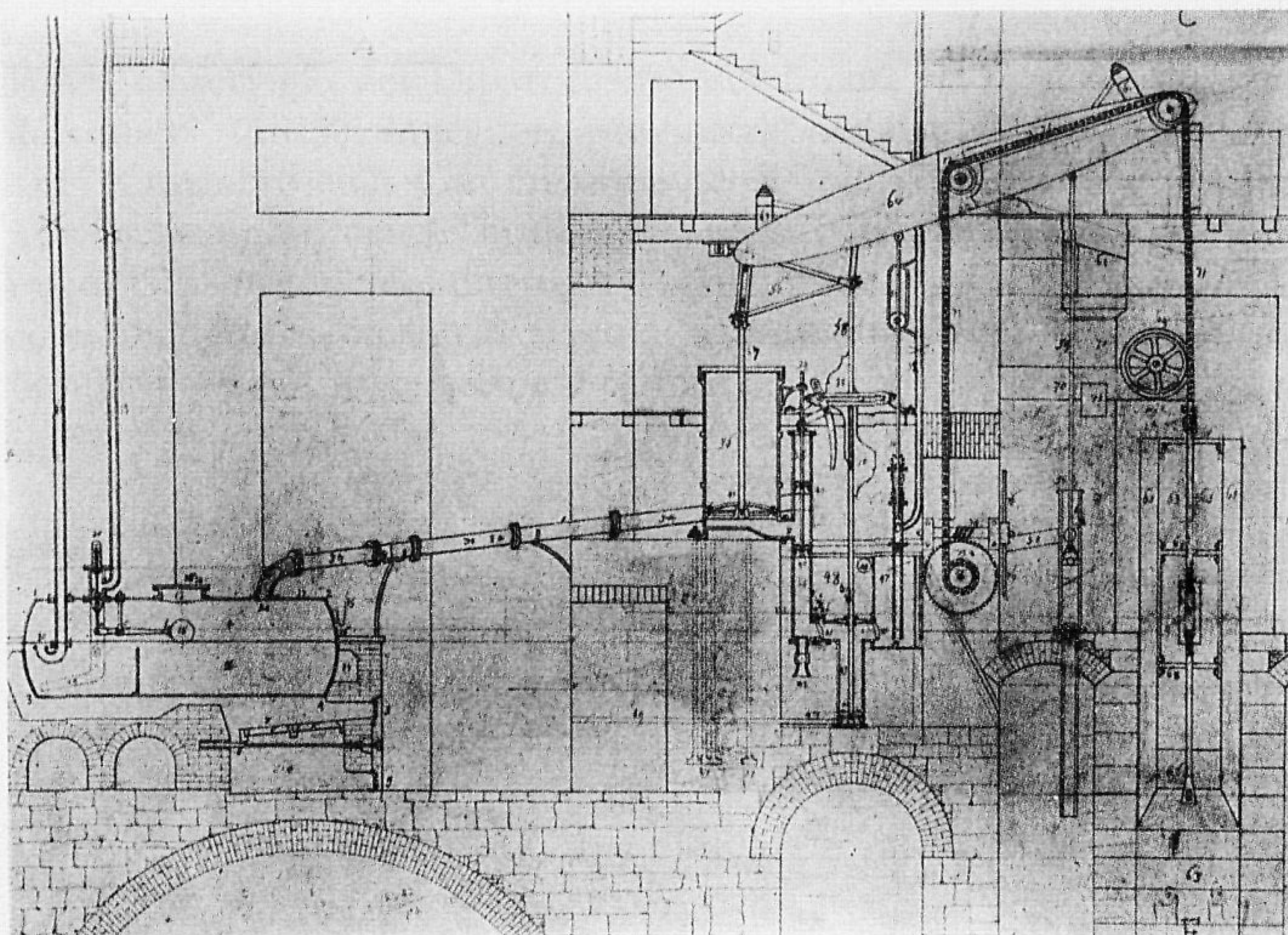


Fig. 12 - Comprensorio Dossi-Valier, Progetto di macchina idraulica, 1846. Padova, Museo Civico.

Scenziato, "homme moderne par excellence", al senso sopra detto, lo Jappelli appare poi continuamente nel suo cospicuo *Epistolario*, come pure nei numerosi *Manoscritti tecnici*: un grosso *dossier*, diviso in una trentina di fascicoli, fitto di formule, computi matematici, grafici, sezioni, spaccati ecc. relativi a macchine d'ogni specie⁽⁹⁾. Ed esiste pure, a confermarci della sua vocazione per i numeri, per la scienza pratica, una sua per niente fantastica "*Geometria popolare*", diretta agli operai: dove oltre a dare le ordinarie nozioni geometriche, invita le maestranze a "procurarsi moltissimi ordigni e utensili" di cui hanno "sommo bisogno e mancanza somma"⁽¹⁰⁾.

Oltre a questo, a collocarlo ancora nella prospettiva delle civiltà delle macchine, sta il suo vivo interesse anche per le attrezzature-infrastrutture del trasporto, come quelle che si venivano costruendo in Inghilterra, in Francia, negli Stati Uniti. E a testimoniare sta intanto la sua attività di ingegnere di ponti e di strade. Come pure valgono per

⁽⁹⁾ L'uno e gli altri esistenti presso la BCPd. Per l'epistolario in particolare Cfr. E. CONCINA, L'epistolario di Giuseppe Jappelli, in "Padova", n. 8/9, 1977, pp. 10-16.

⁽¹⁰⁾ G. JAPPELLI, Ms in BCPd, CM 481, fascicolo n. 25.

questo i suoi studi, i suoi progetti: in particolare per le strade ferrate e i porti (Entrepôt veneziano), e per speciali locomotive⁽¹¹⁾. Ferrovie e locomotive che, in attesa di quella "macchina a vapore per strade ordinarie" (la futura automobile) di cui pure si iniziava a parlare⁽¹²⁾ ma in termini per ora poco concreti, si ponevano come i mezzi più potenti per scuotere dall'immobilismo, promuovere lo sviluppo. "La strada ferrata è una strada magica" scriveva Samuel Smiles, essa "ha dato impulso alla puntualità, alla disciplina e all'attenzione"⁽¹³⁾.

Jappelli è tutto immerso in entusiasmi di questo tipo.

La sua stessa formazione culturale, fino dagli inizi, fa fede di quanto fin qui detto, circa le sue autentiche vocazioni culturali/professionali. Formazione che va: a) dall'Accademia Clementina di Bologna (dove riceve le prime generose dosi di pensiero scientifico, illuminista)⁽¹⁴⁾; b) agli apprendistati in matematiche "pure e miste" presso Valle e Artico⁽¹⁵⁾, quindi presso Sanfermo⁽¹⁶⁾; c) alla frequentazione dello Studio Patavino, già centro di cultura anti-aristotelica, dove sulla traccia dei Galilei, Poleni, Toaldo, Arduino, ecc. si muovono moderni intellettuali scienziati come Carlo Conti, G. Bellavitis, L. Magrini, F.M. Franceschini, matematici; S. Dal Negro fisico; G. A. Giacomini, medico; R. De Visiani botanico; G. Santini astronomo; N. Da Rio naturalista; T. Catullo geologo: quasi tutti in stretti rapporti con lo Jappelli⁽¹⁷⁾; d) alla partecipazione, come membro e presidente, all'Accademia Patavina di Lettere, Scienze ed Arti, dove opera attivamente il fior fiore della intellettualità anche scientifica patavina (da L. Menin, fisico; a G. Bernardi, S.R. Minich, matematici; a G. Montesanto, medico, per citare alcuni tra i più noti)⁽¹⁸⁾; e) all'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti dove, accanto agli scienziati e uomini nuovi padovani (pressappoco quelli già menzionati), stanno quelli veneti, tra cui spic-

(11) G. JAPPELLI, Ms BCPd, CM 481, fascicoli nn. 23-24 (Entrepôt) e fascicoli nn. 28-34 (Locomotiva per grandi ascese).

(12) Cfr. P. TAVERNA, Sopra un nuovo sistema di vetture per strade ordinarie, da potersi alternativamente tirare dalla forza animale e da quella del vapore, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, adunanza del 26 marzo 1844.

(13) S. SMILES, The life of George Stephenson, London 1903, p. 7.

(14) BCPd, Ms 1038/I, foglio volante.

(15) BCPd, ms 1038/I, n. 32 e n. 63.

(16) Archivio di Stato di Venezia, Presidio di Governo, fascicolo XII, nn. 5-10, 1826.

(17) Università di Padova, Annuari per anno, in BCPd. Cfr. G. SOLITRO, Maestri e scolari dell'Università di Padova durante l'ultima dominazione austriaca (1813-66), Venezia 1922; G. CRISTOFANELLI, Della Coltura padovana sullo scorcio del secolo XVIII e nei primi del XIX, Padova 1905, ecc.

(18) M. GIRARDI-P.A. SACCARDO, Indice generale dei lavori letti all'I.R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, Padova 1901.

cano per esempio: F. Zantedeschi e G. Minotto (fisici veneziani), P. Paleocapa, G. Casoni, A. Cappelletti (ingegneri veneziani), L. Pasini (naturalista veneziano), G. Zamboni e Pietro Maggi (commissari per le macchine a vapore, di Verona), B. Zanon e Luigi Puppi (medici, di Belluno), ecc.⁽¹⁹⁾; f) alla Società d'Incoraggiamento, fondata dal Vigodarzere, dove si riuniscono, accanto agli uomini di scienza, i più attivi imprenditori locali, il "solerte ceto medio manifatturiero" padovano, ecc.⁽²⁰⁾.

Oltre a questa formazione, per così dire "locale", così ricca di nuovi fermenti pur in una provincia chiusa, immota, formano lo Jappelli come uomo moderno per eccellenza, le "idee più larghe della stampa francese", che egli leggeva assiduamente quando la generalità dei padovani "non si curava del quid erit e le opere di Voltaire, di Rousseau erano note a pochissimi e pochissimi conoscevano gli enciclopedisti francesi"⁽²¹⁾. Idee francesi dunque. Queste appaiono anche direttamente (seppure di rado) nei suoi scritti. Ma a parte le poche citazioni testuali (da Montesquieu, Descartes), è lo spirito complessivo dell'Enciclopedia che è presente si può dire in ogni pagina dei suoi manoscritti, delle sue lettere. La voce "Arte" di Diderot, per esempio, con la rivalutazione che vi vien fatta delle arti meccaniche (ritenute fino allora per lo più faticose, ignobili, disonorevoli, infide) considerate apportatrici di civiltà e di lumi, anche più delle arti liberali scadute spesso nell'ozio, nell'inutilità, corrisponde pienamente alle considerazioni dello Jappelli circa il fatto che "se abbiamo da una parte chi ama rivolgersi nei labirinti di una filosofia intricata e nebbiosa, e stipare argomenti lambiccati e astrazioni tenebrose. . . dall'altra parte abbiamo chi si aggira per fondachi e per officine, e dalle leggi più recondite della natura, dai più sublimi calcoli delle matematiche tragge metodi regolatori, forze nuove, ogni maniera d'artifici e di congegni che al commercio, alla navigazione, alle manifatture giovano mirabilmente"⁽²²⁾. E non s'addice ancora al suo pensiero la figura dell'"Eclettico" filosofo, pure del Diderot, libero da condizionamenti, che si affida solo, cartesianamente, al metodo scientifico?: "L'eclettico è un Filosofo che, calpestando il pregiudizio, la tradizione, l'antichità, il consenso universale, la autorità, in una parola tutto ciò che soggioga la maggioranza

⁽¹⁹⁾ A. CARRARO, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Elenchi accademici, Venezia 1896.

⁽²⁰⁾ G. GASLINI,

⁽²¹⁾ A. BRUSONI, Reminescenze padovane degli anni precursori il 1848, Padova 1848, p. 46.

⁽²²⁾ G. JAPPELLI, Ms in BCPd, CM 481, fascicolo n. 16.

degli spiriti, osa pensare col suo cervello, risalire ai più chiari principi generali, esaminarli, discuterli, non ammettere nulla che non derivi dalla sua esperienza e dalla sua ragione. L'eclettismo è proprio degli uomini di genio" (23). Il commercio, il mercato liberi, come causa della ricchezza delle nazioni (voce "Fiera" di Turgot), sono gli stessi che fondano la potenza di Venezia nell'ottica jappelliana. Parimenti "il mondo è di chi sel prende, cioè degli operosi" di cui scrive lo Jappelli, concorda con la voce "Industria" di De Jaucourt, considerata come modo dell'appropriazione moderna, "operosa" del mondo (24).

E proprio sul piano del concreto operare vale un altro grande referente jappelliano, quello dell'Inghilterra "officina del mondo", "genio commerciale" — sono le sue parole — la nazione dallo stragrande sviluppo industriale, la più dotata delle nuove meravigliose macchine a vapore, la più ricca di canali, fabbriche, ferrovie (25). Referente che ovviamente valeva per se stesso, in via diretta. Ma ad orientare ancor più lo Jappelli verso l'Inghilterra c'era pure la lunga tradizione veneto-inglese, e proprio nel campo in particolare tecnico-scientifico. Una tradizione che vanta tra i nomi più di spicco in quest'ambito, per esempio: un Vittorio Zonca, autore di quel *Teatro Nuovo di Macchine ed Edifici* (26) che funge da modello per i "grandi Motori Italiani" delle Seterie di John e Thomas Lombe descritti da Defoe (27); un G.B. Rodella autore di un viaggio compiuto nel 1794 per osservare e riferire sulle più meravigliose macchine di quel Grande

(23) Cfr. A. SOBOUL (a cura di), *Enciclopedia, testi scelti*, Roma 1968, pp. 68-69.

(24) Cfr. A. SOBOUL (a cura di), *Enciclopedia*, citato, pp. 132-136.

(25) Inghilterra "Sotto l'insegna della scienza", nel furore della rivoluzione industriale, strepitosa di motori, macchine e fabbriche, percorsa da nuove strade, canali, tunnels, ponti di ferro, e strade di ferro. Inghilterra patria dell'ingegnere moderno, dove per Arthur Young "per la meccanica non v'è niente d'impossibile", per Adam Smith "solo un vero filosofo poteva inventare la macchina a vapore", per John Dyer l'industrializzazione è "tutta moto, tutta vita", ecc.: F. D. KLINGENDER, *Arte e rivoluzione industriale*, p. 25, p. 41 e p. 17.

(26) V. ZONCA, *Teatro nuovo di Macchine ed Edifici*, Padova 1621. Dal frontespizio: "Opera necessaria ad Architetti, et a quelli che di tale studio si dilettono:

Vite chiamate perpetua che alza grandissimi pesi

Macchina per tirar pietre & altre materie bisognose sopra le fabbriche Molino fabricato nel mezzo d'alcun fiume

Molino Terragno

Molino fatto col moto di acque raccolte

Molino fatto col moto de gli Animali

Ruota per alzar l'acqua

Edificio per alzare & seccare acque

Edificio per levar acqua con il schizzo con due Animelle

Trombe da ruote per cavar acqua

Modo facile per cavar acqua con un moto perpetuo".

(27) D. DEFOE, *A tour thro' the whole Island of Great Britain*, 1724-27, volume III, lettera I, p. 67.

paese⁽²⁸⁾; e in particolare un Giannantonio Selva, tra i maggiori maestri dello Jappelli, che pure aveva compiuto un viaggio, qualche anno prima del Rodella, (1780), per scoprirvi, pure lui, soprattutto le meraviglie delle fabbriche inglesi⁽²⁹⁾. E su questa linea pure lo Jappelli si muove andando egli stesso in Inghilterra, tra gennaio e aprile 1836, ufficialmente per l'acquisto di quattro macchine per la bonifica del "Foresto", ma anche per visitare le meraviglie meccaniche (fabbriche, docks, ponti sospesi, ecc.) di quello che lui chiama "il paese della matematica applicata", dell'"intelligence soutenue par l'étude"⁽³⁰⁾. Prima delle neogotiche architetture, che pura ammira, le immense fabbriche dunque. Soprattutto qui in Inghilterra alla massima evidenza è chiara, esplicitamente espressa nelle sue lettere, la sua vocazione di ingegnere, artefice del mondo nuovo.

E per un ingegnere di questo tipo, di ritorno in Italia, egli propone una diversa formazione, basata di più sulle nozioni di carattere tecnico: "ottimamente — scrive al riguardo — li tre Prof.i di Disegno, ottimamente la Geometria descrittiva, il calcolo, le Matematiche applicate, la Geodesia e l'Agraria, ma senza far precedere a questi studi, appositi corsi di Storia naturale di Fisica e di Chimica, e farli susseguire da un lungo corso di tecnologia . . . ingegneri non se ne potranno fare giammai"⁽³¹⁾. Questo, il nuovo ingegnere, come già usciva dalle università inglesi, dall'École Polytechnique di Parigi⁽³²⁾, in grado realmente di corrispondere all'immane compito.

Ma tutto ciò rappresenta un modello ideale non facilmente adattabile alla arretrata realtà padovana, e veneta. Qui lo Jappelli ottiene

(28) G.B. RODELLA, Osservazioni in proposito di macchine, per occasione del suo recente viaggio d'Inghilterra, Ms in BCPd, 17 novembre 1794: "Questo mio genio macchinale, venuto a cognizione di Alvise Pisani, procuratore di S. Marco, lo invogliò a mandarmi in Inghilterra, per vedere una macchina che S.E. pensava di introdurre in Polesine . . . Giunto il 28 aprile a Londra fui più volte a visitare questa gran Capitale, avidamente guardando da per tutto, e spiando ogni angolo ogni oggetto di industria, di comodo, di uso, nelle case, nelle strade, nelle botteghe, non trascurando gli effetti minimi, come a dire sino alle scope. . . (p. 9) Finalmente S.E. mi mandò a Birmingham a vedere quel che era lo scopo del viaggio, ad esaminare la pompa a fuoco dei signori Bolton e Watts, del quale è veramente l'invenzione. . . Vidi dunque ed osservai la pompa a fuoco, la quale supplisce alla forza motrice, dove manca, dell'acqua e del vento, per li più travagliosi lavori, per esempio a muover 18 mole da mulino da macinare, facendo l'effetto di tutta la Brenta nostra. . . (p. 11)".

(29) S. RUDOLPH, Dai diari inediti di Giannantonio Selva: il viaggio in Inghilterra, in "Labyrinthos", n. 5/6, 1984, pp. 218-249.

(30) Lettera a Leopoldo Cicognara, da Padova, 23.12.1827, in Lennoxlove Arch., Hamilton Palace: citata in E. CONCINA, Epistolario, 1967, p. 12.

(31) G. JAPPELLI, Lettera a G. Bernardi, da Roma, 8.3.1840, in BCPd, Autografi, fascicolo 750, n. 7.

(32) Copia dell'ordinamento degli studi dell'École Polytechnique figura nei manoscritti jappelliani. Cfr. BCPd, Ms, CM 481, fascicolo n. 2.

soltanto quelli che ai suoi occhi non possono che apparire come modesti risultati: il Macello, troppo monumentale; il Caffè Pedrocchi, pur esso compromesso con quell'architettura vuota e flaccida che egli disprezzava. Ma quando tenta di far passare i progetti migliori, quelli che servono a costruire la città nuova, fatta prima che di architetture, di strutture, di macchine, qui fallisce completamente. I blocchi, i congegni della nuova Università, quelli delle nuove Carceri, ecc., restano un'utopia, irrealizzati. Impedito ad andare avanti per questa via, lo Jappelli non rinuncia peraltro al suo ruolo di innovatore. E lo esercita, tale ruolo, nell'unica direzione praticabile, là dove cioè opera, pure a fatica, un "ceto medio manifatturiero" (nobiltà imborghesita in pratica), "favorevole agli investimenti di tipo capitalistico" (33).

Qui egli trova il suo naturale campo d'azione, e redige i suoi migliori progetti tecnici: quelli per le bonifiche delle campagne, per il perfezionamento dei mezzi di produzione nell'agricoltura e nell'industria, per l'ammodernamento dei mezzi di trasporto. È di questo Jappelli meno conosciuto che, in chiusura, si vuole qui brevemente riferire.

1) *La grande macchina di Brondolo* (figg. 13, 14). Commissionata da Gaetano Testa che ne acquisisce i diritti, serve al prosciugamento del comprensorio Foresto e Fossa/Monselesana, un'area di oltre 26 mila ettari (1836). Questa macchina "mossa da vapore a pressione costante" presenta caratteristiche che la pongono a un "livello superiore" — quanto a coefficiente di rendimento globale — a quello generalmente ottenuto dalle macchine idrauliche di quel tempo: tale in sostanza la valutazione del Ministro di Stato dei lavori pubblici francesi, e dell'ingegner Navier che aveva presentato il progetto jappelliano all'Accademia di Scienze di Francia. Organo principale e qualificante di tutto l'impianto è il cosiddetto "smergone", che in combinazione con le due valvole di cui era dotata la macchina, provvede a sollevare le enormi quantità d'acqua esistenti nei terreni da prosciugare, secondo le modalità indicate dallo Jappelli nella descrizione del progetto. Fece buona prova, questa macchina, in alcuni iniziali tentativi, ma a causa di successivi cedimenti di parti meccaniche nelle prove generali, fu in seguito abbandonata e sostituita con modelli olandesi perfezionati. Gli inconvenienti emersi sono comunque da attribuire principalmente a imperizie nella esecuzione. Quanto al progetto invece, esso risulta "tecnicamente perfetto", tanto nella valutazione degli accademici fran-

(33) E. FRANZIN-L. BENEDETTI, Note e osservazioni sulla macchina idrovora di Giuseppe Jappelli, in "Padova" n. 8/9, pp. 16-23.

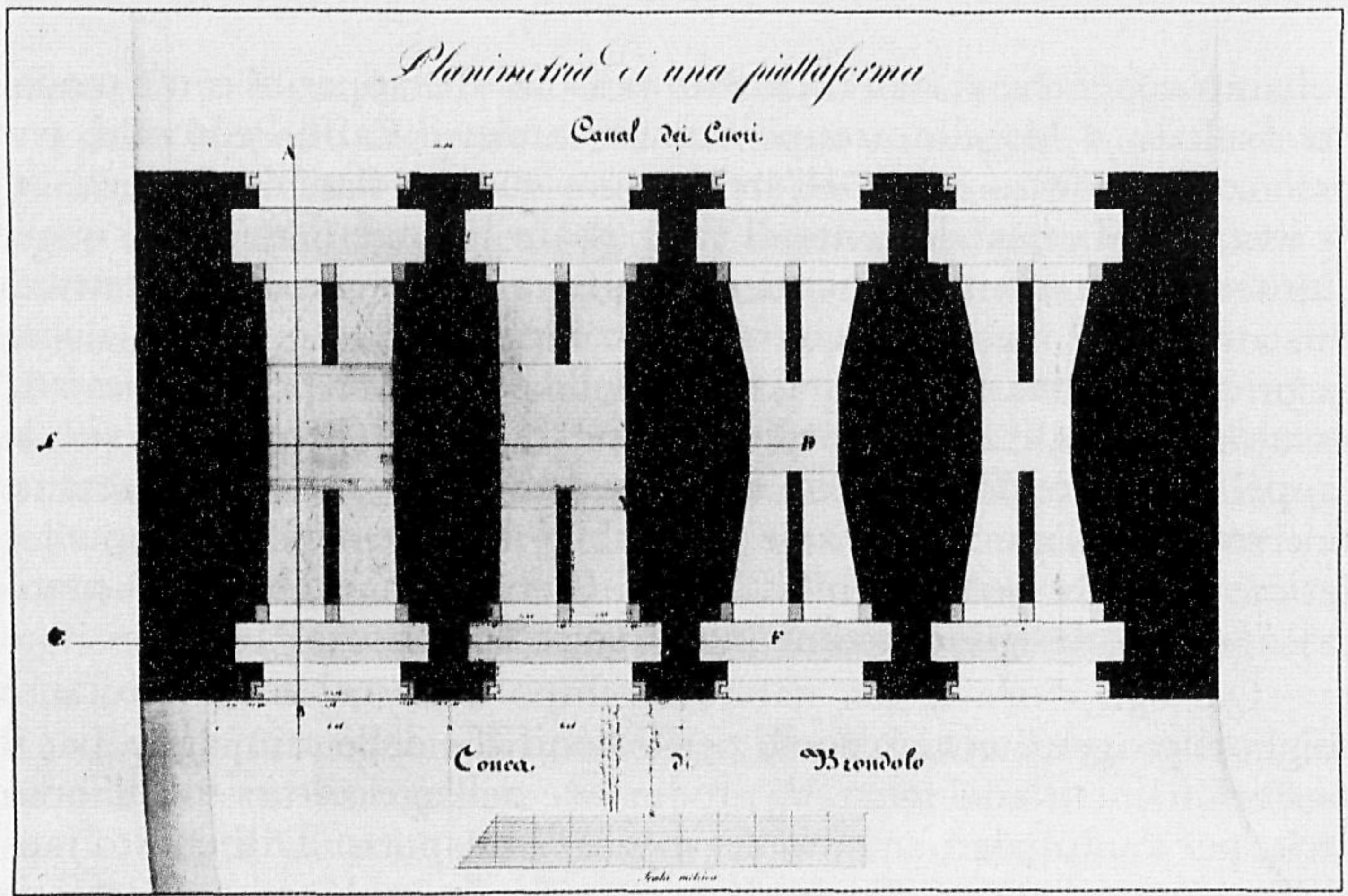


Fig. 13 - Consorzio Foresto, tavola II, pianta di piattaforma, 1836. Padova, Museo Civico.

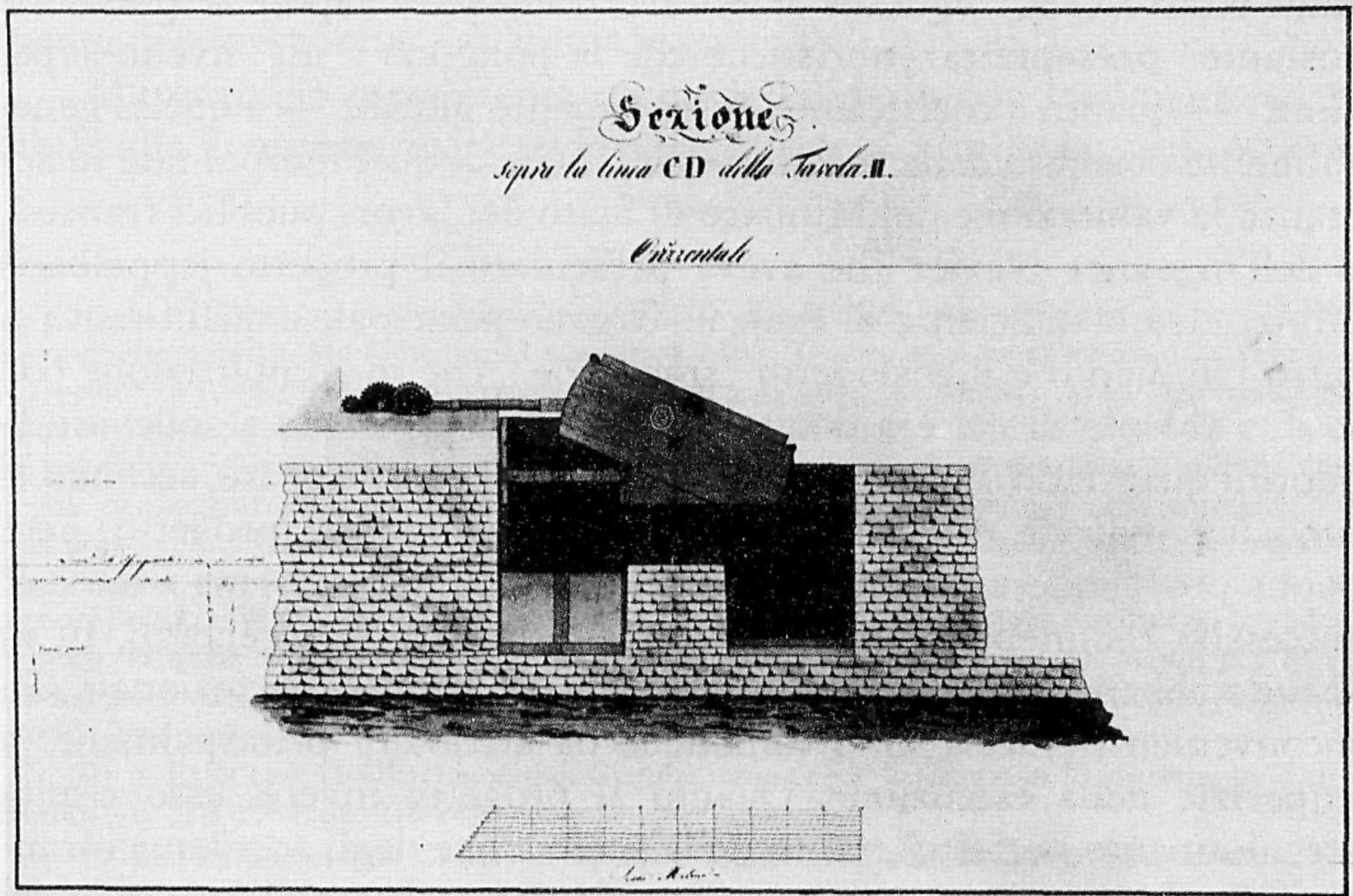


Fig. 14 - Consorzio Foresto, tavola II, sezione trasversale delle piattaforme, 1836. Padova, Museo Civico.

cesi, che in quella degli attuali ingegneri⁽³⁴⁾. Per E. Franzin: "Le non dimostrabili insufficienze tecniche erano soprattutto una calunnia degli avversari politici dello Jappelli, massone e filo-francese, legati alla Chiesa e, non meno che all'Austria, alla proprietà terriera feudale"⁽³⁵⁾;

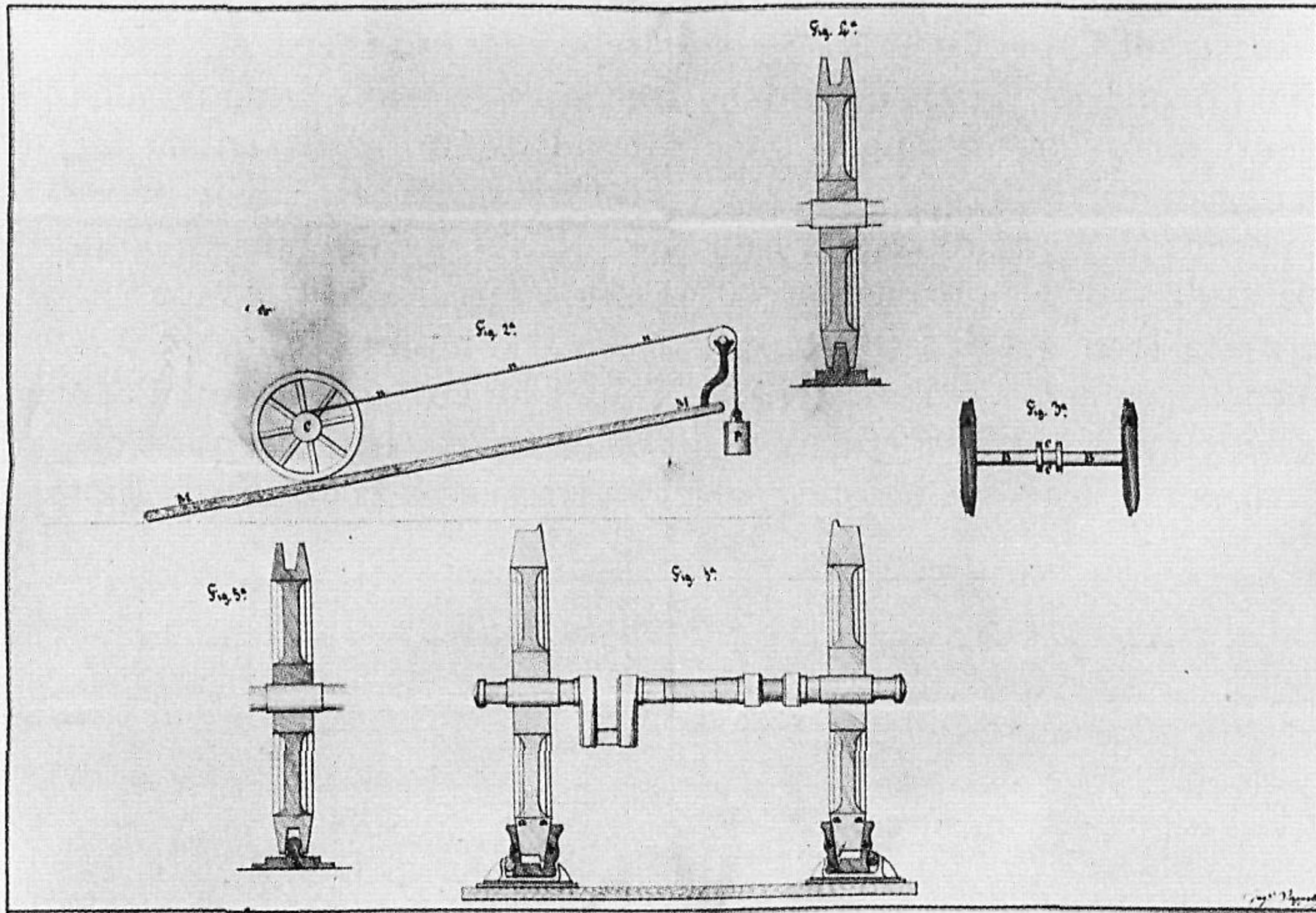


Fig. 15 - Sopra un mezzo per superare grandi ascese colle Locomotive, particolari meccanici, 1847. Padova, Museo Civico.

2) *Locomotiva per grandi ascese* (fig. 15). Si tratta di un congegno speciale applicato alle normali locomotive, in corrispondenza delle ruote, per farle salire su forti pendenze: ciò che era particolarmente importante in Italia (attraversata da Alpi e Appennini). Forte di favorevoli sperimentazioni effettuate presso le officine meccaniche di Paolo Rocchetti, lo Jappelli cerca di far brevettare subito il progetto. Non ci riuscirà. Ma doveva trattarsi di un progetto valido perché, a parte gli ottimi giudizi tecnici espressi su di esso da personaggi come il Bellavitis, il Conti, il Bucchia esperti in questa materia, questo stesso progetto, sotto altro nome, e steso in altra forma, riscuoterà qualche anno

⁽³⁴⁾ E. FRANZIN-L. BENEDETTI, Note e osservazioni, citato, pp. 21-23. Cfr. anche E. CONCINA, Chioggia. Saggio di storia urbanistica, Treviso 1978, pp. 201-207.

⁽³⁵⁾ E. FRANZIN-L. BENEDETTI, Note e osservazioni, citato, p. 17.

dopo ampi consensi ("il metodo è propriamente quello da te immaginato parecchi anni fa" gli scrive da Torino il Bucchia il 27 gennaio 1852)⁽³⁶⁾;

3) *Entrepôt di Venezia* (foto 16, 17). Per l'ammodernamento delle strutture portuali di Venezia, lo Jappelli propone un Entrepôt — sistema integrato nave, magazzini (docks), stazione ferroviaria, ponte sospeso sul Canal Grande — che avrebbe dovuto ridare a Venezia un ruolo primario di raggio europeo, anche in relazione a nuovi allacciamenti ferroviari in aggiunta al tronco esistente della strada ferrata Ferdinandea. Il "mastodontico" piano ha ricevuto critiche specie in rapporto al mancato rispetto della insularità, da tutelare, di Venezia. Ma al di là di visioni insulari o extra-insulari di difficile e dubbia interpretazione, sta di fatto che il grandioso complesso lungo 500 metri in corrispondenza delle Zattere — con i suoi 256 magazzini, un'entrata delle merci sul fronte mare, e un'uscita delle stesse direttamente sul retro per la loro spedizione via ferroviaria, attrezzato di gru, pompe

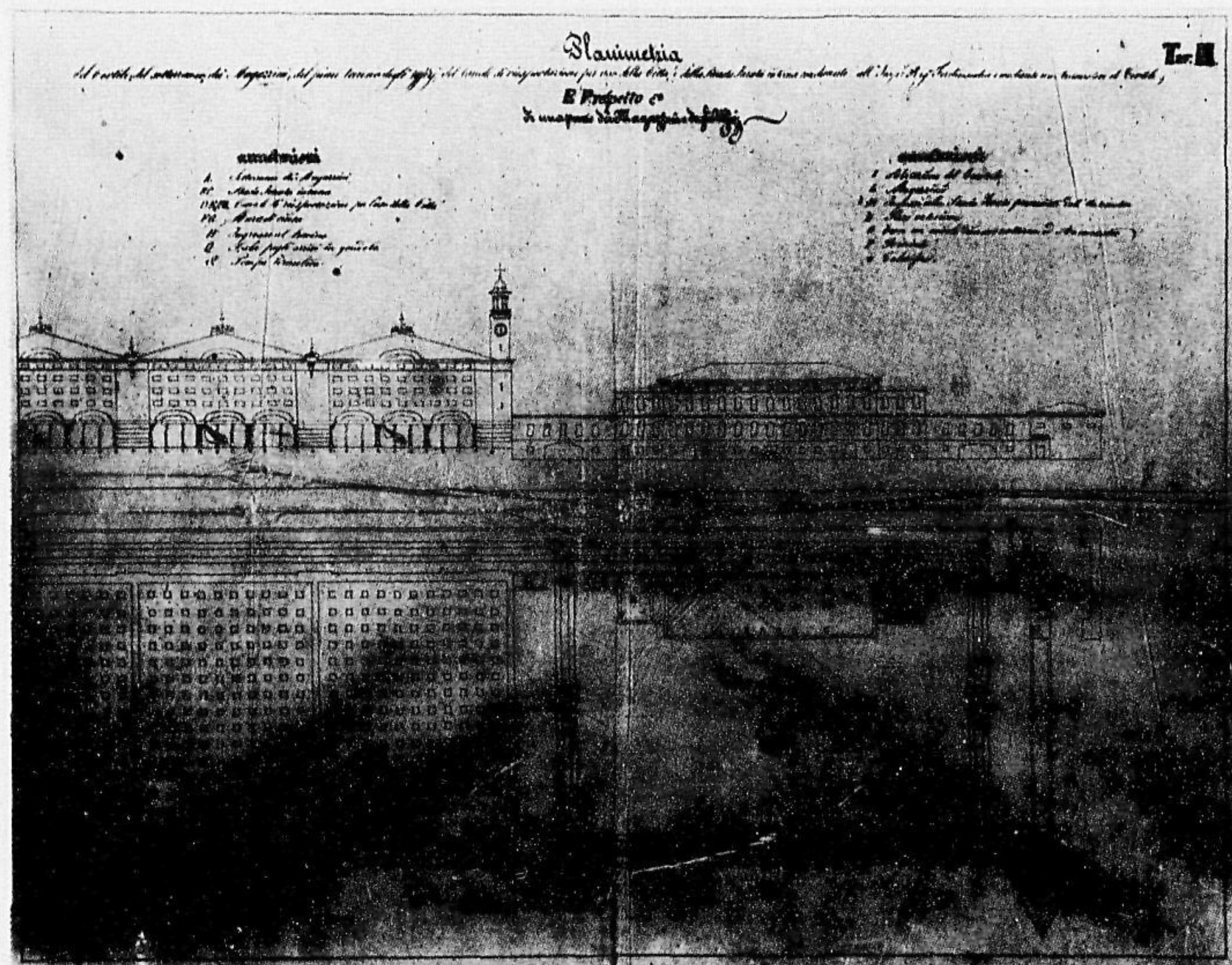


Fig. 16 - Entrepôt di Venezia, tavola III, Pianta e prospetto di magazzini, 1850. Padova, Museo Civico.

⁽³⁶⁾ Tutta la documentazione in G. JAPPELLI, BCPd, Ms, CM 481, fascicoli nn. da 26 a 34.

idrauliche, "automotori" e montacarichi, cancello pensile in ferro, ecc. —, rappresenta uno dei più significativi tentativi di svecchiare la città lagunare, con proposte attinte — de visu — presso i più avanzati ambienti tecnico-scientifici in assoluto⁽³⁷⁾.

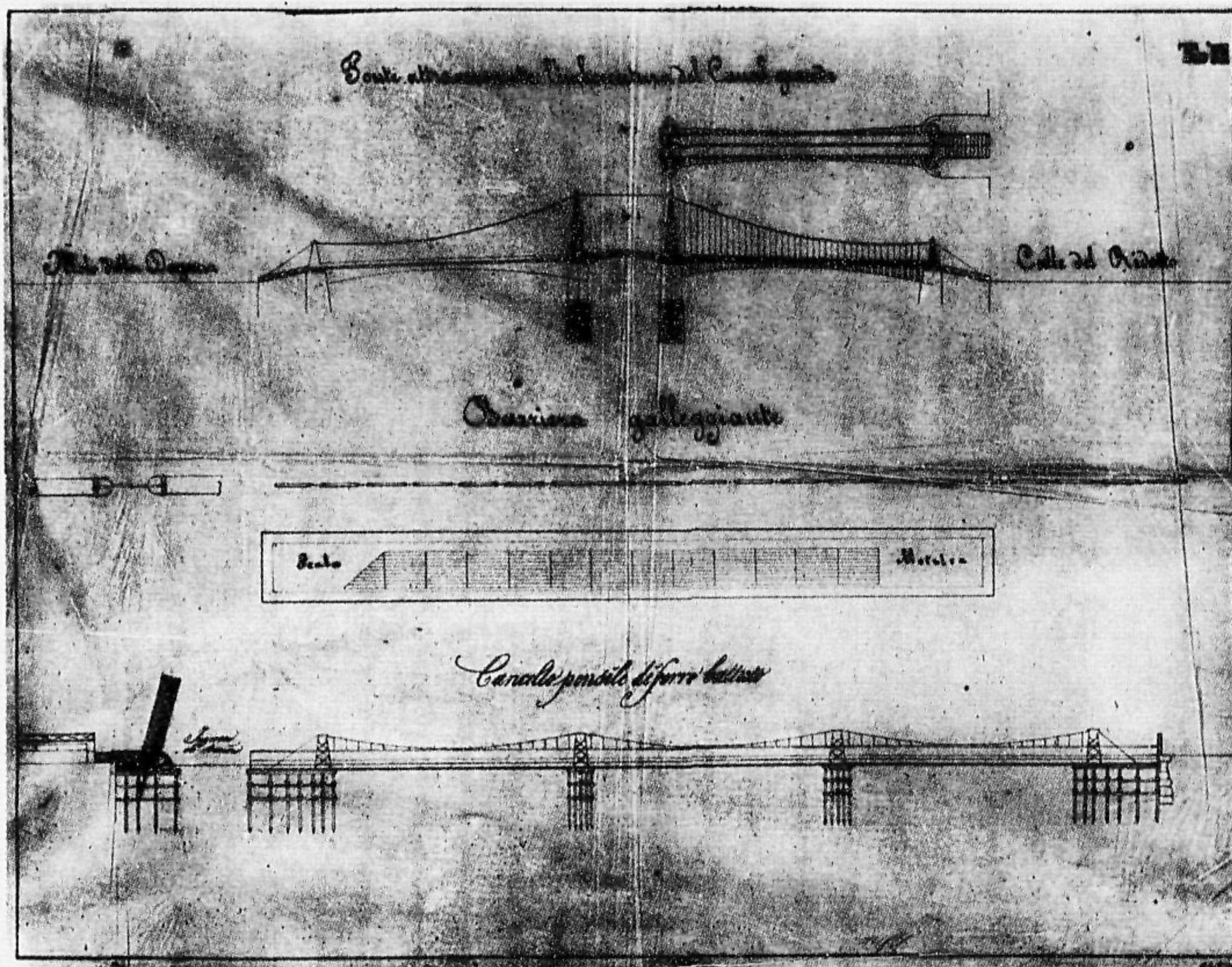


Fig. 17 - Entrepôt di Venezia, tavola II, ponte, barriera galleggiante, cancello pensile, 1850. Padova, Museo Civico.

Macchina di Brondolo, locomotiva speciale, Entrepôt. Solo tre esempi tra i tanti possibili di un'attività meno nota ma centrale dello Jappelli. Altri esempi si potrebbero portare (fornace, ruota idraulica, mulini, torchi, ecc.), ma, s'è visto, è il complesso della sua attività che va in questa direzione. Un'attività fondamentale, ma non molto apprezzata. Jappelli ne esce sconfitto. Ma la sua è la sconfitta di un'intera classe dirigente, tra Padova, Venezia, Austria, Italia moderata, che non ha voluto adattarsi ai tempi nuovi. Il Veneto, sulla base delle scelte di questa classe, resterà escluso dalle direttrici maggiori dello sviluppo. In campo architettonico allo Jappelli succedono Boito e Selvatico, campioni dell'Eclettismo di fine '800, espressione dell'oscurantismo moderato. E l'involuzione continuerà nel '900.

⁽³⁷⁾ Tutta la documentazione in BCPd, Ms, CM 481, fascicoli nn. 23-24. Cfr. anche G. ROMANELLI, Venezia Ottocento, Roma, 1977, pp. 279-280.

MICHELANGELO MUNARINI

La Contrà dei Boccalari in Padova dal secolo XV al XVII

In un nostro precedente lavoro avevamo cercato di ricostruire un aspetto particolare della produzione di una fornace padovana ed avevamo accennato ai pochi documenti conosciuti relativi ai vasai che avevano dato il nome a via Boccalerie. Rimaneva la necessità di approfondire maggiormente questo secondo aspetto e siamo stati in parte aiutati dalla recente presentazione di un'opera ponderosa⁽¹⁾ con la quale vengono messi a disposizione degli studiosi i rilievi completi delle facciate del centro storico. Nonostante questa, però, è stata necessaria tutta una serie di ricerche e di verifiche sulla documentazione originale conservata presso il locale Archivio di Stato che è consistita soprattutto nello spoglio sistematico delle portate d'estimo. Gli estimi della città di Padova costituiscono una fonte praticamente inesauribile di notizie ed è quindi ad essi che ci siamo rivolti per acquisire maggio-

Si ringraziano i funzionari ed il personale tutto dell'Archivio di Stato di Padova per aver concesso la consultazione dei documenti e, in data 22.3.1990, la loro pubblicazione. Un ringraziamento particolare è per la dott.ssa Meneghel e per l'amico Andrea Saccocci che, più volte, ha tentato invano di spiegarmi la differenza tra ducato, lira, denaro, soldo, marco, marchetto, ecc.

⁽¹⁾ AA.VV., *Padova - I rilievi del centro storico*, Padova 1988. La parte riguardante via Boccalerie è a p. 58.

ri dati soprattutto per quanto riguarda la presenza di due boccalari di origine parmigiana e la loro influenza sulle produzioni padovane.

Si tratta di Mattio e di Jacopo da Parma due figure oggetto di alcune speculazioni ma di cui sapevamo pochissimo.

La prima notizia riguardante Mattio da Parma è contenuta nella polizza d'estimo del fratello Battista presentata nel 1479⁽²⁾. Da essa apprendiamo che quest'ultimo è a capo di una piccola comunità familiare comprendente oltre a lui stesso, che si dichiara esplicitamente trentenne e quindi nato nel 1449, il fratello ventiduenne, e quindi nato nel 1457, le mogli rispettivamente di 20 e di 17 anni, due lattanti ed un vecchio infermo ottantenne di cui non viene specificato il grado di parentela. Battista e Mattio sono al momento entrambi *bracenti*, cioè salariati a giornata, ed operano il primo come battilana ed il secondo come boccalaro. Le loro fortune risultano comunque piuttosto scarse dato che l'unico bene posseduto, e gravato da un livello in favore delle monache di San Benedetto⁽³⁾, è costituito dalla casa abitata alla Savonarola, nel centenaro di San Leonardo⁽⁴⁾, dove un tempo erano concentrati numerosi ceramisti⁽⁵⁾. Una sistemazione modesta sottolineata

(2) AsPd, *Estimo 1418*, vol. 183, pol. 67 di *Baptista del Parma* in data 14 aprile 1479.

(3) Si tratta del monastero di San Benedetto Vecchio, in origine doppio e dal 1259 esclusivamente femminile. Per altre notizie e per la bibliografia relativa si veda A.F. MARCIANÒ, *Padova 1399 - le processioni dei Bianchi nella testimonianza di Giovanni di Conversino*, Padova 1980, pp. 145-147 e note 2-3.

(4) Coincidente con buona approssimazione con l'attuale via Savonarola. Per maggiori informazioni sul borgo di San Leonardo si veda A.F. MARCIANÒ, *cit.*, p. 148 con la bibliografia relativa. Per altre notizie si veda G. GRION, *Delle rime volgari trattato di Antonio da Tempo giudice padovano composto nel 1332 dato in luce integralmente ora la prima volta per cura di*, Bologna 1869, in particolare *Appendice I, I ruoli dei cittadini di Padova dal 1275 al 1321*, pp. 241-292. Si tratta di testi tratti da varie fonti di cui nel nostro caso interessa *Anno Domini 1320. Descriptione delli huomeni da factione della città di Padova. Censum incolarum Patavii. Inventaria sunt virorum 11131. Estrato da una Cronicha overo Annale authentico hora esistente apresso il mag.co mis.r Paulo Capodivacha nel 1547 fidelmente*, pp. 254 ss. e specialmente p. 284.

(5) Cfr. A. MOSCHETTI, *Della ceramica graffita padovana dal sec. XIV al XVII*, in *Padova*, I n.s., 1931, 1, pp. 27-29. Al più antico ricordato - *Stefano a bocalibus q.m Hendrici* da Venezia nel 1359 col figlio Antonio - sono da aggiungere magistro *Antonio a bocalibus q.m Nasciben de contra S. Leonardi* (AsPd, *Corona, Santa Maria Mater Domini*, 7857/2394/CCCLXXXIV) che compare nel 1353 come testimone in un contratto di livello, Andrea Boccalaro livellario nel 1325 di una casa nel Borgo Pentido di proprietà del monastero di San Pietro (AsPd, *Corporazioni Soppresse: Monasteri Padovani, San Pietro, Catastico*, vol. 1, p. 209), *Rustigello olaro* livellario delle monache di San Pietro nel 1184 per una casa sempre nel Borgo Pentido (AsPd, *Corona, San Pietro*, 8443/3086/CCCXCIV) che compare come testimone in un contratto analogo degli inizi del XIII secolo (AsPd, *Diplomatico*, 10477/559/CCCCXLIV) e, infine, *Warnerius ollarius* pure testimone in un contratto di livello del 1169 riguardante il Borgo Pentido e le proprietà del monastero di San Pietro (A. GLORIA *Codice Diplomatico Padovano dall'anno 1101 alla pace di Costanza (25 giugno 1183)*, parte II, Venezia 1879, p. 185 e doc. 959; M. MUNARINI, *Un frammento di ceramica graffita bizantina del secolo XII da Padova*, in *Archeologia Veneta*, VIII, 1985, pp. 289-29).

ulteriormente dal fatto che i due sono giunti in città da soli due anni e mezzo, quindi alla fine del 1476, e si considerano ancora a tutti gli effetti forestieri.

Nel 1482 una seconda polizza⁽⁶⁾ ci informa che il capofamiglia non è più Battista bensì Mattio — il nome del primo è stato infatti cancellato e sostituito da quello del secondo — ed a carico di quest'ultimo risultano due figli e quattro nipoti. Battista, anche se l'apparenza fa sospettare il contrario, non è deceduto in quanto è lui stesso a consegnare il documento e in una portata di ben venticinque anni dopo si parla ancora di *magistro Baptista et m.o Matio fradelli bochalari*⁽⁷⁾ ed è verosimile che la nuova prosperità familiare sia legata alla professione di Mattio, intrapresa quindi anche dal fratello. Le casette alla Savonarola sono diventate infatti due ed entrambe destinate ad ospitare per carità cristiana un vecchio infermo novantenne — forse lo stesso ricordato nella prima polizza — mentre l'abitazione si trova ora nella ben più centrale contrà di Santa Lucia dove il nostro traffica nell'arte della boccaleria per 100 lire all'anno. Altrettante spende d'affitto per la casa dividendole equamente tra il figlio di un q.m maestro Antonio maniscalco ed un m.o Antonio *barlatus* di professione follatore nella contrà di Pontecorvo⁽⁸⁾.

Una tale cifra è giustificata solo dall'utilizzazione di una struttura produttiva ed infatti m.o Antonio Barlato, probabilmente un soprannome visto che in realtà si chiama Giovanni Antonio⁽⁹⁾, risulta proprietario nel 1483⁽¹⁰⁾ di *una caxa de muro et de lignamine et una bochalaria messa in la contrada de Santa Lucia* insieme al figlio del fu *magistro Antonio merescallcho de Strà Mazore* e per la quale vengono rimosse complessivamente ottante lire di piccoli. Da una sua precedente polizza⁽¹¹⁾ sappiamo che già nel 1465 si trattava di una proprietà indivisa di Giovanni Antonio e della moglie di m. Antonio e che vi veniva esercitata l'arte della ceramica. L'affitto all'epoca era di 60 lire annue e tutto lascia pensare che la bottega non fosse di nuova istituzione ma un'eredità.

(6) AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 21 di *M. Matheus bocalarius* in data 25 gennaio 1482.

(7) AsPd, *Estimo 1418*, vol. 173, pol. 40 di *Francesco e Nicolò* figli di *Anoali medici* In data 26 febbraio (?) 1507.

(8) Il follo è ancora visibile su *Padova circondata dalle muraglie vecchie*: vista a volo d'uccello disegnata da Vincenzo Dotto nel 1623.

(9) AsPd, *Estimo 1420*, vol. 105, pol. 62 di *messer Johannes Antonius fullator* in data 27 giugno 1483.

(10) IBIDEM, specifica che . . . *la qual è per [indivisa] la mità mia l'altra mità a . . .*

(11) AsPd, *Estimo 1418*, vol. 105, pol. 63 di *Johannes Antonius fulador de Contrada Pontis Curvi Centenaro Rutene Quartiero Santi Laurentii* in data 15 marzo (?) 1465.

Il traffico di Mattio risulta immutato nella successiva polizza del 1492⁽¹²⁾ sebbene il nostro possieda direttamente l'edificio in questione, pur gravato di un livello complessivo di 90 lire in favore dei vecchi proprietari, le due casette della Savonarola a cui si aggiungono diversi appezzamenti di terreno in varie località del contado. I figli sono ora nove, di cui il maggiore quindicenne, e per tale ragione è molto probabile che alla figura del fratello Battista si siano aggiunti almeno un paio tra figli e nipoti la cui preparazione professionale era sufficientemente avanzata da poterli considerare lavoranti se non maestri⁽¹³⁾. Siamo solo nel campo delle ipotesi ma, sebbene i ceramisti a Padova non abbiamo mai avuto una fraglia propria e che quindi manchino tutte quelle norme relative all'accettazione di nuovi confratelli ed all'accertamento della loro abilità professionale⁽¹⁴⁾, le consuetudini locali non dovevano essere troppo diverse da quelle delle città dove essa è esistita⁽¹⁵⁾. Crediamo, a tale proposito, che ci si possa riferire senza troppe forzature alla situazione di Venezia con cui, tra l'altro, gli scambi di personale dovevano essere relativamente frequenti. Dalle norme contenute nella Mariegola dei Bocalari della Serenissima⁽¹⁶⁾ apprendiamo che ivi i garzoni venivano avviati al lavoro tra gli otto ed i dodici anni, che dopo cinque anni di permanenza nel garzonato diventavano lavoranti e dopo altri due, superata una prova di abilità, capi maestri. Di conseguenza all'età di quindici anni un veneziano poteva aver già compiuto interamente il proprio apprendistato e nulla vieta di pensare che a Padova, vista la prevalente conduzione familiare delle botteghe, il passaggio tra i vari ruoli fosse ancor più veloce e legato alle effettive capacità raggiunte piuttosto che ad un mero dato cronologico.

(12) AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 32 di *M. Matheus bocalarius* in data 12 maggio 1492.

(13) Cfr. la dichiarazione di Battista del 1479 di cui alla nota 2.

(14) Si veda G.M. URBANI DE GHELTOF, *La ceramica in Padova - Note*, Padova 1888, pp. 12-13; A. MOSCHETTI, *cit.*, pp. 26-27.

(15) Cfr. A. MOSCHETTI, *cit.*, p. 27.

(16) Si veda ad esempio il *Capitulare artis scutelariorum de petra* in G.M. URBANI DE GHELTOF, *Studi intorno alla ceramica veneziana*, Venezia 1876, pp. 83-90 e soprattutto G. MONTICOLO - E. BESTA, *I Capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia dalle origini al MCCCXXX*, III, Roma 1914, pp. 195-214. Altri dati di maggiore interesse si possono ricavare da A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica*, Firenze 1981, specialmente doc. 38 alle pp. 381-382 da cui si ricava l'età media dei garzoni, alla fine del XVII secolo, che risulta di 13 o 14 anni e, soprattutto, il doc. 54 alle pp. 392, 394-395 e il doc. 55 alle pp. 395-397 con le modalità di accettazione nell'Arte e di passaggio tra i vari gradi.

La bottega di Mattio, tuttavia, travalica questi limiti ed infatti esiste una polizza del 1492⁽¹⁷⁾ in cui un maestro Bernardino Boccalaro dichiara di lavorare *in caxa de parmesani bochalari* e di percepire⁽¹⁸⁾ 13 soldi giornalieri di salario.

Nella polizza del 1506⁽¹⁹⁾ la situazione economica di Mattio è decisamente quella di un benestante, per la prima volta distingue tra casa di abitazione e bottega il cui reddito viene portato a 300 lire e tra le "detrazioni" compare la notizia della presenza di tre figlie in età da marito e di due figli *che vanno a scola*: una affermazione che sottolinea come i componenti di questa famiglia si stiano avviando sempre di più verso la condizione borghese di imprenditori. Esiste, tuttavia, un nuovo livello sulla casa di contrà S. Lucia di 32 lire annue che viene pagato a messer Domenego *ruzere* mentre quello iniziale di 90 lire viene riscosso in parti eguali ancora dal maestro Zanantonio da Pontecorvo e da maestro Silvestro e dal fratello Francesco⁽²⁰⁾. Questo nuovo livello suggerisce due possibilità e cioè che Mattio abbia contratto un debito o che abbia acquistato un edificio adiacente. La polizza del 1518⁽²¹⁾ riporta che Mattio possiede effettivamente in contrà di Santa Lucia *do case acomoda p(er) mio uxo e p(er) el mio mistero de bocalaria* su cui paga tre livelli. I primi due, entrambi di 45 lire a cui se ne aggiunge un'altra di cera o di candele come nella polizza precedente, ai fratelli Francesco e Silvestro maestri maniscalchi ed alla fraglia del Gesù, presumibilmente su volontà testamentaria di m.o Giovanni Antonio, il terzo, di 32 lire ed una di cera, al solito Domenico Ruzini ora abitante a Venezia.

Mancando totalmente i nomi dei confinanti e qualsiasi altra informazione topografica dobbiamo cercare tra quelle altrui ulteriori notizie che ci possono consentire almeno un tentativo di localizzazione. Esiste tutta una serie di polizze riconducibili ad appartenenti alla fa-

(17) AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 2 di *M. Bernardinus bochalarius* in data 7 maggio 1492.

(18) La lettura della cifra è incerta ma trova confronto in altri salari cfr. A. MOSCHETTI, *cit.*, p. 30.

(19) AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 33 di *M. Matheus bochalarius* in data 24 maggio (?) 1506 e fu presentata da *ms Baptista*.

(20) Per complessive 122 lire a cui si aggiungono due lire di candele.

(21) AsPd, *Estimo 1518*, vol. 263, pol. 4 di *Ser Matio Scudelaro* in data 11 settembre 1518. Il fatto che Matio, e si tratta proprio del nostro Matio per via dei beni posseduti, si definisca così contraddice quanto affermato a suo tempo dall'urbani de Gheltof. Cfr. G.M. URBANI DE GHELTOF, *La ceramica in Padova cit.*, pp. 12-13.

miglia Noale⁽²²⁾ che ci consente di affermare come tra il 1507 ed il 1569, pur con vari passaggi di proprietà e variazioni nell'importo dei livelli, ci siano state due case contigue in contrà di Santa Lucia una delle quali confinava con l'edificio di Mattio⁽²³⁾. L'altra, che interessa anch'essa la nostra storia, era affittata nel 1506 a maestro Gasparo boccalaro il quale nella propria portata⁽²⁴⁾ afferma confinare *in virso Santa Lucia li sopra diti patroni* e cioè i fratelli Francesco e Nicolo da Noale.

Gli anni tragici della lega di Cambrai e della "liberazione" di Padova da parte della Serenissima con il conseguente sacco⁽²⁵⁾ furono anche per Mattio anni di crisi. Il valore della mercanzia trattata annualmente scende di nuovo a 100 lire⁽²⁶⁾ e tale si mantiene anche nella polizza del 1539⁽²⁷⁾ e in quella consegnata dagli eredi nel 1543⁽²⁸⁾. Mattio, che in queste ultime tre polizze viene definito scudellaro e che evidentemente scompare tra il 1539 ed il 1543, risulta possedere nell'ultima portata una casetta confinante con la precedente e, viste le polizze dei Noale, necessariamente verso la chiesa di Santa Lucia.

Tra gli eredi troviamo nel 1562⁽²⁹⁾ *Zuamdomenego di parmesani altrevolte boccalaro* che abita nella stessa casa, come si può facilmente verificare dai confini verso piazza dei Frutti costituiti dalla proprietà

⁽²²⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 173, pol. 40 *cit.*; AsPd, *Estimo 1518*, vol. 204, pol. 3 di *Francesco da Ca Noval phisico* in data 20 febbraio (?) 1518; IBIDEM, pol. 6 di Pietro Noale in data 5 gennaio 1543 da cui apprendiamo che Pietro è il figlio del Francesco di cui alla polizza precedente; AsPd, *Estimo 1575*, vol. 67, *Polizze registrate città - S. Nicolò*, pol. 4928 di Laura da Noale in data 5 gennaio 1563 da cui ricaviamo che Laura Noale è figlia di Gasparo Orsato e moglie di Pietro da Noale (cfr. AsPd, *Estimo 1518*, vol. 204, pol. 8 di Laura Noale in data 10 settembre 1528); AsPd, *Estimo 1518*, vol. 204, pol. 11 di Laura da Noale in data 5 gennaio 1563 ma recante i beni dei figli di Fulvio Noale e di sua madre appunto Laura; AsPd, *Estimo 1575*, vol. 67, *Polizze registrate, cit.*, pol. 5660 di Antonio Maria Guidotto ma limitatamente all'aggiunta fatta dal figlio Zuamgiacomo in data 29 luglio 1569.

⁽²³⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 173, pol. 40 *cit.* che afferma specificatamente . . . *Una caxa posta in la contra de Santa Lucia confina la stra comuna et magistro Baptista et magistro Matio fradelli bochalarari. . .*

⁽²⁴⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 39 di *Magister Gasparus bochalararius in apotecha q. messer Jacobi da Parma et eius loco* in data 9 febbraio 1506.

⁽²⁵⁾ Si calcola che il bottino sia stato di almeno 150.000 ducati cfr. a proposito L. PUPPI -M. UNIVERSO, *Le città nella storia d'Italia - Padova*, Bari 1982, p. 105. Sulla crisi economica della prima metà del XVI secolo si veda anche IBIDEM, p. 127.

⁽²⁶⁾ AsPd, *Estimo 1518*, vol. 263, pol. 4 *cit.*

⁽²⁷⁾ AsPd, *Estimo 1518*, vol. 263, pol. 7 di *Mathio schudellaro a Santa Lucia* in data 7 gennaio 1539.

⁽²⁸⁾ AsPd, *Estimo 1518*, vol. 263, pol. 7bis degli *Heredi del q. ser Mathio scudellaro* in data 5 gennaio 1543 presentata da *ser Gasparo scodellaro*.

⁽²⁹⁾ AsPd, *Estimo 1575*, ud. 68, *Polizze registrate città - S. Lucia, S. Tomaso, S. Urban*, pol. 4331 di *Zuamdomenego di Parmesani*.

di M. Battista fornaro che paga livello ai Noale⁽³⁰⁾. La polizza di Zuamdomenego riporta molte notizie spicciole relative sia alla famiglia, composta dalla moglie, da un figlio e da tre figlie *una delle ditte sono in età anni sedese in età de mariare*, sia sull'edificio di contrà Santa Lucia. M.o Meneghin⁽³¹⁾ afferma, infatti, che casa e bottega di contrà Boccalerie *per lo pasato tutta teniva per mio uso et per la mia mercanzia et per haverla voluta fabricarla io ho speso la mia mercanzia talché io non la facio piu ne manco altro esercizio e continua et de la qual io tengo una parte per mio uso et il restante io lo affitto et questa sono la prima affitazione ch'io ho effetta*. La parte inferiore, quindi, risulta concessa almeno parzialmente ad un fornaio mentre la bottega *paruda in due sotto la detta casa s'affitta ducati cinque l'una una è affitta a maestro Mionio bocalaro et l'altra è affitta a m.o Francesco fontegaro (?) et non credo che compido che li detti habbino non s'affita quelltanto perché le sono sorte pizole che ogi uno senfano beffe che li abbiano afitato tanto per si piccole* ⁽³²⁾: una situazione transitoria, comunque, poiché nel 1569 ⁽³³⁾ le due piccole botteghe ritornano di sua piena disponibilità. I lavori effettuati da Zuamdomenego devono essere stati molto consistenti ed hanno interessato, con molta probabilità, anche la costruzione adiacente "verso la chiesa di Santa Lucia" già di proprietà di Mattio e che nel 1562 risulta elevata alla dignità di casa⁽³⁴⁾. Un ultimo dato è ancora una volta di carattere topografico e consiste nella comparsa del toponimo *contrà delle boccalerie* sottolineante l'attività di numerosi ceramisti⁽³⁵⁾ per quanto comincino ad affermarsi nuove mode⁽³⁶⁾. Per trovare un'altra polizza che ci parli delle vicende dell'edificio dove era ospitata la fornace di Mattio dobbiamo

⁽³⁰⁾ AsPd, *Estimo 1575*, vol. 68, *Polizze registrate, cit.*, pol. 1620 di Battista altre volte fornaro il quale afferma di pagare livello a Laura Noale. Cfr. a proposito AsPd, *Estimo 1518*, vol. 204, pol. 6 *cit.*; IBIDEM, pol. 11 *cit.*; AsPd, *Estimo 1575*, vol. 67, *Polizze registrate, cit.*, pol. 4928 *cit.*; IBIDEM, pol. 5660 *cit.*

⁽³¹⁾ Che il suo soprannome sia *Meneghin* lo ricaviamo da AsPd, vol. 68, *Polizze registrate, cit.*, pol. 5552 di Francesco Cisano in data 30 luglio 1563 a cui Zuamdomenego Parmesan paga livello per la casa a fianco di quella di Battista fornaro.

⁽³²⁾ Non crediamo fossero più larghe di due metri ciascuna per cui la pittoresca affermazione di Zuamdomenego è perfettamente giustificata.

⁽³³⁾ AsPd, *Estimo 1575*, vol. 68, *Polizze registrate, cit.*, pol. 4331 di Zuamdomenego Parmesan aggiunta del 21 giugno 1569.

⁽³⁴⁾ IBIDEM, pol. 4331 *cit.*

⁽³⁵⁾ Il toponimo viene evidentemente ufficializzato poco prima della stesura di queste polizze e, quindi, intorno alla metà del secolo.

⁽³⁶⁾ Ad es. AsPd, *Estimo 1575*, vol. 68, *Polizze registrate, cit.*, pol. 68 di Alissandro di Mazzi in data 21 luglio 1561 che dichiara possedere una bottega compresa tra l'androne di San Clemente — attuale vicolo San Clemente — e la Spezieria al Corale — all'angolo tra l'attuale via Boccalerie e la Piazza della Frutta — affittata a *maestro Berto peltraro*.

arrivare fino al 1616⁽³⁷⁾ quando Zampiero Parmesan dichiara di possedere *una casa con forno sotto in tre volti*, cioè su tre archi di portico, affittata ad Anzolo Volpin, Capo d'Ordinanza della Serenissima Signoria di Venezia⁽³⁸⁾ e fornaio. I confini sono precisati con molta attenzione e risultano a sera e a tramontana con il Dottor Brombilla, a mezzogiorno con messer Antonio Veronese fornaio *uxorio nomine* e, a mattina, con la strada comune. Molte altre polizze di quest'estimo hanno analoghe precise indicazioni ed è quindi possibile ricostruire la situazione della zona che ci interessa verso il 1615 e confrontarla con quella presente. Per prima cosa dobbiamo specificare che l'attuale via Boccalerie non coincide esattamente con l'antica contrà Boccalerie in quanto cominciava, come al tempo presente, all'incrocio con via Santa Lucia⁽³⁹⁾ ma si spingeva verso la piazza dei Frutti fino ad uno slargo immediatamente precedente denominato piazzetta del Corale dalla Spezieria drogante all'insegna del Corallo che vi esisteva almeno al 1561⁽⁴⁰⁾. La contrà, quindi, aveva solo due angoli ed entrambi verso la chiesa di Santa Lucia ma quello orientale era occupato dal Collegio Lambertino, o dei Bresciani, fondato nel 1509⁽⁴¹⁾ che nella seconda metà del XVI secolo arrivò a possedere praticamente l'intero lato della strada. Ne consegue che la casa di contrà Boccalerie appartenente a Giacomo Canton⁽⁴²⁾ con due botteghe — affittate una ad un fornaio⁽⁴³⁾ e l'altra ad un boccalaro⁽⁴⁴⁾ — e confinante per due lati con la via pubblica deve necessariamente coincidere con la costruzione quattrocentesca esistente all'angolo occidentale e con gli attuali numeri civici 39-41. Essa era incastrata tra le proprietà un tempo di Marieta

(37) AsPd, *Estimo 1615*, vol. 156, *Polizze registrate città - S. Lucia, S. Urban, S. Tomaso*, pol. 6064 di Zampiero Parmesan in data 3 giugno 1616.

(38) IBIDEM, pol. 6142 di Anzolo Volpin in data 16 luglio 1616.

(39) Cfr. G. SAGGIORI, *Padova nella storia delle sue strade*, Padova 1972, pp. 48, 111.

(40) Cfr. IBIDEM, p. 111 e, per maggiori informazioni sulla spezieria, AsPd, *Estimo 1575*, vol. 68, *Polizze registrate, cit.*, pol. 1878 di Francesco di Chieregi spiciale al Corale in data 16 giugno 1561 da cui si ricava che si trovava all'angolo occidentale della piazza.

(41) Si veda per maggiori informazioni G. FABRIS, *Quale fu la sede del "Collegio Lambertino" per gli scolari bresciani in Padova*, in *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, XLVI, 1929-1930, pp. 435-457 ripubblicato in G. FABRIS, *Scritti di arte e storia padovana*, vol. II, Cittadella (Pd) 1977, pp. 215-238 a cui si farà riferimento.

(42) Aspd, *Estimo 1615*, vol. 156, *Polizze registrate, cit.*, pol. 4986 di Giacomo Canton in data 19 giugno 1615 in cui si afferma . . . *Item possedo una casa posta in Padova in Contrà delle Boccalerie di questa città, et è posta sopra il Cantone con due botteghe, et una caneua nella corte, alla quale confina da due la via publica, da due altre la sig.ra Marieta Gruatti, et parte messer Zampiero Boccalaro.*

La qual casa con una bottegha affitto a ser Piero di Berti fornaro, et mi paga ogn'anno d'affitto ducati sessanta.

L'altra bottegha a ser Simon Boccalaro, et mi paga ogn'anno d'affitto per detta bottegha ducati dieci. . .

(43) A titolo di curiosità il pianterreno della casa è ancor oggi occupato da un fornaio.

(44) Si tratta di Simon Bolpato boccalaro cfr. *ultra*.

Gruatti⁽⁴⁵⁾, ed allora di Michiel Brombilla⁽⁴⁶⁾, e per una piccola porzione confinava anche con Zampiero Parmesan. Dalla polizza del Dottor Brombilla⁽⁴⁷⁾ ricaviamo che una delle suddette proprietà sussisteva lungo via Santa Lucia mentre l'altra, in contrà Boccalerie, confinava da un lato con il Parmesan ed era affittata ad un anonimo boccalaro per 24 ducati all'anno. Una spiegazione potrebbe essere costituita dall'esistenza di un cortile posto dietro questa costruzione identificabile con quella, molto rimaneggiata, ai numeri 35-37. Segue lungo la via la proprietà del Parmesan, numeri civici 27-31 e 33, dichiarata unitaria dallo stesso⁽⁴⁸⁾ e invece composta da due case dal suo affittuario Anzolo Volpin⁽⁴⁹⁾, e la cui situazione livellaria risulta decisamente intricata visti i livelli pagati da Zampiero⁽⁵⁰⁾ a Bernardin di Rilli, alla fraglia di San Rocco, alla Commissaria Cisana⁽⁵¹⁾, alla Commissaria Curtia ed al Volpin il quale a sua volta paga e riceve affitti per una delle due case *nella quale si esercita il forno*, diritti comprati nell'anno 1614 *dalla Mag.ca Camera Fiscale, come li beni del sudetto x. Zampiero Parmesan e ut supra . . . come de benni de D. Zuan Domenego Parmesan*⁽⁵²⁾.

(45) Si veda quanto riportato alla nota 42.

(46) AsPd, *Estimo 1615, Polizze registrate, cit.*, pol. 5982 di Michiel Brombilla in data 31 maggio 1616 in cui si afferma . . . 12 Casa a' S.ta Lucia che habito, alla quale confina da una parte li sig.ri Fratelli Lioni, dall'altra io stesso parte e messer Zampiero Parmesan, et de dietro li heredi de messer Gasparo Valentin e parte mad. a Fornara, et avanti la via commune la habito per 13 mio uso . . . 14 Casa a S. Lucia soleva esser de mad. a Marieta Gruatta fu moglie de messer Giacomo Biasio, dalla quale la riconosco per ragion di livello, confina d'avanti la via commune da una io stesso con la sudetta casa, da un'altra messer Giacomo Canton con la sua casa del forno, e da dietro io stesso con'infrascritta casa et parte detto Parmesan s'affitta ducati 16 a messer Giosaffa Tessaro. 15 Un'altra casa contigua alla sudeta posta nella Contra' de Boccalari confinata d'avanti con la via commune e da dietro io medesimo con dette case, da una esso Canton, dall'altra detto Parmesan la affitto ad uno bochalaro che mi paga ducati 24 all'anno. 16 Pago alla detta mad.a Marieta per le dette ultime due case ducati quarante all'anno de livello francabili liberi da gravezze. . .

(47) Si veda alla nota precedente rispettivamente ai nn. 14, 15 e 16.

(48) AsPd, *Estimo 1615*, vol. 156, *Polizze registrate, cit.*, pol. 6064 di Zampiero Parmesan in data 3 giugno 1616.

(49) IBIDEM, pol. 6142 *cit.*

(50) IBIDEM, pol. 6064 *cit.*

(51) IBIDEM, pol. 3568 della *Commisaria di Francesco Cisano* In data 11 marzo (?) 1615 in cui si ricorda nuovamente il soprannome di *Meneghin boccalaro*.

(52) IBIDEM, pol. 6142 *cit.* in cui si afferma . . . 1 Et prima un annuo livello de ducati undeci de L 6 soldi 4 per ducato, liberi da gravezze, quali si scudono da ser Zampiero Parmesan sopra due case poste in Contrà delle Boccalerie, alle quali confina d'avanti la via commune da una banda mistro Antonio Veronese Uxorio nomine dall'altra il Gruato uxorio nomine dalla parte di dietro l'ecc.mo signor Michiel Brombilla . . . 2 Item le ragioni di scoder perpetuamente, de affitto ducati doi da L 6 s 4 per ducato, sopra una delle predette case due, nella quale si esercita il forno, comprati l'anno 1614 . . . zugno dalla Mag.ca Camera Fiscale, come li beni del sudetto ser Zuampiero Parmesan . . . 3 Item le ragioni de scoder ogn'anno perpetuamente d'affitto sopra la casa sudetta lire quatordecì de piccoli acquistate ut supra sotto li vintinove luglio 1614 come de benni de D. ZuanDomenego Parmesan. . .

Allo stesso tempo il Parmesan riceve dal Volpin (IBIDEM, pol. 6064 *cit.*) 102 ducati d'affitto . . . et una fugascia de lire una soldi 5 di valore da Pasqua et una par da Nadale de lire una soldi 5 di valore. . .

Questo ben sorregge l'ipotesi di un progressivo ampliamento della iniziale proprietà di Mattio avvenuto inglobando, ed in qualche caso riedificando, costruzioni contermini e sottolineato dalla persistenza attuale di elementi architettonici più antichi come "gli arconi romanici giganti" ⁽⁵³⁾ così caratterizzanti. Abbiamo poi la proprietà di Antonio Veronese, ma Antonio Veronese è in realtà Antonio di Germani ⁽⁵⁴⁾ dalla cui polizza del 1615 ⁽⁵⁵⁾ apprendiamo confinare a mezzogiorno con quella dei fratelli Gasparo e Bortolamio Valentini, a sera in parte con gli stessi Valentini ed in parte col Dott. Brombilla e, infine, a tramontana col *Sig.r Gio. Pietro Parmesan et sorelle heredi del q.dam Zan Domenego Parmesan*. Alla casa in cui Antonio Veronese esercitava l'arte del fornaio, corrispondente a quella ai numeri civici 21-25, segue quindi un altro edificio appartenente ai signori Valentini ⁽⁵⁶⁾ — numeri civici 17-19 — dotato di bottega ed in cui sono ancora visibili particolari della decorazione in cotto dei due archi di portico di sapore romanico ⁽⁵⁷⁾.

La nostra ricerca si sarebbe potuta fermare qui se il caso non ci avesse fatto pervenire un quaderno su cui un ignoto funzionario fiscale andava annotando casa per casa, e bottega per bottega, proprietari ed affittuari ⁽⁵⁸⁾. Oltre alla conferma della nostra ricostruzione apprendiamo che *messer Gasparo Valentin possede una casa con bottega de bocaleria con fornasa lasiatta affittata a messer Zampiero Parmesan fa ducati 2* e la sintetica conclusione *eo ga detto non far lavorare e tenir perciò la bottega seratta* ⁽⁵⁹⁾. I ducati annui di affitto sono in realtà 44 ⁽⁶⁰⁾ ma abbiamo la certezza che non vi era più alcuna fornace da ceramiche in casa Parmesan bensì solo il forno da pane del Volpin ⁽⁶¹⁾ e che l'attività era stata concentrata in una fornace la quale, probabilmente, cuoceva lavori commissionati presso alcuni dei numerosi cerami-

⁽⁵³⁾ P. MARETTO, *I portici della città di Padova*, Milano 1986, p. 118 e p. 129, fig. 179.

⁽⁵⁴⁾ Che si tratti della stessa persona lo si ricava confrontando AsPd, *Estimo 1615*, vol. 156, *Polizze registrate, cit.*, pol. 4962 di *Antonio di Germani* in data 19 giugno 1615, IBIDEM, pol. 6064 *cit.* ed IBIDEM, pol. 6142 *cit.*

⁽⁵⁵⁾ AsPd, *Estimo 1615*, vol. 156, *Polizze registrate, cit.*, pol. 4962 *cit.*

⁽⁵⁶⁾ AsPd, *Estimo 1615*, vol. 158, *Polizze registrate città - S. Giacomo, Codalunga*, pol. 2514 di *Gasparo Vallentin* in data 28 aprile 1615 da cui ricaviamo che l'edificio in questione è affittato al signor *Zampiero Parmesan boccalaro* per 44 ducati annui.

⁽⁵⁷⁾ I particolari in cotto degli archi sembrerebbero trecenteschi se non anteriori cfr. P. MARETTO, *cit.*, p. 41 e le note alle figure 44-47.

⁽⁵⁸⁾ AsPd, *Estimo 1615*, vol. 292, *Descricon diero l'inquisicion - 1615 -Domo Ultimo Quartiere*.

⁽⁵⁹⁾ IBIDEM, c. 8d, n. 76.

⁽⁶⁰⁾ Cfr. alla nota 56.

⁽⁶¹⁾ Viene esplicitamente dichiarato. A proposito si veda AsPd, *Estimo 1615*, vol. 156, *Polizze registrate, cit.*, pol. 6142 *cit.*

sti della contrada. Un indizio in questo senso è costituito dalla polizza di traffico del boccalaro Simon Bolpato di Giacomo⁽⁶²⁾ che ha in affitto una delle botteghe di Giacomo Canton⁽⁶³⁾ e che abita, forse, in una vicina casetta di contrà Santa Lucia di proprietà Savonarola⁽⁶⁴⁾. In essa si specifica: *Faccio l'arte del boccalaro ma lavoro per altri però in casa mia, et mi pagano li lavori crudi, et compro per tal lavoro una bina di creda al mese nella quale spendo il cavedale di lire tre di dinari al mese, et tengo di più nella mia bottegha da revender diverse robbe di boccaleria nella quale posso trafficare il cavedale di ducati 7 incirca.*

Anche per avere notizie della fornace dei Valentini ci si può appoggiare agli estimi della famiglia Noale che ne fu proprietaria e su cui riscosse livello per lungo tempo. Sappiamo così che nel 1569⁽⁶⁵⁾ Zuam Giacomo Parma paga un livello di 7 ducati sopra *la bottega grande dalle bochalarie alla piazza*, che nel 1563⁽⁶⁶⁾ Laura Noale riscuote per la stessa casa un livello dagli eredi di *ser Jacomo bochalaro* e lo stesso fa Pietro Noale nel 1543⁽⁶⁷⁾, mentre Francesco da Noale nel 1518⁽⁶⁸⁾ riscuote 7 ducati annui *da magistro Antonio da Muxo bochalaro & fradelli* il quale ha presentato nello stesso anno una propria polizza⁽⁶⁹⁾ in cui dichiara di esserne il proprietario e di esercitarvi l'arte della boccalerie.

Sicuramente le polizze più interessanti sono quelle di Gasparo boccalaro del 1506⁽⁷⁰⁾ e di Francesco e Nicolò del 1507⁽⁷¹⁾. La prima, già pubblicata parzialmente dal Moschetti⁽⁷²⁾, è intestata al *Magister Gasparus bochalaris in apotecha q.m Jacobi de Parma et eius loco* proprietario della sola bottega, il cui valore dichiarato in 500 lire fu prudentemente corretto in 600, e su cui ha un debito di circa 250 lire indice, questo, di un acquisto non troppo remoto. La seconda specifica

⁽⁶²⁾ AsPd, *Estimo 1615*, vol. 67, pol. 5714 di *Giacomo Bolpato q. Simon* in data 22 ottobre 1615.

⁽⁶³⁾ Cfr. AsPd, *Estimo 1615*, vol. 156, *Polizze registrate, cit.*, Pol. 4986, *cit.*, da cui apprendiamo che era conosciuto come *ser Simon boccalaro*.

⁽⁶⁴⁾ AsPd, *Estimo 1615*, vol. 156, *Polizze registrate, cit.*, pol. 5256 di *Annibal et fratelli Savonarola* in data 1 luglio 1615.

⁽⁶⁵⁾ AsPd, *Estimo 1575*, vol. 67, *Polizze registrate, cit.* pol. 5660 *cit.*

⁽⁶⁶⁾ AsPd, *Estimo 1518*, vol. 204, pol. 11 *cit.*

⁽⁶⁷⁾ IBIDEM, pol. 6 *cit.*

⁽⁶⁸⁾ IBIDEM, pol. 3 *cit.*

⁽⁶⁹⁾ AsPd, *Estimo 1518*, vol. 37, pol. 21 in data 10 settembre (?) 1518 e pol. 21bis in data 18 settembre 1518 entrambe di *m.o Antonio bocalaro in luogo de magistro Jacomo bocalaro*.

⁽⁷⁰⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 39 di *maestro Gasparo bocalaro* in data 9 febbraio 1506.

⁽⁷¹⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 173, pol. 40 *cit.*

⁽⁷²⁾ A. MOSCHETTI, *cit.*, p. 31.

che la casa *se soleva chiamar la stua de chabrio in la qual ge xe una fornasa da scudelle*. Dalla portata di Jacopo da Parma del 1492⁽⁷³⁾ ricaviamo che la bottega era stata rilevata l'anno precedente da Bernardin Gaiardo al prezzo di 65 ducati da pagarsi in tre anni. Gli atti notarili relativi⁽⁷⁴⁾ ci riportano come stimatori e testimoni diversi bocculari in parte già noti. Abbiamo citati Cristoforo da San Nicolò (o Santa Lucia) di cui si hanno notizie dal 1470 al 1492⁽⁷⁵⁾, Ambrosio, ormai cinquantenne, che nel 1482 è boccularo a Santa Croce⁽⁷⁶⁾, Bartolomeo da Brescia abitante come nel 1470 alle Convertite⁽⁷⁷⁾, maestro Domenico del fu Giovanni della contrada detta "le belle parti" ben noto agli storici dell'arte⁽⁷⁸⁾, un Nicolò boccularo del fu Bartolomeo che abita al ponte Peocchioso⁽⁷⁹⁾ e, infine, un Leonardo boccularo *q. m. Petri Parixii* della contrada veneziana di San Samuele⁽⁸⁰⁾. Non compare mai il nome di Mattio, che pure abita vicinissimo, e di conseguenza cade una delle ipotesi affacciate dal Moschetti⁽⁸¹⁾ sull'evoluzione della ceramica graffita a Padova. Jacopo e Mattio da Parma non sono affatto in comunanza di lavoro, anzi è molto probabile neppure si frequentassero, e l'unico collegamento è costituito dalla possibilità di confondere insieme Bernardin Gaiardo del fu Antonio boccularo⁽⁸²⁾ ed il maestro Bernardino boccularo che lavora *in caxa de parmesani bocalari*⁽⁸³⁾. Entrambe le fornaci sono già esistenti al momento dell'ac-

⁽⁷³⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 183, pol. 36 di *messer Jacobus de Parma* in data 2 gennaio 1492.

⁽⁷⁴⁾ Già rintracciati e di prossima pubblicazione. Si ringrazia la dott.ssa Giovanna Meneghel per le notizie relative.

⁽⁷⁵⁾ AsPd, *Estimi 1418*, vol. 30, pol. 35 di *Christophorus bocalarius C^o Santi Nicolaj* in data 1470; IBIDEM, pol. 5 di *Christoforus bocalarius c.o S. Nicolaj* in data 1481; IBIDEM, pol. 3 di *Christoforus bochalarius c.o Santa Lucia* in data 1492.

⁽⁷⁶⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 40 di *Ambrosius bocalarius c.^o Sancte Crucis* in data 1482; AsPd, *Estimi 1418*, vol. 402, 1481 - *Capofamiglia città*, c. 48 v da cui risulta che, a Santa Croce, Ambrogio boccularo di anni 40, e quindi nato verso il 1441, ha due bocche a carico ed abita *ne la cax [a] de le done de San Benedeto*.

⁽⁷⁷⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 7 di *Bartholomeo da Bressa bochalero* in data 1470.

⁽⁷⁸⁾ E. RIGONI, *Notizie riguardanti Bartolomeo Bellano e altri scultori padovani*, Padova 1933, pp. 7, 18-19; AA.VV., *Dopo Mantegna - Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra, Padova 1976, p. 128, n. 87 a cura di C. Semenzato.

⁽⁷⁹⁾ In realtà si tratta del Ponte Ponderoso cosiddetto poiché vi si pesavano le merci per la riscossione dei dazi.

⁽⁸⁰⁾ Altrimenti sconosciuto. Abbiamo però un Leonardo boccularo abitante a Santa Croce nel 1481 (cfr. AsPd, *Estimo 1418*, vol. 402, *Cit.*, c. 51v) di 36 anni con tre bocche a carico ed in possesso della propria casa.

⁽⁸¹⁾ A. MOSCHETTI, *cit.*, p. 31.

⁽⁸²⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 183, pol. 3 *cit.*

⁽⁸³⁾ AsPd, *Estimo 1418*, vol. 30, pol. 2 *cit.*

quisto ed il passaggio di proprietà comprendeva quasi certamente anche l'attrezzatura, spiegandoci come i loro prodotti⁽⁸⁴⁾ parlino il linguaggio del graffito padano ma senza alcuna particolare caratterizzazione emiliana.

La casa da cui proviene il tondo di Nicoletto da Modena è senza alcun dubbio una di quelle di Mattio e possiamo anche essere più precisi sulla sua collocazione dato che il tondo, con un suo gemello scomparso, venne donato al Municipio di Padova nel 1843⁽⁸⁵⁾. Ora in quell'anno Giacomo Berti possedeva le parcelle del catasto austriaco n. 3108 e 3110 costituite da "due" case che si intersecavano e si sovrapponevano ad una "terza", corrispondente alla parcella n. 3109, di proprietà del nobile Giovanni Grimani. L'intricato insieme di queste proprietà costituiva l'edificio unitario agli attuali numeri civici 27-31 mentre dell'opera di Nicoletto l'Argnani ci informa⁽⁸⁶⁾ che *trovavasi infissa nel muro prospiciente la strada di dette fornaci e perché altro proprietario per ragione del muro di confine tra le fornaci medesime, nell'esterno del quale era precisamente intonacata la piastrella, pretendeva alla proprietà della stessa, così per iscanso di questioni, di comune accordo, venne portata al patrio museo*⁽⁸⁷⁾. Lo stesso autore ci fornisce anche una rapida ed esauriente descrizione⁽⁸⁸⁾ della *grandissima quantità di frammenti di ceramiche e di maioliche* provenienti dagli sterri sistematici fatti praticare dal Berti nella casa di via Boccalerie. Per le graffite si trattava di *avanzi di piattelli, di scodelle, di scodellotti o ciotole, di catini e di piastrelle circolari, dei quali alcuni graffiti anche nel rovescio*, molto simili alle produzioni di altri centri sia per le due roselline comuni a tutti gli sfondi sia in certe linee intersecantesi e punteggiate nei fondi, e in certe siepi a sbarre orizzontali, sia per taluni soggetti rappresentati, e fra gli animali a preferenza conigli, cani ecc. e sia finalmente per i ritratti, la maggior parte di profilo, disegnati con molto sentimento di verità. A questi si aggiungeva la riproduzione di soggetti storici con ricchezza di figure su gran-

(84) M. MUNARINI, *Una fornace padovana nel XV-XVI secolo: la produzione a fondo ribassato*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LXXV, 1986, pp. 41-59; F. COZZA, *Testimonianze di attività produttive vascolari dal XII al XIX secolo a Padova*, in *La ceramica graffita medievale e rinascimentale nel Veneto - Seminario di Studi*, Padova 1987, in stampa.

(85) Cfr. A. GLORIA, *Descrizione dei quadri, delle medaglie in marmo, dei piatti, e pezzi di maiolica conservati nel Palazzo Municipale di Padova* Compilata d'ordine del Sig.r Podestà Nob. de Zigno l'anno 1847, ms. B.P. 1016/VI della Biblioteca Civica di Padova, nn. 104-105.

(86) F. ARGNANI, *Il Rinascimento delle Ceramiche Maioliche in Faenza con Appendice di documenti inediti forniti dal prof. Carlo Malagola*, Faenza (Ra) 1898.

(87) F. ARGNANI, *cit.*, pp. 34-35.

(88) F. ARGNANI, *cit.*, pp. 33-34.

di piatti e piastrelle, assai rara nella tecnica del graffito. I colori utilizzati risultavano gli usuali giallo ferraccia, verde ramina e manganese con l'aggiunta della zaffera e particolarmente rimarchevoli per la loro delicatezza. I frammenti di maioliche erano quasi tutti dipinti sopra fondo azzurro, o turchino cenerognolo ed erano ornati e rabescati. Si distingueva inoltre nei rovesci, tanto degli avanzi quanto delle stoviglie intatte, una decorazione consistente in angoli curvilinei turchini che s'intersecano e girano attorno al cavetto e tale decorazione si osservava dipinta con più o meno diligenza a seconda dell'importanza artistica delle stoviglie mentre all'interno del piede si trovava la croce greca che a quel tempo fu ritenuta erroneamente marca di fabbrica.

La precisa localizzazione delle fornaci che furono l'una di Mattio e l'altra di Jacopo da Parma ci consente maggiori riflessioni rispetto al precedente articolo. In particolare viene alla mente un passo della protoguida della città⁽⁸⁹⁾, risalente all'incirca alla metà del XVII secolo, in cui si recita: *Hoc Boccaliarum vicum respicit, ab urcealibus fornibus tracto nomine. Proinde usque adhuc apothecae sistunt, atque, in extera cuiusdam domus facie, pyramidalia albi coeruleique coloris lateritia crustantur, Titiani egregij pictoris penicillo subornata*⁽⁹⁰⁾ e da cui fu tratto, con qualche aggiornamento, il più tardo manoscritto della Biblioteca Civica di Padova sull'origine dei nomi delle contrade cittadine⁽⁹¹⁾. È evidente l'entusiasmo per un prospetto "anomalo" e significativo, ma anche la perdita della memoria relativa alle origini della casa di appartenenza a cui si aggiunge la testimonianza del progressivo contrarsi dell'attività dei ceramisti ridotta verso il 1671⁽⁹²⁾ ad una sola bottega di notevole importanza per la quale risulta molto persuasiva l'identificazione con l'antica *stua de chabrio*.

Dalla ricca decorazione della casa di Mattio doveva rimanere molto poco già alla metà del secolo scorso⁽⁹³⁾ e, comunque, la facciata era totalmente indistinguibile dalle altre negli anni '20⁽⁹⁴⁾. Gli interventi

(89) *Antonii Montisrubei de situ urbis Patavij ac locorum descriptione* è stata pubblicata a stampa vedi G. FABRIS, *Saggio d'una guida di Padova del notaio Antonio Monterosso (1617 c. -1672)*, in *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, LII, 1935-36, pp. 155-186 riedito in G. FABRIS, *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella (Pd) 1977, pp. 219-270 a cui si farà riferimento.

(90) G. FABRIS, *Cronache e cronisti*, cit., p. 242.

(91) Anonimo, *Denominazione e confini delle contrade della città di Padova*, ms. B.P. 345/XII della Biblioteca Civica di Padova scritto nel 1671, s.b. Boccalarie.

(92) IBIDEM, viene specificato . . . *Così nominata da professori gli artefici de' Boccali et altri vasi di pietra cota, che costì dimoravano, e cui si mantiene eziandio al dì di hoggi una bottega grande. . .*

(93) M. MUNARINI, *Una fornace padovana*, cit., p. 44.

(94) G. FABRIS, *Scritti di arte*, cit., p. 218.

di ristrutturazione che ci hanno consegnato l'edificio in questione sono stati numerosi⁽⁹⁵⁾ e fondamentalmente riconducibili a quello eseguito, presumibilmente sulla struttura originale, agli inizi del '500 per volontà di Mattio⁽⁹⁶⁾ ed un secondo vantato da Zuamdomenego Parmesan⁽⁹⁷⁾ e riferibile all'incirca alla metà del secolo. Al primo potrebbero risalire gli affreschi, ma siamo solo nel campo delle ipotesi, opera piuttosto che del pittore cadorino di Nicoletto da Modena non nuovo a tali lavori⁽⁹⁸⁾, mentre il rivestimento di piastrelle del sottoportico e, in una fascia ?, alla sommità della facciata dovrebbe essere stato prodotto proprio nella bottega verso gli anni '50 o '60 in accordo con le testimonianze di maioliche berrettine.

I boccalari che abbiamo individuato non sono gli unici operanti lungo contrà Boccalerie. Ad essi si può aggiungere nel 1615 Zuane Colonna figlio di m. Gerolamo⁽⁹⁹⁾ che vi risiede ma di cui non è stato possibile rintracciare l'abitazione. Non si tratta di un umile lavorante in quanto nella propria polizza dichiara . . . *Trafego nele mie bochalaria lire dozento in circha dalpiu al manco dale quale pago in due botege duchati sesanta sinque eo la spesa de sinque persone cioe un gargon al quale dago duchati sie a lano olt[r]a la spesa e cosi e per mia consencia. . .* dimostrando quindi una certa fiducia nel proprio futuro almeno sufficiente a fargli addestrare dei lavoranti. La situazione dei produttori padovani non è però priva di incertezze data la presenza sul mercato cittadino di sempre maggiori quantità di maioliche faentine. Ci riferiamo alla Ducale del 1628⁽¹⁰⁰⁾ con cui la magistratura veneziana dei Pregadi autorizzava il viaggio alla volta di Padova, e della Fiera del Santo, di un gruppo di mercanti faentini eccezionalmente per via d'acqua vista *la difficultà rispetto alla rotta delle stradde di far il viaggio di Terra con carri il presente anno*. L'eccezionalità non è tanto nel traffico, già testimoniato dalla Ducale in possesso nel 1641 dei

⁽⁹⁵⁾ M. MUNARINI, *Una fornace padovana, cit.*, pp. 44, 58.

⁽⁹⁶⁾ IBIDEM, p. 58.

⁽⁹⁷⁾ AsPd, *Estimo 1575*, vol. 68, *Polizze registrate, cit.*, pol. 4331 *cit.*

⁽⁹⁸⁾ Si veda ad es. *Pitture Sculture Architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera -in Padova 1795*, Bologna 1974, p. 207 in cui si fa cenno alla facciata di una casa in Contrà della Pescaria Vecchia - attuale piazzetta Pedrocchi - su cui formava angolo e dove si leggeva sui capitelli di due pilastri affrescati: *Opus Nicoletti*.

⁽⁹⁹⁾ AsPd, *Estimo 1615*, vol. 67, pol. 5767 di *Zuane Colonna de Girolamo* in data 14 novembre 1615.

⁽¹⁰⁰⁾ Si vedano a proposito: A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Dall'Archivio di Stato di Venezia la risposta ad un quesito di Gaetano Ballardini*, in *Faenza*, LXVI, 1980, 1-6, pp. 327-329 con il testo e la bibliografia relativa; A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Storia della ceramica a Venezia, cit.*, doc. 33 alle pp. 379-380.

ceramisti faentini⁽¹⁰¹⁾ e di origini ben più antiche⁽¹⁰²⁾, quanto nella possibilità di utilizzare per la prima volta la più economica via fluviale facendo sempre salvo l'obbligo di muoversi in un unico gruppo e di evitare il contrabbando. La concessione viene rinnovata nel 1638⁽¹⁰³⁾ ed intorno alla metà del secolo i quantitativi trasportati diventano tutt'altro che trascurabili visto che il Ballardini⁽¹⁰⁴⁾ ricorda come Francesco dalle Palle, cioè uno dei tre *capomastri matricolati* a cui viene affidata nel 1641 la Ducale di cui sopra, inviasse nel 1642 a Padova *latesini* per 1272 lire e, nel 1658, altri per 3618 lire e per ben 17280 pezzi. La presenza in quegli anni di numerosi romagnoli in città, tanto ingombranti da attirare gli strali satirici del Dottori⁽¹⁰⁵⁾, potrebbe essere ragionevolmente legata ai mercanti faentini ed ai bravi delle loro scorte mentre il rapido declino dell'industria ceramica locale, efficacemente rappresentato da quell'unica bottega attiva in contrà Boccalerie e che dalla descrizione ha tutta l'aria di una semplice rivendita, dipende dalla spietata concorrenza romagnola nei confronti di botteghe in genere di piccole dimensioni e gravemente compromesse dalla peste del 1630/31, iniziata proprio in contrà di Santa Lucia⁽¹⁰⁶⁾, che ebbe una mortalità altissima⁽¹⁰⁷⁾.

⁽¹⁰¹⁾ Si veda G. BALLARDINI, *Nota*, in *Faenza*, XXVIII, 1940, 1-2, p. 14 con la trascrizione del testo della Ducale di accompagnamento.

⁽¹⁰²⁾ G. BALLARDINI, *Nota, cit.*, p. 13.

⁽¹⁰³⁾ A. ALVERÀ BORTOLOTTI, *Dall'Archivio di Stato, cit.*, p. 3 28 e nota 5.

⁽¹⁰⁴⁾ G. BALLARDINI, *Nota, cit.*, p. 15.

⁽¹⁰⁵⁾ Cfr. G. REGOLI, *Appunti sulla maiolica faentina a Padova*, in *Faenza*, XXVIII, 1940, 1-2, pp. 10-12 che riprende un'ipotesi già affacciata dal Busetto in un suo lavoro (si veda N. Busetto, *Alcune satire inedite in relazione con la storia della vita padovana del sec. XVII*, Venezia 1901, p. 59 con la bibliografia relativa ma in realtà estratto da *Ateneo Veneto*, XXIV, 1901, 1 e 2) ed è a sua volta ripreso con prudenza dal Liverani (si veda G. LIVERANI, *La maiolica italiana sino alla comparsa della porcellana europea*, Milano 1958, p. 43).

⁽¹⁰⁶⁾ Cfr. *Memoria della Peste occorsa ne la Città di Padova l'anno 1631 con la minuta De tutti i Cittadini, e persone civili che in questa mancharono. Descritta da D. Giacomo Filippo Tomasino Priore de' Canonici di S. Maria in Vanzo di Padova*, ms. B.P. 1464/VI della Biblioteca Civica di Padova, c. 4r . . . *et prima contrada, che dopo Pasqua si senti ferita fui quella di S.ta Lucia molto numerosa dei genti, e di case. . .*

⁽¹⁰⁷⁾ Si veda A. SIMIONI, *Storia di Padova dalle origini alla fine del secolo XVIII*, Padova 1968, pp. 885-886. La popolazione della città scese dai 31988 abitanti del 1625 ai 13613 del dicembre del 1631.

FABRIZIO MAGANI

L'allestimento della biblioteca del seminario di Padova: le librerie lignee

La biblioteca del Seminario vescovile di Padova fondata per volontà del cardinale Gregorio Barbarigo, dispone, com'è noto agli studiosi, di una gran quantità di preziosi volumi a stampa e manoscritti, di una discreta collezione di pitture di cui ci si è occupati pochissimo, ordinate ora nelle sale centrali dell'antica biblioteca, ed anche della collezione di stampe legata dal marchese Federico Maria Manfredini⁽¹⁾; inoltre si conservano raffinate librerie e armadi adibiti alla conservazione dei libri. Di tale arredo in questa sede si vuole riflettere più diffusamente.

Si deve all'impegno del cardinale Giorgio Corner (fig. 1), vescovo di Padova fino al 1722, il rinnovamento degli spazi riservati alla biblioteca, insufficienti dopo l'acquisizione di un cospicuo lotto di libri appartenuto al conte Alfonso Alvarotti, ottenuto dopo la morte nel

⁽¹⁾ A. NEUMAYR, *Collezione Manfredini di classiche stampe divise in quattro epoche...*, 1832.

Per le annotazioni sulla quadreria, la cui sistemazione attuale spettò al Rettore Giovanni Coi dopo il 1810 (cfr. G. VALENTINELLI, *Della Biblioteca del Seminario di Padova*, 1849 p. 16) si veda in breve: E. ARSLAN, *Inventario degli oggetti d'arte del comune di Padova*, 1936 pp. 172-175. M. CHECCHI, L. GAUDENZIO, L. GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, 1961 pp. 637-640.

1720, per l'agguerrito interessamento dell'allora bibliotecario Francesco Canale e di Jacopo Facciolati⁽²⁾.

Accresciuto a tal punto il capitale librario, si commissionò all'architetto Giovanni Gloria (1684 ca. - 1753) il progetto dei corpi d'armadi in noce dei quali da' conto Gio. Battista Rossetti avendo goduto del "colpo d'occhio non si facile a ritrovarsi"⁽³⁾ (fig. 2).

Lo spazio in effetti è considerato come un organismo unitario in cui le strutture lignee dai moduli regolari si allineano sotto un soffitto a volta ribassata, con vele che convergono sulla tripartizione centrale a cornici dentellate, laddove avrebbero dovuto trovar posto delle tele per la verità mai segnalate dalle fonti, ma che probabilmente nell'impaginazione dei soggetti pensati e forse mai rappresentati, dovevano seguire l'iconografia tradizionale, raffigurante i simboli dell'apprendimento intellettuale, com'era avvenuto per uno dei risultati più eccezionali nel genere, a cui la sala in questione si avvicina anche per un analogo gusto nella disposizione dei volumi e per il disegno dell'arredo ligneo: la biblioteca veneziana di San Giorgio Maggiore⁽⁴⁾. Non escludo che il Gloria abbia ideato l'intero allestimento e in un contesto di

(2) G. VALENTINELLI cit. pp. 2-3 e *Il Seminario di Padova, Notizie raccolte e pubblicate nella ricorrenza del cinquantenario della beatificazione del Card. Gregorio Barbarigo*, 1911, pp. 382-384. Il ritratto del cardinale Giorgio Corner che qui presento (olio e tempera su tela cm 115 x 100 ca. cfr. E. ARSLAN, cit. p. 172 "Artista del sec. XVII-XVIII) appartiene a mio avviso ad una serie di almeno quattro dipinti, molto rovinati, raffiguranti, oltre al nostro, i cardinali Giovanni Francesco Barbarigo, Giovanni Minotto Ottoboni e papa Clemente XIII, già cardinale Carlo Rezzonico, accomunati per un basso valore espressivo, grossolano per quanto fedele, e un'immagine composta convenzionalmente su sfondi neutri. Per queste ragioni non credo vi siano confronti con l'opera di Francesco Zugno, nome dubitativamente proposto per il ritratto di Clemente XIII da Arslan (cit. p. 173) e rilanciato da Nicola Ivanoff (*Francesco Zugno ritrattista*, in "Emporium", giugno 1954 p. 268). Si tratta molto più probabilmente di un pittore locale della seconda metà del XIII secolo che ha impostato i ritratti tenendo conto di incisioni o, per quanto riguarda il Rezzonico, direttamente del magnifico ritratto di Anton Raphael Mengs (Bologna, Pinacoteca Nazionale, depositi) voluti dai nipoti per celebrare la salita al soglio pontificio dello zio (1758) (cfr. E. NOË, *Rezzonicorum Cineres*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 1980 III pp. 235-238). Salvo qualche variante, giacché sul piano della qualità il confronto è improbabile, l'immagine è proposta letteralmente.

(3) G. B. ROSSETTI, *Il forestiere illuminato per le pitture, sculture ed Architetture della città di Padova*, 1786 pp. 232-233. Oltre alla bibliografia citata si vedano: N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, 1858 pp. 139-140 e C. SEMENZATO, *La scultura padovana del 700: Giovanni Gloria, Jacopo Gabano, Agostino Fasolato*, in "Padova" III 1957, 10 pp. 13-19.

(4) Il progetto delle librerie spetta a B. Longhena, l'esecuzione, tra 1665 e 1671, a Francesco Pauc (Per brevità si consulti C. ALBERICI, *Il mobile Veneto*, 1980 pp. 106-107 con bibliografia precedente). La decorazione pittorica è opera dei Lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi (cfr. GM. PILO, *Il "Trionfo della Sapienza" di Giovanni Coli e Filippo Gherardi per la libreria di San Giorgio Maggiore. . .*, in "Paragone", 1985 pp. 47-62). Il valore allegorico e didascalico, fondato sulla divisione del sapere insito nelle immagini scelte per cicli decorativi di biblioteche e ben affrontato in A. MASSON, *Le decor des Bibliothèques*, 1972 pp. 160-170.



Fig. 1 - Pittore padovano (?) della seconda metà del XVIII sec. Ritratto del cardinale Giorgio Corner. Seminario maggiore di Padova, Sala della biblioteca.

crescente ampliamento richiese una propaggine sul versante settentrionale, in continuità stilistica con la precedente situazione, durante il ventennio seguito alla morte del Corner (1722) ad opera dei successori Gianfrancesco Barbarigo e Giovanni Minotto Ottoboni.

Il terzo decennio del XVIII secolo e la prima metà del successivo dovrebbe essere la data utile per collocare i manufatti lignei del Gloria, esperto — pare — anche nell'intaglio, aderenti sul piano della proget-

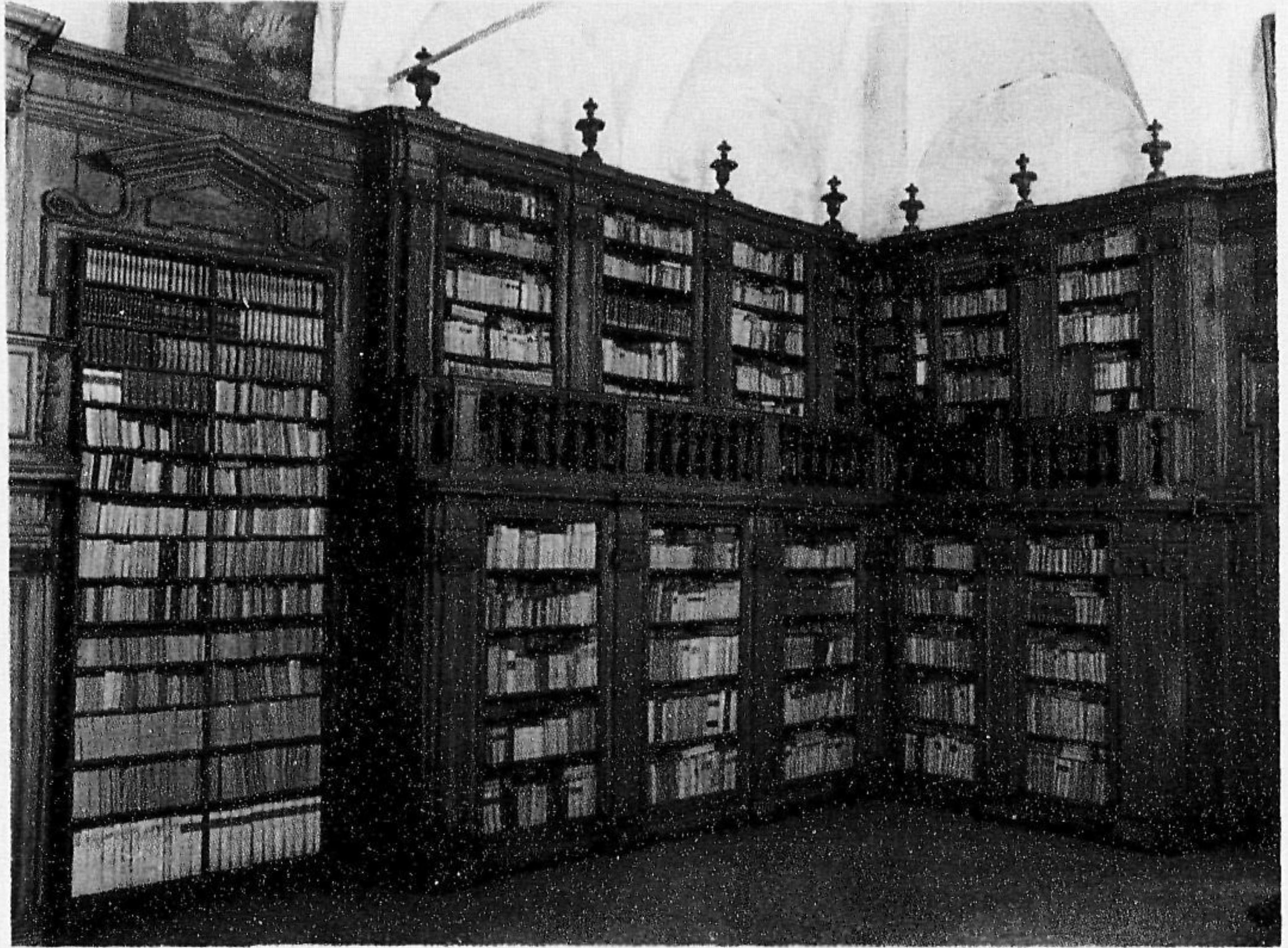


Fig. 2 - Giovanni Gloria, Libreria, particolare. Seminario maggiore di Padova, Sala della biblioteca.

tualità ad istanze di "solidità, comodità e bellezza", che la stessa critica successiva gli riconobbe⁽⁵⁾.

Se sul piano dell'impostazione infatti, le librerie osservano la tradizione del Longhena per San Giorgio Maggiore, in termini essenzialmente "architettonici" il lavoro si informa ad un misurato classicismo imperniato sul disegno delle lesene, culminanti in capitelli jonici e con l'elegante ballatoio che corre lungo il perimetro degli armadi, al quale si accede attraverso piccole scale disposte all'interno dell'avancorpo inferiore, trovata di ingegnosa funzionalità. Una cultura che al Gloria derivò da spunti raccolti da architetti come Giorgio Massari o dal maestro Girolamo Frigimelica al quale si deve il gusto per oscillazioni spurie verso elementi decorativi originariamente barocchi, come il motivo del timpano accompagnato da volute ritorte; spunti che alla fine del secolo evolveranno in uno schema più rigido e lineare, ma che

(⁵) G. VALENTINELLI, cit. p. 4.

ritroviamo quasi inalterati ad esempio nella libreria Manin, probabilmente dovuta all'architetto Giannantonio Selva⁽⁶⁾.

Fatta questa premessa, in questa sede si vuole approfondire la conoscenza della serie di sei armadi lignei disposti nella sala centrale della biblioteca, un tempo vestibolo, conosciuti per il virtuosistico intaglio che cornicia le scaffalature, stimolati anche dal recente impulso che gli studi hanno rivolto alla tradizione del legno, nient'affatto marginale se si guardano i significativi risultati presenti anche nella nostra regione.

L'opzione ormai classica è quella di considerare le opere nel "gusto se non della mano di quello scombinato scultore in legno che fu Francesco Pianta", caratteri di stile accreditati nel complesso anche dalle ricerche successive⁽⁷⁾ (fig. 3-8).

Vale la pena di estendere l'indagine.

G. Valentinelli è il primo a dar notizie, puntualmente riprese in seguito, del nuovo arredo che Jacopo Facciolati "donò vivente" alla biblioteca; "oltre di cangiar faccia al luogo prima ingombrato dell'inequale disposizione di povere teche, lo abbellì magnificamente"⁽⁸⁾.

Il che probabilmente avvenne nei dieci anni precedenti alla morte (1769) quando dal 1757 si ritirò dalle mansioni attive svolte in Seminario.

Disponibili quasi certamente sul mercato antiquario, gli armadi appartenevano ai Tiepolo di Venezia come si deduce dal "corno dogale" simbolo del casato, visibile sull'insegna intagliata tra "elmi, alabarde, ascie, mazze e archibugi". Più precisamente a Giandomenico (Zuandomenico) (1650-1730), identificabile dal monogramma che compare più a destra sulla pelle pendente dal tamburo turco; una volta sciolto si ricavano le iniziali G.D.T.

Figlio del procuratore Almorò, era stato Podestà di Treviso, Verona, Padova, abbastanza noto per la condizione di bibliofilo e collezionista, confermata tra l'altro dal Cicogna che ricorda le richieste di

⁽⁶⁾ Ora Museo Correr (Venezia) Se ne veda l'illustrazione e un breve riferimento in C. ALBERICI, cit. p. 227 ill. 309.

⁽⁷⁾ I presenti lavori tuttavia non sono mai stati studiati organicamente. Si veda comunque E. ARSLAN, cit. p. 175. M. CHECCHI, L. GAUDENZIO, L. GROSSATO, cit. pp. 638-639. C. ALBERICI, cit. pp. 103-106. C. SEMENZATO, *La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento*, 1966 p. 113.

⁽⁸⁾ G. VALENTINELLI, cit. p. 5.

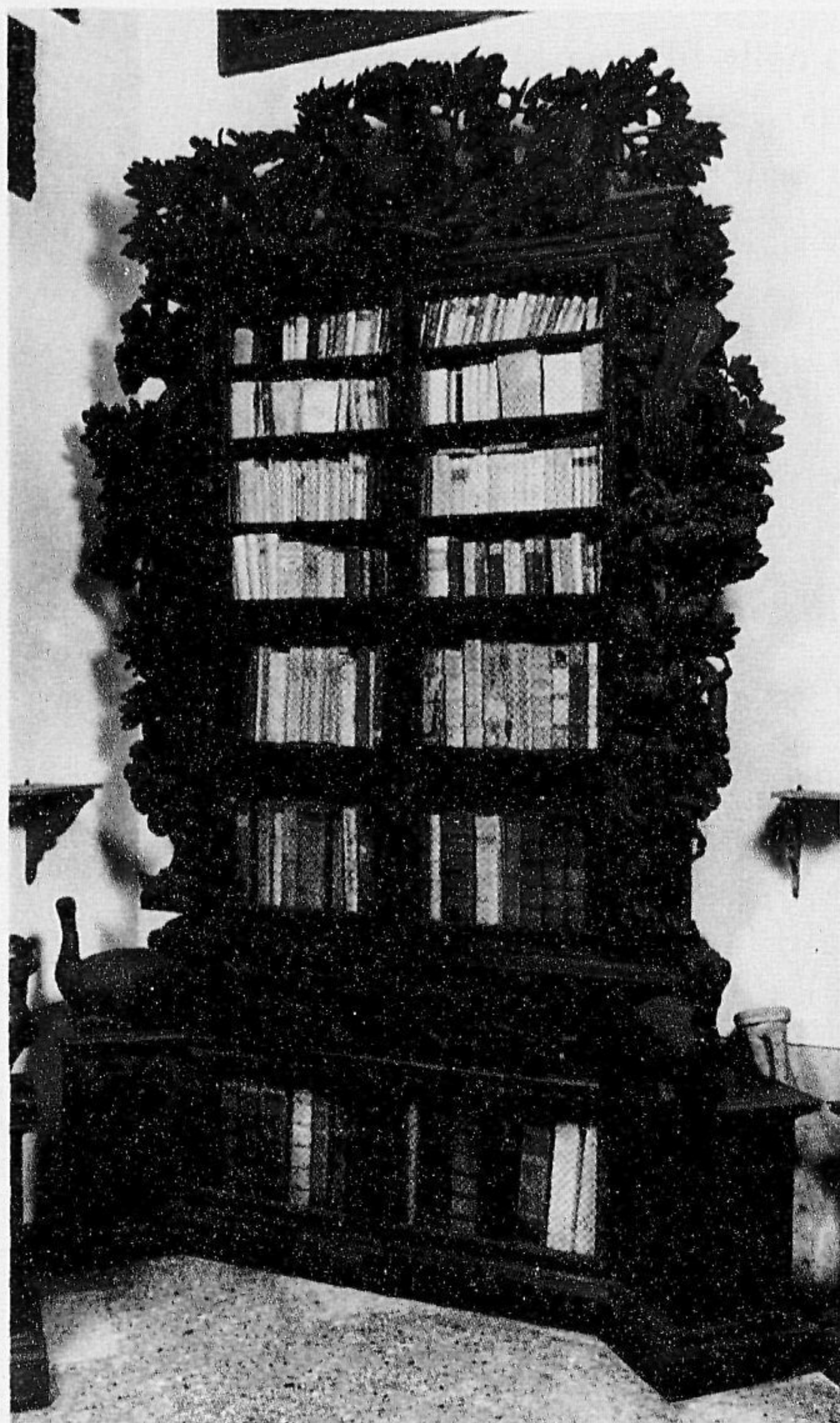


Fig. 3

Fig. 3 - Intagliatore attivo tra l'ultimo decennio del XVII sec. e i primi anni del successivo (cerchia di A. Brustolon). Intagli raffiguranti fiori, frutti e strumenti musicali, Seminario maggiore di Padova, Sala della biblioteca.

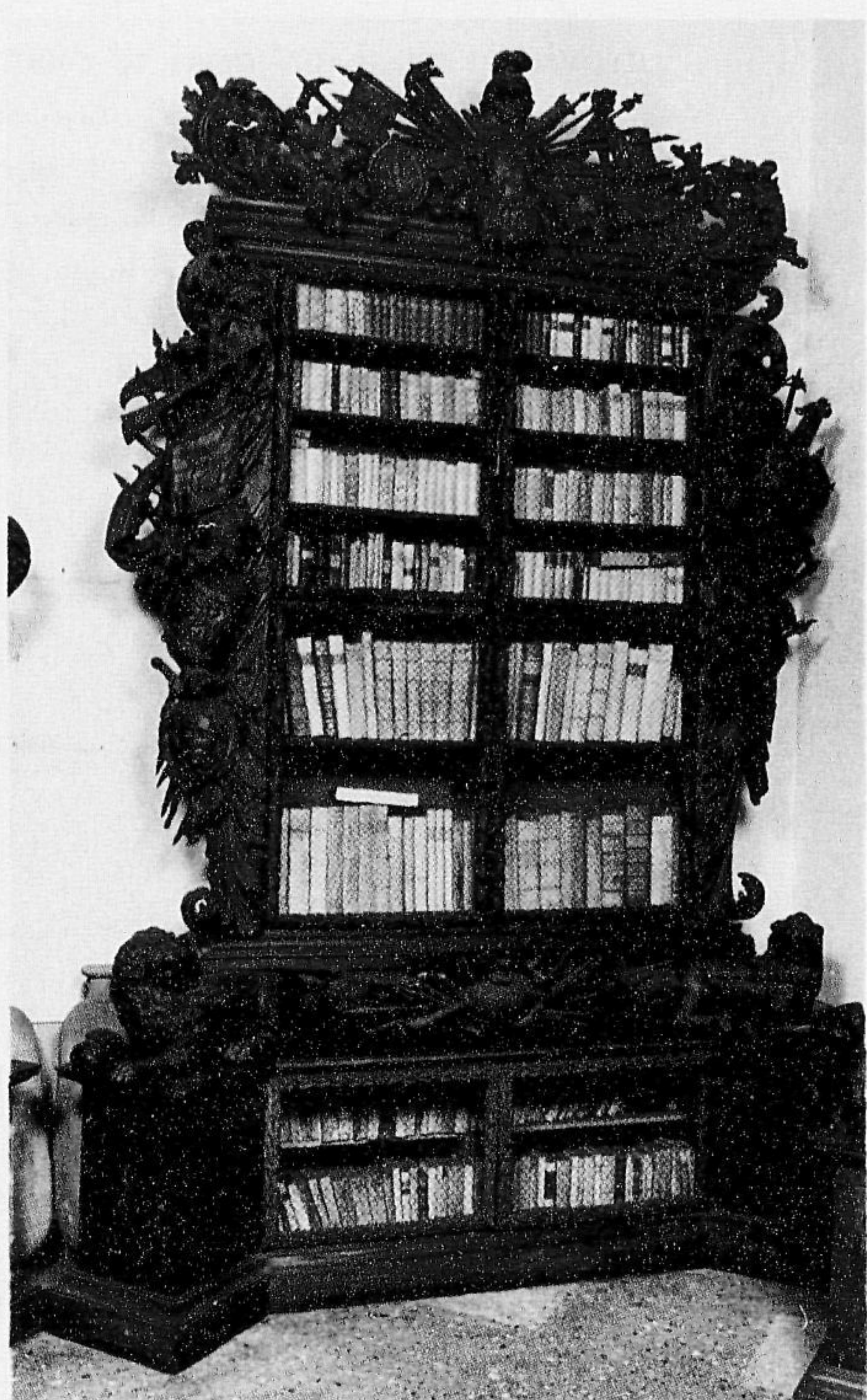


Fig. 4

Fig. 4 - Intagliatore attivo tra l'ultimo decennio del XVII sec. e i primi anni del successivo (cerchia di A. Brustolon). Intagli raffiguranti insegne e strumenti militari, Seminario maggiore di Padova, Sala della biblioteca.

consulenza nello studio di medaglie antiche all'esperto Lorenzo Patarol da parte del "dilettante Giandomenico"⁽⁹⁾.

⁽⁹⁾ E. CICOGLA, *Delle Iscrizioni veneziane*, 1824 V p. 111. Per l'albero genealogico si consultino *Le Genealogie* di M. BARBARO, foglio 84 presso l'Archivio di Stato di Venezia. Allo stesso Giandomenico molto probabilmente era rivolta l'incisione raffigurante "Argo e Mercurio" di G. Diamantini, con dedica cfr. A. CALABI, *Le acquaforti di Giuseppe Diamantino*, in "Die Graphischen Kunste", 1936 p 30 ill. 17.

Ancora più preciso ai nostri scopi un elenco di mobili e suppellettili compilato *post mortem* (5 novembre 1730) pertinente al palazzo del conte Gio. Domenico Tiepolo qd. Almorò sito in ponte di Ca' Foscari, dove risultano inventariati 610 "quadri, quadretti parte in tela e parte in tavola", una cospicua collezione di medaglie "parte in metallo parte in oro", 1881 "libri diversi fra grandi e piccoli" e soprattutto sei



Fig. 5

Fig. 5 - Intagliatore attivo tra l'ultimo decennio del XVII sec. e i primi anni del successivo (cerchia di A. Brustolon). Intagli raffiguranti insegne romane. Seminario maggiore di Padova, Sala della biblioteca.

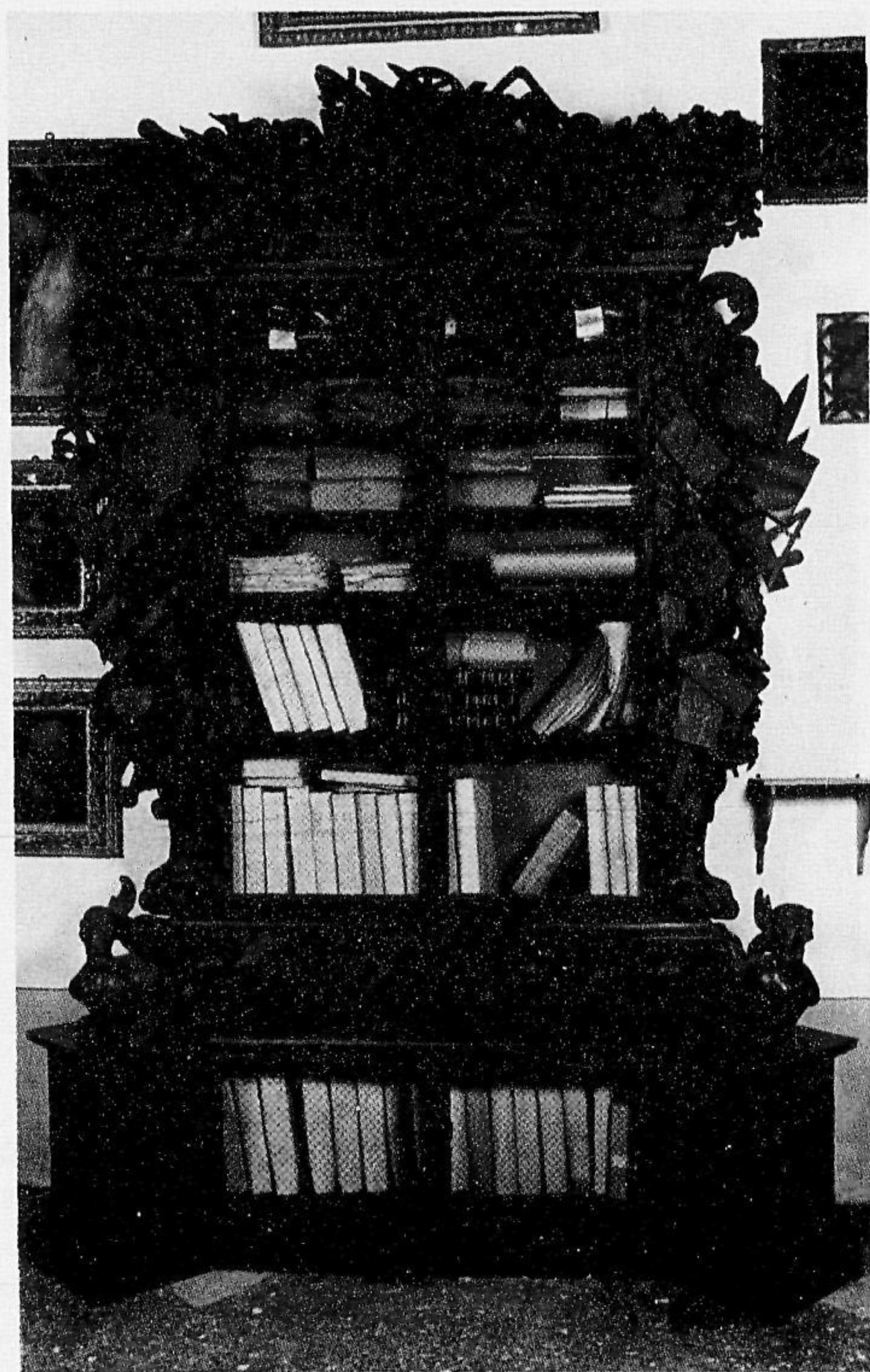


Fig. 6

Fig. 6 - Intagliatore attivo tra l'ultimo decennio del XVII sec. e i primi anni del successivo (cerchia di A. Brustolon). Intagli raffiguranti le discipline scientifiche. Seminario maggiore di Padova, Sala delle biblioteca.



Fig. 7

Fig. 7 - Intagliatore attivo tra l'ultimo decennio del XVII sec. e i primi anni del successivo (cerchia di A. Brustolon). Intagli raffiguranti allegorie. Seminario maggiore di Padova, Sala della biblioteca.



Fig. 8

Fig. 8 - Intagliatore attivo tra l'ultimo decennio del XVII sec. e i primi anni del successivo (cerchia di A. Brustolon). Intagli raffiguranti libri, insegne, strumenti musicali, fiori, frutti. . . Seminario maggiore di Padova, Sala della biblioteca.

"Armari grandi da libri contornati d'intaglio con sue verade d'avanti", da ritenersi senz'altro quelli in esame⁽¹⁰⁾.

I preziosi manufatti dunque non erano stati realizzati per il palazzo alla Misericordia, celebre per aver ospitato le "pretiose suppel-

⁽¹⁰⁾ Venezia, Archivio di Stato. Giudici di Petizon. Inventari: Busta B427/92 fascicolo 31.

lettili e ornato di molte e eccellenti Pitture", tra le quali i ritratti di famiglia⁽¹¹⁾, ma per una sconosciuta casa vicina a ca' Foscari, dotata di uno spazio adibito a "libreria", completo degli armadi e impreziosito probabilmente da decorazioni a rilievo e tele, come ci appare una delle stanze concepite per tale uso in palazzo Barbaro-Curtis a Venezia (fig. 9).



Fig. 9 - Sala Biblioteca di Palazzo Barbaro - Curtis. Venezia. Armadi, decorazione a stucco e a fresco (N. BAMBINI?).

Un punto fermo che acquista una valenza specifica determinata dall'emergere di una committenza privata alla quale sembrerebbe tendere l'indubbia carica simbolica dei soggetti configurati.

Infatti la scoperta di un Giandomenico aperto al collezionismo e agli studi promuove e incide fortemente sulla scelta formale degli intagli, qualificando la matrice culturale del committente. Va quindi avvalorata la lettura descrittiva-funzionale dell'intricata trama di attributi che gremiscono le cornici degli armadi. Sorrette da uccelli fantastici, o leoni, centauri, testuggini, sfingi⁽¹²⁾, sviluppano i temi letterari,

(11) F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima e singolare*, 1663 p. 392. Per il palazzo, ora distrutto, si veda l'esauriente scheda di E. BASSI, *Palazzi di Venezia*, 1976 pp. 286-289.

(12) Come ci fa sapere G. Valentinelli, cit. p. 5: "Comune a tutti gli armadi è una base che agli angoli si protende con due parallelepipedi di lavoro posteriore a quello delle teche sovrapposte e molto semplice, quando s'eccepuino alcuni filamenti d'intarsi ai fianchi".

Altri rimaneggiamenti riguardarono le ante. Ora una rete metallica ha preso il posto dei vetri, che stando al documento da me rintracciato proteggeva i libri.

agrari, della storia militare e religiosa romana, della musica e delle discipline scientifiche, come geometria, aritmetica, astronomia; ricorrono in altrettanti sistematici grovigli di "tronchi ascendenti, ornati di fiori e frutta di varia specie", "insegne romane, fasci, scuri, aste, spade e guaine, frecce e turcassi, corone di quercia, arieti, vasi e lanterne militari", "sfingi" — figure queste simboleggianti penetrazione e acutezza d'ingegno — "il quadrante, il compasso, le parallele, la sfera armillare, le due mappe, geografica ed astronomica, la mano e il piede denudati della pelle con accanto la sega anatomica" (13).

Ancora i motivi decorativi di una biblioteca in funzione catalografica e come richiami del sapere e del suo apprendimento. C'è poi il nesso prestigio-aristocrazia familiare ad essere prediletto e rimarcato negli armadi che potremmo supporre riservati alle opere di storia, soprattutto veneziana, nei quali si enfatizza didascalicamente il ruolo illustre della tradizione di famiglia, quale custode della serenissima gloria, così come dal punto di vista del privato godimento si esalta il costume intellettuale e diplomatico dell'operato di Giandomenico. Infatti nell'armadio retto da leoni, tradizionali figure di forza e nobiltà, come per certi fregi a "candelabra" in stucco di ispirazione cinquecentesca, o come G. le Court pensò con intenti celebrativi nel monumento a Caterin Cornaro (1674. PD Basilica di Sant'Antonio), si dipanano lucidamente gli emblemi delle avventure belliche di Venezia — in cui i Tiepolo, famiglia dogale, si distinsero soprattutto contro il turco — alle quali l'intagliatore affida il riconoscimento araldico del committente, il monogramma, appunto, e lo stemma. In sostanza su questa linea gli ultimi intagli, che tuttavia di più manifestano un reale impianto simbolico.

E così la Storia (le opere diplomatiche?) richiedono luminosi esempi di forza unita alla grandezza (scudo con torri), di Misura (scudo con compasso), di Prudenza (Gru che afferra un sasso), Benignità (testa elefantina), di Prodigalità (Cornucopia), di Assiduità (testuggini), e così via.

I pezzi così analizzati si qualificano nel quadro dell'arredamento barocco come elementi di grande valore.

I tentativi di rintracciare con sicurezza l'autore degli intagli sono al momento frustrati dall'indisponibilità di documenti più puntuali, mancando tra le altre cose una qualsiasi siglatura che potrebbe tuttavia apparire, magari in sede di restauro. Va comunque detto che in questo genere di produzione, così come doveva accadere ad esempio per le

(13) Cito da G. Valentinelli, cit. pp. 5-6. Nello stesso una descrizione completa dei "geroglifici".

decorazioni a stucco, i richiami ad un disegno originario espresso dall'ideatore di un progetto, pur rimanendo un ineludibile riferimento venivano costantemente riabbozzati, mescolando spunti e letture del modello, figurando infine come l'espressione del lavoro collettivo di un'impresa. Questo costituirsi di articolazioni e complicazioni dell'analisi fanno sì che la tesi tradizionale imperniata sul "protagonismo" di un autore come Francesco Pianta visto come interprete di valori grotteschi e di bizzarra ingegnosità, sia perlomeno malposta. In sede di verifica i nostri ragionamenti invitano piuttosto a diminuire la stravaganza dell'esperienza, essendo gli intagli esaminati una prova destinata alla personale contemplazione di un virtuoso fruitore, respingendo quindi ogni ambiguità formale. Se poi passiamo ad una serie di confronti con opere certe dello scultore si evidenzia un repertorio ornamentale manieristico, mediato attraverso un'ingegnosa composizione e mostrando un approccio alla materia istintivo e a tratti espressionistico⁽¹⁴⁾.

Qui troviamo un intaglio lento e levigato che agisce sovrapponendo figure simboliche ad elementi decorativi che vanno dalle sinuoidali volute alle composizioni vegetali, gestiti indissolubilmente in una tenuta formale scenografica.

Un rinnovamento profondo nella tipologia dell'arredo ligneo, magniloquente, ma ad un tempo incline alla delicatezza, venne certamente offerto dal genovese Filippo Parodi (1630-1702) i cui interessi in tale direzione sono confermati da raffinati esempi quali la specchiera Durazzo (Albisola) e la Brignole (Genova, Palazzo Rosso)⁽¹⁵⁾, dove si dà piena manifestazione di un linguaggio barocco che trovò facile terreno anche nel Veneto, soggiornando il Parodi a Padova e Venezia a più riprese durante e dopo gli anni ottanta, e tenendovi bottega, nella quale avviò la sua strada di intagliatore Andrea Brustolon (1662-1732).

Restando a Venezia è comunque difficilmente rintracciabile una situazione egemone che investa un particolare autore sia pure nei termini generali di comodo, tuttavia all'ambito del Brustolon ritengo di poter avvicinare gli armadi.

⁽¹⁴⁾ LACCHIN, *Di Francesco Pianta Junior Bizzarro e Capriccioso scultore in legno del Barocco veneziano e dei suoi "geroglifici" nella scuola di San Rocco*, 1930, pp. 52-57. M. PRAZ, *Le bizzarre sculture di Francesco Pianta*, 1959 pp. 50. A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, 1982 pp. 193-195.

⁽¹⁵⁾ E. GAVAZZA, *Documenti per Filippo Parodi. L'altare del Carmine e la specchiera Brignole*, in "Arte Lombarda", 1981 pp. 34-35.

L'esequazione della sequenza dovrebbe cadere entro il penultimo decennio del secolo o appena dopo, questo per una spiegazione stilistica, ma anche tenendo conto dei dati anagrafici del committente, a meno che non si voglia considerare il 1730, anno della sua morte, come *post quem*, francamente troppo dilatato.

Sia pur con certe crudezze tecniche è possibile intravedere dei motivi e dei dettagli di un intagliatore che partecipa alla moderna cultura decorativa di Brustolon. Il viluppo fitomorfo che arricchisce e contrappunta quasi ogni esemplare, presente in strutture larga e intagliato con precisione anche in posizione non visibile, è una delle principali costruzioni dello scultore bellunese, studiate probabilmente in esemplari del Parodi, tanto da diventare una formula ripetuta nelle sue cornici e comune ad elaborazioni in stucco del medesimo periodo presenti in palazzi veneziani, ma ad esempio anche a Vicenza, dove operava una proficua bottega valsoldana che possedeva un patrimonio morfologico (volute vegetali, fiori, frutti) di evidente affinità coi nostri ed altri coevi intagli lignei, familiarità di cui si dovrà in futuro tener conto per lo studio comparato dei modelli destinati all'arredo d'interni⁽¹⁶⁾.

Convince anche il repertorio "botanico" dell'armadio riservato probabilmente a tali interessi, popolato da margherite, rose, uve, girasoli, melagrane, foglie lanceolate e altrove rami di quercia di alto realismo, riprodotti pressoché fedelmente nel cosiddetto "fornimento Venier" (Venezia, Palazzo Rezzonico, entro 1695 e 1706?), dove si vedono nelle estremità interne dei braccioli dei seggioloni, nella *consolle* portavasi sorretta dall'ercole, ma anche nei gruppi delle "quattro stagioni" e degli "elementi" e sul *reggivaso retto da un tricheco*, poggiante, questi, su una formazione rocciosa prismatica, assimilabile alle testuggine sulle quali pesa l'armadio riservato ai libri di storia (cfr. supra).

Indicazioni si possono trarre anche in altri saggi come le sedie della serie "Pisani" raffigurante i dodici mesi (Roma, Palazzo del Quirinale) dove la componente vegetale si coniuga perfettamente con gli intagli descritti nei nostri armadi, o l'Altare delle Anime (Pieve di Zoldo, Belluno, chiesa di S. Floriano) documentato al 1685, dove i telamoni dimostrano una notevole perizia nello studio anatomico che si riconosce nella sostanza degli arti (avambracci, gambe) visti con perfezione scientifica nella versione degli armadi.

(16) Si veda l'intervento dal 1679 dei Paraca in Palazzo Leoni Montanari di Vicenza (G. BELLAVITIS-L. OLIVATO, *Il palazzo Leoni Montanari di Vicenza*, 1983 pp. 64-65 ill. 214 e segg.).

Per la conoscenza del maestro bellunese gli ultimi testi esaminati — in questo concordo con C. Alberici — si evidenziano come produzione della sua bottega e, progettista principe, a lui dovevano affiancarsi durante gli anni veneziani che dovettero protrarsi fino al 1695, data entro la quale dovrebbe cadere perlappunto l'esecuzione dei nostri armadi, anche il padre Jacopo e il fratello Paolo⁽¹⁷⁾.

⁽¹⁷⁾ Tutte le informazioni soprattutto da G. BIASUZ-M. G. BUTTIGNON, *Andrea Brustolon*, 1969 pp. 46-59, 60-61, 65, 67. C. ALBERICI, cit. pp. 162-184.

SERGIO DONADONI

G.B. Belzoni
"un pioniere sul Nilo" *

Debbo ringraziare la Direzione del Museo Civico Archeologico di Padova per l'onore che mi ha fatto chiamandomi a parlare — proprio qui nella sua Padova — di Giovan Battista Belzoni e a preparare così in certo modo la proiezione del documentario che ne narra e ne segue l'attività in Egitto.

E debbo ringraziarla anche perché questo mi ha dato occasione a una rilettura degli affascinanti "Viaggi" del padovano.

Di questa rilettura (o meglio, delle osservazioni che esse ispirano) mi limiterò a rendervi conto in queste mie parole di introduzione a quel che è il vero tema del nostro incontro, e cioè il documentario.

Quanto quello è ancorato a singoli fatti, e specifici avvenimenti, tanto questa mia introduzione vuol solo esprimere alcune considerazioni generali, alcuni suggerimenti di lettura. Le cose, che tanto piacevano nella loro concretezza al Belzoni, saranno davanti ai vostri occhi nella seconda parte di questa serata. Io mi contenterò di divagare su quel che "le cose" hanno detto al Belzoni, su come egli le abbia dette a noi.

(*) Relazione tenuta dal prof. Sergio Donadoni il 9 febbraio 1990 al Museo Civico agli Eremitani in occasione della presentazione del documentario *G.B. Belzoni "un pioniere sul Nilo"*, realizzato dal Museo Civico Archeologico di Padova e dalla Soprintendenza per le Antichità Egizie di Torino.

Sarò solo un lettore: ma è giusto che sia così, se si pensa come l'ampio racconto dei viaggi compiuti durante il suo soggiorno in Egitto fra il 9 giugno 1815 e la metà di settembre 1819 da Giovan Battista Belzoni è da molto un testo classico dell'egittologia (fig. 1). Da una parte la narrazione delle imprese che han portato alla scoperta delle camere della piramide di Chefrene a Giza, alla scoperta della tomba di Seti I nella Valle dei Re, alla apertura del tempio maggiore di Abu Simbel è la *narrazione di imprese* che han rivelato alla scienza monumenti di importanza capitale, dall'altra la sua puntuale curiosità, la minuta esattezza delle sue descrizioni — quasi sempre (e questo è significativo assai) accompagnate da precise misure — danno preziose indicazioni sulla condizione di monumenti oggi ben diversi, e in più di un caso oggi addirittura scomparsi. E, oltre le scoperte e le osservazioni, ci sono gli scavi volti al recupero di materiali archeologici che oggi



Fig. 1 - Soldan: *ritratto di G.B. BELZONI*, Miniatura.

fan mostra di sè nei musei — anche qui a Padova, sua città natale di cui sempre si sentì cittadino.

Tanti meriti riguardo all'esperienza archeologica han finito con il connotare il Belzoni entro un'angolatura che, tutto sommato, non è la sua. Nella sua introduzione biografica all'edizione napoletana dei "Viaggi", l'abate Menin, parlando della prima impresa egiziana del nostro, dice che "l'ingegno di cui natura lo aveva abbondantemente fornito, da avventuriero lo trasforma improvvisamente in archeologo": ed effettivamente questa "archeologia" è solo *una* delle tante facce di cui si compone l'esperienza di vita del Belzoni. La parola non compare mai nella sua relazione: se di altri parla definendoli come "antiquarj", a se stesso e ai suoi simili il nome che dà è quello di "viaggiatore". Mentre, infatti, l'archeologo in quanto tale è identificato dall'oggetto del suo interesse (l'antichità), il "viaggiatore", per contro, lo è dal *modo* in cui si interessa alle cose. Alla curiosità, per così dire, polarizzata del primo, si contrappone la curiosità onnivora del secondo; a una preparazione specifica, ansiosa se non bisognosa, dell'appoggio di una tradizione, si contrappone la fresca capacità di afferrare il senso e il valore di quanto di momento in momento avvenga, o cada sotto l'occhio.

Il "viaggiatore" è veramente tale se ha il gusto dell'esperienza in prima persona.

Così, non è certo un caso che le non molte citazioni di autori classici che ricorrono nello scritto del Belzoni siano tutte al negativo.

"Sono obbligato per prima cosa a contraddire Erodoto, mia prima guida" (II.101) "ma sapendo per esperienza che non bisogna fidarsi troppo delle relazioni degli autori antichi" (III, 10) "questo indicamento (di Erodoto) per altro non s'accorda affatto colle mie osservazioni (IV. 136) "I sacerdoti egizi avevano assicurato Erodoto, falsamente come vedrassi, che questa piramide non capiva nessuna camera" (III.58) "Erodoto assicura, egli è vero; . . . ma io credo assolutamente che lo storico greco sia stato indotto in errore" (III. 87).

In contrapposto con queste tradizioni dotte, è l'esperienza diretta delle cose, l'autopsia, quella che fornisce la base a un ragionare limpido e lineare che è per il Belzoni il debito punto di arrivo dell'osservazione. È così ché: *l'andare a vedere di persona* è il filo conduttore, e insieme la molla che determina tutta l'avventura del Belzoni. Non appena abbia notizie che lo interessino, non sa far fiducia alle relazioni, e decide di partire; E c'è, in ogni partenza, un sottinteso desiderio di "andare oltre" (è significativo che la morte lo coglierà mentre insiste

sulla difficile via per Timbuctu) e così è sempre alle prese con guide recalcitranti che cercano di dissuaderlo dalle imprese alle quali ostinatamente si accinge. Sulla via del Mar Rosso:

“Quando partecipammo questo progetto ai nostri conduttori di cammelli, restarono sorpresi e si rifiutarono di andare più lontano” (III. 160) alla Seconda cateratta: “Il rays medesimo, cui premeva di più il suo battello che la nostra sicurezza personale, si oppose al mio desiderio di rimontare ancora il fiume” (I. 137) e così via.

Ogni sosta imposta dalle circostanze è adoperata avidamente per innestarvi una esplorazione minore: così, sulla via alla ricerca di Berenice:

“L'indomani appena giorno, vedemmo alla distanza di quattro in cinque miglia ed al sud-est della valle, ove avevamo pernottato, un'alta montagna; e mentre stavamo aspettando il ritorno dei nostri cammelli stabilimmo di salirla onde distendere la vista su tutto il paese, e scuoprire forse la nostra Berenice (III. 155)

e si potrebbero moltiplicare gli esempi di questo inesorabile andar ricercando e vedendo.

Questo “*esserci stato*” è la premessa essenziale a un preciso osservare e ricordare che fa sì che ogni cosa caduta sotto l'occhio del viaggiatore resti eternata in una descrizione minuta e in un definito ricordo. Il Belzoni si rappresenta, in un punto, ad annotare per iscritto, al lume di una lucerna, quel che ha veduto durante il giorno; e certo la minuzia con la quale egli cita dati, date, e addirittura orari, presuppone una accurata tenuta di diarii. Da queste osservazioni sono passate nel testo dei “Viaggi” le prove del suo interesse universale che va da descrizioni geografiche e meteorologiche a descrizioni di minerali (le “ramificazioni di nitro, le quali limitavano ora le corde, ora la lana di un bianco agnello, ed ora la foglia della cicoria” III, 78) o di animali e di piante.

(il camaleonte: “Questi animali si nutriscono di mosche e di riso bollito, e bevono acqua: ma non possono vivere assieme in schiavitù, che si mordono gli uni gli altri le gambe e la coda. Se si mettono nell'acqua si gonfiano considerabilmente e nuotano con più velocità di quello che corrano sopra la terra: essi vivono abitualmente sopra le palme, da cui discendono alla sera per bere. . .” e, passando dal generico allo specifico: “Io ho veduto una femmina con diciotto ova della grossezza dei piselli, i quali eranle attaccati attorno alla matrice” (I.114); la pianta di *bisillah*

"la pianta spinosa. . . onde si nutrono i cammelli; nella primavera di ogni anno, a mio credere, essa è verde; ma si dissecca subito dopo nel pedale e prende il color della paglia; il suo fusto, somiglievole alle canne, non s'innalza oltre i tre piedi; e 'l suo frutto è una bacca della grossezza del pisello, ma vuoto al di dentro" (III.131 sq.).

Anche i ritratti sono frequenti: eccone uno ad apertura di libro, Osseyn Cacheff della regione di Abu Simbel:

"mostrava di avere sessantotto anni circa; era della statura di cinque piedi e undici pollici; forte, robusto e d'un esterno onorevole alla sua dignità. . . Vestiva una lunga tunica di lana bianca, che discendevagli fino ai piedi, strettagli intorno da una cintura, onde pendevano la sua sciabola e 'l suo fucile. Un grande fazzoletto della stessa lana della tunica coprivagli le spalle ed una parte della testa per difenderlo dal sole: portava in capo un turbante rosso ed aveva in piedi vecchie scarpe" (I. 142).

Non meno precise sono le sue osservazioni circa tecniche o costumi: ecco il pane nubiano:

"le quali (focacce) si fanno cuocere sopra una pietra liscia di diciotto pollici quadrati, ed appoggiata alle due estremità sopra altre pietre, tra le quali si accende il fuoco: quando questa pietra è riscaldata bastevolmente, vi si versa sopra la pasta liquida, la quale si distende in una maniera eguale, e s'indurisce in un minuto al segno di potersi rivoltare senza romperla; ed appena è fatta una, se ne approntano altre. Esse sono molto buone quando si mangiano calde: ma lasciandole venir fredde hanno un gusto agro e disagiata; si mangiano solitamente col latte rappigliato, oppure lasciarsi raffreddare, si fanno quindi a pezzi, i quali pongonsi in piatto, sopra cui versansi lenticchie bollite; e questo forma il nutrimento generale del paese" (I. 131).

Ed ecco un paio di interdetti beduini: il primo.

"Havvi fra questi Arabi un uso particolare, il quale sarebbe forse utile anche negli altri paesi, cioè che la madre della giovane sposa non può parlare mai più in vita sua al suo genero: onde impedire certamente che una suocera possa seminare la zizzania tra due coniugi (III. 141) L'altro:

"Sebbene l'uso d'Oriente abitui le donne a somma modestia, pure, non sono che le brutte quelle che restino fedelissime alla costumanza di celarsi agli sguardi degli uomini-

ni. Le donne leggiadre senza frangere precisamente l'usanza, trovano mille mezzi di far vedere al forestiere che la natura lor diede le attrattive per piacere. Un velo che cade o si scompone a caso serve insieme ai vezzi comandati dalla natura, e alla modestia prescritta dai costumi" (II.127).

e son questi forse i soli due passi dove guizzi un po' di galante e divertita ironia che fa spicco sul tono fondamentalmente puritano dei "Viaggi". È, dunque, su questo sfondo di generale e imparziale acribia documentaria che va vista anche la ricchezza di particolari delle descrizioni archeologiche.

"Una tomba conteneva null'altro che gatti ravviluppati diligentemente in tele rosse e bianche colla testa involta in una maschera della stessa tela, rappresentante la figura di questo animale domestico: aprii le mummie di tutte queste specie: li tori, li vitelli e le pecore non conservano che la testa coperta di tela, eccetto le corna le quali sono di fuori. I loro corpi vengono rappresentati da due pezzi di legno lunghi tre piedi, larghi diciotto pollici, collocati in direzione orizzontale. In cima ai pezzi di legno è connesso un altro legno posto perpendicolarmente, ed alto due piedi per figurare il petto dell'animale. I vitelli e le pecore furono trattati come i tori e gli uguagliano in grandezza. La scimmia ha conservato la sua forma ed è seduta, la volpe è ristretta con bende, ma la forma del capo è assai bene conservata. Ugualmente è lasciata al cocodrillo la naturale sua forma, ed avendolo ben bene avviluppato di tele vi figurano sopra a colori gli occhi e la bocca. Gli uccelli sono stati tanto fasciati che perdettero le loro forme, toltone l'ibi, il quale rassembra un pollo da porsi allo spiedo: del resto questo uccello è involto nella tela come tutti gli altri" (II.107 sq).

Un così lunga relazione condensa, in una lucida obiettività, una amplissima serie di osservazioni degne di figurare in un manuale Tecnico. In questa ripetuta analisi di particolari consiste il "metodo" (se così può chiamarsi) del Belzoni "archeologo". Quando parla della sua impresa alla piramide di Chefrene, insiste sui precedenti tentativi:

("Gli sforzi inutili fatti da tanti viaggiatori, e soprattutto da un corpo intiero di dotti francesi. . . - III.58)

e sui piani fatti per raccogliere presso le Corti d'Europa per via di sottoscrizione la cifra di circa mezzo milione di franchi:

"per le spese di un nuovo tentativo di penetrare nella piramide, sia per mezzo della mina, sia per altri modi. Erasi

discusso lungamente sull'onore di dirigerne i lavori, ed era stato stabilito che 'l Sig. Drovetti sarebbe stato alla testa dell'impresa" (III.59).

A questo dispiegamento di altrui ricerche e di altrui progetti grandiosi (e non senza il gusto di pungere sia i *savans* della spedizione napoleonica che il Console Francese Drovetti) il Belzoni contrappone il suo modo di fare e i risultati che se ne possono trarre:

"... Le osservazioni frequenti da me fatte sui monumenti in Tebe m'aveano abituato maggiormente degli altri viaggiatori a riconoscere gli indizj appena percettibili: e per tale rispetto la pratica serviami più che la teoria non serva gli altri. In fatto alcuni viaggiatori che m'aveano preceduto, non aveano veduto qualche volta niente in quei luoghi, ne' quali scopriva io cose importanti, perché deboli indizj ch'erano per me tanti lumi, sfuggivano loro intieramente. Non per tanto veggonsi spesse volte questi viaggiatori, ostinati nella teoria che si credono aver fissato saviamente, sostenendo con pertinacia le loro opinioni, e meravigliandosi straordinariamente quando alcune persone, le quali *null'altro hanno con loro che l'esperienza*, provano col fatto che vivono in errore. Io stesso alcuna volta ho avuto piacere di produrre appo loro tale meraviglia, ma non per questo penso nemmeno di volerne sprezzare la scienza; solo pretendo affermare che l'uomo sapiente non esamina sempre il materiale con la stessa precisione dell'uomo che confida nel suo sapere" (III.59 sq).

Giunti a questo punto varrà la pena di ricordare che il vero titolo di quel che chiamiamo "I Viaggi" del Belzoni, riprendendo il frontespizio della traduzione italiana, è in realtà, nell'originale inglese, "Narrative of Operations and recente Discoveries within Pyramids, Temples, Tombs and Excavations in Egypt and Nubia". E cioè, l'archeologia è esplicitamente il perno attorno a cui gravita, lo scopo che dà senso a una attività che —però— può piuttosto esser definita come *operativa*.

È noto come l'arrivo in Egitto del Belzoni fosse stato determinato da tutt'altri scopi: si presentava come uno dei tanti che venivano a proporre al Pascià, cioè a Mohammed Aly, progetti e macchine per l'ammodernamento dell'Egitto. E l'avvio alla esperienza antiquaria avvenne proprio per l'insuccesso della presentazione — lungamente e minuziosamente descritta e narrata — della macchina idraulica su cui contava di far fortuna.

Il primo (e determinante) viaggio a Tebe per riportarne il busto colossale di "Memnone" e farlo quindi pervenire al Museo Britannico

è il momento della conversione all'archeologia: ma resta il fatto che questa *esperienza archeologica* del Belzoni ha spesso un taglio ingegneresco. Si allinea così, idealmente da un lato all'esperienza rinascimentale e barocca del recupero degli obelischi romani quale appare nell'opera del Mercati, per discendere dall'altro, ai nostri giorni, alle avventure dei templi nubiani smontati, sollevati, trapiantati.

Il trasporto e l'imbarco del busto di Memnone, l'apertura del tempio di Abu Simbel lottando contro le ricadute di sabbia, il recupero prima dal fango, e poi dal fiume in cui esso era caduto dell'obelisco di File sono imprese narrate con appassionati particolari. Impegni archeologici; ma — si direbbe — sentiti soprattutto nel loro aspetto tecnico. Leve, rulli, corde, barche, calcoli di mano d'opera e di resistenza di materiali riempiono la fantasia e i ricordi del viaggiatore.

Questa volontà di recupero è anche, in certa misura, connessa con una archeologia rapace, che cerca monumenti da portare via e che valuta secondo questo angolo i trovamenti: una statua a Elefantina è "troppo mutilata perché valga la pena di essere trasportata" (I.96) e poco dopo, a File:

"osservai molti pezzi di pietra ricoperti di geroglifici perfettamente eseguiti, *che potevansi trasportare*, ed anche un obelisco di granito lungo ventidue piedi circa e largo due. Questo monumento pure sembravami *facile da essere trasportato* in quanto che trovavasi anche vicino alla sponda" (I.100).

Questo ultimo fine, di ricerca di "pietre", è di frequente ricordato in contrapposto alla ricerca di "oro" sospettata come vero scopo dai Nubiani e dagli abitanti delle Oasi. Sarebbe facile dire che le due attese possono essere entrambe definite insieme come "caccia al tesoro". Ma a guardare attraverso la filigrana del racconto ci si può rendere conto che il giudizio non è così semplice. Il busto di Memnone è destinato al Museo Britannico; alcune statue che vende al de Forbin, allora direttore del Louvre, sono per quel museo; e altre ha messo da parte per farne dono alla sua patria.

Ritrovando in un secondo viaggio in Alto Egitto l'obelisco di File, di nuovo ne parla, dicendo che:

"si sarebbe potuto trasportare in Inghilterra per erigerlo come monumento in un qualche luogo memorabile, e per abbellimento della capitale" (II, 15).

Le testimonianze di un passato mirabile sono in Egitto annullate dalla miseria del presente:

"Tornai a Luxor verso sera (dopo una giornata passata in meditazione fra le rovine); entrato nella capanna di un Arabo, quegli mi cedette parte della sua stanza, e mi diede una stuoja per riposarmi: quale contrasto fra quel povero casale dell'abitatore moderno dell'Egitto, e i palazzi immensi dell'antico egiziano!" (II.86).

E il continuo insistere sulla ignoranza del popolo, sull'arbitrario malgoverno turco, sulla corruzione, sull'avidità, sulla superstizione è un elemento di pittoresco che dà vita al racconto, ma è anche la giustificazione di questa *sottrazione di memorie*. Sono memorie che solo ad altri sanno dire qualcosa; e non è casuale la risposta data dal Belzoni quando il cadì dell'Oasi gli domanda: "Dove vai tu, perché vieni qui?"

"Gli risposi che era uno straniero che viaggiava per cercare pietre antiche e che era qui venuto per vedere se trovavasi qualche antico edificio atto a darmi schiarimenti intorno alla religione e alla scrittura de' miei antenati, i quali si erano perduti" (IV.121).

E, così, i veri tutori dei diritti dei diseredati del paese non appaiono coloro che lo reggono:

"Un soldato venne a dirmi da parte del Cacheff, ch'io non avea bisogno di pagare i fellahs, giacché eglino aveano ordine di lavorare *gratis* per quel tanto tempo ch'io lo desiderassi, e che il Cacheff mi faceva dono delle loro giornate. Io pregai il soldato di ringraziarlo, e dirgli nello stesso tempo, ch'io non avea per costume di far lavorare per niente, e che il console d'Inghilterra non vorrebbe sicuramente accettare un simile dono" (II.56).

C'è sullo sfondo il senso di una giustizia *inglese*, che interviene a correggere una situazione incancrenita; e si capisce la nota che il traduttore italiano aggiunge a un passo in cui si racconta come, al momento della inondazione, si pongano in salvo prima gli uomini, poi i viveri, poi il bestiame e ultime le donne:

"Questo tratto piucché bestiale ci fa compiangere lo stato di rozzezza in che sono caduti i popoli dell'antica sede delle scienze e delle arti, e ci fa desiderare che le civili nazioni cooperino per carità naturale alla loro migliore rigenerazione" (II. 127, n.).

In questo salvataggio di altrui antichità, in questa deplorazione di costumi e livelli di cultura presentati come contrarii all'umanità ci sono *in nuce*, se si vuole, le premesse che si presentano come genericamente etiche di una imminente era imperialistica, che tocca a noi di valutare con la nostra esperienza di storici.

Così, si profilavano imminenti conflitti certamente assai più ampi e pericolosi quando si narrano quelli che il Belzoni ha con Lebolo, l'uomo di fiducia del console francese Drovetti (che è un altro dei temi ricorrenti per tutto il racconto). Malgrado le sue continue e solenni e documentate asserzioni di indipendenza, Belzoni appare come l'uomo di Salt, il console generale inglese: le sue amicizie sono inglesi, le persone di cui celebra le virtù sono inglesi, i suoi compagni di viaggio sono inglesi. Per converso, tutto quel che è francese, e che fa capo perciò al console generale francese Drovetti è subdolo, violento, disonesto, menzognero. La lotta con Lebolo è l'aspetto più evidente: ma ci sono i bey, i cacheff, i caimacan corrotti dal potente rivale, ci sono le accuse ingiuste, c'è il mendacio del racconto delle esplorazioni di un Cailliaud, ci sono le ironie sul Conte di Forbin, il direttore del Louvre di passaggio in Egitto:

Il Conte di Forbin fecemi molte dimande intorno all'Alto Egitto. . . se ne partì realmente, ma alla fine d'un mese fu già di ritorno. Nonostante però la pochezza di tempo che vi mise, trovò modo onde parlare molto di Tebe, dei templi, delle tombe, dei colossi o di tanti altri oggetti, i quali non può che aver veduto di passaggio. Egli afferma decisamente di non aver voluto visitare le rovine di Luxor; perché vide quivi passeggiare alcuni inglesi in *spencer* e coll'ombrello. Vedi ragione valevole per un savio viaggiatore!. . . I Norden, e tanti altri viaggiatori distinti non hanno visitato ed esaminato l'Egitto con tanta leggerezza" (III,55).

Al de Forbin, inoltre, dà l'accusa infamante di aver data come sua la scoperta dell'ingresso della piramide di Chefrene, profittando della pianta che cavallerescamente il Belzoni gliene aveva fatto pervenire.

Sullo sfondo ultimo si intravede, insomma, Fashoda.

I racconti intrecciati delle difficoltà procurate dalla natura, dalle autorità locali e dai rivali francesi formano — lo si capisce — il valore letterario dell'opera, la ragione del successo che le arrise ai suoi tempi e che la tiene viva ancor oggi. È uscita nel 1820, l'anno successivo al rientro dall'Egitto, e la passione con cui è stata scritta nasce in gran parte dal desiderio di rivalersi dei torti subiti e di palesare la propria versione degli avvenimenti, di rivendicare i proprii meriti.

Ma accanto al resoconto nitido e tagliente dei proprii ricordi e delle proprie osservazioni oggettive, i "Viaggi" si permettono divagazioni e considerazioni di altra natura, che collegano quest'opera a una più generica temperie spirituale (forse più che culturale) dei tempi, fra tardive impostazioni illuministiche e precorrimenti romantici (proprio

questo aggettivo, "romantiche, per così dire" è usato dal Belzoni per descrivere certe vallate piacevoli sulla via di Berenice, III. 136).

La divertita ironia sulla credulità del cacheff di Ermont circa miracoli e maghi culmina nella razionalistica apertura della bocca del serpente, serenamente manipolato dal giocoliere davanti a spettatori ammirati:

"presi il rettile fra le mani, e gli aprii la bocca [sdentata] senza dir altro: e 'l giuocoliere vide che io conoscevo il segreto" (II.82).

Ma più che in questo esempio, la sicurezza del ragionamento come fonte di conoscenza è evidente là dove arriva a inattese conclusioni, come quando dice, stupito della perfezione del taglio del granito:

"Io presumo del resto che il granito e le altre pietre scolpite dagli egiziani fossero dapprima più tenere, e che sian-si indurite per essere state lungamente esposte all'aria" (II.122).

Può colpire l'elementarità del percorso razionale; ma era anche, così, che un "viaggiatore" così avveduto e disincantato come Volney poteva dire, a proposito dei negri che i loro tratti "rappresenta(no) appunto quello stato di contrazione che prende il nostro volto quando vien colpito dalla luce o da un forte riflesso di calore", come avviene appunto nei climi in cui essi vivono.

Si potrebbero moltiplicare questi esempi, che forse oggi fan sorridere, e non sarebbe né generoso né utile. Ma più seriamente illuministico è il senso concreto della possibilità di intervenire sulla natura, di unire l'osservazione e la ricerca all'utilità. Così, nel viaggio verso Berenice, la pianura:

"pareva . . . capace di cultura per quanto lo può essere un terreno sabbioso; la parte vicino alla costa, essendo sempre umida a motivo dei vapori del mare, densissimi alcune volte, poteva esser convertita in buoni pascoli pei cammelli, le pecore ed altri animali. L'alto della pianura non è tanto umido, e potrebbe convenire ai vegetabili che crescono in un terreno secco. Non so se il suolo si presterebbe alla cultura dei grani. ." (III.177).

Ancora di tradizione illuministica è la celebrazione del "buon selvaggio", quali sono i pochissimi abitanti delle isole della Seconda Cateratta, primitivi e poveri, o certi romiti delle Oasi, o i fieri beduini del deserto orientale:

"Questi Arabi stimano la libertà come il primo di tutti i beni: nelle rocce e nei deserti che abitano, null'altro ali-

mento che *durrah* e acque; ma hanno la soddisfazione di non ubbidire a nessun governo della terra. . . Quello che noi vantassimo come il miglior governo, sembrerebbe a questi uomini della natura un giogo insopportabile ed indegno d'un essere ragionevole" (III.138).

E qui già si trova, a fianco della speculazione razionalistica, la capacità di evocazioni che si rivolgono alla fantasia ed al sentimento.

Ce ne sono, spesso, di volutamente raccapriccianti:

"Questi recessi sono ributtanti per l'orrore che ispirano. I mucchi di cadaveri onde si trova circondato, il bruno delle pareti e della volta, la luce fiavole che nell'aere denso mandano le torce degli Arabi compagni e guide per questi sepolcri, i quali macilenti, nudi, e ricoperti di polvere rassembrano alle mummie che fanno vedere al viaggiatore, la distanza onde vedesi dal mondo abitato, tutto ciò contribuisce a sgomentare l'anima dell'Europeo in siffatte sotterranee escursioni" (II.90).

Ma ci sono anche descrizioni di smarrimenti dell'animo in contemplazione:

"Al chiarore della luna questo paesaggio produceva un effetto dilettevolmente ameno: il silenzio generale che regnava per quella solitudine; il vasto bacino d'acqua che rifletteva il disco argenteo di quell'astro notturno, le rovine di un antico tempio egizio, l'esterno bizzarro dei nostri battellieri, tutta questa mischia di oggetti producevano sull'animo mio un effetto dolce e gradevole, che mi trasportava coll'immaginazione nei tempi andati quando questo lago era nel numero delle meraviglie dell'Egitto" (IV.71).

L'incontro di tali capacità di osservazione, di razionalità da un lato e di intuizione immediata trovano il loro più significativo risultato nell'atteggiamento che il Belzoni ha nei riguardi dell'arte egiziana, e specie dell'architettura, dove non è frastornato dalle tentazioni pratiche dello scavo. Un immediato senso dello stile gli fa riconoscere come tolemaici i templi di Dendera, di File, di Edfu, di Kalabsha:

"In fatto, quantunque siavi una grande rassomiglianza fra tutti gli edifici egiziani, tuttavia vedesi nelle forme dei più recenti, una certa eleganza che li distingue dalle opere massicce e gigantesche dell'antichità: lo che mi fa conchiudere che quelli siano stati costruiti dagli Egizj sotto la direzione dei Greci. ." (I.104).

Riconosce il carattere nuovo — anche se erra in concreto nella datazione: ma perché non avrebbe potuto farlo? — del complesso di Dair el Bahari:

“Questo tempio è evidentemente antico: pure, non ostante i geroglifici ed altri ornamenti nazionali che ne coprono le pareti, non oserei sostenere ch'ei sia Egiziano, perché le proporzioni della pianta, per quanto ho potuto osservare, e l'ordine delle colonne differiscono interamente da ciò che si vede negli altri templi, ed è probabilmente d'un'epoca meno remota” (II.122).

È questa intima comprensione che dice perché, a malgrado delle fatiche, delle sofferenze, degli intrighi che ininterrottamente fanno la trama del suo soggiorno ivi, Tebe diviene per Belzoni “una seconda patria” (IV.56).

A noi, tardivamente partecipi delle sue avventure in quel mondo antico che egli andava indagando e scoprendo con inesauribile entusiasmo e meraviglia, resta l'ammirazione per il risultato concreto della sua opera — e un sottile senso di nostalgica invidia per quella capacità immediata di passione di cui il nostro esser tanto più esperti di quella civiltà ci ha inesorabilmente defraudati. Per questo, per noi, rileggere (o, qui, rivedere) il Belzoni è come gustare la freschezza di un ritorno alle origini.

GIULIO MONTELEONE

Le rime controrivoluzionarie
del manoscritto 1018 della Biblioteca
Universitaria di Padova

Del manoscritto 1018 della Biblioteca Universitaria di Padova dette notizie in una memoria letta all'Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova il 10 maggio 1891 Giuseppe Tambara⁽¹⁾, che compilò l'elenco delle 42 composizioni poetiche in esso contenute, pubblicandone 17 (i sonetti n. 2, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 21, 22, 24, 31, 32, 38, 40, 41).

Il manoscritto reca un *ex libris* raffigurante uno stemma che racchiude un ponte con quattro guglie, sormontato da una corona con corno dogale, e intorno l'iscrizione in latino "Bibliotheca Laurentii Antonii De Ponte P.V.". Sotto lo stemma si legge la scritta COD. XXX. K K. 1., cancellata con tratti di penna.

Dall'inventario dei manoscritti della Biblioteca Universitaria l'intestativo dell'*ex libris* è identificato con l'abate Lorenzo Antonio Da Ponte professore nel Seminario di Treviso, vissuto tra il 1749 e il

(1) G. TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche degli ultimi anni del secolo XVIII*. Atti e memorie dell'Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova, vol. VII, (1890 - 91), pp. 369-382.

1838. Lo stemma recante il corno dogale lo indica discendente della famiglia veneziana Da Ponte, a cui appartenne Nicolò Da Ponte, osservatore di Venezia al Concilio di Trento, eletto doge nel 1578⁽²⁾.

Il Tambara annota che nel primo foglio del manoscritto "come prologo, vi sono due terzine in carattere difficile a leggersi e diverso da quello onde è scritto il resto del libro"⁽³⁾. Invero, queste terzine, scritte nella pagina a lato del sonetto "Qui dove i tempi insulta e i fati sfida" (n. 1), attribuito al padre Franceschinis, non sono un prologo, bensì appartengono al medesimo sonetto del Franceschinis pubblicato in *Versi editi ed inediti*⁽⁴⁾, di cui il Tambara evidentemente non era a conoscenza.

Trascriviamo queste terzine, che nell'originale si leggono con difficoltà, ma che s'interpretano facilmente con l'aiuto del testo a stampa:

Qui equal parla la legge ai grandi e agli imi,
La legge che sì destra il cor t'informa,
Che la sua volontà tua propria estimi.

Qui il poter non ha fasto, e 'l vedi appena;
Qui veglia alto consiglio, e par che dorma;
Qui unisce e non avvince aurea catena.

Colui che ricopiò le terzine lo fece per rendere evidenti le differenze tra i versi del manoscritto e quelli pubblicati, che hanno in comune soltanto il penultimo verso.

Il manoscritto presenta l'intervento di due chiosatori: colui che scrisse le su citate terzine e chi aggiunse l'attribuzione del sonetto n. 1 ("Qui dove i tempi insulta e i fati sfida") al padre Franceschinis, del sonetto n. 2 ("Ancor l'ungaro suol d'ossa biancheggia") a Vittorio Alfieri e apportò numerose correzioni al sonetto n. 23 ("Fama tre volte enfiar volle la tromba"), aggiungendo in calce che esso è di Ippolito

(2) A. DA MOSTO, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Mappano 1983, p. 298. Il Da Mosto accenna (p. 297) a una biografia di Niccolò Da Ponte scritta da Lorenzo Antonio Da Ponte conservata presso il Museo Correr di Venezia (p. 574).

(3) TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*. . . , p. 369.

(4) *Versi editi ed inediti di Francesco Maria Franceschinis che nelle nozze della contessa Lavinia Franceschinis della Villa col conte Alessandro Piovene Porto Godi Pigafetta offre all'amatissima nipote*, Padova 1836, p. 69. Dell'abate conte Francesco Maria Franceschinis, nato a Udine nel 1757, docente di matematica a Bologna, quindi nell'università di Padova, di cui fu anche rettore, versato nelle lettere e nella poesia (oltre a numerose odi, canzoni, sonetti ricordiamo il poema *L'Italia liberata*, i versi sciolti *La morte di Socrate*, il poema *Atenaide*), si veda la breve autobiografia scritta nel 1829, in *Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo pubblicate da Diamillo Müller*, Torino 1853, pp. 131-140.

Pindemonte, e all'ode "Sullo stato tranquillo di Venezia" (n. 42), che chiude la raccolta. Queste annotazioni possono farsi risalire al 1836 (anno in cui furono pubblicati i *Versi editi ed inediti* del Franceschini) e al 1834, anno della pubblicazione del volume *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte* di Benassù Montanari⁽⁵⁾, a cui fa esplicito riferimento il correttore del sonetto "Fama tre volte. . .", annotando a piè di pagina di voler chiedere al Montanari il motivo di quelle varianti; anni da intendersi come termine *post quem*.

Il contenuto dei sonetti ci riporta al periodo dal 1790 al 1793: infatti il primo sonetto nell'edizione dei *Versi editi ed inediti* del Franceschini ha il titolo "A Venezia l'anno 1790"; i sonetti n. 19, 21, 23, 38, e 39 sono ispirati all'esecuzione di Luigi XVI (21 gennaio 1793); i sonetti n. 9, 11, 12, 13, 16, 17, 18, nonché l'epitaffio (n. 14) si riferiscono alla morte del Bassville (14 gennaio 1793) avvenuta in conseguenza del tumulto popolare scoppiato a Roma contro il rappresentante francese; i sonetti n. 31 ("Gallica turba da Satàn guidata") e n. 32 ("Soffiò l'Eterno, e rapidi e frementi") rievocano il naufragio della flotta francese nel vano tentativo di sbarcare in Sardegna (21 dicembre 1792 e 17 febbraio 1793) e infine il "Prospetto dell'Europa per l'anno 1793" (n. 40) e il sonetto in dialetto veneto "Sopra il caro prezzo dei viveri nell'anno 1793" indicano l'anno degli avvenimenti che sono argomento di queste rime.

La grafia del testo manoscritto è chiara, ordinata, uniforme come quella di chi ricopia vari e sparsi esemplari trascrivendoli senza curarsi troppo dell'ordine cronologico degli eventi. Non mancano, tuttavia, errori ortografici, di cui indichiamo: spenacchiar (sonetto n. 4, v. 6); straggi (sonetti n. 5, v. 7; n. 7, v. 2; n. 11, v. 2); beranno (sonetto n. 6, v. 12); aparve (sonetto n. 8, v. 1); il nome (al posto di in nome) Querini (invece di Quiriti, v. 12, dello stesso sonetto); briconi (sonetto n. 15, v. 13); vogli (sonetto n. 17, v. 14, al posto di volgi); palore (sonetto n. 18, v. 7); bacciò (sonetto n. 21, v. 12); buggie (sonetto n. 24, v. 7); Attene (sonetto n. 26, v. 1); Acarontea (sonetto n. 28, v. 12); spetro (sonetto n. 33, v. 11).

Non è possibile accertare quale sia la fonte di questa raccolta, giacché quei sonetti si trovano in numerosi altri manoscritti nelle biblioteche italiane, che abbiamo segnalati nelle note, desumendoli dagli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*⁽⁶⁾, il cui sfoglio non

⁽⁵⁾ B. MONTANARI, *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, Venezia 1834, p. 145.

⁽⁶⁾ *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*. Serie iniziata da Giuseppe Mazzatinti e già continuata da A. Sorbelli e L. Ferrari. Il primo volume, riguardante la Biblioteca Comunale di Forlì, fu pubblicato a Forlì nel 1891 a cura di Giuseppe Mazzatinti.

esaurisce certo la ricerca né pretende di essere completo, ma è un sondaggio appena sufficiente a dare un'idea di quanto ampia fosse la diffusione di tali rime politiche controrivoluzionarie.

Molti sonetti si trovano sparsi e confusi in manoscritti di contenuto vario. Esistono anche ampie raccolte omogenee, tra cui citiamo i "Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia" nella Biblioteca Comunale di Forlì, che comprende 119 sonetti⁽⁷⁾. Di questi sono presenti nel manoscritto 1018 i sonetti n. 2 ("Ancor l'ungaro suol. . ."); n. 9 ("No, disse Pio. . ."); n. 11 ("Gallo, Roma t'aspetta. . .") n. 13 ("Dei furibondi Galli. . ."); n. 15 ("San Pietro mio. . .") n. 19 ("Dove, Luigi?. . ."); n. 21 ("Cadde Luigi. . ."); n. 28 ("Ombra fatal. . ."); n. 32 ("Soffiò l'Eterno. . .").

Numerose e importanti raccolte sono inventariate nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna⁽⁸⁾. Nella Biblioteca Carducciana di Bologna si trova il manoscritto "Rime del secolo XVIII", di cui tredici anche nel manoscritto 1018⁽⁹⁾. Le "Poesie varie" di una miscellanea presso la Biblioteca Comunale Federiciana di Fano contengono non poche rime in comune col manoscritto in esame⁽¹⁰⁾.

Molto ampie sono: la raccolta di "Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia" nella Biblioteca Comunale di Forlì; quella di "Poetiche composizioni pro e contro la Repubblica Francese e Cisalpina" nella Biblioteca Maldottiana di Guastalla; la "Miscellanea di Antaldo Antaldi" e altre nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro; la "Series documentorum spectantium res Gallicas et Romanam Curiam" nella Biblioteca Angelica di Roma; la miscellanea di "Poesie italiane del secolo

⁽⁷⁾ *Inventari dei manoscritti*, vol. 1, Forlì 1891, pp. 48-54.

⁽⁸⁾ Ms. A. 1697: Rime d'argomento storico riguardanti la Rivoluzione francese, la morte di Luigi XVI, Napoleone I Bonaparte, Pio VII . . ., raccolte dall'abate Gioacchino Muñoz; ms. A. 1684: Memorie storiche del secolo, raccolte dall'abate Gioacchino Muñoz, presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 36, Firenze 1926). Ms. A. 1871: Poesie politiche; ms. A. 2167: Raccolta di poesie bernesche . . ., II. Aggiunta di altre rime e satire (*Inventari dei manoscritti*, vol. 40, Firenze 1929). Ms. A. 2267: Raccolta di poesie (quaderno n. 2) (*Inventari dei manoscritti*, vol. 43, Firenze 1930). Ms. B. 3392: Poesie satiriche, encomiastiche e politiche (*Inventari dei manoscritti*, vol. 101, Firenze 1982). Ms. b. 3818 (*Inventari dei manoscritti*, vol. 102, Firenze 1986). Ms. A. 2679: Miscellanea di poesie e prose italiane (*Inventari dei manoscritti*, vol. 47, Firenze 1931).

⁽⁹⁾ Ms.: Rime del secolo XVIII, presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62, Firenze 1936).

⁽¹⁰⁾ *Inventari dei manoscritti*, vol. 38, Firenze 1928. Nella stessa Biblioteca Comunale Federiciana di Fano è conservato un dramma in tre atti "Il Bassville o sia la fedeltà del popolo romano alla religione ed al principe di Roma". *Inventari dei manoscritti*, vol. 51, Firenze 1932, p. 55.

XVIII" e la "Raccolta di poesie" nella Biblioteca Comunale di Vincenzo Joppi di Udine; la raccolta di Cà d'Orsolino di Benedello⁽¹¹⁾.

Un confronto è possibile tra il manoscritto 1018, il manoscritto CM 522 presso la Biblioteca del Museo Civico di Padova, intitolato "Collezione di poetici componimenti sopra le circostanze d'Europa verso la fine del secolo decimottavo da Orlando Perozzi offerita"⁽¹²⁾ e la *Nuova e copiosa raccolta di tutte le toscane poesie sparse in Italia sulle più interessanti circostanze di Francia e d'Europa*, stampata a Ferrara nel 1793.

Il manoscritto CM 522 "Collezione di poetici componimenti" costituisce una delle più ampie raccolte di rime controrivoluzionarie e copre l'arco di tempo dal 1790 al 1797. Diviso in tre parti, contiene circa 280 composizioni, ordinate cronologicamente e riunite in gruppi di argomento affine. Nella prima e seconda parte la condanna della rivoluzione è generale, se si esclude il sonetto "Raggio di libertà splende e fiammeggia" di Giovanni Pindemonte. Nella seconda in particolare si denunciano i pericoli dell'invasione francese e l'indifferenza o inerzia delle potenze europee. Nella terza parte compaiono alcuni sonetti inneggianti alla libertà: il "Testamento dell'Adriaco Leone" conclude il manoscritto.

Nella *Nuova e copiosa raccolta* del 1793 (che presume di riunire "tutte" le poesie fino allora apparse su gli avvenimenti d'Europa) sono pubblicate 49 rime (quasi tutti sonetti) che compaiono, in gran parte, sia nel manoscritto CM 522 ossia "Collezione di poetici componimenti", che nel manoscritto 1018, segno della diffusione di quelle rime che incontravano il maggior consenso.

A titolo di esempio, si può citare il sonetto "Ancor l'ungaro suol d'ossa biancheggia", presente nel manoscritto 1018 (n. 2), nella "Col-

(11) Biblioteca Comunale di Forlì: *Inventari dei manoscritti*, vol. 1, Forlì 1891, pp. 48-52. Biblioteca Maldottiana di Guastalla: *Inventari dei manoscritti*, vol. 64, Firenze 1937, p. 43 sgg.; p. 144. Biblioteca Oliveriana di Pesaro: *Inventari dei manoscritti*, vol. 48, Firenze 1931, p. 199; *Inventari dei manoscritti*, vol. 45, Firenze 1930, p. 223; *Inventari dei manoscritti*, vol. 52, Firenze 1933. Biblioteca Angelica di Roma: *Inventari dei manoscritti*, vol. 22, Firenze 1915, p. 114 sgg.; vol. 56, Firenze 1934. Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine: *Inventari dei manoscritti*, vol. 46, Firenze 1930, pp. 60-71; vol. 49, Firenze 1931, pp. 149-150; vol. 78, Firenze 1952, p. 131. Raccolta di Cà d'Orsolino di Benedello: *Inventari di manoscritti*, vol. 57, Firenze 1934, p. 31-32; p. 198; vol. 61, Firenze 1935, p. 145.

(12) G. TAMBARA, *Rime di realisti e giacobini (Un altro manoscritto della fine del secolo XVIII)*, Messina 1894. YOLE TOFFANIN, *Il dominio austriaco in Padova dal 20 gennaio 1798 al 5 aprile 1801*, Padova 1901, p. 104, indica la "Raccolta di poesie inedite di diversi autori compilata dall'abate Felice Dianin", con la vecchia segnatura CRM 625, quella che in realtà è la "Collezione di poetici componimenti. . .", con nuova segnatura CM 522, presso la Biblioteca del Museo Civico di Padova.

lezione di poetici componimenti" (parte I, p. 9) e nella *Nuova e copiosa raccolta* (n. 17), ma, sia pur nei limiti dello sfoglio degli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, si ritrova in numerosi altri manoscritti: "Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia" (n. 11) presso la Biblioteca Comunale di Forlì; nella "Series documentorum. . .", della Biblioteca Angelica di Roma; nelle "Rime di argomento storico. . .", f. 145, e nella "Miscellanea di poesie e prose italiane" della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna; nella "Miscellanea di Antaldo Antaldi" della Biblioteca Oliveriana di Pesaro; nelle "Rime del secolo XVIII" della Biblioteca Carducciana di Bologna.

Forse la fortuna di questo sonetto si deve al fatto che fu attribuito a Vittorio Alfieri, ma il Tambara ne ha indicato il vero autore in Salomone Fiorentino⁽¹³⁾, tra le cui rime è pubblicato col titolo "Lo stato politico dell'Europa nell'anno 1792".

L'incertezza dell'attribuzione trova conferma in due manoscritti della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna: in uno (A. 1697. "Rime di argomento storico. . .", f. 145) è assegnato a Salomone Fiorentino; nell'altro (A. 2679. "Miscellanea di poesie e prose italiane") all'Alfieri⁽¹⁴⁾. In generale, prevale l'erronea attribuzione all'Alfieri.

Altri sonetti che ebbero ampia diffusione sono quelli dedicati alla morte di Nicolas Bassville, che derivano non pochi spunti dalla "Bassvilliana" del Monti. Nel manoscritto 1018 si contano ben undici sonetti e un epitaffio che si rifanno alla drammatica vicenda del ferimento a morte del Bassville, del suo pentimento e abiura sulla base di una relazione scritta a Roma il 16 gennaio 1793; dalla tragica morte del Bassville si leva il monito ai Francesi a rinunciare alla loro follia e a pentirsi (sonetti n. 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, - epitaffio del Bassville —, 16, 17, 18, 30).

Altri sonetti si diffusero ampiamente, in specie quelli che rievocano l'esecuzione di Luigi XVI: ricordiamo nel manoscritto 1018 i sonetti n. 19 "Dove, Luigi? . . ." e n. 21 "Cadde Luigi. . .".

Il naufragio della flotta francese nel tentativo di sbarcare in Sardegna ispirò i sonetti n. 31 "Gallica turba. . ." e n. 32 "Soffiò l'Eterno. . .", che compaiono in molti altri manoscritti. Diffusi anche i so-

⁽¹³⁾ TAMBARA, *Rime di realisti e giacobini. . .*, p. 2 e p. 21. *Poesie di Salomone Fiorentino*, in *Parnaso degli Italiani viventi*, vol. XXV, Firenze 1806, p. 17. Su Salomone Fiorentino (1743-1815) si veda *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Bari - Roma 1966, vol. II, p. 476.

⁽¹⁴⁾ Anche in manoscritti presso la Biblioteca Angelica di Roma il sonetto "Ancor l'ungaro suol. . ." ora è attribuito all'Alfieri, ora a Salomone Fiorentino. *Inventari dei manoscritti*, vol. 56, Firenze 1934, p. 155 (Alfieri), p. 234 (Salomone Fiorentino); p. 239 (Alfieri).

netti n. 25 "Sia maledetto l'ex di nostra età" e n. 29 "Re senza trono, nobili avviliti".

È singolare che del sonetto "Qual ti veggo, Israello, in fronte scritto" (n. 37), antisemitico, che rievoca l'editto emesso da Pio VI nel 1775 contro gli ebrei in Roma, presente anche nel manoscritto "Collezione di poetici componimenti" (parte II, p. 17) e nella *Nuova e copiosa raccolta* (n. LV), non siano stati trovati, almeno nell'ambito ristretto della nostra ricerca, altri esemplari negli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*.

Rispetto alla "Collezione di poetici componimenti" e alla *Nuova e copiosa raccolta*, il manoscritto 1018, pur avendo in comune numerose rime che presentano non poche varianti, integra le due raccolte offrendo alcuni sonetti che mancano in esse.

Indichiamo quelli che non si trovano nella "Collezione di poetici componimenti": n. 1 "Qui dove i tempi insulta e i fati sfida"; n. 4 "Di discordie al romor, di stragi al grido"; n. 16 "Palid'ombra chi sei, che il sonno breve"; n. 20 "Dopo l'orror di quel feral delitto"; n. 22 "Aneme bu... de Francesi" n. 24 "Quante in Europa son chiese ed altari"; n. 41 "El pan xe caro un occhio della testa".

Inoltre differisce alquanto la serie di endecasillabi intitolati "Prospetto dell'Europa nell'anno 1793" (n. 40) da quella contenuta nella "Collezione di poetici componimenti" (parte I, p. 36); e in più c'è l'epitaffio del Bassville (n. 14 "Qui giace, amici, un cittadin francese").

Ancor più numerosi sono i sonetti del manoscritto 1018 non compresi nella *Nuova e copiosa raccolta*, in tutto quattordici, e precisamente i sonetti n. 1, 4, 5, 14, 15, 18, 20, 22, 24, 25, 38, 39, 40, 41, e l'ode ultima n. 42.

Le rime del manoscritto 1018 non recano l'indicazione dell'autore. Soltanto per tre sonetti, con scrittura diversa, è aggiunto il nome dell'autore: "Qui dove i tempi insulta e i fati sfida" (n. 1), attribuito al padre Franceschinis, come risulta dalla pubblicazione del sonetto in *Versi editi ed inediti* dell'abate Francesco Maria Franceschinis; "Ancor l'ungaro suol d'ossa biancheggia" (n. 2), attribuito all'Alfieri invece che a Salomone Fiorentino; "Fama tre volte enfiar volle la tromba" (n. 23), che una postilla in calce assegna a Ippolito Pindemonte.

Dalla *Nuova e copiosa raccolta* possiamo ricavare altre attribuzioni: al conte Gaetano Muzzarelli Brusantini, ferrarese, sono attribuite quattro sonetti: n. 17 "Folli, questo non è di Senna il fiume". n. 35 "Nulla potran dell'Assemblea le porte"; n. 36 "Il vaso alfin d'iniquità trabocca"; n. 37 "Qual ti veggo, Israello, in fronte scritto"; A Francesco Maria Franceschinis si assegna anche il sonetto n. 27 "Tu, che di Bruto il cor franco e sdegnoso", che però non compare tra i suoi *Versi editi*

ed inediti. All'avvocato Giuseppe Sterzi, ferrarese, si attribuisce il sonetto n. 10 "Empia città, che sulla Senna imperi"; al conte Giambattista Conti il sonetto n. 34 "Ed io prence di Roma, ed io che sono".

Le attribuzioni che si ricavano dalla *Nuova e copiosa raccolta* sono identiche a quelle dei corrispettivi sonetti della "Collezione di poetici componimenti". Questo induce a supporre che Orlando Perozzi, compilatore della "Collezione", abbia conosciuto e usato la *Nuova e copiosa raccolta*, stampata nel 1793, che invece rimase ignota a colui che riunì le rime nel manoscritto 1018.

Un'altra osservazione va fatta: le numerose correzioni apportate all'ode "Sullo stato tranquillo di Venezia" (n. 42) riproducono il testo della "Collezione" (parte I, pp. 53-54); in più, al termine dell'ode è aggiunta una strofe mancante nel manoscritto 1018 ("Scuote lo svevo le catene, e lorda. . ."), presente invece nella "Collezione" con la variante "del Po gli spechi" al posto di "del Po le rive". Si possono fare due ipotesi: il correttore ebbe sott'occhio un esemplare utilizzato anche dal Perozzi nella "Collezione"; oppure confrontò il testo del manoscritto 1018 con quello della "Collezione". Ma questa seconda ipotesi è improbabile, perché appare strano che non siano stati aggiunti anche i nomi degli autori che compaiono nella "Collezione". Inoltre le correzioni apportate al sonetto "Fama tre volte enfiar volle la tromba" (n. 23) sono tratte dal testo pubblicato dal Montanari nel volume *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, a cui il chiosatore fa esplicito riferimento, e non dalla "Collezione" (parte I, p. 110), ove è attribuito a Giovanni Pindemonte, anziché al fratello Ippolito. Si aggiunga che il testo della "Collezione" presenta numerose varianti nei confronti sia del manoscritto 1018 che dell'edizione fatta dal Montanari. Pertanto riteniamo che si possa escludere che ci sia un rapporto tra la "Collezione di poetici componimenti" e il manoscritto 1018.

Per questi motivi (anonimato di tutti i sonetti; notevoli e numerose varianti) il manoscritto 1018 può considerarsi indipendente sia dalla "Collezione" del Perozzi che dalla *Nuova e copiosa raccolta*.

Per quanto riguarda il loro contenuto, i sonetti si rivelano contro-rivoluzionari e antifrancesi: nel sonetto "Aneme bu. . . de Francesi" (n. 22), per l'uccisione di "un re pien de clemenza e de bontà" s'invoca la vendetta di Dio. Nel sonetto "Quante son in Europa chiese ed altari" (n. 24) s'invita al giuramento di ammazzare i francesi. L'origine di tutti i mali presenti è la "gallica libertà" (sonetto n. 25), nel cui nome si compiono innumerevoli delitti (sonetto n. 26), usurpando il nome di Bruto (sonetto n. 27).

Contro la Francia, regicida e senza Dio, e contro i pericoli che corrono i sovrani, l'Europa si mobilita (sonetto n. 4) e persino San

Pietro è invitato a tirare il collo a quei "Galli scellerati, empi, furfanti" o almeno a farli "diventar capponi" (sonetto n. 15).

Mentre Parigi mostra quale sia il ritratto della "repubblica dell'empio", dove tutto è stravolto (sonetto n. 29: "Re senza trono, nobili avviliti"), e rifiuta ogni salutare rimedio, nella città abbandonata si aggira lo spettro di Calvino e si riaprono i templi protestanti (sonetto n. 33), l'ira divina vendicatrice già segna l'ignominiosa fine dell'"empia città", "avida sol di sangue e di rovine" (sonetto n. 10).

Due avvenimenti suscitano particolarmente lo sdegno, la pietà, l'orrore di numerosi anonimi poeti: l'esecuzione di Luigi XVI (sonetti n. 19, 21, 23, 38, 39), del quale si descrive la dignitosa e austera rassegnazione alla morte; all'esultanza della "vil turba", si contrappone la "gran vendetta" di Dio che accoglie quell'anima eletta; l'ombra innocente del re, che si aggira intorno alle mura di Parigi, rivolge un monito ai sovrani affinché si guardino dalle "occulte arti dell'empio": la sua morte potrà salvare i re e i troni.

L'altro avvenimento è la morte di Nicolas Bassville in seguito al tumulto popolare contro il rappresentante francese a Roma (14 gennaio 1793). Nella vasta eco che la drammatica vicenda ebbe nella produzione di molti verseggiatori s'intravede l'influsso della "Bassvilliana" del Monti. Si va dalle minacce francesi a Roma (sonetto n. 6), che risponde con fierezza (sonetto n. 7 "A che minacci il successor di Pietro?" e n. 11 "Gallo, Roma ti aspetta. . ."), al rifiuto di Pio VI di far innalzare lo stemma della Repubblica Francese (sonetto n. 9 "No, disse Pio, ostil richiesta indegna"), al pentimento di Bassville in punto di morte (sonetto n. 12 "Muio: vendicator colpo l'Eterno"), all'apparizione dell'ombra di Bassville che invita i connazionali a fuggire quei luoghi dove ancora sopravvivono i Manli e i Camilli (sonetto n. 13).

Gli stessi motivi (pentimento e monito ai francesi) si trovano nei sonetti n. 16, 17, 18, 30: in quest'ultimo, Brenno ricorda ai francesi la sua esperienza e li invita a tenersi lontano da Roma perché, se non c'è più Camillo, a difesa della città veglia un "raggio che in fronte a Sesto Pio riluce".

Alla Francia rivoluzionaria, condannata per gli eccessi sanguinari, per l'empietà, il disordine e la sovversione sociale, si contrappone il felice e tranquillo stato della Repubblica di Venezia, dove "libertà veramente annida", elogiato nel sonetto "Qui dove i tempi insulta e i fati sfida" (n. 1) e nell'ode "Saggio è colui che di virtù seguace" (n. 42), che conclude la raccolta. Venezia è oasi di pace, giustizia e sicurezza, mentre su tutta Europa si addensa "grande nembo di procelle orrende".

Se dal punto di vista letterario questi sonetti si rivelano piuttosto mediocri (lo stile è quello del neoclassicismo arcadico, ormai esausto, con ricorso frequente al repertorio mitologico e a personaggi della

romanità: Astrea, Bellona, Bruto, Orazio Coclite, Marte, popolo di Quirino, sangue troiano, Manlio, Camillo, Tarpeo, ecc.), conservano il loro interesse perché documentano il diffuso misogallismo di tipo alfieriano e l'intransigente avversione e condanna della rivoluzione francese, presenti nell'*élite* intellettuale, che dinanzi al pericolo rivoluzionario si trincea dietro i tradizionali valori della fede, della religione, della sovranità regia, tutrice e garante dell'ordine. Non mancano spunti di orgoglio nazionale che, rivestito di spoglie letterarie, si manifesta in magniloquenti versi: alle minacce francesi si risponde ricordando che non sono estinti "l'itala gloria ed il valor natio" (sonetto n. 7, v. 10); al Gallo che osò far guerra al Cielo si lancia il monito: "Tu, già schiavo di Roma. . . volgi un guardo al Campidoglio, e trema" (sonetto n. 17, vv. 12-14); contro la "Gallica turba da Satàn guidata" sta l'Italia armata "di mille acciari" (sonetto n. 31, v. 1 e 5); a difendere il soglio pontificio "sorge il romano ancor spirito guerriero" (sonetto n. 34, v. 6).

Ma a questo retorico e presuntuoso velleitarismo nazionalistico, che si nutre del ricordo di un remoto passato sostanziato da vacue immagini letterarie, mancano la capacità di creare coordinati intenti politici e l'adeguato supporto sociale. Quando l'Armée d'Italie nel 1796 dilagherà nella pianura padana e nella penisola, non si leveranno "itali acciari" né sorgerranno novelli Camilli, ma nel 1798 e 1799 seguirà la più feroce reazione controrivoluzionaria delle masse contadine sanfediste, dei lazzari a Napoli, delle bande aretine in Toscana, della Massa cristiana in Piemonte, accompagnata da uccisioni, massacri, eccidi indiscriminati di giacobini (veri o presunti) e di ebrei, dando soltanto la misura dell'odio antifrancese, non certo prova di rinnovamento nazionale.

Non meno delle altre numerose raccolte di rime controrivoluzionarie, il manoscritto 1018 costituisce una fonte letteraria idonea a chiarire le reazioni di vasta parte dell'"intellighenzia" agli avvenimenti eversivi di Francia e insieme la resistenza che gli ambienti conservatori, legati alle strutture economiche e sociali dell'*ancien régime*, opposero al diffondersi delle nuove idee di libertà, uguaglianza e fratellanza. Dietro la condanna degli eccessi della rivoluzione, lo sdegno per il regicidio, lo sgomento per la violenza rivoluzionaria, si delinea nettamente l'intento di difendere quei principi che si identificano col trono e l'altare, con la conservazione dei privilegi, con la società basata sulla disuguaglianza sociale e civile, sulla discriminazione religiosa, sul rigoroso e intransigente controllo delle coscienze e del pensiero. Con estrema sintesi si può concludere che in queste rime si evidenzia l'opposizione più radicale ai diritti dell'uomo e del cittadino.

* * *

Nella trascrizione del manoscritto sono stati conservati gli errori ortografici. Si è invece modificata la punteggiatura soltanto nei casi in cui poteva venir meno la chiarezza del testo. Per praticità è stata aggiunta la numerazione dei sonetti.

IL MANOSCRITTO 1018
DELLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI PADOVA

1. Stato tranquillo di Venezia nella situazione universale di Europa nell'anno 1792. Sonetto [*del padre Franceschinis*] (1).

Qui dove i tempi insulta e i fati sfida
Adria tra il nembo universal sicura,
Qui libertà veracemente annida:
Libertà, che i comun dritti assicura.

A giusta qui proporzion si affida,
Non a sognate egualità natura:
Qui bella di dover vicenda e fida
Vedi, e in dispari sorti egual misura.

Serve alla legge chi la legge forma,
E credi ognor che per desio si muovi
Seguendo gli urti di celeste norma.

Qui 'l riso e 'l fasto del poter non trovi,
Qui veglia alto consiglio, e par che dorma.
Sì il ben, non il peso dell'impero trovi.

L'attribuzione al Franceschinis è scritta tra parentesi con grafia diversa. Il sonetto non è compreso nella *Collezione di poetici componimenti sopra le circostanze d'Europa verso la fine del secolo XVIII da Orlando Perozzi offerite*, ms. CM 522 presso la Biblioteca del Museo civico di Padova. Neppure compare nella *Nuova e copiosa raccolta di tutte le toscane poesie sparse in Italia sulle più interessanti circostanze di Francia e d'Europa*, Ferrara 1793.

Nella pagina a lato sono scritte, con diversa grafia, due terzine riportate dal medesimo sonetto del Franceschinis, pubblicato nei suoi *Versi editi ed inediti*, Padova 1836, p. 69.

(1) Il sonetto è senza dubbio dell'abate Francesco Maria conte Franceschinis: compare infatti tra i *Versi editi ed inediti di F.M. Franceschinis che nelle nozze della contessa Lavinia Franceschinis della Villa col conte Alessandro Piovene Porto Godi Pigafetta offre all'amatissima nipote*, Padova 1836 p. 69, con il titolo "A Venezia l'anno 1790". Vi sono alcune varianti: al v. 8 "regna" in luogo di "vedi" e nelle due terzine, molto diverse: "Qui egual parla la legge ai grandi e agli imi, / la legge che sì destra il cor t'informa, / che la sua volontà tua propria estimi. / Qui il poter non ha fasto, e il vedi appena; / qui veglia alto consiglio, e par che dorma; / qui unisce e non avvince aurea catena". Delle idee antifrancesi del conte abate è espressione il poema epico in terza rima *L'Italia liberata*, pubblicato a Venezia nel 1799.

2. Stato infelice d'Europa. Sonetto [*di Vittorio Alfieri*]⁽²⁾

Ancor l'ungaro suol d'ossa biancheggia,
E il russo mur flutti sanguigni reca:
Per due vittime illustri il guardo bieca
Tien morte ancor sulla smarrita reggia.

Nordico tradimento alto passeggia
E tronca il fior della speranza sveca;
Rimugghia il franco duol, e in nube cieca
Di torbida feral luce fiammeggia.

Il cupo suon d'incognita minaccia
Per vigilate soglie non si arresta,
E va de' regi a impallidir la faccia.

Monarchi della terra, or che vi resta?
La bilancia di Astrea vi armi le braccia,
O delle vostre età l'ultima è questa.

Il nome di Vittorio Alfieri è aggiunto tra parentesi con la stessa grafia di chi abbrivò il precedente sonetto al Franceschinis. Nella *Nuova e copiosa raccolta*, p. 17, sonetto XV, è stampato anonimo, mentre nella *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 1, è attribuito al Signor Conte Vittorio Alfieri Nobile Astigiano. Secondo G. TAMBARA, *Rime di realisti e giacobini (Un altro manoscritto della fine del secolo XVIII)*, Messina 1894, p. 2 e p. 21, il sonetto è di Salomone Fiorentino e infatti compare nelle *Poesie di Salomone Fiorentino in Parnaso degli Italiani viventi*, vol. XXV, Firenze 1806, p. 17, con il titolo "Lo stato politico dell'Europa nell'anno 1792". Qui vi sono alcune varianti: v. 1: *Ancor l'Odrisio suol* (Odrisio = Tracio); v. 3: *Per due vittime auguste*; v. 4: *sull'Austriaca reggia*; v. 13: *La difesa comun*. Il sonetto, che non figura tra le rime edite dell'Alfieri, fu pubblicato dal TAMBARA,

⁽²⁾ Nel sonetto sono evidenti due errori di ortografia (v. 2: *mur* invece di *mar*; v. 7: *duol* al posto di *suol*). Il riferimento a "due vittime illustri. . . sulla smarrita reggia" (vv. 3-4) potrebbe far pensare all'esecuzione di Luigi XVI e di Maria Antonietta, avvenuta quest'ultima il 16 ottobre 1793, mentre il sonetto di Salomone Fiorentino, che intende descrivere lo stato d'Europa nel 1792, con l'espressione "due vittime auguste" nell' "austriaca reggia" probabilmente allude alla morte dell'imperatore Leopoldo II (1° marzo 1792), seguita poco dopo (15 maggio) da quella dell'imperatrice. Il "nordico tradimento" che "tronca il fior della speranza sveca" (svedese) (vv. 5-6) si riferisce alla congiura aristocratica e all'attentato contro Gustavo III, re di Svezia, durante un ballo in maschera il 16 marzo 1792. Il re svedese morì il 29 marzo. Amico del conte di Provenza, aveva cercato di costituire una coalizione antifrancese. Comune alle due raccolte citate, oltre a "Franco turbo" in luogo di "franco duol" (che non ha senso), è la variante del v. 13: *La difesa comun* al posto di *La bilancia d'Astrea* (ossia la Giustizia). Nel sonetto di Salomone Fiorentino compare *La difesa comun*.

Un manoscritto di rime politiche degli ultimi anni del secolo XVIII in "Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova", vol. VII (1890-91), p. 370.

3. *L'umanità imbestialita.*
Dramma che si rappresenta nel Teatro di Europa ⁽³⁾.

| | |
|--------------------------------|-------------------------|
| Maestro di Musica | La Provvidenza |
| Al Cembalo | L'Inghilterra |
| Soprano | La Moscovia |
| Contralto | L'Ungheria |
| Tenore | La Prussia |
| Basso | La Porta Ottomana |
| Sospiri | L'Olanda |
| Ritornello | La Sardegna |
| Cadenza | La Spagna |
| Copista | Napoli |
| Suonatori | Gli emigrati |
| Attori e ballerini i Francesi | |
| Cori e musica | |
| Venezia, Roma, Toscana e Parma | |
| Direttori del dramma | |
| Voltaire e Rousseau | |
| Suggeridor | Mirabeau |
| Il vestiario | De' giacobini |
| Il scenario | Dell'Assemblea Nazional |

4. *Sopra le mosse dell'armata austro-prussiana contro la Francia.*

Sonetto

Di discordie al romor, di stragi al grido
Già corre apportator di ria tempesta
Il guerrier Prusso, e sull'insano lido
Corre del Gallo ad abbassar la cresta.

L'Aquila invitta l'orgogliosa testa
Pur corre a spenacchiar del Gallo infido:
Sarmata ancor alla violenza infesta
Ratto ne vola al sanguinoso nido.

⁽³⁾ In realtà non si tratta di un dramma, ma l'elenco dei personaggi costituisce per se stesso una satira politica.

E mentre al morbo infausto Europa tutta
Arde, fiammeggia di livor, di sdegno,
L'Iberia e l'Anglia sol non move ciglio.

Che fate prenci nel comun periglio?
L'onor chiama pur voi alla gran lotta:
Salvate il re, le leggi, e patria e regno.

Questo sonetto non è presente nella *Collezione di poetici componimenti*, né nella *Nuova e copiosa raccolta*. Si deve ritenere composto dopo la formazione della prima coalizione antifrancesa: in seguito alla dichiarazione di guerra dell'Assemblea Legislativa (20 aprile 1792), Austria e Prussia si allearono. Soltanto dopo l'occupazione francese del Belgio e di Anversa, L'Inghilterra entrò nella coalizione: il 1° febbraio 1793 la Convenzione dichiarò guerra all'Inghilterra e all'Olanda; il 7 marzo fu la volta della Spagna.

5. Sullo stato della Francia

Sonetto.

Francia sei grande è ver; ma che farai
Di leggi e religion senza difesa?
Quel germe hai spento, che nell'ardua impresa
Riprodotta ti avria più grande assai.

Dal tuo stesso poter vinta cadrai,
E mentre a un falso ragionar intesa
Vai sol ti straggi e di vendetta accesa
Cercando libertà, catene avrai.

Le tue vittorie stesse, i tuoi trofei
Torneranno in tuo mal, che il più spietato
Nemico del tuo ben tu stessa sei.

Anfin cadrai o vincitrice o vinta,
Che qualunque si sia dell'arme il fato
Tu rimarrai dalla tua colpa estinta.

Il sonetto, che non figura nella *Nuova e copiosa raccolta*, è compreso nella *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 137, con alcune correzioni e varianti nel testo: v. 4: *t'avria*; v. 6: *Che mentre*; v. 7: *stragi*; v. 9: *Le tue stesse vittorie*; v. 12: *Alfin*; v. 13: *dell'armi*; v. 14: *dalle tue colpe*.

6. Dialogo fra Roma e Monsieur Braisvelle
ambasciatore dell'Assemblea

Sonetto (4).

- Braisv. Il libero Senato a te m'invia.
Rom. Chiedi? se giusto egli è facil mi avrai.
B. O guerra o libertà egli desia?
R. Dove? Quando? Perché? Dillo se il sai.
B. Sul Tebro, or or, per sua, per gloria mia.
R. Ma rammenta che fede a Dio giurai.
B. O guerra o libertade: il resto obblia.
R. E ben, sia guerra: libertà non mai.
B. Né l'ira sua ti reca alcun terrore?
R. Qui 'l Ciel si teme, altro terror s'ignora.
B. Ma i tuoi campi vedrai colmi di orrore.
R. Il tuo sangue beranno non il mio.
B. L'aita altrui ti fa superba ancora.
R. Non spero in altri che in me stessa e in Dio.

È scritto erroneamente Braisvelle invece di Bassville. Nicolas Jean Hugou De Bassville (1753-1793), inviato a Napoli come segretario d'ambasciata, si recò a Roma incaricato d'affari della Repubblica Francese. Il sonetto si trova nella *Nuova e copiosa raccolta* p. 23, n. XXI,

(4) È scritto erroneamente Braisvelle invece di Bassville. L'atto di battesimo certifica che il 7 febbraio 1753 fu battezzato coi nomi di Nicolas Joseph il figlio di Jacques Joseph Hugou "maître baracanier" e di Marie Françoise Champion. In seguito Nicolas aggiunse al cognome il patronimico de Bassville. L'atto di battesimo fu comunicato dal sindaco di Abbeville il 30 luglio 1879 a Leone Vicchi che lo pubblicò in *Saggio d'un libro intitolato Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Firenze 1879, p. 64. Il Vicchi riporta anche la relazione stampata a Roma il 26 gennaio 1793 sulle circostanze della morte di Bassville, il suo testamento e la confessione resa al curato Fischer "con esemplare pentimento de' peccati". Il Bassville morì dichiarandosi "vittima di un pazzo" (Makau o La Flotte, che l'avevano indotto a far esporre le insegne della Repubblica). Il parroco Carlo Fischer attestò per iscritto il pentimento di Bassville e la sua abiura. VICCHI, *Saggio di un libro . . .*, pp. 76-77. Nell'edizione del 1827 della "Bassvilliana" del Monti, si ricorda la narrazione del pentimento del Bassville che "andò incontro alla morte con sentimento di edificazione, rassegnazione e pietà". V. MONTI, *Opere in Parnaso italiano*, vol. I, Bologna 1827, p. 266, nota 21. Il sonetto "Il libero senato a te m'invia" si trova anche nel manoscritto 1666, *Series documentorum spectantium res gallicas et Romanam Curiam*, n. 70, con il titolo "Dialogo tra Mr. la Flot e Roma", presso la Biblioteca Angelica di Roma. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. 22, Firenze 1915. Si trova anche tra le *Rime del secolo XVIII* presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti. . .*, vol. 62, Firenze 1936, p. 85); tra le *Poetiche composizioni pro e contro la Repubblica Francese e Cisalpina ed altro dal 1796 al 1814*, p. 55 (a tergo) nella Biblioteca Maldottiana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*, vol. 64, Firenze 1937); nella Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine, tra le *Poesie italiane del secolo XVIII*, f. 36 (*Inventari dei manoscritti*, vol. 49, p. 150).

con titolo differente: "Dialogo fra Roma e Monsieur La Flotte ufficiale della squadra francese" e con alcune varianti: v. 4: *Ma tu parli, guerrier, con Roma il sai?*; vv. 5-7: *Lo vuol la gloria tua la gloria mia / Né rammenti che fede a Dio Giurai? / La guerra accetta o il giuramento oblia?*; v. 9: *alto terror*; v. 10: *altro timor s'ignora*; v. 11: *pieni d'orrore*; vv. 12-13: *Il tuo sangue beranno, e non il mio. / Chi ti difende? in chi tu spera ancora?* Questa versione è accolta in *Collezione di poetici componimenti*, Parte II, p. 4, con due varianti: v. 8: *Ebben*; v. 12: *berranno*.

7. Roma che risponde alle minacce dell'Assemblea Francese

Sonetto⁽⁵⁾

A che minacci il successor di Pietro?
Gallo forier di straggi e di cordoglio:
Ti affidi nella polve onde sei nero
Dei sparsi altari e dell'infranto soglio.

Se la terribil asta e il gran cimiero
Più non scuote Bellona in Campidoglio,
Quivi 'l trono trionfa augusto e altero,
Che di Messenzio fe' crollar l'orgoglio.

Sopiti sì, ma non estinti sono
L'itala gloria ed il valor natio:
Si sveglieran degli oricalchi al suono.

⁽⁵⁾ Il sonetto è compreso tra le *Rime d'argomento storico riguardanti la Rivoluzione francese, la morte di Luigi XVI di Francia, Napoleone I Bonaparte, Papa Pio VII, le restaurazioni in Italia, le vicende d'Italia e particolarmente di Bologna durante e dopo la Rivoluzione francese, le vicende della Compagnia di Gesù ecc. ecc.*, raccolte dall'Ab. Gioacchino Muñoz (ms. A. 1697), III, *Rime anonime*, f. 157, presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna. *Inventari dei manoscritti*, vol. 36, Firenze 1926. Si trova inoltre nelle *Rime del secolo XVIII*, presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62, Firenze 1936, p. 77); nella *Miscellanea di Antaldo Antaldi di Urbino*, in cui è attribuito all'ab. Giulio Nuvoletti presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (*Inventari dei manoscritti*, vol. 48, Firenze 1931, p. 199); tra le *Poetiche composizioni pro e contro la Repubblica Francese. . .*, presso la Biblioteca Maldottiana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*, vol. 64, p. 53); nella *Raccolta di Cà d'Orsolino* di Benedello (*Inventari dei manoscritti. . .*, vol. 57, Firenze 1934, p. 32, n. 13); nella *Series documentorum. . .*, presso la Biblioteca Angelica di Roma, al n. 47 con il titolo "Gli insulti e le minacce francesi alla sacra persona e maestà di Pio VI nostro adorato padre e sovrano" (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22).

Arbitro e difensor vive quel Dio,
Al cui piè striscia il lampo e mugge il tuono,
E i Silvestri e i Leon serbansi in Pio.

Nuova e copiosa raccolta p. 22, sonetto XX; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 5, con varianti, più appropriate, ai versi 2 e 4, dove la frase termina con l'interrogativo; verso 7: *Ivi trionfa il tronco*; verso 13: *muggia*.

8. Bruto che parla al popolo di Roma

Sonetto

L'ombra aparve di Bruto, ombra feroce,
Sul Campidoglio e l'aggrinzato ciglio
Volto di Roma sul vicin periglio,
Questa udissi vibrar tonante voce.

È ver, di libertà fui padre atroce,
Con decreto fatal uccisi il figlio:
Ma libertà che lega ed il consiglio
Guida, sol volli, e rea licenza nuoce.

Il nome mio, l'invido Gallo astuto
Gridando libertà mente, e tiranno
Impor vi vuole ferreo giogo e rio.

Spezzate, o miei Quirini, il tristo inganno
Che s'era Sesto, come il Sesto Pio,
Adorato l'avrebbe e Roma e Bruto.

Nuova e copiosa raccolta, p. 25, sonetto XXIII; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 18, con correzioni: v. 2: *aggrottato*; v. 7: *legge*; v. 9: *In nome mio l'infido*; v. 12: *Quiriti*. Il sonetto è pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 372. Esso si trova nella *Series documentorum* . . ., n. 52, ms. 1666, presso la Biblioteca Angelica di Roma (*Inventari dei manoscritti* . . ., vol. 22, Firenze 1915, con il titolo "Ai Romani, sulla libertà che i Francesi vantansi di dare ai popoli, citando spesso nell'Assemblea il nome di Bruto". Di contenuto simile è il sonetto (n. 27) "Tu che di Bruto il cor franco e sdegnoso".

9. Sulla richiesta fatta da Mr. Braisville d'inalzare in Roma
lo stemma della Repubblica Francese

Sonetto⁽⁶⁾

No, disse Pio, ostil richiesta indegna
Luogo non ha fra le cristiane mura.
L'inferno mai non prevarrà: sicura
Sopra base immortal la Fe' qui regna.

L'ode Braisville, e nell'udir si sdegna:
Grida, minaccia e la vendetta giura,
E inteso a seminar la rea congiura,
Spiega sul crin di libertà l'insegna.

All'abborrita vista il popol freme,
L'empio ferisce e un suon confuso e misto
Di furor s'ode, e di letizia insieme.

Suono eloquente, che confonde il tristo
Che rassicura al suo Pastor la speme
Alla Patria l'amor, la fede a Cristo.

Nuova e copiosa raccolta, p. 24; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 7, con alcune modifiche nella punteggiatura. Il nome errato Braisville al posto di Bassville, è conservato nella *Nuova e copiosa raccolta*; è invece corretto nella *Collezione di poetici componimenti*. Il sonetto è pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, pp. 372-373.

⁽⁶⁾ Il sonetto si trova in numerosi manoscritti: nella *Series documentorum*. . . , n. 67, della Biblioteca Angelica di Roma (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22); nel ms. A. 1697: *Rime d'argomento storico*. . . , f. 157 v., presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna; nel ms. A. 1715: *Notizie e rime politiche raccolte dall'ab. Gioacchino Muñoz*, presso la stessa Biblioteca (*Inventari dei manoscritti*, vol. 36, p. 144; 163); tra le *Rime del secolo XVIII*, n. 82, presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62); nella *Miscellanea: Poesie varie*, presso la Biblioteca Federiciana di Fano (*Inventari dei manoscritti*, vol. 38, p. 81); tra i *Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia*, n. 23, presso la Biblioteca Comunale di Forlì (*Inventari dei manoscritti*, vol. 1, p. 49); tra le *Poetiche composizioni pro e contro la Rivoluzione Francese*. . . , f. 53 (a tergo), presso la Biblioteca Maldottiana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*, vol. 64, p. 45); nella *Miscellanea di Antaldo Antaldi*, presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, in cui il sonetto è attribuito al dott. Selvagiani o piuttosto all'abate Gaetano Golt. (sic) (*Inventari dei manoscritti*, vol. 48, p. 199).

10.

Vaticinio sopra Parigi

Sonetto

Empia città che sulla Senna imperi
Avida sol di sangue e di rovine
Frena l'insano ardir: indarno sperì
Che mai non abbia il tuo furor confine.

Già treman l'aste in man de' tuoi guerrieri,
E le vendicatrici ire divine
All'eseccrande trame e rei pensieri
Segnan l'orrendo ignominioso fine.

Cadrai dal soglio augusto e poiché i dritti
Rapir tentasti all'universo intero
Per regnar sola a prezzo de' delitti,

Schiava sarai per sempre a re straniero
O sotto più tiranni i figli afflitti
Senza trono vivranno e senza impero.

Il sonetto, anonimo in questo manoscritto, è attribuito nelle *Nuova e copiosa raccolta*, p. 29 e nella *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 133 a Giuseppe Sterzi, avvocato ferrarese, Accademico Intrepido. È pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 273.

11.

Risposta di Roma alle minacce de' Francesi

Sonetto⁽⁷⁾

Gallo, Roma ti aspetta: il reo disegno
Che fai di stragge e di vendetta è vano.
Abbonda in noi forza, valor, ingegno,
Trema solo in udir: io son Romano.

(7) Nella *Miscellanea di Antaldo Antaldi*, presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, il sonetto è intitolato "Roma al generale Bonaparte": in tal caso sarebbe da collocarsi nel 1796, anziché nel 1793 se riferito al Bassville. ma è probabile che il destinatario del sonetto, dapprima il Bassville, sia stato poi mutato. *Inventari dei manoscritti*, vol. 45, Firenze 1930, p. 90. In una miscellanea presso la Biblioteca Comunale Federiciana di Fano, tra le *Poesie varie* è incluso il sonetto (*Inventari dei manoscritti*, vol. 38, Firenze 1928, p. 82). Nella *Raccolta di Cà d'Orsolino* di Benedello il sonetto compare tra le *Poesie di Lodovico Benedelli di Benedello*, n. 297 (*Inventari dei manoscritti*, vol. 57, p. 92). Nelle *Poetiche composizioni pro e contro la Repubblica Francese.*, n. 52. presso la Biblioteca Maldottiana di Guastalla, (*Inventari dei manoscritti*), vol. 64, p. 45). Nella raccolta *Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia* presso la Biblioteca comunale di Forlì, il sonetto è al n. 77 (*Inventari dei manoscritti.*, vol. 1, Forlì 1891, p. 50). Nella *Series documentorum.* . . presso la Biblioteca Angelica di Roma, è al n. 47 (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22).

Rammenta Orazio al bellicoso impegno
E 'l cavalier che si abbruciò la mano.
Questo fu, questo è ancor di Marte il regno
Popolo di Quirin, sangue troiano.

Nel cimento marzial Roma non langue,
Finché ha spirito nel sen Roma non cede,
Se pria non mira il suo nemico esangue.

Ognun freme disdegno, e guerra chiede.
Vedrassi allor chi verserà più sangue,
Tu per la libertà, noi per la Fede.

Nuova e copiosa raccolta, p. 51, sonetto XLIX; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 25, con poche varianti: v. 1 e 'l reo disegno; v. 4: Trema solo in udirlo; v. 6: E il cavalier che si bruciò la mano.

12. Sulla morte di Braisville accaduta in Roma

Sonetto⁽⁸⁾.

Muoio: vendicator colpo l'Eterno
Vibrò con quella man, che mai non erra:
Chi muor non mente: a Dio mal si fa guerra,
Al cui nome immortal trema l'inferno.

Muoio: e de' falli miei rimorso interno
Più del sangue che sgorga il cor mi serra,
E il ver, che il moribondo occhio disserra,
Mi ricorda quel Dio che presi a scherno.

Sclamò Braisville e in tanto atre tenebre
Spargendo morte sul pentito ciglio
Chiuse le formidabili palpebre.

⁽⁸⁾ Questo sonetto sulla morte del Bassville ebbe particolare diffusione. È presente nel manoscritto 1666, (*Series documentorum*. . . n. 68) della Biblioteca Angelica di Roma (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22); nel manoscritto A. 1967, f. 156, della Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 36, p. 144); nella *Raccolta di poesie e prose di autori diversi probabilmente fatta da Anicio Bonucci di Ferrara*, ms. A. 2593, f. 143: *Sonetti su avvenimenti del periodo della Rivoluzione Francese*, nella Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 47; presso la stessa Biblioteca, nel ms. A. 1694, *Memorie storiche del secolo raccolte dall'Abb. Gioacchino Muñoz*, f. 14; nella *Miscellanea: poesie varie*, della Biblioteca Federiciana di Fano (*Inventari dei manoscritti*, vol. 38, p. 81); nelle *Poetiche composizioni pro e contro la Rivoluzione Francese*. . . , n. 56, presso la Biblioteca Maldottiana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*, vol. 64); tra le *Poesie italiane del secolo XVIII*, f. 36 n. 329, presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari dei manoscritti*, vol. 49, p. 148).

Paventa Gallo il tuo vicin periglio
E l'error pria che giunga il dì funebre
Piangi sul seno dell'estinto figlio.

Nuova e copiosa raccolta, p. 26, sonetto XXIV; *Collezione di poetici componimenti* parte II, p. 10. Unica variante al v. 5: *de' fatti il fier rimorso*. In *Collezione. . .*, sono accentate le parole in rima "tenèbre", "palpebre", "funébre". Il sonetto è pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, pp. 373-374.

13. L'ombra di Braisville che parla alla sua Nazione

Sonetto (9)

Dei furibondi Galli fra la schiera
Di libertà sull'abborrita traccia
Di Braisville volò l'ombra severa,
Tinta in volto di orrore e di minaccia.

Giunta colà ferocemente straccia
La coccarda fatal, la rea bandiera,
Onde costretto de' Romani in faccia
vide de' giorni suoi l'ultima sera.

Mostrò la sua ferita, e bieco in volto,
Del popolo latin, disse, tutt'ora
Fedele al suo sovran le voci ascolto.

Pera, dicean, la Francia e 'l Papa viva.
Deh fuggite quel suol! nascosti ancora
Vi son Manlii e Cammilli al Tebro in riva.

Nuova e copiosa raccolta, p. 27, sonetto XXV; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 15. Varianti: v. 9: *Mostrò l'empia ferita*; v. 12: *Pera, dicea, la Francia*; v. 13: *nascono ancora*. Nella *Nuova e copiosa raccolta* rimane al v. 12 "dicean" al posto di "dicea", così "Cammilli" invece di "Camilli". Pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 374.

(9) Il sonetto si trova in tre diversi manoscritti della Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna; ms. A. 1694: *Memorie storiche del secolo raccolte dall'ab. Gioacchino Muñoz*, f. 14; ms. A. 2679: *Miscellanea di poesie e prose italiane*; ms. A. 1697: *Rime di argomento storico. . .*, III, Rime anonime, f. 156 v. (*Inventari di manoscritti*, vol. 36, p. 128; vol. 47, p. 36; vol. 36, p. 144). Il sonetto è presente anche tra le *Rime del secolo XVIII*, ms. presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 47); tra i *Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia*, n. 25, presso la Biblioteca Comunale di Forlì (*Inventari dei manoscritti*, vol. 1, p. 49); nella *Series documentorum. . .*, n. 57, presso la Biblioteca Angelica di Roma (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22).

14. Epitaffio per la sepoltura di Mr. Braiville
massacrato in Roma per la sua temerità ed insolenza.

Qui giace, amici, un cittadin francese,
Ribelle al suo sovrano e al sommo Autore.
Mentre tendea superbo ad alte imprese,
Vittima cadde del roman furore.
Questo superbo è Braisville audace;
Ma pentito morì: riposi in pace.

Questo epitaffio non compare nella *Nuova e copiosa raccolta* né in *Collezione di poetici componimenti* Pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 374. Un epitaffio simile "Qui giace un folle cittadin francese" si trova tra le *Poetiche composizioni pro e contro la Repubblica Francese e Cisalpina*, n. 57, ms. presso la Biblioteca Maldottinana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*. . . , vol. 64).

15. Sonetto⁽¹⁰⁾

San Pietro mio, dì, ti ricordi niente
Quando per la paura delle botte
Fuggisti dal pretorio chetamente,
Benché fosse avanzata assai la notte?
Ti ricordi quel gallo impertinente,
Che con le voci sue, benché interrotte,
Pianger ti fece tanto amaramente,
che t'intanasti fin dentro le grotte?
Adesso è tempo ben di farti avanti,
E in preda al tuo furor tutti abbandoni
I Galli scellerati, empi, furfanti.
Fanne vendetta di questi briconi:
Tirane ben il collo a tutti quanti,
O falli almeno diventar capponi.

⁽¹⁰⁾ Il sonetto inizia anche in modo diverso: "Dimmi, San Pietro". Si trova nel ms. A. 1697: *Rime d'argomento storico*; III, *Rime anonime*, f. 77 v. presso la Biblioteca Comunale Archiginasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 37, p. 142); nella *Rime del secolo XVIII*, presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62, p. 81); tra i *Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia*, n. 57, presso la Biblioteca Comunale di Forlì (*Inventari dei manoscritti*, vol. 1, p. 50), intitolato "A San Pietro contro i Francesi"; tra le *Poetiche composizioni pro e contro la repubblica Francese*. . . , n. 57; si trovano anche le due versioni iniziali "San Pietro mio, dì. . ." e "Dimmi, San Pietro. . ." nella *Raccolta di poesie storico-politiche (sec. XVIII-XX)*, n. 34 e 35, presso la Biblioteca Maldottiana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*, vol. 64, p. 44 sgg.; p. 144); nella *Series documentorum*. . . , n. 65, presso la Biblioteca Angelica di Roma (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22).

Questo sonetto anonimo non compare nella *Nuova e copiosa raccolta*, bensì in *Collezione di poetici componimenti*, parte II, pp. 38. Varianti: v. 3: *quietamente*; v. 5: *non sentisti*; v. 9: *Che ti facci avanti*; v. 12: *cotai*.

16. L'ombra di Braisville a dialogo con Monsieur la Flotte
Sonetto

La Flot. Palid'ombra chi sei, che il sonno breve
Turbare ardisci di un guerrier che dorme?

Omb. Non ravvisi Braisville? Ahi ch'esser deve
Al tragico mio fato il tuo conforme!

La Flot. E di viltà mi tenti? ah non riceve
Leggi un Francese da uno spettro informe!

Omb. Sciagurato, ben fora imprese lieve
A uno spirto atterirti in mille forme.

Ma vogl'io sol che al mio funesto esempio
Volga uno sguardo, e a rispettar apprenda
Il trono, la virtù, la legge, il tempio.

La Flot. Lo spero in van: pria sul mio capo scenda
Il folgore se in Ciel . . . dicea quell'empio;
Ma l'ombra sparve alla bestemmia orrenda.

Nella *Nuova e copiosa raccolta*, p. 14, sonetto XII, attribuito a un Accademico Ineguale. Assente nella *Collezione di poetici componimenti*, è pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 375. Charles La Flotte, ufficiale di marina, fu inviato dal Mackau, ministro di Francia a Napoli, al Bassville a Roma con l'ordine di far innalzare lo stemma repubblicano sugli edifici di proprietà della repubblica. Sul pentimento del Bassville fu pubblicata a Roma una narrazione il 16 gennaio 1793, in cui il Bassville, prima di ricevere i sacramenti, rinnegò tutti gli atti contrari alla religione cattolica, spirando con sentimenti di edificazione, rassegnazione e pietà. Si dichiarò vittima d'un pazzo: avrebbe più volte detto: "Je meurs la victime d'un fou", alludendo al La Flotte che, ordinando d'innalzare le insegne repubblicane in Roma, suscitò quel tumulto popolare in cui il Bassville morì. V. MONTI, *Opere*, in *Parnaso Italiano*, Bologna 1827, vol. I, p. 266, nota 21.

17.

Ai Francesi in Roma

Sonetto⁽¹¹⁾

Folli questo non è di Senna il fiume,
Che del torrente di empietà ridonda:
Il Tebro è questo, che del vero Nume
Incurva al piè la tributaria sponda.

Irradiata da celeste lume
Sta la nave di Pier ferma sull'onda,
Né qui sfrenata libertà presume
Al Ciel far guerra con ragion profonda.

E tu, Gallo infedel, spiegare osasti,
Ove l'augusta religione ha soglio,
Dell'esecrata tua perfidia i fasti?

Tu, già schiavo di Roma (oh audacia estrema!)
Osi Roma insultar con tanto orgoglio?
Deh! vogli un guardo al Campidoglio, e trema.

Nuova e copiosa raccolta, p. 56, sonetto LIV; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 8, attribuito al conte Gaetano Muzzarelli Brusantini di Ferrara Accademico Intrepido. Varianti: v. 4: *Irraggiata*; v. 8: *e alla ragion profonda*; v. 14: *volgi* (per *vogli*, evidente errore ortografico nel manoscritto).

18.

Nella morte di Mr. Braisville

Sonetto⁽¹²⁾

Col volto asperso di mortal palore,
Col ventre di ferite spalancato
L'empio Braisville di cangiare autore
Vede appressar l'irreparabil fato.

Eppure al tuon di quell'ultime ore
L'error svanisce, ed ha il rimorso a lato,
E un avvenir, che l'alma empie di orrore,
fa ch'ei lavi col pianto il suo peccato.

⁽¹¹⁾ Il sonetto si trova nel ms. A. 1871: *Poesie politiche*, n. 17, presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna, attribuito in forma dubitativa a Damiano Battaglia. *Inventari dei manoscritti*, vol. 40.

⁽¹²⁾ Il sonetto, nella *Miscellanea di Antaldo Antaldi*, presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, è attribuito al dott. Camilli (*Inventari dei manoscritti*, vol. 48, p. 200). Si trova anche tra le *Rime del secolo XVIII*, p. 80, presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62, p. 30).

Vieni, Gallia superba, che ruine
Baldonzosa minacci e neghi 'l vero,
Vieni a mirar del tuo Braisville il fine.

Vieni al luogo ove l'uom non è più altero,
E prima di varcar le rupi alpine
Pentita onora il Successor di Piero.

Assente nella *Nuova e copiosa raccolta* e in *Collezione di poetici componimenti*, il sonetto è pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 375. Al v. 5 il Tambara trascrive "suono" al posto di "tuon".

19. Interrogazioni a Luigi XVI e sue risposte
Sonetto⁽¹³⁾

Dove Luigi? . . . Ad incontrar la morte.
E chi ti condannò? . . . Chi troppo amai.
La tua colpa qual'è? . . . Perché regnai.
Qual'è lo scettro tuo? . . . Son le ritorte.

Dunque perdi i tuoi dì? . . . Cangio mia sorte.
Amasti il popol tuo? . . . Sempre ed assai.
E lo segui ad amar? . . . Or più che mai.
Non paventi il morir? . . . Non teme il forte.

Grida ognun contro te? . . . L'ascolto e taccio.
Né fremi in ascoltarlo? . . . È popol mio.
Fan queste grida orror? . . . L'orror discaccio.

Di parricidio è reo? . . . La colpa oblio.
Vuole la morte tua? . . . La morte abbraccio.
E impunito ne andrà? . . . L'offeso è Iddio.

⁽¹³⁾ Il sonetto ebbe notevole diffusione: si trova nel ms. A. 2267, *Raccolta di poesie* (quaderno n. 2), f. 17 v. (attribuito a Francesco Gianni), presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 43); nelle *Rime del secolo XVIII*, p. 84, presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*. . ., vol. 62, p. 30); nella *Miscellanea: Poesie varie*, presso la Biblioteca Federiciana di Fano (*Inventari dei manoscritti*. . ., vol. 51, p. 82); nella *Raccolta di poesie storico-politiche* (sec. XVIII-XX), n. 33, presso la Biblioteca Maldottiana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*, vol. 64, p. 144); tra le *Poesie varie*, n. 88, presso la Biblioteca Olivierana di Pesaro (*Inventari dei manoscritti*, vol. 45, p. 230); tra le *Poesie italiane del secolo XVIII*, f. 36 - 36v., presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine, (*Inventari dei manoscritti*, vol. 49, p. 150).

In *Nuova e copiosa raccolta*, p. 41, sonetto XXXIX e in *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 97. Varianti: v. 4: *Questo è lo scettro tuò?*; v. 6: *Ciel, tu lo sai*; v. 10: *E in sentirlo non fremi?*; v. 11: *Ma quel grido fa orror*. Inoltre nei versi 10, 11, 12 e 13 l'interrogativo è soppresso.

20. Sulle seduzioni dei Francesi

Sonetto

Dopo l'orror di quel feral delitto,
Per cui la nostra età fia sempre infame,
Chi può coprìr di egual libero dritto
La tua malvagità sotto il velame?

Chi fia s'egli non è fra gl'empi ascritto,
Francia, che più ti apprezzi e che più t'ame?
Chi ti giunge a abborrir, chi geme afflitto
In sen di tirannia da inique trame.

L'uom giusto al gran misfatto avvien si stembre
In pianto, ed odia men le sue catene
Che libertà di sì perverse tempre.

Fien lungi, Europa, dalle sane arene
Sì velenosa peste, e chiudan sempre
La gallica nequizia Alpe e Pirene.

Il sonetto non è compreso nella *Nuova e copiosa raccolta* né in *Collezione di componimenti poetici*.

21. Sulla morte di Luigi XVI

Sonetto⁽¹⁴⁾

Cadde Luigi alfin. Il capo augusto
Troncò mano sacrilega ed impura,
Empia ministra di giudizio ingiusto,
Figlia di tradimento e di congiura.

⁽¹⁴⁾ Il sonetto è compreso nel manoscritto A. 1715 *Notizie e rime politiche raccolte dall'ab. Gioacchino Muñoz* presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 36, p. 163); nella *Miscellanea: poesie varie* presso la Biblioteca Federiciana di Fano (*Inventari dei manoscritti*, vol. 38, p. 82); nella *Raccolta di poesie*, n. 222, presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari dei manoscritti*, vol. 40), che conserva anche un altro esemplare (*Inventari dei manoscritti*, vol. 49, p. 150); nei *Venti sonetti dell'ab. Pietro Peruzzi*, n. 29, presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (*Inventari dei manoscritti*, vol. 52, p. 32), nei *Sonetti sui fatti della Repubblica di Francia*, n. 61, presso la Biblioteca Comunale di Forlì (*Inventari dei manoscritti*, vol. 1, p. 50).

Cadde Luigi, ed al cader del giusto
Lieta esulta la vil turba e sicura;
Mentre per non mirar l'esangue busto
Coprissi il volto e inorridì natura.

Ma discese la Fede in bianco nembo:
Sciolta l'alma da' lacci ond'era stretta
Tinta di sangue offrilla al Nume in grembo.

Bacciò il gran re de' re l'anima eletta;
Poi con quel sangue della Fe' sul lembo
Scrisse il decreto della gran vendetta.

Nuova e copiosa raccolta, p. 42, sonetto XL; *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 109. Varianti: v. 2 *Mano troncò sacrilega*; v. 3: *Ministra infame*; v. 6: *La vil turba esultò*. L'errore ortografico "bacciò" nel v. 12 è corretto in "baciò". Il sonetto è pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 376.

22. Imprecazione contro i Francesi

Sonetto⁽¹⁵⁾

Aneme bu. . . de' Francesi
Dopo aver tanto tempo maltratà
Un re pien de clemenza e de bontà
Che v'à beneficai, che v'à difesi,
Dopo averne tagnù tanto sospesi
Sulla so sorte, avendo alfin violà
Ogni legge e rason l'avé massà
Aneme bu. . . de' Francesi?

Ma quel sangue del qual se lordi ancora
Sangue del vostro re, sangue innocente,
Vendetta vol da Dio, vendetta implora.

E xa Russi, Spagnoli, Austriaci, Inglesi
Se unisse insieme per ridurve in gnente
Aneme bu. . . de' Francesi.

(15) Il sonetto si trova anche presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine con il primo verso completo "Aneme buzzarone de Francesi" tra le *Poesie italiane del secolo XVIII*, f. 36 (*Inventari dei manoscritti*, vol. 49, p. 150).

Il sonetto, che non compare nella *Nuova e copiosa raccolta* né in *Collezione di poetici componimenti*, fu pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, pp. 376-377.

23.

Sulla morte di Luigi XVI

Sonetto⁽¹⁶⁾

Fama tre volte enfiar volle la tromba,
Tre volte trasse dalla tromba indietro
Le labbra inorridite: alfin quel tetro
Suono da un mondo all'altro ecco rimbomba.

Che altera culla! Che [*e qual*] diversa tomba!
Ben l'umana grandezza è fragil vetro.
Pensando al [*il suo bel*] trono illustre al vil [*e il*] feretro
Gelida su qual cor doglia non piomba [?]

Anche i tiranni suoi parver dolersi.
Fu per rimorso [?] e [*ab*] in loro non mancò [*tace pur*] questa
Miserabil virtù de' cuor perversi.

Fu perché maggior colpa [*a*] loro non resta:
Perché [*un*] sangue non san [*han*] più dolce [*a*] bersi:
Più innocente a troncarne [*si*] [*e*] illustre testa.

In calce, con la stessa grafia di precedenti note (sonetti n. 1 e n. 2), è scritta la seguente annotazione: "del Cavalier Ippolito Pindemonte; ora stampato nella sua Vita del Montanari, al quale domanderò di queste varianti". Nella *Nuova e copiosa raccolta*, p. 6, sonetto IV, esso è attribuito a un illustre Accademico di Verona. In *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 110, si legge "attribuito a S. E. Giovanni Pindemonte", fratello di Ippolito. Le numerose correzioni, che abbiamo sottolineato e chiuse tra parentesi, sono accolte in parte nella *Nuova e copiosa raccolta*. . . e nella *Collezione di poetici componimenti*. . . : v. 7: *Pensando al suo gran trono e al vil feretro*; v. 10: *Ah che non ha pur questa* (variante della correzione *ab in lor tace pur questa*) vv. 13-14: *Perché sangue non ha più dolce a bersi, / Più innocente a troncarsi illustre testa* (nella *Collezione*: *troncar*).

⁽¹⁶⁾ Il sonetto è pubblicato da B. MONTANARI, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, Venezia 1834, p. 145: è uno dei due sonetti (l'altro inizia "Vili, che quelle scuri in man tenete") che il Pindemonte inviò all'Alfieri. Le correzioni apportate al manoscritto si rifanno al testo pubblicato dal Montanari. *Le poesie originali di Ippolito Pindemonte pubblicate per cura del dott. Alessandro Torri con un discorso di Pietro dal Rio*, Firenze 1858, pp. 434-435. Nell'indice il sonetto "Tre volte enfiar volle le trombe" è contrassegnato con un asterisco per indicare che è postumo. Il testo corrisponde a quello pubblicato dal Montanari.

Quante in Europa son chiese ed altari,
 Quante l'Asia produce gemme ed ori,
 Quanti Affrica nutre bianchi e mori,
 Quanti America vanta frutti rari,

 Quanti esistono pesci in tutti mari,
 Quanti nel vago april nascono fiori,
 Quante buggie dir fanno i peccatori
 Quante inventan bestemmie i marinari,

 Quanti son de' causidici i raggiri,
 Quanti vanta Spagna pezzi duri,
 Quanti son de' poeti li deliri,

 Quanti all'inferno son spiriti impuri,
 Quanti gli amanti spargono sospiri,
 Tanti Francesi di ammazzar si giuri

Il sonetto, che non compare nella *Nuova e copiosa raccolta*, né in *Collezione di poetici componimenti*, fu pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 377.

Sia maledetto l'ex di nostra età
 Che quando ai gesuiti si applicò
 Molti progressi fe' di qua e di là,
 E qual peste ogni luogo attossicò.

⁽¹⁷⁾ Questo sonetto si trova anche nella *Miscellanea: Poesie varie* presso la Biblioteca Federiciana di Fano con il titolo "Giuramento da farsi dal Sig. Commissario e i suoi dipendenti" (*Inventari dei manoscritti*, vol. 38, p. 82) e tra le *Poetiche composizioni pro e contro la Repubblica francese*, presso la Biblioteca Maldottiana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*, vol. 64, p. 45).

⁽¹⁸⁾ Il sonetto, che ironizza sull'espressione "le ci-devant" usata durante la rivoluzione nei riguardi di nobili e religiosi, è presente in numerosi manoscritti, segno del favore incontrato. Si trova nel ms. A. 1697, *Rime d'argomento storico*; III *Rime anomnime*, f. 78, presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*. . . , vol. 36, p. 142); nelle *Rime del secolo XVIII* presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62); nella *Miscellanea. Poesie varie*, presso la Biblioteca Federiciana di Fano (*Inventari dei manoscritti*, vol. 51, p. 82); nella *Raccolta di poesie storico-politiche (sec. XVIII-XX)* n. 34 presso la Biblioteca Maldottiana di Guastalla (*Inventari dei manoscritti*, vol. 64, p. 144); nella *Series documentorum*. . . , n. 59, con il titolo "Epidemia dell'ex", presso la Biblioteca Angelica di Roma (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22).

Ex preti, ex frati, ex monache, ex . . . olà!
 Ex vescovi. È finita? Signor no.
 Ex cardinali ancora: oh per pietà!
 Aspettate un tantin, e vi dirò.

 Ex cristiani per fin, per fin ex re.
 A dirla in breve finirò così:
 Tutti ex umani senza legge e Fe'.

 Oh! Ex fatale a chi sei figlio? a chi?
 Di tanti guai l'origine qual'è?
 Gallica libertà lo partorì.

Assente nella *Nuova e copiosa raccolta*, è accolto in *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 171, con le seguenti varianti: v. 2: *s'attaccò*; v. 4: *loco*; v. 5: *ex monaci . . . Olà!*; v. 7: *Oh che pietà!*; v. 8: *che più dirò*; v. 9: *al fin*; v. 14: *La franca libertà*.

26.

Sulla pretesa libertà della Francia

Sonetto

Vissi lieta in Isparta ed in Attene
 E mi accolser festosa i sette colli,
 Or gli elvetici gioghi e l'angle arene
 Veggono i voti miei paghi e satolli.

 Sempre guidai giustizia: or fra catene
 Qui gemo, e qui gli occhi di pianto ho molli.
 Me del delitto, me di orrende scene
 Fan ministra esecranda anime folli.

 Oh regicidio! oh colpa! io fuggitiva
 Lascio furor, licenza in questo lido,
 E vado ove virtù meco s'accorda.

 Sì parla Libertà di Senna in riva,
 E mette nel partir sì acuto strido,
 Che tutta Europa inorridita assorda.

Nuova e copiosa raccolta, p. 5, sonetto III; *Collezione di componimenti poetici*, parte I, p. 77. Mentre nella *Raccolta* il v. 1 reca: *Vissi lieta in Corinto*, rimane "Isparta" nella *Collezione*. Varianti comuni sono: v. 2: *fastosa*; v. 6: *Gli occhi ho qui di pianto molli*; v. 7: *me di delitti*; v. 11: *e volo*.

27. Sulla vantata e seducente libertà francese
Sonetto⁽¹⁹⁾

Tu che di Bruto il cor franco e sdegnoso
Vantando, iniqua nazione ferina,
Punir t'ingigi in re mite e amoroso
La crudeltà, la tirannia tarquina;
Tu che di libertà l'arbor geloso
Pianti, poi t'ergi universal reina,
Ed invidiando l'europeo riposo
Sfidi la tua nella comun rovina;
Se non t'offrivi di quel sangue intrisa,
Potea l'Europa, di servir nemica,
Vestir sedotta la fatal divisa.
Or più ch'eterna marzial fatica,
Più che il restar dal tuo furor conquisa,
Teme l'orror di divenirti amica.

Nuova e copiosa raccolta, p. 12, sonetto X; *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 60; è attribuito al padre F. M. Franceschini Udinese, professore di matematica in Roma (*Raccolta*), che diventa abate Franceschis di Udine nella *Collezione*: da identificarsi col padre Franceschinis, a cui è attribuito il primo sonetto del manoscritto in una postilla scritta con mano diversa.

Varianti: v. 4: *La violenta tirannia*; v. 6: *Pianti e poi*; v. 6: *l'ergi* (in *Nuova e copiosa raccolta*); v. 7: *insidiando*; v. 13: *Più che il cader*; v. 14: *Sdegni l'orror* (rimane "teme" nella *Raccolta*).

28. Sull'ombra di Voltaire
Sonetto⁽²⁰⁾

Ombra fatal, che sulla nera antenna
Dal cupo Averno al patrio suol rivarchi,
Guarda, e poi di se alla crudel tua penna
Deve la Francia i simulacri, gli archi.

(¹⁹) Il sonetto si trova anche nella *Raccolta di poesie*, n. 219, presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari di manoscritti*, vol. 46, p. 66). Esso, per il suo contenuto, si richiama al sonetto "L'ombra apparve di Bruto, ombra feroce", compreso in questo stesso manoscritto (n. 8).

(²⁰) Il sonetto è presente nella *Raccolta di poesie*, n. 81 e nelle *Poesie italiane del secolo XVIII*, f. 32, presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari dei manoscritti*, vol. 46, p. 71; vol. 49, p. 150); nella *Raccolta di Cà d'Orsolino: Poesie su Napoleone e la dominazione francese*, n. 8 (*Inventari dei manoscritti*, vol. 57, p. 32); nella *Miscellanea di versi*, n. 16, tra i *Venti sonetti dell'ab. Pietro Peruzzi*, presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (*Inventari dei manoscritti*, vol. 52, p. 31); nelle *Rime del secolo XVIII*, p. 29, presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62); tra i *Sonetti sui fatti della Repubblica di Francia*, n. 50, con il titolo "All'ombra di un filosofo dell'incredulità", presso la Biblioteca Comunale di Forlì (*Inventari dei manoscritti*, vol. 1, p. 50).

All'orror che la misera ti accenna
Ti arresti, fremi, e il torvo ciglio inarchi?
Non cercar no sulla regal tua Senna
Le leggi, il trono, i sudditi, i monarchi.

Combattesti la Fe'? . . . La causa hai vinta.
Felicità sperasti? . . . Il lutto inonda.
Volesti libertà? . . . Di ferri è cinta.

Or va, la barca Acarontea rimonta:
Qui lascia il disinganno, e all'altra sponda
Ti accompagni di Averno il pianto e l'onda.

Nuova e copiosa raccolta p. 15, sonetto XIII; *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 28. Varianti: v. 1: *Negra*; v. 4: *dovea*; v. 6: *T'arresti e fremi*; v. 7: *E cerchi invan su la (sulla In Raccolta)*; vv. 9, 10, 11: manca l'interrogativo; v. 12 *Acherontea*; v. 14; *l'onta* (errata la rima "onda" nel manoscritto, forse per vicinanza di "sponda" nel verso precedente).

29. Ritratto di Parigi fin dal principio della rivoluzione

Sonetto⁽²¹⁾

Re senza trono, nobili avviliti,
Milizia senza disciplina alcuna,
Arti neglette, errari impoveriti,
Vedove sconsolate in veste bruna;

⁽²¹⁾ Il sonetto è databile nel 1790, giacché compare nella *Raccolta di poesie politiche e satiriche dell'epoca dell'invasione francese*, n. 12, con il titolo "Sopra la rivoluzione di Francia 1790" (*Inventari dei manoscritti*, vol. 61, p. 145). È compreso anche tra le *Poesie su Napoleone e la dominazione francese*, n. 7, presso la Raccolta di Cà d'Orsolino (*Inventari dei manoscritti*, vol. 57, p. 32). Inoltre si trova nella *Series documentorum*. . . , n. 64, presso la Biblioteca Angelica di Roma (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22); nel ms.A. 1697, *Rime d'argomento storico*. . . , III, *Rime anonime*, f. 71, presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna (*Inventari di manoscritti*, vol. 36, p. 142); nella *Miscellanea: Poesie varie*, presso la Biblioteca Federiciana di Pesaro (*Inventari dei manoscritti*, vol. 38, p. 81); ms. 439: *Lorenzo Cicuta: Versi autografi*, f. 12 v., presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari dei manoscritti*, vol. 78, p. 131); nel ms. B. 3392: *Poesie satiriche, encomiastiche e politiche*, c. 7v., presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 101, p. 99).

Licei deserti, parlatori arditi,
Plebe inquieta e di pietà digiuna,
Stragi, vendette, tradimernti e liti,
Mille legislator, legge nessuna;
Religione tremante, orrido scempio
De' ministri del Nume, arso e distrutto
Da sacrilega man altare e tempio.
Più ragione non v'è, fede, né patto.
Quale sia la repubblica dell'empio,
Miratela in Parigi: ecco il ritratto.

Nuova e copiosa raccolta, p. 16, sonetto XIV; *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 2. Varianti: v. 3: *erari*; v. 6: *Plebe inquieta, di pietà*; v. 11: *Da sacrileghe mani* (rimane "Da sacrilega mano", in *Raccolta*).

30. Brenno che parla ai Francesi

Sonetto.

Ove o stolti correte? e qual consiglio
Colà vi spinge dove il Tebro altero
Degl'italici eroi fondò l'impero,
Ed invitto trionfa ogni suo figlio?
Vid'io colà con mio fatal periglio
D'Italia bella dal Romano fiero
Rapirmi in altra età l'acquisto intero;
Ond'ebbi da que' lidi eterno esiglio.
Altro popol cercate ed altre imprese,
Se il nemico destin non vi conduce,
E non cerca versar sangue francese.
Camillo, è ver, non più di Roma è duce;
Ma ben veglia del Cielo a sue difese
Raggio che in fronte al Sesto Pio riluce.

Nuova e copiosa raccolta, p. 21, sonetto XIX; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 16. Varianti: v. 5: *Vidi io*; v. 10: *Se nemico il destin*; v. 11: *chiede*; v. 14: *Virtù*. Rimane in *Nuova e copiosa raccolta*, v. 5: *Vid'io*; v. 14: *Raggio*.

31. Sulla dispersione della flotta francese sotto la Sardegna

Sonetto⁽²²⁾

Gallica turba da Satàn guidata
Solca veloce il liquido elemento,
E porta sulla prora insanguinata
L'empietà, la barbarie, il tradimento.

Di mille acciari Italia tiensi armata:
Pur dipinto ha nel volto lo spavento
E la voce pel duol fioca e turbata
Reca al Ciel le sue preci, il suo lamento.

Del suo popolo i voti ascolta il Nume;
E al turbin che giacea sotto il suo soglio
Va, disse, a fremer fra le salse spume.

Ei piomba, e nel muggir fra scoglio e scoglio,
Dell'empia gente, che di se presume,
Frange i bellici legni e il folle orgoglio.

Nuova e copiosa raccolta, p. 20 sonetto XVIII; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 20. Varianti: v. 3: *sulla prora*; vv. 5-6: *Di mille e mille acciari Italia armata / La sorpresa ha sul ciglio e lo spavento*; v. 9: *Di popol santo*; v. 12: *nel muggiar*. Il 21 dicembre 1792 le navi francesi dirette a Cagliari furono disperse da una tempesta; il successivo tentativo di sbarcare, attaccando il castello di Quarto e di Sant'Elia, fu respinto (8, 14, 22 gennaio 1793). Un'altra tempesta, il 17 febbraio 1793 allontanò dall'isola la minaccia francese. Un tentativo ripetuto il 22-25 febbraio, a cui partecipò Napoleone Buonaparte, tenente dei volontari di Aiaccio, fallì anch'esso. A. FRANCHETTI, *Storia d'Italia dal 1789 al 1799*, Milano, s.d., p. 115. In una nota all'edizione delle opere del Monti del 1827 (V. MONTI, *Opere*, in *Parnaso Italiano*, Bologna 1827, vol. 1, p. 257, nota 2) si ricorda il tentativo fallito all'inizio del 1793; pochi giorni prima dell'uccisione del Bassville, una tempesta colpì la flotta francese respingendola dalla Sardegna.

⁽²²⁾ Il fallimento del tentativo della flotta francese di sbarcare in Sardegna, che quasi coincise con la morte del Bassville, è ricordato nella "Bassvilliana" del Monti nel canto I ("Indi, veloci in men che nol so dirti"), nel canto III ("I turbini fur mossi e le procelle") e nel canto IV ("Mugge frattanto tempestosa e scura"): V. MONTI, *Opere*, in *Parnaso Italiano*, Bologna 1827, vol. I, pp. 51-52; p. 67; p. 87. Questo sonetto, e soprattutto quello seguente, ebbero una notevole diffusione: esso si trova tra le *Poesie varie italiane e latine del secolo XVII e sec. XVIII*, f. 53 v., presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari dei manoscritti*, vol. 49) e nella stessa biblioteca, nella *Raccolta di poesie*, n. 194 (*Inventari di manoscritti* vol. 46); tra le *Rime del sec. XVIII*, presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62, p. 83).

Sonetto⁽²³⁾

Soffiò l'Eterno, e rapidi e frementi
 Usciro dalle cupe orride grotte
 Confusamente accavallati i venti,
 Che addensaro sul mar orrenda notte.

Mugglian, gonfansi l'onde, e quai torrenti
 Piomban dall'alto, e vorticose e rotte
 Spalancano un abisso, che i furenti
 Bellici legni avidamente inghiotte.

L'inghiotte sì, ma tra il gorgoglio immersi
 Gridan: no, non è Dio che sogno e fola,
 Non ci ha il suo braccio dissipati e spersi.

Non è . . . ma il flutto serrò lor la gola
 E nel profondo eternamente immersi
 Soffogò la sacrilega parola.

Nuova e copiosa raccolta, p. 19, sonetto XVII; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 21. Varianti: v. 9: *Gli inghiotte*; v. 9: *emersi*; v. 12: *a lor serrò la gola*; v. 14: *Soffocò*. È pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 379.

Sonetto

Già sulla rea Parigi eran cadute
 Ombre di notte tenebrosa e oscura,
 Quando intorno le vie solinghe e mute
 Voce ignota colmò di alta paura.

⁽²³⁾ Il sonetto si trova tra le *Rime del sec. XVIII* presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 62, p. 83); nella *Miscellanea: Poesie varie*, con il titolo "Sopra la burrasca sofferta dalla flotta francese nelle vicinanze di Cagliari", presso la Biblioteca Federiciana di Fano (*Inventari dei manoscritti*, vol. 38); tra i *Sonetti sui fatti della Rivoluzione di Francia*, n. 5, "Pel naufragio della flotta francese a Cagliari", presso la Biblioteca Comunale di Forlì (*Inventari dei manoscritti*, vol. 1); nella *Miscellanea Antaldo di Antaldi* (in cui è attribuito al dr. Spalletti), presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (*Inventari dei manoscritti*, vol. 48); tra i *Venti sonetti dell'ab. Pietro Peruzzi*, n. 15, presso la stessa biblioteca di Pesaro (*Inventari dei manoscritti*, vol. 52); nella *Series documentorum*. . . , n. 55, presso la Biblioteca Angelica di Roma (*Inventari dei manoscritti*, vol. 22); nella *Raccolta di poesie*, n. 195, presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari dei manoscritti*, vol. 46).

Di Babilonia indarno le ferute
Sanar tentammo con pietosa cura,
Poiché ingrata ricusa ogni salute,
Fuggiamo e abandoniam l'empie sue mura.

Tacque. Ma sorse allora un mormorio
Di un batter d'ali per quell'aere vasto,
E'l fiero spetro di di Calvino uscìo.

Scorse per la città, i templi aprio,
Scosse gli altari, e non trovò contrasto:
E Parigi restò senza il suo Dio.

Nuova e copiosa raccolta, p. 30, sonetto XXVIII; *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 134. Varianti: v. 4: *d'alta paura* (Collezione); v. 11: *E il fiero spetro*; v. 12: *per la cittade, i tempj aprio*. Nella *Collezione. . .*, alle parole "i tempj aprio" un asterisco rinvia a una postilla a piè di pagina: "La religione riformata chiama tempj le sue chiese". Il sonetto si trova anche tra le "Rime del sec. XVIII", presso la Biblioteca Carducciana di Bologna (*Inventari dei manoscritti. . .*, vol. 62, p. 85).

34. Risposta ai Francesi del Santo Padre Pio VI

Sonetto

Ed io prence di Roma, ed io che sono
Immago in terra del Dio vivo e vero
Avvilirò di tue minaccie al suono
L'onor del sacerdozio e dell'impero?

No, non fia ver: che a sostenere il trono
Sorge il romano ancor spirto guerriero,
E sul Tarpeo col folgore, col tuono
Pugna ben altro Giove a pro di Piero.

Che se nel Cielo, Gallia (ahi cieca!) è fisso
Ch'ostia sia della Fe', cadrò da forte,
Gesù mirando sulla croce affisso.

Ma contro il regno che fondò sua morte
Nulla potran le porte dell'Abisso:
Nulla potran dell'Assemblea le porte.

Nuova e copiosa raccolta, p. 54, sonetto LII; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 2. Varianti: v. 10: *Ch'ostia i'sia*; v. 11: *alla sua croce affisso*; v. 12: *il regno cui fondò*. Il sonetto è attribuito al conte Gianbattista Conti, Accademico Intrepido.

35.

Sulle stesse rime e sul testo:
Portae inferi non praevalerunt adversum eam

Sonetto

Nulla protran dell'Assemblea le porte
Contro l'alto decreto in Ciel prefisso:
Col divin sangue lo segnò quel forte,
Che per noi giacque sulla croce affisso.

Vincer l'inferno, e debellar la morte
Che la Fe' debba, sulle stelle è fisso:
Giurò l'Eterno, e la celeste corte
Tutta fu lieta, e ne tremò l'Abisso.

Or va, Gallo superbo, insulta il trono;
Minaccia il Vatican; sfida l'impero
Degli oricalchi bellicosi al suono.

Ma sappi, e trema, che il Dio vivo e vero,
quel Dio che frena le procelle e il tuono
Combatte a pro del Successor di Piero.

Nuova e copiosa raccolta, p. 55, sonetto LIII; *Collezione di poetici componimenti*, parte II, p. 3. Varianti: v. 4: *alla sua croce affisso*; v. 8: *Tutta rifulse*. Il sonetto è attribuito al conte Gactano Muzzarelli Brusantini di Ferrara, Accademico Intrepido. Nel ms. A. 1871, *Poesie politiche*, n. 17, presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna, è attribuito a Damiano Battaglia, sia pure con dubbio (*Inventari dei manoscritti*. . . , vol. 40).

36.

Vaticinio sull'Assemblea regicida

Sonetto

Il vaso alfin d'iniquità trabocca
Col sangue del tuo re, perfida setta.
Qual sarà che ti guardi armata rocca,
O folta di aste inaccessibil vetta?

Mira che il braccio dell'Eterno incocca
La fulminante rapida saetta,
Che sul tuo capo orrendamente scocca
Tutta fumante della tua vendetta.

O Francia, vitupero delle genti,
qual piomba a desolar le tue contrade
Nembo di guerra dai Trioni argenti?

Gli urli già sente, e i femminili affanni,
E già sotto le curve ungare spade
Veggio i teschi balzar de' tuoi tiranni.

Nuova e copiosa raccolta, p. 58, sonetto LXV; *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 129. Variante: v. 8: *sua vendetta*. È attribuito al conte Gaetano Muzzarelli Brusantini, ferrarese, Accademico Intrepido.

37. Sopra l'editto emanato contro gli ebrei in Roma

Sonetto⁽²⁴⁾

Qual ti veggo, Israello, in fronte scritto,
Che ti lacera il seno, aspro cordoglio?
Io nel lento girar del ciglio afflitto
Non riconosco più l'usato orgoglio.

Sì, che il folgor scoppiò dal Campidoglio
Al suon tremento del romano editto.
Iddio governa di Quirino il soglio,
Esser dunque non puoi senza delitto.

Ah sciagurato! Opra dell'uom l'eterno
Tuo servaggio non è: fu sempre il corso
De' fortunati e tristi eventi alterno.

Della benda fatal deh squarcia il velo,
E sotto il pondo, che t'incurva il dorso,
La vindice ravvisa ira del Cielo.

⁽²⁴⁾ Si fa riferimento all'editto emesso da Pio VI due mesi dopo la sua elezione al pontificato (5 aprile 1775), ch'è stato definito da Attilio Milano un "mostruoso codice di negazione di ogni dignità umana". A. MILANO, *Storia degli ebrei in Italia*, Torino 1963, pp. 296-297. Tra l'altro si proibiva di leggere, spiegare, possedere il Talmud; si ripristinava il segno giallo che gli ebrei dovevano portare sia fuori che dentro il ghetto. Il sonetto, decisamente antisemitico, potrebbe essere stato composto in coincidenza con l'emissione dell'editto di Pio VI, ossia nel 1775, e in seguito ripreso e diffuso come mezzo di propaganda controrivoluzionaria, in quanto gli ebrei in generale simpatizzavano con gli ideali di libertà e uguaglianza della Rivoluzione, che li aveva emancipati e resi liberi cittadini con pieni diritti.

Nuova e copiosa raccolta, p. 57, sonetto LV; *Collezione di poetici componimenti.*, parte II, p. 17. Varianti: v. 1: o *Israello*; v. 6: *al tuon feroce*; v. 7: *Ma un Pio governa*. In entrambe è attribuito al conte Gaetano Muzzarelli Brusantini, ferrarese.

38. Sulla morte di Luigi XVI

Sonetto

Non più de' gigli d'oro all'ombra siedì,
Senza Dio, senza leggi e senza impero,
Misera Gallia, or che da turbin fiero
Sciolto il germe real perfida vedi.

Mentre cieca deliri, e stolta credi
Dar libertà sognata al mondo intero,
Fulmini orrendi sul tuo capo altero
Addensa irato il ciel, e non ti avvedi.

Bevi, barbara, pur bevi quel sangue
Del tuo signor tradito, di Luigi;
Esulta pur sopra la spoglia esangue.

Vedrai, vedrai l'orribile vendetta,
Che su tuoi figli e sull'empia Parigi
Decretò il Cielo, e tutto il mondo aspetta.

Non compreso nella *Nuova e copiosa raccolta*, figura nella *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 116. Varianti: v. 4: *Svelto*; v. 8 *non te ne avvedi?*; v. 10: *e di Luigi*; vv. 13-14: *Che su' tuoi figli, su l'empia Parigi / L'Astro matura ed il Tamigi affretta*. È pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 380.

39. Sull'ombra di Luigi XVI

Sonetto⁽²⁵⁾

Dopo gli orrori del più truce giorno
Tiene Parigi quella spoglia absente;
Ma vede nel girar le mura intorno
Dell'ucciso suo re l'ombra innocente.

⁽²⁵⁾ Un esemplare del sonetto si trova tra le *Poesie italiane del secolo XVIII*, f. 36, presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari dei manoscritti*, vol. 49, p. 150).

Oh qual pietosa uscir da lei si sente
Voce, ch'empie di orror ogni contorno,
Voce che fa con tuon alto e possente
Eterno il tuo delitto, ed il tuo scorno.

E voi regi, ella dice, dal mio esempio
Imparate a conoscer quali sono
Le sacrileghe occulte arti dell'empio.

La mia morte per voi del Cielo è un dono:
Il mio sangue vi salvi, ed il mio esempio
Scopra il periglio, e vi assicuri il trono.

Non accolto nella *Nuova e copiosa raccolta*, è riportato nella *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 124. Varianti: v. 1: *nero giorno*; v. 2: *Guarda, Parigi*; v. 3: *Guarda qual giri alle tue mura intorno*; v. 4: *Dell'ucciso tuo re*; v. 6: *per ogni intorno*; v. 7: *col tuono alto*; v. 10: *Imparate a temer*; v. 13: *Il mio sangue vi salva ed il mio scempio*; v. 14: *v'assicura*.

40. Prospecto dell'Europa per l'anno 1793⁽²⁶⁾.

Il Turco cede per non perder tutto.
L'invincibile Russia assorbe tutto.
Cesare generoso spende tutto,
E la Germania invitta abbraccia tutto.
Fiandra pentita si rimette a tutto.
La Polonia vaneggia, e falla in tutto.
La Prussia accorta è preparata a tutto.
La cauta Danimarca ascolta tutto.
La Svezia mostra di esser quieta in tutto.
La Francia perde a gran passi tutto,
Perché l'empia volea sovvertir tutto.
L'Inghilterra a bel bel maneggia tutto.
La Spagna è tarda nel risolver tutto.
Il Portogallo par ritroso in tutto.
L'Olanda fa schiamazzi, e cede tutto.
Savoia è in guardia, e si difende in tutto.

⁽²⁶⁾ Analogo componimento poetico "Il Turco vil oggi s'adatta a tutto" si trova tra le *Poesie politiche*, n. 95, del ms. A. 1871 presso la Biblioteca Comunale Archiginnasio di Bologna (*Inventari dei manoscritti*, vol. 40).

Genova trema, e impallidisce a tutto,
Perché fin ora guadagnò su tutto.
Napoli sembra di esser pronto a tutto.
Venezia mostra d'ignorare tutto.
Il Papa è in armi, e riesce bene in tutto.
Ma se il Signore non rimedia a tutto,
Il nemico infernal guadagna in tutto.

Analogo a questa filastrocca è un sonetto caudato compreso nella *Collezione di poetici componimenti*, parte I, p. 36, dove però l'ironia è più garbata e fine. Il sonetto inizia col verso "Il Turco fiero pon sossopra tutto" e si conclude con la coda: "Ed alla fin di tutto / Se Iddio pietoso non rimedia a tutto, / Il diavolo davver porta via tutto".

Il "Prospetto" è pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, pp. 380-381.

41. Sopra il caro prezzo dei viveri nell'anno 1793

Sonetto

El pan xe caro un occhio della testa,
La polenta se paga a peso d'oro,
El vin al dì de ancuo val un tesoro,
L'ogio è arrivà a un prezzo che molesta.

Carne no se ne magna che la festa,
Sia becco, sia castrà, sia vacca o toro.
In somma chi vol viver con decoro,
Per le poste in malora va alla presta.

Se ga sempre disgrazie da sentir:
Le stagion xe cambiae, se cambia i mesi,
Una de bona non la se pol dir.

E fra tanti malanni e tanti pesi
Semo cussì minchioni de soffrir
Che ne sia rotto el c. . . dai Francesi.

Il sonetto, pubblicato da TAMBARA, *Un manoscritto di rime politiche*, p. 381, non si trova nella *Nuova e copiosa raccolta*, né in *Collezione di poetici componimenti*.

[*Testo originale*]

Saggio è colui, che di virtù seguace
 Alla Patria alternando e al Nume i voti
 L'oro e 'l fasto pospone a oscura pace
 Ed al natio terren colli remoti.

Qual re, qual grande in mezzo al lusso agli agi
 Avrà di cure scevro il core in petto,
 Or che i troni circondano e i palagi
 Freddo spavento, e pallido sospetto?

Mentre sicuro e contento io siedo
 Sotto il lauro sacro alla fresca ombra,
 E ovunque a me d'intorno spirar vedo
 Soave calma di ogni tema sgombra.

Dalle baltiche arene al mar di Calpe
 Su tutti i regni minaccioso pende
 Quel che addensossi fra Pirene ed Alpe
 Gavido nembo di procelle orrende.

De' Galli armati ognor più altera e grande,
 Di ampio torrente al par, la turba ingrossa,
 La terra inonda, e sopra il mar si spande,
 Palpita Europa di terror percossa.

Calpestate dai Beoti, e in fuga volte
 Le insegne fur dell'Aquila rapace;
 Onta e incertezza alternamente scolte
 Vedi all'Ungaro in fronte e al Prusso audace.

Alle perdite altrui di sdegno atroce
 Della russa Semira arde la reggia,
 Ferve il Britanno e il Sarmata feroce
 Fra discordi vessilli irato ondeggia.

Del popol suo dinanzi al fier nocchiero
 Prega e freme in segreto il buon Fernando,
 E dalla destra al successor di Piero
 Cade sul Tebro il mal nudato brando

[*Correzioni apportate al ms.*]

*Saggio colui
 a Febo i voti
 L'oro e i regi pospose a oscura pace
 E a' del natio terren*

al fasto e agli agi

*Fior di beltà mentre felice
 Dall'a te sacro lauro all'amica
 ombra aleggiar vedo*

adunossi

*dai Belgi
 Le insegne son*

Pel popol

*E nella destra
 Trema*

(27) Di quest'ode a Venezia, che conclude la raccolta così come era incominciata, esiste copia nella *Raccolta di poesie*, n. 17, presso la Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi di Udine (*Inventari dei manoscritti*, vol. 46, p. 60).

Scuote lo Svevo le catene, e lorda
La man d'inulto sangue il ferro impugna.
Del Ticino e del Po gli spechi assorda
Crudo agl'itali cor squillo di tromba.

E noi frattanto, e noi d'invidia oggetto
Ai già possenti e ai deboli vicini,
Viviam sereni di senza sospetto
In grembo di pacifici destini.

Noi ben lontani delle furie ultrici
Misti udiam gli urli a quei dell'ebre genti,
E sospiriam di umanitate amici
Sui regi e sulle vittime cadenti.

Oh! santa Adriaca libertà, su ferme
Di giustizia e di amor basi fondata,
Non mai dell'armi, da un littore inerme,
Divin prodigio! all'uopo sol temprata.

Sotto l'augusto di tue leggi scudo
Dorme in aurei palaggi il sangue illustre
Sicuro al par, che il di ricchezze ignudo
Cultor dell'arti e delle terre industrie.

E quindi or che ogni impero arde e rovina,
Or che la fede fuggio da servi petti,
Tu tranquilla sul mar siedì regina
Di avventurosi popoli soggetti.

L'ode è compresa nella *Collezione di poetici componimenti*, parte II, pp. 53-56. Il testo corrisponde alle correzioni, che abbiamo riportate in corsivo a lato della poesia; ma vi sono anche alcune varianti: v. 3: *L'oro e i regni*; v. 4: *E ai del natio*; v. 17: *Di Galli*; v. 18: *D'ampio*; v. 19: *Le terre inonda e sovra*; v. 20: *Da terror*; v. 22 *Le schiere*; v. 25: *sdegno atroce*; vv. 31-32: *Trema sul Tebro il successor di Piero/ E nella destra ha il mal nudato brando*; vv. 35-36: *Del Po le rive e del Ticino assorda / Crudo agli itali cor squillo di pugna*; v. 38: *Or deboli*; v. 53: *arde e ruina*. Al v. 9 un asterisco apposto alla correzione *Fior di beltà* rinvia a piè di pagina ove è scritto il nome: Anna Vadori.

[Quartina aggiunta alla fine
dell'ode]
Del Po gli spechi e del Ticino
suono di pugna

E noi frattanto?
Ai più possenti

Noi da ben lungi

Dall'armi no, ma da un littore
inerme,

ANTONELLA PAGANO

Notizie intorno alla catalogazione della biblioteca dantesca Claricini: I testi più famosi

Fu Padova la città che il 31 Agosto 1864 vide nascere il conte Nicolò de' Claricini Dornpacher, discendente da un'antica famiglia di Cividale del Friuli, ed è Padova la città che orgogliosamente conserva nella Biblioteca del suo Museo non solo un prezioso codice dantesco, ma tutto il fondo del legato Claricini, forte di circa 10.000 pezzi, donato per testamento dalla contessa Giuditta, figlia del conte Nicolò.

Il codice ⁽¹⁾ (fig. 1), datato 1466 e scritto di pugno del giurista del XV sec. conte Nicolò de' Claricini, è senz'altro il più prezioso, oltre che il meglio conservato, tra i codici danteschi del '400.

Il fondo, pervenuto al Museo nel 1969, ha trovato adeguata sistemazione nelle sale della Biblioteca Civica dedicate al conte, con i mobili e gli arredi originali. ⁽²⁾

Se è giusto parlare della sua collocazione e del modo in cui è stato conservato, nel massimo rispetto della volontà del legato, è però in-

⁽¹⁾ M. BLASON, *Il Codice della Divina Commedia C.M. 937 della Biblioteca Civica di Padova e il legato Claricini*, "Città di Padova", VIII, n. 5-6, Novembre-Dicembre 1968, p. 42-45.

⁽²⁾ M.G. DIANO, *Nicolò de' Claricini Dornpacher e il suo legato*, "Padova e il suo territorio", I, 3, Settembre-Ottobre 1986, p. 30-31.

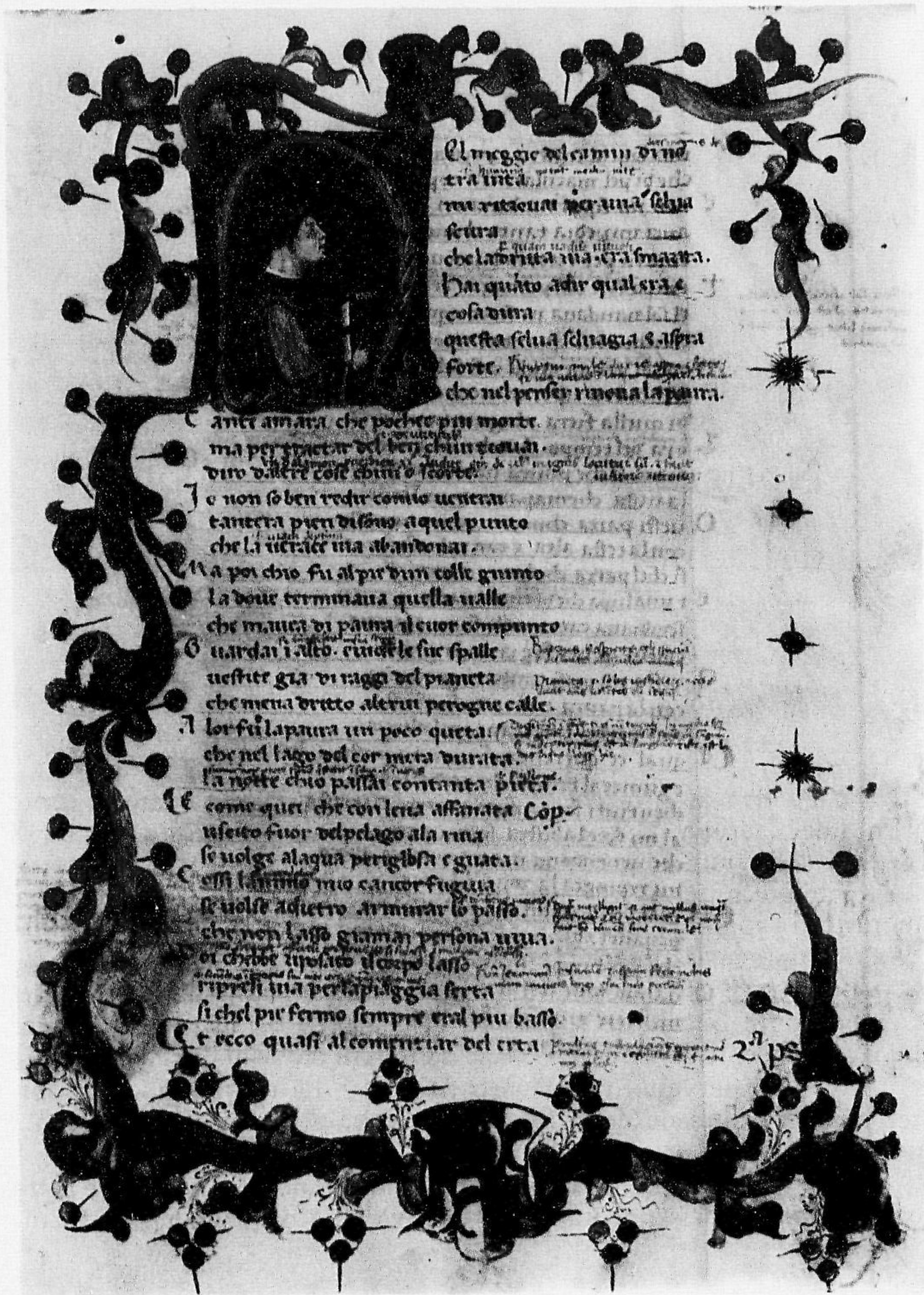


Fig. 1 - Prima pagina del codice della Commedia di Dante Alighieri manoscritto da Nicolò Claricini, giurista e letterato del sec. XV. Il codice fa parte del fondo legato al Museo Civico di Padova dalla Co.ssa Giuditta de' Claricini.

dubbio che un patrimonio così notevole, non solo per la sua consistenza, ma anche per la presenza di rarità bibliografiche (incunaboli, cinquecentine, oltre che il già nominato prezioso codice della Divina Commedia) sia una preziosa fonte per gli studiosi che non devono esserne privati a lungo.

Ed è in quest'ottica che si è mossa la Biblioteca Civica, soprattutto grazie all'impegno della Direzione, cercando di pervenire al più presto, oltre che ad una adeguata sistemazione, anche ad una precisa catalogazione del legato.

D'altro canto, lo stesso conte de' Claricini che, ancora oggi, da un ritratto appeso alle pareti della sala a lui dedicata, sembra custodire questo immenso patrimonio cui dedicò una vita di studi, non vorrebbe vedere perso questo suo paziente lavoro, ma piuttosto servire ad altri studiosi che, come lui, sappiano far rivivere nelle loro mani quegli scritti che recano anche firme prestigiose della letteratura prevalentemente ottocentesca.

Il fondo del legato Claricini può essere diviso in una Raccolta Dantesca, che va ad accrescere quella già cospicua della Biblioteca Civica, ed in una raccolta Padovana e Antoniana comprendente numerose e preziose opere di consultazione, una serie di periodici e un'altra di lettere autografe.

Ci pare opportuno evidenziare che queste raccolte, che si sono lentamente accresciute nell'arco di un cinquantennio, sono frutto non solo dello studio appassionato e sempre teso alla perfezione del conte Nicolò, ma anche dei suoi sentimenti di credente e del suo impegno nella vita pubblica ⁽³⁾: ricordiamo, infatti, che egli fu tra l'altro, per circa un quarantennio presidente dell' "Arca del Santo" della Basilica di S. Antonio di Padova ed inoltre presidente della Società "Dante Alighieri" Padovana. Queste testimonianze di impegno sociale sono rimaste in 77 volumi di corrispondenza tenuta con artisti, studiosi e dignitari ecclesiastici, conservati nel suo archivio.

La Raccolta Dantesca, che è attualmente in fase avanzata di catalogazione, è arricchita da rarità, alcune delle quali, come gli incunaboli: "Commento alla Divina Commedia" del Landino (fig. 2), del 1484, e il "De Consolatione theologie fratris Johannis de Tambaco" (1470 circa) e le cinquecentine: "Dante con l'esposizione di Bernardo Daniello sulla Divina Commedia" (Venezia, 1568) e l'edizione del "De vulgari elo-

⁽³⁾ P.S. LEICHT, Nicolò de' Claricini Dornpacher, "memorie storiche forogiuliesi" XL (1953), p. 291-295; con bibliografia delle opere a stampa e degli inediti.

PARADISO

da gliocchi mei alquanto circospeta.
Dentro da se del suo fulgore stesso
parea pincta dalla nostra effige,
perchel mio uiso i lei tutto era messo,

Pe quali dinora tre persone padre figliuolo & spirito sancto & una
contenenza. impoche parimente sono eterni imesi omnipoteti: pche
sono uno. ET lun dallaltro come iri da iri. Per questa comperatio-
ne descriue luno de le psona & la pductioe di qlle nela diuina sub-
stantia dimostrando che come i iri che e larco celeste sono piu cerchi
di diuersi colori: eqli pare che riflettino lun da laltro: & nietedime-

no e un solo arco. Così in qlla diuina spera eron tre circuli distincti i colore reflexi. & nietedimeno erono una spe-
ra: & non tre ma una diuinita. ET luno. i. el figliuolo pareo reflexo dallaltro. i. dal padre: perche solo el padre e ge-
neratore: & el figliuolo e genito ma non facto. El terzo che e lo spirito sancto. PAREA FVoco: perche e lamore el
quale procede eternalmente. QVINC. i. dal padre. & qndi. i. dal figliuolo: & qsta e la uera fede. beche alcuni hereti-
ci falsamente affermino che nō pceda se nō dal padre. O COMe: Meritamente esclama dolendosi che el parlar suo nō
sia sufficiete a esprimere la trinita: & come fiocho. Quasi dimostra che come le parole fioche non sono intese. Così
lui non puo esprimere quello che sente & quello che concepe. Imperoche come dice augustino: Deus uerius cogi-
tatur quam exprimitur. Et uerius est quam cogitetur. Et certamente e uero che piu possiamo cogitare & concepe-
re nel animo di dio che non possiamo esprimere. Et nientedimeno anchora e molto maggior cosa dio che non
possiamo concepere o pensare. Et perho soggiugne che non e pocho se innanzi che possiamo conoscere quello che
lui sia almancho cognosciamo quello che non sia. ET Questo. che io ho conceputo e tanto. i. e di tal misura a rispe-
cto di quello chio uidi: che non basta a dire che sia pocho: ma bisogna dire che sia minima cosa. O SOMma luce.
dala quale nasce ognaltra luce. CHE sola in te sidi. che in te sola ti posi: pche non puoi esser cōtenuta se non da te
medesima: ne itela se non da te. ET INtēdēdo te. ilche nō puo fare altri che te: pche nessuno intende idio se nō idio
AD me arridi: Quasi dica lietamente mi ti mostri. impoche tanto intende lhuomo di dio quanto lui se gli mani-
festa. Questa circulatione così concepta come di sopra habbiamo detto pareua in te. COMe lume reflexo: perche
luno circulo reflecteua el suo lume nellaltro. ALQuanto circunspeta da gliocchi miei. Quasi dica ueduta da me:
ma in minima parte. DENTRO DA se. Ordina così. questa circulatione pareua dentro da se pincta. idest figura-
ta del suo fulgore: perche niente riceue fuori di se: Dela nostra effigie. i. dela figura humana: perche quiui e luma-
nita di christo coniueta colla diuinita. Et questo uidi io: perche entro el mio uiso. i. ogni mia uisua potentia era
messa in lei. Ilche significa che hauea messo ogni forza del suo intelletto in contemplare quella.

Quale el geometra che tutto saffige
per misurar lo cerchio, & non ritroua
pensando quel principio onde gli idige.
Tale erio ad quella uista noua,
saper uoleua, come si conuenne
l'imgo al cerchio, & come uisindoua
Ma non eran da cio le proprie penne
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua uogla uēne.
Allalta phantasia qui manco possa
ma gia uolgea al mio disio el uelle
si come rota che equalmente e mossa.
Lamor che muoue el sole & laltre stelle.

d **I**sidera sapere come lhumanita si cōgiunse cō la diuinita. Et di-
mostra che lui era così affixo i questa inquisitione come e el geo-
metra: el qle uole misurare el circulo: & non ritroua quel principio
onde gli indige. i. del qle lui ha di bisogno. Adunque tale era Danthe
i qlla uista noua. i. qlla imagine che nouamente hauea ueduto negli
ri dela diuinita. Et desideraua sapere come si conuenne: & adapta li
imgo. i. la imagine del humanita al cerchio secondo dela diuinita. &
come fu facta tal cōiunctione. Ma le proprie penne. i. le forze mie: le
mie uirtu: le mie doctrine. Nō eron da cio. i. nō eron sufficieti a qsto.
Se nō che la mēte fu percossa da un fulgore & splēdore di noua gratia
diuina che millumio. Et i qsto uēne sua uogla. i. uogla di decta mēte. i.
su adēpiura la uogla dela mēte sua. et uolea el poeta scriuere qlo che
hauea iteso. ma la phantasia nō fu si possente che potessi in forma ap-
prēdere chel poeta lo potessi scriuere. ma lamore diuino & lo spirito
sacto: el qle muoue el sole & le stelle: pche e motore del tutto gia uol-
gea el mio disio: & el mio uelle. i. el mio disio: & la mia uolūta. Si co-
me ruota che equalmente e mossa. In sententia exprime che la mente
humana mossa da dio si moue equalmente a tutte le cose accordado
la sua uolūta con la uolūta di dio. Et p questo nō gli dādo idio piu
possa lui accorda la sua uolūta cō la uolūta diuina. adūq; diremo che

mācadomi la possa: lamore. i. lo spirito sacto. el quale muoue el sole & laltre stelle. i. tutte le creature ad amare el suo
creatore uolgea el uelle. i. la uolūta al mio disio. i. fece che al mio desiderio uenissi altra uolūta: & nō potēdo io adē-
piere el mio disio che era cōtēplare ad pfectioe la trinita lo spirito sacto mi uolse a uolere qlo che io poteuo. Et e cer-
tamēte oprimo sine ad tāta opa: pche i una scēticia cōchiude molte cose. Prima dimostra: che benché la mēte huma-
na sia auidissima di sapere el tutto. Nietedimeno debba cialcuno essere contento ad tāto lume quanto gli porge la
diuina gratia. Preterea admonisce chi legge che nō riconoschino la excellētia di dio dale sue parole: pche chi e finit-
to nō puo i una minima parte cōprēdere lōsinito. Et dele medesime parole si ritrahe che qlla piccola parte che ha
expressa nō p suo igegno: ma p diuina gratia ha potuto esprimere. Per laqual cosa io similmente imitādo le uestigie
di tāto poeta cōfesso igenuamente nō hauere ad pfectioe saputo interpretare & aprire glaltissimi scēsi: eqli i qsta come
dia sotto poetici uelami stāno nascosi. & quella piccola parte che ho potuto nō ad me arrogātemēte attribuisco. ma
dala diuina gratia humilmente riconosco: pche come di se dixē paolo: Così di me affermo. Gratia dei id sū quod sū.
Ipche se alcuna cosa cie di uerita siene laude ad ep̄sa uerita datrice dogni uerita. Et tutti glerrori sartribuischino al
mio debolo igegno: Et se luogho alcuno i qsto nostro comēto si trouassi. o al tutto cōtrario o i alcuna parte discor-
dāte dala nostra ortodoxa religioe di subito si corregga dānādo si i qlo nō la mia uolūta laquale affermo essere pu-
ra & sincera. ma la poca doctrina laquale così non fussi in me defectiua come la conosco.

Fine del comento di Christoforo Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe poeta excellentissimo.
Et impresso in Vinegia per Octauiano Scoto da Monza. Ad. xxiii. di Marzo. M. cccc. Lxxxiii.

Fig. 2 - Frontespizio di E. MOORE, Contributions to the textual criticism of the Divina Commedia, Cambridge: at the University press, 1889, di fondamentale importanza per la moderna critica dantesca (Biblioteca Civica, fondo Claricini).

quentia" (Vicenza, 1529) già segnalate nell'articolo della Dott.ssa Maria Grazia Diano richiamato alla nota 2.

Accanto a queste rarità ricordiamo anche una edizione della *Divina Commedia* con postille di Torquato Tasso 1830, un'altra *Divina Commedia* col commento di Pompeo Venturi, datata 1749, una terza con gli argomenti, allegorie e dichiarazioni di Lodovico Dolce del 1752, ed infine la traduzione del trattato *De Reprobatione Monarchiae* di Fr. Guidonis Vernani, un rarissimo opuscolo del secolo XIV tradotto per la prima volta in italiano nel 1906. Tra le firme illustri giova

CONTRIBUTIONS
TO
THE TEXTUAL CRITICISM
OF THE
DIVINA COMMEDIA

INCLUDING THE COMPLETE COLLATION THROUGHOUT THE
INFERNO OF ALL THE MSS. AT OXFORD AND CAMBRIDGE.

BY
THE REV. EDWARD MOORE, D.D.
PRINCIPAL OF S. EDMUND HALL, OXFORD, AND BARLOW LECTURER
ON DANTE IN THE UNIVERSITY OF LONDON; AUTHOR OF
'TIME-REFERENCES IN THE DIVINA COMMEDIA.'

O degli altri poeti onore e lume,
Vagliami il lungo studio e il grande amore
Che m' ha fatto cercar lo tuo volume.
Inf. i. 82-4

CAMBRIDGE
AT THE UNIVERSITY PRESS
1889

[All Rights reserved.]



Fig. 3 - Ultima pagina con colophon del prezioso incunabolo "Commento alla Divina Commedia" di Cristoforo Landino, Venezia: per Ottaviano Scoto, 1484. (Biblioteca Civica, fondo Claricini).

infine menzionare qualche nome tra i tanti che hanno scritto di Dante: D'Ancona, Carducci, Scartazzini, Torraca, Pascoli, Moore (fig. 3), Zingarelli e tanti altri ancora presenti in questa sezione della Biblioteca.

Fanno inoltre parte della Raccolta Dantesca anche una serie di *Lectura dantis* a partire dal 1904 fino al 1912, e un notevole numero di periodici danteschi raccolti e rilegati per annate, tra i quali ricordiamo *L'Alighieri*, in cui compaiono anche una recensione del conte de' Claricini su un libro di Edward Allen Fay sulle *Concordanze della Divina Commedia*" del 1888, una recensione di F. Pasqualigo, allora direttore della rivista, su uno studio del nostro conte: *Lo studio di Torquato Tasso in Dante Alighieri*" e una recensione di Lubin su un altro studio del conte: *Quando nacque Cangrande I della Scala con altre notizie sulla sua giovinezza*", che sono alcuni dei pochi scritti pubblicati dal conte de' Claricini tra i tanti prodotti dal suo infaticabile lavoro su Dante e soprattutto sulla Divina Commedia.

È Giusto infine ricordare che della Collezione Dantesca fanno parte anche opere di traduzioni dialettali della Divina Commedia o di parti di essa e scritti e traduzioni in lingua inglese, francese, tedesca ed anche russa, oltre che latina e greca.

La schedatura del legato Claricini procede con i sistemi ISBD (International Standard Bibliographic Description for monographic publications), ed essendo ormai la Raccolta Dantesca quasi interamente classificata potrà entro tempi brevi essere disponibile per soddisfare la "fame di conoscenza" di tutti quegli studiosi per cui questo patrimonio è stato conservato con cura e donato, con molto amore e sensibilità, alla nostra città dalla contessa Giuditta de' Claricini.

FLORENCE CAILLAUD

Stabilisation et consolidation d'objets en plomb très dégradés: essai de traitement électrolytique *

INTRODUCTION

Contactée il y a quelques temps par Mr A. Saccocci, Conservateur du Musée Numismatique Bottacin de Padoue, au sujet de la restauration d'une collection d'objets en plomb très dégradés, j'identifiais grâce à une recherche bibliographique une méthode semblant adaptée, la réduction électrolytique consolidative.

Je prenais alors contact avec le groupe VALECTRA qui avait déjà affronté, quoique sur du matériel très différent, des cas de traitement d'objets en plomb (cf. Bertholon 1986, Pennec 1986).

Grâce à la disponibilité des chercheurs et des dirigeants de VALECTRA je pouvais effectuer un stage dans le laboratoire du groupe afin de tester et de mettre au point la réduction consolidative sur un petit échantillonnage de la collection.

(*) Questo contributo viene contemporaneamente pubblicato in Francia, come fascicolo a parte, da parte dei laboratori di restauro dell'EDF, gruppo VALECTRA, rif. VAL/89/10.

I. LE MATERIEL

1 - *La collection*

La collection de plombs du Musée Bottacin, qui s'est formée pendant la seconde moitié du XIX siècle, est constituée de deux groupes d'objets

— les bulles, qui comprennent des bulles papales et d'autres dogales vénitiennes (environ 150);

— les méreaux, sceaux et cachets commerciaux (environ 250 objets)

Depuis l'époque de sa formation, la collection est conservée dans deux meubles en bois, en partie à l'intérieur de tiroirs (les bulles) et en partie dans une vitrine, sur fond de tissu synthétique (plus récent).

A l'occasion d'un déménagement des collections en 1985, les plombs de la vitrine ont été fixés sur leur support avec un consolidant synthétique en spray à cause du risque de désagrégation de pièces fragiles pendant le déplacement.

2 - *L'état de conservation*

L'état de conservation des plombs est très varié; de rares objets ont conservé l'aspect de surface métallique, mais la plupart présentent une surface minéralisée; parmi ces derniers beaucoup montrent un ensemble de phénomènes de dégradation, à des stades d'avancement divers selon les objets.

La morphologie de la dégradation est la suivante: on observe des fissurations de la surface, correspondant à des déformations dans la masse, puis des soulèvements et des détachements de fragments, une perte de cohésion croissante qui peut provoquer la désintégration totale de l'objet.

La présence de vernis n'enraye pas la dégradation, même s'il fixe les fragments pulvérulents de surface pendant un certain temps.

Il est difficile d'évaluer la stabilité des objets encore en bon état, et la vitesse de la dégradation pour chaque objet; mais on observe une situation d'ensemble très inquiétante. (cf. annexe 1).

3 - *Rappel sur la corrosion du plomb*

L'instabilité du plomb est un problème qui touche beaucoup de collections, et qui a fait l'objet de nombreuses recherches, comme on peut voir dans l'abondante bibliographie.

On s'accorde pour la relier à la présence de vapeurs d'acides organiques, surtout acétique et formique, qui vont jouer le rôle de stimulants dans la reprise de corrosion du métal autrement stable. Ces va-

peurs sont dégagées à des degrés différents par les matériaux suivants: bois, naturels ou fabriqués (contreplaqué, aggloméré), carton, papier et autres dérivés cellulosiques, certains tissus, colles et vernis (cf. Bertholon 1987).

Le mécanisme de l'altération peut s'analyser de la façon suivante (cf. Turgoose 1985): les vapeurs d'acide acétique pénètrent dans la structure poreuse du plomb déjà partiellement oxydé en carbonates (cérussite $PbCO_3$) réagissant avec les carbonates en formant de l'acétate de plomb. Cet acétate joue le rôle d'électrolyte et favorise l'installation d'une corrosion galvanique entre le plomb et le carbonate de plomb, dans laquelle les ions Pb^{2+} ne se redéposent pas *in situ* mais migrent vers la surface et y précipitent en carbonate basique (hydrocérussite $Pb(CO_3)_2(OH)_2$). La migration des ions empêche la formation d'une barrière ralentissant la corrosion et, les acétates n'étant pas consommés par la réaction, celle-ci peut continuer jusqu'à complète minéralisation du plomb. La dégradation intervient par ailleurs bien avant, car l'hydrocérussite occupe 3, 5 fois plus de volume que le plomb et sa formation provoque vite des déformations et des éclatements.

Cette corrosion peut avoir lieu à une humidité relative de 50%, niveau très vite atteint (et souvent dépassé) par des objets métalliques poreux et poussiéreux dans un milieu clos et sans ventilation.

II. LA REDUCTION CONSOLIDATIVE

1 - Présentation

Les objets très corrodés, fragiles, dont la surface est encore partiellement lisible, peuvent être traités dans le sens d'une consolidation de la matière et d'une stabilisation de la corrosion par une méthode mise au point par R.M. Organ, et présentée à la Conférence de l'IIC en 1961 (cf. Organ 1963), la réduction électrolytique consolidative.

Dans la réduction électrolytique standard, appliquée à plusieurs métaux archéologiques pendant longtemps (cf. Plenderleith 1971) les produits de corrosion de l'objet métallique placé à la cathode d'une cellule d'électrolyse, sont réduits et désagrégés par l'action mécanique du dégagement d'hydrogène dû à la décomposition de l'eau à la proximité de la cathode.

La réduction consolidative est une variante caractérisée par la faible intensité de courant et l'absence de dégagement d'hydrogène. Les produits de corrosion réduits peuvent donc se redéposer *in situ* sous

forme de plomb métallique, préservant ainsi la surface et le décor. Il ne s'agit pas d'un nettoyage, puisque la surface finale suit la surface minéralisée initiale, mais d'une consolidation et d'une stabilisation, grâce aussi à l'élimination des sels d'acides organiques solubles.

2 - *Modalités d'applications*

Cette méthode a été appliquée depuis lors à maintes reprises, selon des modalités différents qui sont ici résumées sous forme de tableaux:

tableau 1: électrolyse

tableau 2: rinçage et protection

(cf. annexe 2).

3 - *Observations*

Tout en étant unanimes sur l'utilité de la réduction consolidative, plusieurs auteurs mettent en évidence des problèmes et des limites d'emploi (cf. Lane 1975 et 1979, Organ 1977):

— le procédé: attention à la répartition du courant dans l'objet qui peut créer localement une élévation de l'intensité et un dégagement d'hydrogène (comme dans le cas de pièces lourdes dont le poids sur le fil de raccord cathodique augmente le passage de courant). Le contrôle de l'intensité réelle de courant dans l'objet n'est pas possible, et donc une surveillance régulière pendant la réduction est recommandée. Le résultat final: le plomb est sombre et d'autant plus poreux qu'il était dégradé au départ; la surface est fragile et supporte peu ou pas de traitement final; l'objet doit être rapidement consolidé avec un matériau adapté. Parfois l'aspect ne se distingue guère de celui obtenu par une réduction standard, la redéposition in situ n'étant pas suffisante pour préserver le décor.

— le domaine d'application: il faut évaluer la possibilité d'application pour chaque objet; attention aux pièces sans noyau métallique, ou à celles qui semblent massives mais sont formées de grains minéralisés (corrosion intergranulaire) maintenus par la présence de terre dans les fissures, ou de vernis en surface; elles risquent de se désagréger totalement.

III. LES ESSAIS

1 - *L'échantillonnage*

Pour vérifier la possibilité d'appliquer la réduction consolidative à la collection de plombs du Musée on a sélectionné une petite quantité

d'objets formant un échantillonnage représentatif de la situation de la collection.

Liste des échantillons

- A Plaque de méreaux (incomplète)
- B Cachet à laine (incomplet)
- C Méreau
- D Méreau
- E Méreau
- F Méreau
- G Bulle papale de Célestin III (en 2 fragments G1 et G2)
- H Bulle papale de Paul II

Etat de conservation

Tous les objets présentent, à des degrés différents, les phénomènes de dégradations suivants:

- surface pulvérulente avec perte de grains
- présence de vernis partiellement craquelé et arasé
- corrosion intergranulaire en profondeur, ayant provoqué déformations, ruptures et perforations
- grande fragilité mécanique

Composition

L'analyse par spectrométrie X dispersive en énergie de 2 prélèvements effectués sur les échantillons A et G1 a montré qu'il s'agit de plomb pur (cf. annexe 3).

L'état de dégradation des objets fait douter de la possibilité de réussite du traitement.

- Les objets résistent-ils à une immersion?
- Sont-ils assez métalliques pour transmettre le courant et se polariser?
- Peut-on les brancher sans les endommager?
- Le vernis est-il un obstacle à la polarisation et est-il possible de l'enlever sans détériorer l'objet qu'il recouvre?

Essais préliminaires

Des essais de dévernissage sont réalisés sur les échantillons A, B, C, E (cf. Annexe 4)

Ils montrent que la solubilisation du vernis entraîne toujours une perte plus ou moins grave de surface; le vernis en gonflant emporte avec lui des grains de produits de corrosion, qui ne sont pas ancrés au substrat. Le dévernissage avant traitement est donc à proscrire. On

procède directement aux essais d'électrolyse, en espérant que la solubilisation progressive du vernis en solution aqueuse alcaline ou acide, parallèlement à la réduction et donc au renforcement des couches minéralisées sous-jacentes, ne compromette pas la surface de l'objet.

3 - *Essais de traitement électrolytique*

Le procédé

L'objet est relié au pôle négatif d'un générateur délivrant une tension constante. Une anode en grillage ou en feuille métallique est reliée au pôle positif. Les deux électrodes, immergées dans une solution (électrolyte), constituent la cellule d'électrolyse.

On mesure l'intensité du courant en insérant un ampèremètre, et la tension de cellule (ou ddp) avec un voltmètre.

On mesure périodiquement le potentiel cathodique en reliant la cathode à une électrode de référence à travers un voltmètre.

Les paramètres fondamentaux dont dépendent les conditions correctes de la réduction (objet en situation d'immunité et absence de dégagement d'hydrogène) sont le potentiel cathodique et le pH de la solution.

(cf. Bertholon, 1986)

Comme on peut voir sur le diagramme de Pourbaix du système plomb-eau (cf. Annexe 5), le choix d'un électrolyte acide ou alcalin a une grande importance:

— pour un pH de 13,5 la zone d'immunité du plomb correspond à un potentiel de $-0,8$ V ESH à $-2,3$ V ESH, et le dégagement d'hydrogène débute à $-0,9$ V ESH. En réalité, grâce à la forte surtension de l'hydrogène sur le plomb, on peut atteindre $-1,2$ V ESH sans qu'il y ait bullage.

— pour un pH de 1, la zone d'immunité correspond à un potentiel de $-0,2$ V ESH à $-1,2$ V ESH et le dégagement d'hydrogène débute dès $-0,1$ V ESH en théorie, et en pratique vers $-0,3$ V ESH. Cela veut dire qu'il est très difficile d'être en zone d'immunité sans bullage, la marge étant très étroite.

Un autre facteur important pour choisir l'électrolyte est l'action chimique sur l'objet pendant l'immersion en cas de mauvaise polarisation et donc en absence de protection cathodique.

Dans l'acide sulfurique dilué, il peut y avoir une attaque du carbonate de plomb, ce qui est problématique en début d'électrolyse; par contre le plomb n'est pas attaqué grâce à la formation de sulfate de plomb insoluble. Dans la soude ou la potasse diluées, le carbonate de

plomb n'est pas attaqué, ce qui est intéressant en début d'électrolyse, par contre le plomb est susceptible de se corroder. C'est problématique pour la stabilité après traitement, si l'on considère la difficulté d'effectuer un rinçage total liée à la porosité du matériau.

La neutralisation à l'acide sulfurique très dilué suivie de rinçages abondants indiquée dans Plenderleith 1971 devrait résoudre ce problème.

Déroulement des essais

Sur la base des considérations précédentes on décide de commencer les essais avec un électrolyte alcalin (NaOH à 5% en masse), et de tester également sur un échantillon l'électrolyte acide (H₂SO₄ à 10% en volume). Pour fournir une comparaison valable, on utilise les deux moitiés détachées de l'échantillon G pour tester ces deux électrolytes.

En ce qui concerne le branchement cathodique (il est exclu d'utiliser une pince, ou même un fil d'acier à cause de la fragilité des objets) on cherche un moyen d'obtenir une bonne polarisation tout en assurant un support à l'échantillon.

Deux solutions sont retenues (cf. Annexe 6).

— Polarisation directe avec bourre d'acier en milieu alcalin et avec un ruban de plomb en milieu acide.

— Polarisation indirecte: le ou les objets sont posés sur un lit de billes de graphite recouvrant une grille en acier inox reliée au pôle négatif de l'alimentation.

La réduction a été appliquée à 7 échantillons: A, B, C, D, G₁, G₂, H. Les modalités sont présentées dans les fiches de traitement de chaque échantillon.

(cf. Annexe 7)

Résultats

Contrairement à ce qu'on craignait, les échantillons ont bien résisté à l'immersion en solution acide/alcaline et se sont polarisés suffisamment pour que la réduction ait lieu.

Les résultats du traitement sont globalement positifs, les objets réagissant plus ou moins bien en fonction de certaines caractéristiques: état de surface, granulométrie des produits de corrosion superficiels, quantité de vernis.

En effet un objet très fragilisé dans la masse, avec fissures et ruptures (éch. G) a réagi d'excellente façon tandis qu'un autre mieux conservé mais dont la surface était très pulvérulente et prise dans un film de vernis (éch. C) a perdu au cours du traitement beaucoup de

lisibilité, la dissolution, même progressive, du vernis en entraînant le décollement des grains sous-jacents.

L'aspect final des pièces est de couleur grise assez sombre. Aux endroits où la surface originale est bien conservée, l'aspect métallique est satisfaisant; dans le cas des objets très dégradés on obtient une matière très poreuse.

Aucun traitement de finition (brossage. . .) destiné à l'améliorer n'est envisageable, sous peine d'écraser le relief.

L'échantillon traité en électrolyse acide a pris une couleur plus claire mais la comparaison n'est pas concluante, le traitement ayant dû être interrompu avant de compléter la réduction.

La consolidation des objets après la réduction est effective. Ils restent bien sûr fragiles, mais reprennent beaucoup de cohésion et peuvent être manipulés sans perte de grains ni ruptures.

La stabilité à long terme des objets est en cours de vérification. Le milieu de conservation joue un rôle fondamental.

En effet l'objet ne contient plus de substances nocives, comme les formiates et les acétates, solubilisés pendant l'électrolyse, mais la surface métallique est très active et un conditionnement en atmosphère nocive ferait repartir la corrosion (cf. Lane, 1987).

Le milieu de conservation doit donc faire l'objet d'une étude, sur la base des données existantes (cf. Blackshaw, 1978) pour en garantir la salubrité nécessaire à la stabilité à long terme du plomb.

CONCLUSIONS

Les résultats de cette série d'essais sont plutôt satisfaisants et la bonne issue du traitement sur des pièces très fragiles et fragmentées autorise à considérer la réduction consolidative comme la meilleure méthode lorsqu'il s'agit de récupérer "in extremis" des objets très dégradés comme les bulles papales et dogales du Musée Bottacin.

Pour les pièces dont les caractéristiques (surface, vernis) font craindre une perte de lisibilité une simple consolidation par imprégnation d'une résine adaptée est la seule intervention praticable.

La recherche devra être approfondie dans les directions suivantes:

- amélioration des modalités d'électrolyse en milieu acide
- mise au point d'un dispositif permettant le traitement simultané de nombreux objets (cf. Petrou Lykiardopoulou, 1987)
- élaboration d'un milieu de conservation adapté aussi bien pour le stockage que pour l'exposition.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHOLON, 1986 - *Traitement et conservation d'une collection d'objets en plomb d'époque médiévale* - VALECTRA - EDF/DER.
- BERTHOLON, DEGRIGNY 1987 - *Rapport d'examen des objets en plomb du Département des Antiquités Grecques et Romaines* - EDF/DER.
- BLACKSHAW, DALIELS 1978 - "Selecting safe materials for use in display and storage of antiquities" in Atti ICOM 5th Triennial Meeting Zagreb.
- GUIDA, MARABELLI, REINDELL, 1980 - "Restoration and Storage of Lead Artifacts" in Restaurator n. 4.
- LACOUDRE, 1987 - *Electricité et Archéologie*, VALECTRA-EDF/DER.
- LANE, 1987 - "The reduction of lead" in Conservation of Archaeology and the applied arts, atti IIC - Stocckholm Congress.
- LANE, 1979 - "Some comparisons of lead conservation methods, including consolidative reduction" in The Conservation and Restoration of Metals Scottish Society for Conservation, Edinburgh.
- LANE, 1987 - "The conservation and storage of lead coins in the Depart. of Coins and Medals, British Museum" in Jubilee Conservation Conference, Summer School Press, London.
- MATTIAS, MAURA, RINALDI - "The degradation of lead antiquities from Italy" in Studies in Conservation v. 29.
- MILES, 1986 - "Wood coatings for display and storage cases" in Studies in Conservation vol. 31.
- ORGAN, 1963 - "The consolidation of fragile metallic objects" in Recent Advances in Conservation, ed Thomson, London.
- ORGAN, 1976 - "The current status of the treatment of corroded metal artifacts" in Corrosion and Metal Artifacts, National Bureau of Standards Special Publication, Maryland.
- PETROU-LYKIARDOPOULOU - "Coping with the problem of the decay of byzantine lead seals in the Numismatic Museum at Athens" in Jubilee Conservation Conference, Summer School Press, London.
- PENNEC, 1986 - *Nettoyage des lingots de plomb de l'épave antique de Ploumanac par électrolyse*, VALECTRA, EDF/DER.
- PLENDERLEITH, 1971 - *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, 2nd ed., London.
- POLLARD, 1985 - "Conservation of Pewter Objects from the Roman Reservoir at Bath" in Lead and Tin Studies in Conservation and Technology UKIC Occasional Paper n. 3.
- TURGOOSE, 1985 - "The corrosion of lead and tin before and after excavation" in Lead and Tin Studies in Conservation and Technology UKIC Occasional Paper n. 3.

LISTE DES ANNEXES

- Annexe 1 - *Etat de conservation d'objets en plomb de la collection*
photo n. 1 échantillon C
photo n. 2 échantillon G
photo n. 3 échantillon D
photo n. 4 échantillon H
- Annexe 2 - *Modalités d'emploi de la réduction consolidative dans la littérature*
tableau 1 - électrolyse
tableau 2 - rinçage et protection.
- Annexe 3 - *Composition: analyse per spectrométrie X dispersive en énergie*
photo n. 5 échantillon A
photo n. 6 échantillon G1
- Analyse d'un prélèvement en surface
- Analyse d'un prélèvement dans la section
- Annexe 4 - *Essais de dévernissage - tableau 3*
- Annexe 5 - *Diagrammes d'équilibres électrochimiques du système Pb-H₂O*
- Annexe 6 - *Schémas de montage électrolytique*
photo n. 7 montage en polarisation directe
photo n. 8 montage en polarisation indirecte
- Annexe 7 - *Fiches de traitement*
photo n. 9 échantillon A
photo n. 10 échantillon B au microscope (x 100)
photo n. 11 échantillon D
photo n. 12 échantillon C
photo n. 13 échantillon G1 et G2
photo n. 14 échantillon G1 et G2
photo n. 15 échantillon H

ANNEXE 1

Etat de conservation d'objets en plomb de la collection.

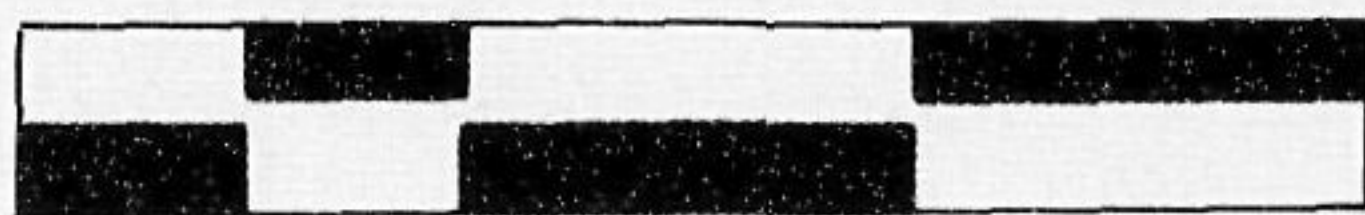
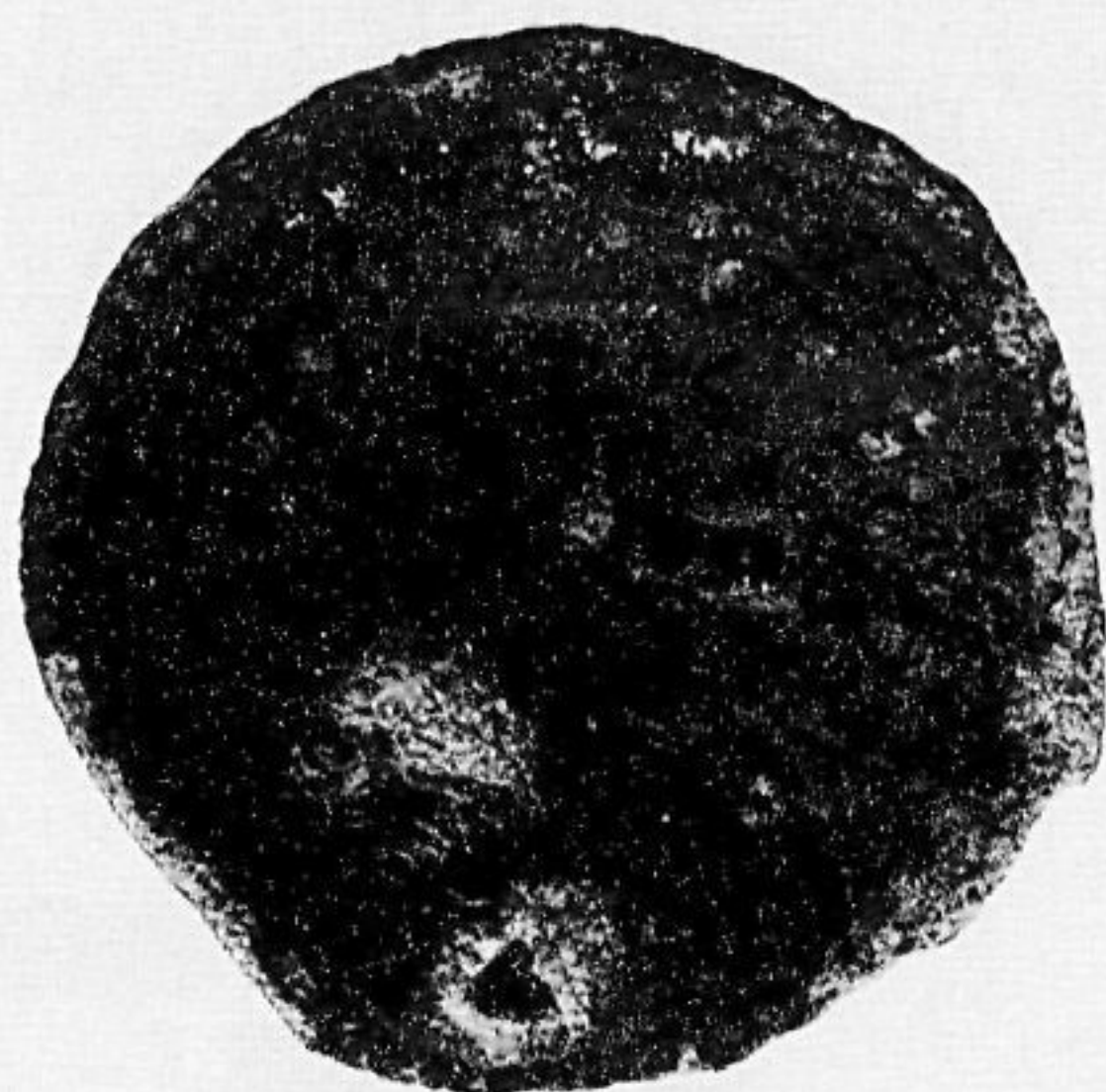


Photo 1 - Échantillon C.

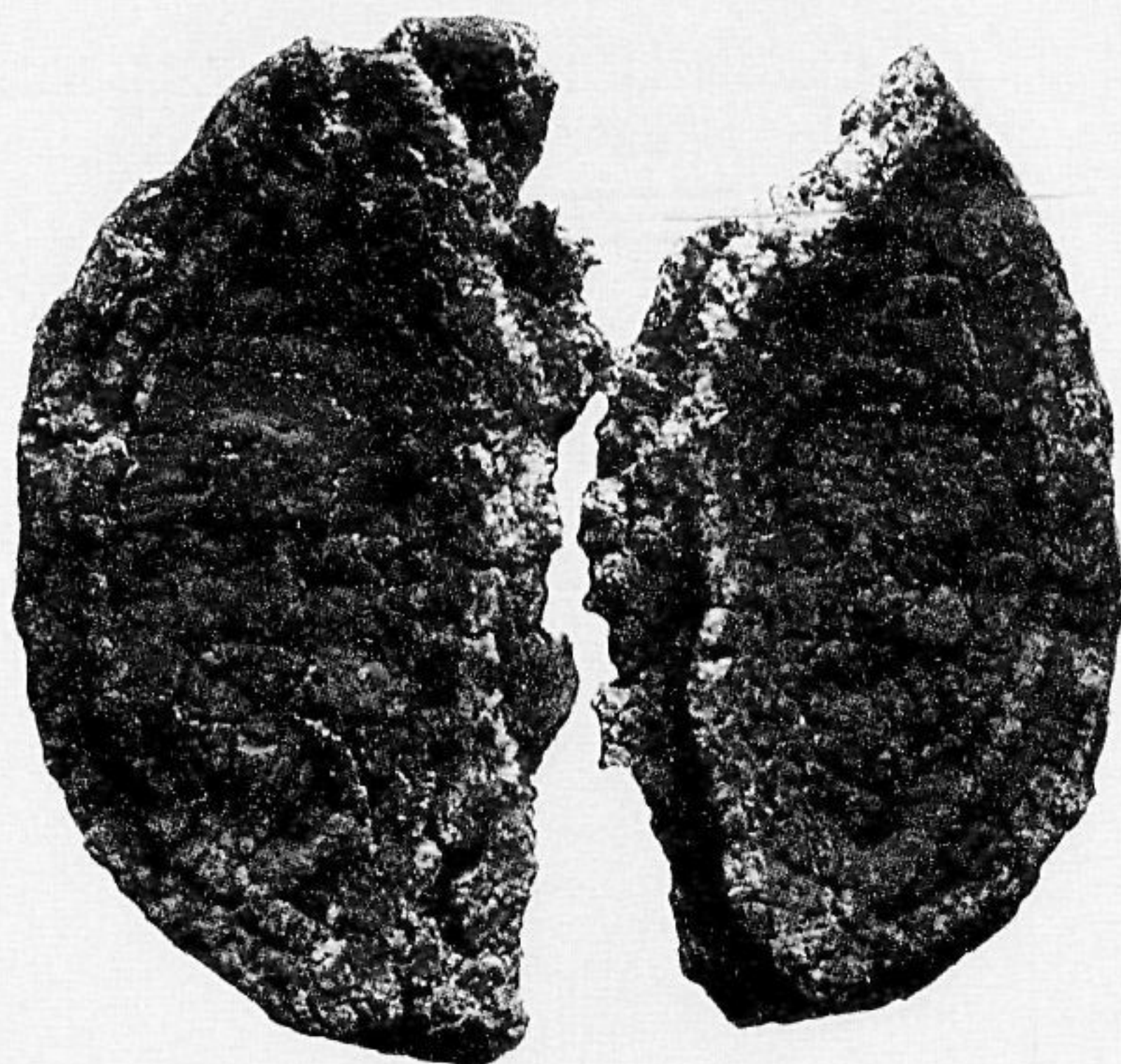


Photo 2 - Échantillon G.

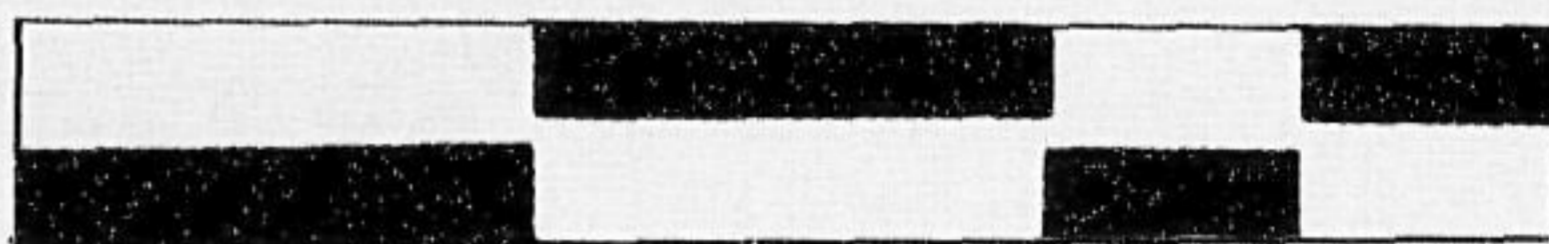
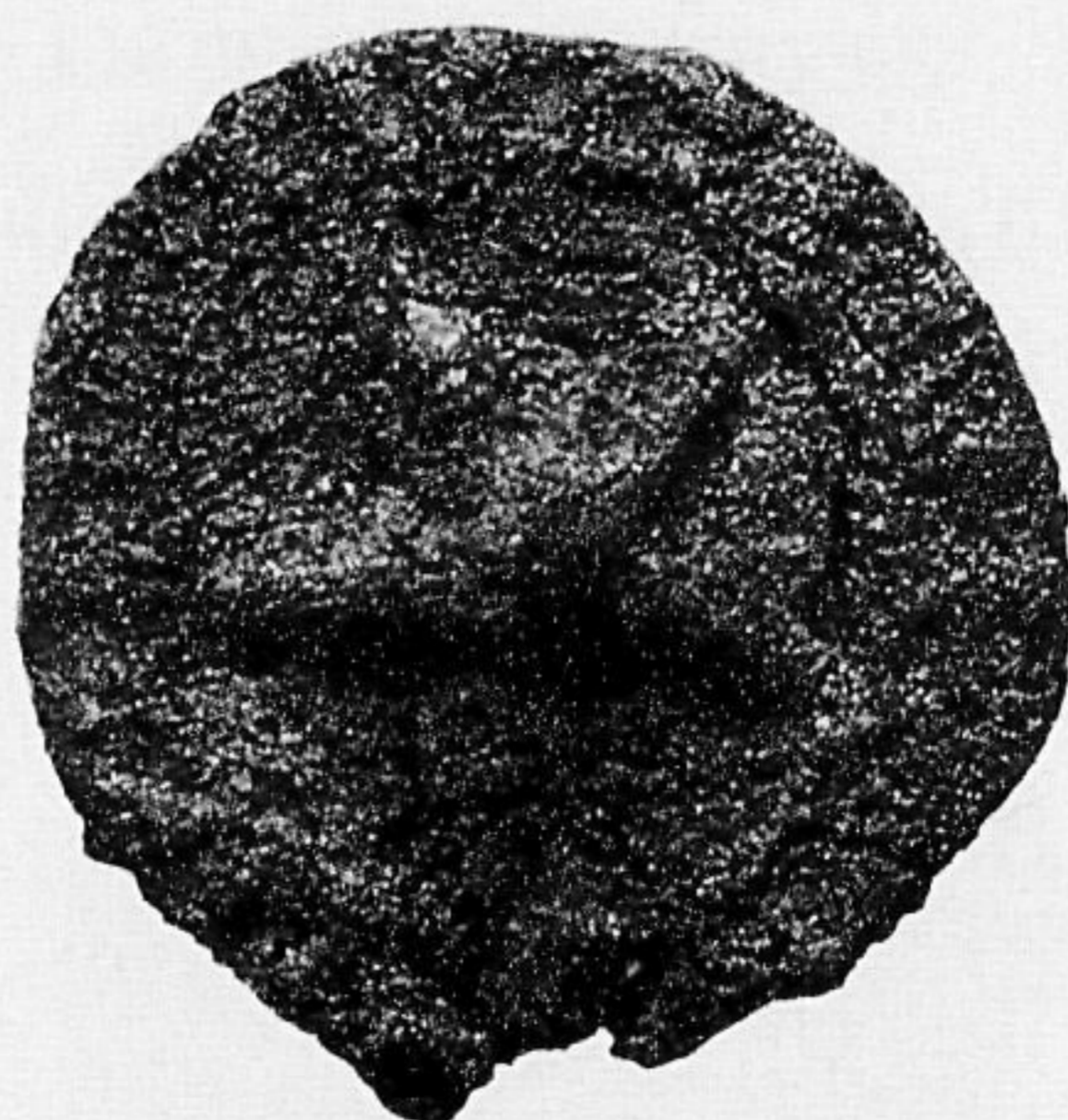


Photo 3 - Échantillon D.



Photo 4 - Échantillon H.

ANNEXE 2

TABLEAU 1 - Modalité d'emploi de la réduction consolidative dans la littérature

| Référence | Electrolyte | Anode | Branchement cathodique | Intensité | Voltage | Potentiel cathodique | Durée | Observations |
|---------------|---|--------------------------------------|---|---|------------|----------------------|--|--|
| ORGAN | NaOH à 5% | Titane platiné ou Fer ou Acier | Fil d'acier inox éventuellement support en mousse polyuréthane | 100 mA/dm ² | — | — | — | Il y a bullage au-dessus de 250 mA/dm ² ; le courant doit être plus faible, tout en assurant la protection cathodique. Il y a bullage à la fin de la réduction |
| PLENDERLEITH | H ₂ SO ₄ à 10% ou NaOH à 5% | Plomb Fer ou Acier inox | Fil ou feuille de plomb | 100 -200 mA/dm ² 100-200 mA/dm ² | — — | — — | 3 semaines plus rapide | L'électrolyse acide fonctionne mieux; il n'y a pas bullage à la fin de la réduction |
| LANE | H ₂ SO ₄ à 10% | Plomb | Fil ou feuille de plomb | 100 mA/dm ² | — | — | plus longue qu'en milieu alcalin | Si le courant est inférieur à 50 mA/dm ² , le carbonate basique se transforme en sulfate insoluble au lieu de retourner à l'état métallique. Il y a bullage occasionnel à la fin de la réduction. |
| ORGAN 1977 | H ₂ SO ₄ à 10% | Plomb | Fil de plomb | 6 - 12 mA/dm ² | — | — | 2 semaines | Fonctionne pour objets très fragiles, incohérents, maintenus par le vernis. |

TABLEAU 1 - *Continuation*

| Référence | Electrolyte | Anode | Branchement cathodique | Intensité | Voltage | Potentiel cathodique | Durée | Observations |
|-------------------------------|--|---|------------------------|----------------------------|---------|----------------------|------------------------------|---|
| ORGAN | H ₂ SO ₄ à 10% <i>ou</i> à 5% | — | — | 100 mA/dm ² | — | — | — | L'aspect des pièces est identique en électrolyse acide/alcaline, sauf au niveau microscopique |
| GUIDA et al. 1980 | H ₂ SO ₄ à 10% | Feuille de plomb à 8 mm de chaque coté de l'objet | Fil de platine | 100-200 mA/dm ² | 2-3 V | — | 1-2 semaines | Si le courant est supérieur à 300 mA/dm ² il y a bullage |
| POLLARD 1985 | Na ₂ CO ₃ à 50% | Acier inox | Fil de cuivre étamé | 20-80 mA/dm ² | — | — | de 12 h à 48 h ou plus | — |
| PETROU- YKIARDO- POULOU | H ₂ SO ₄ à 10% | Plomb | Fil de plomb | 100 mA/dm ² | — | — | — | — |

TABLEAU 2

| Référence | Neutralisation (après électrolyse alcaline) | Rinçage | Séchage | Traitement finition | Protection |
|--------------------------------|---|--|------------------------------|------------------------|---|
| PLENDERLEITH | Eau acidulée à pH 3,5 avec quelques gouttes de H ₂ SO ₄ Bains successifs jusqu' à pH stable | Eau distillée; bains successifs jusqu'à pH stable | Alcool ou air chaud | Brossage | Imprégnation par im- mersion dans paraffine ou cire microcristalline |
| ORGAN 1977 | — | Léger rinçage; après l'électrolyse acide il y a un film protecteur de sulfate de plomb | — | — | Imprégnation de cire mi- crocristalline |
| GUIDA 1980 | — | Rinçage en eau distillée bouillie jusqu'à pH neutre stable | Acétone et trichloréthane | — | Sachet synthétique scellé (test sur polyéthylène Moplefan et biorienté) |
| POLLARD 1985 | comme Plenderleith 1971 | Eau de ville courante pendant 6 h; bain dans eau de ville pendant 2 h | Etuve à 50°C pendant 4 h | — | Vernis Butyral de Poly- vinyl a 50% dans alcool |
| PETROU-LYKIAR DOPOULOU 1987 | — | Eau de ville | — | — | Cire microcristalline ou Incralac ou Paraloïd B 72 |

ANNEXE 3

Composition: analyse par spectrométrie X dispersive en énergie.

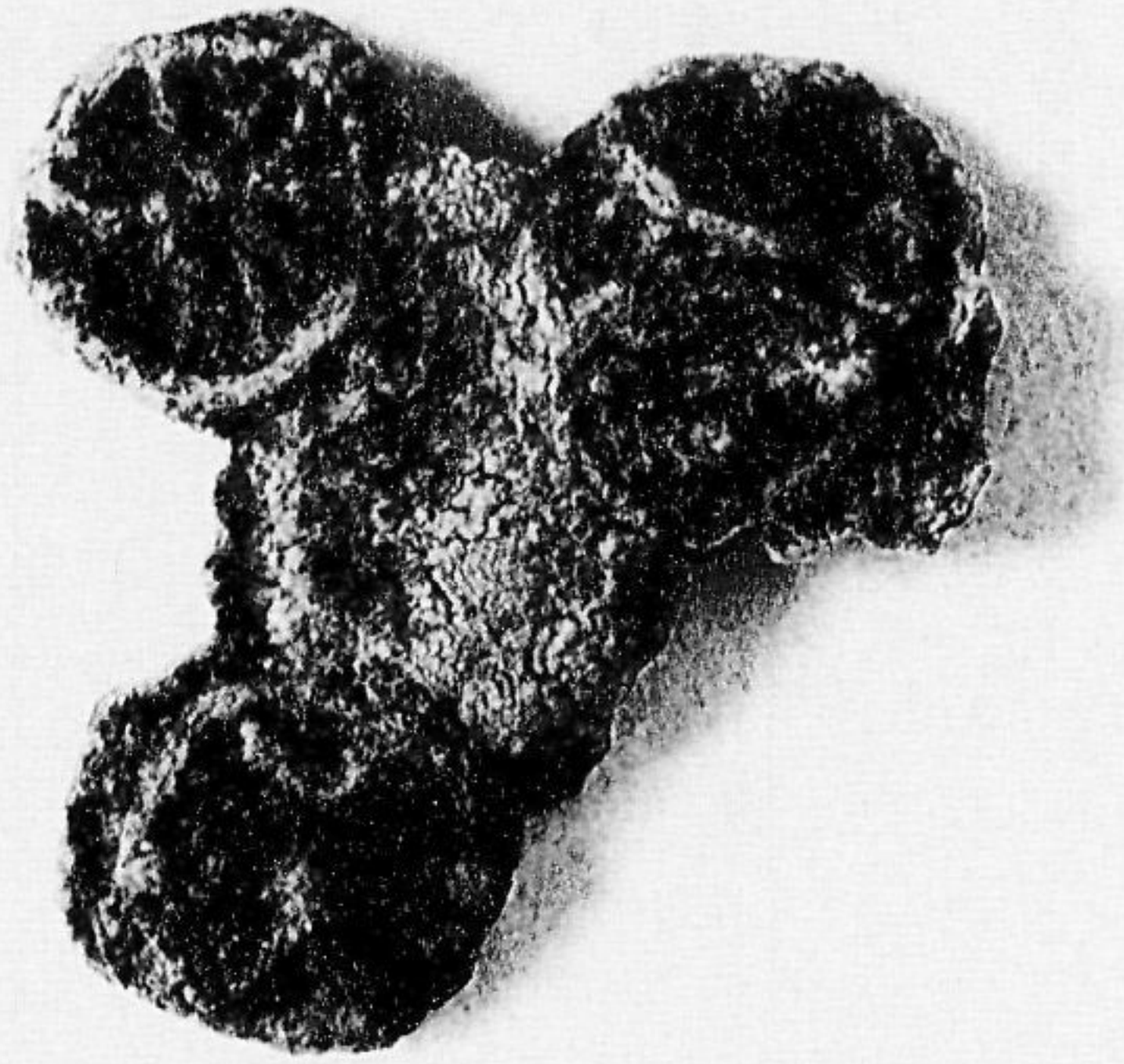
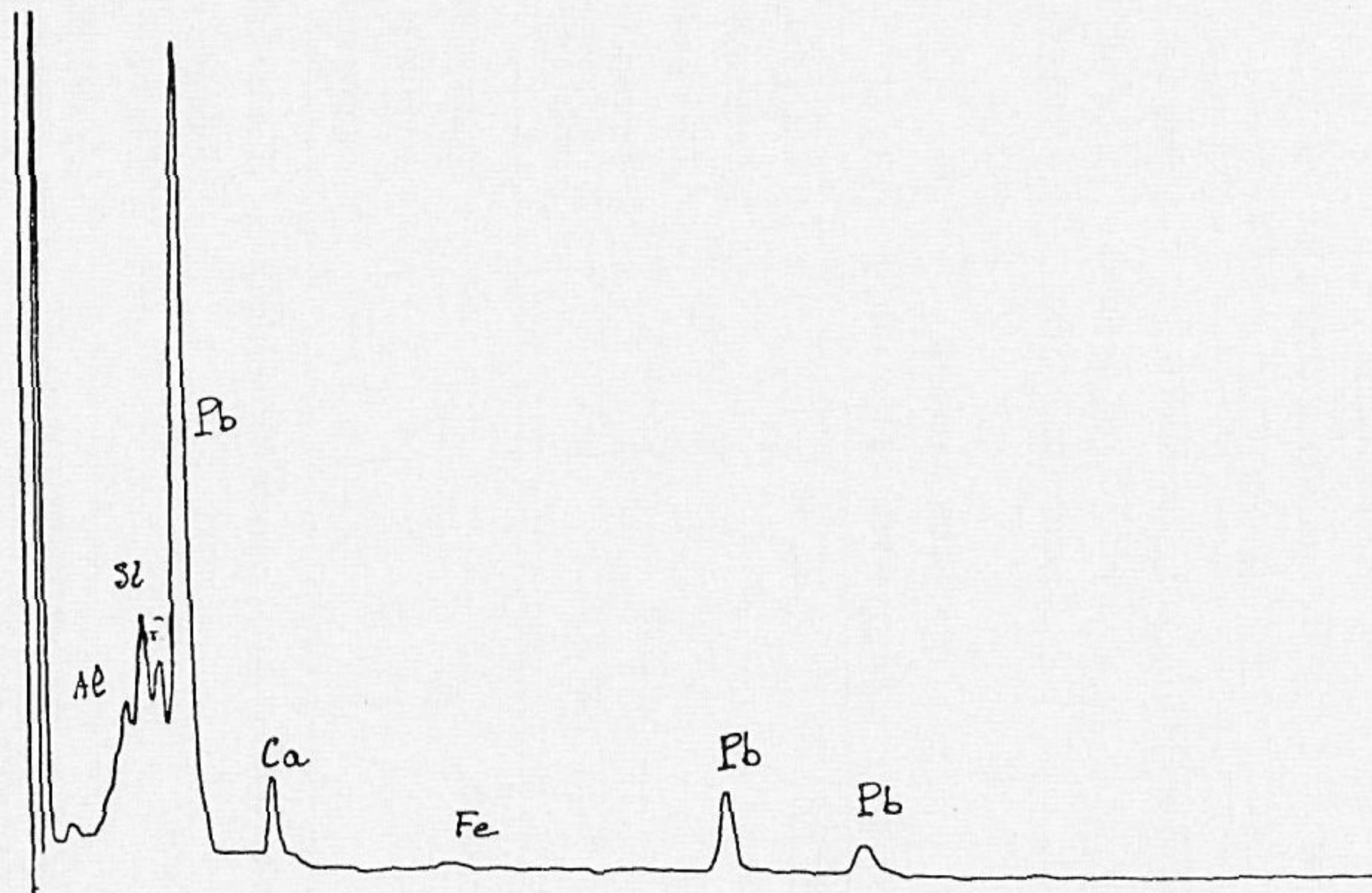


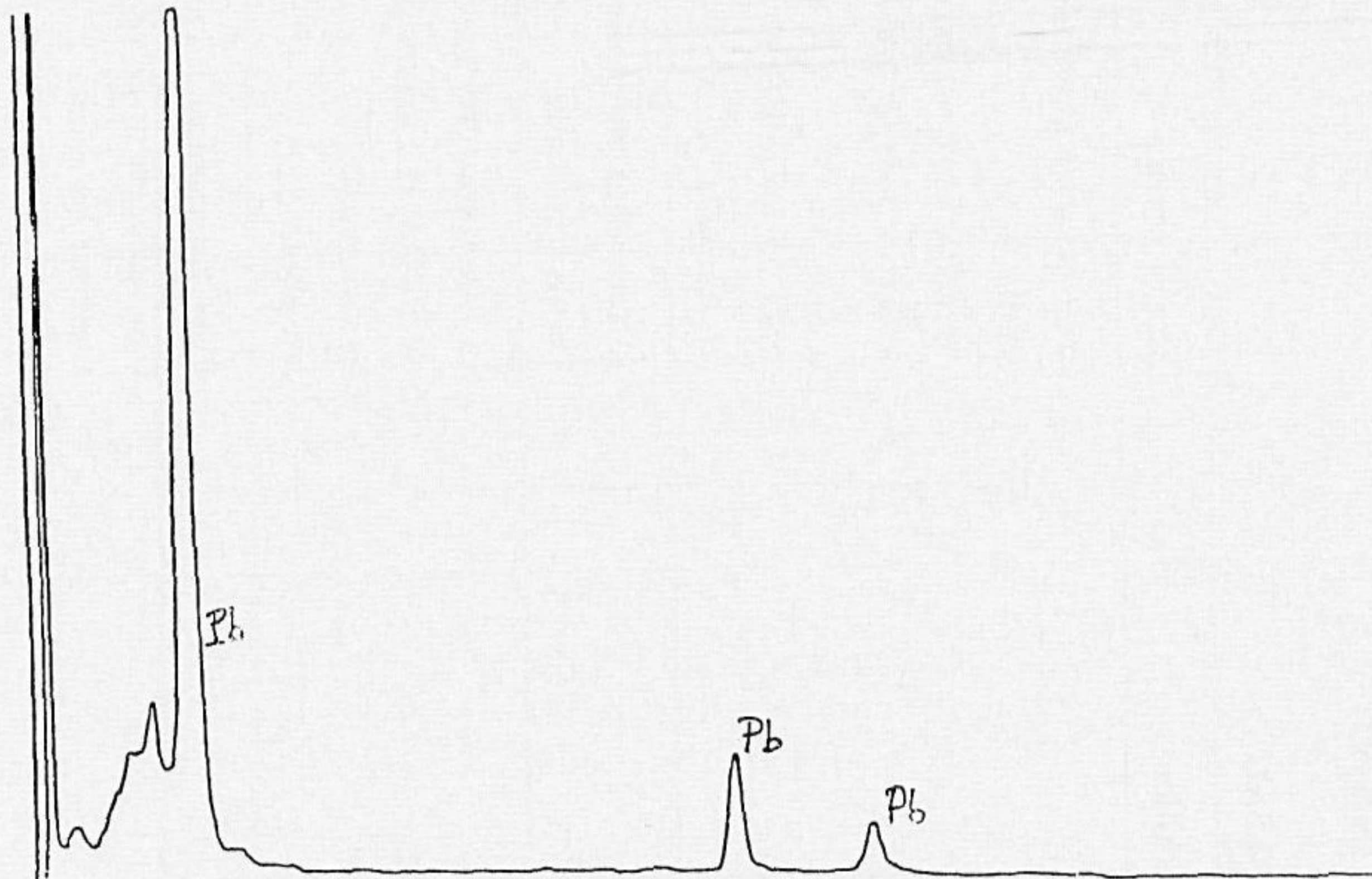
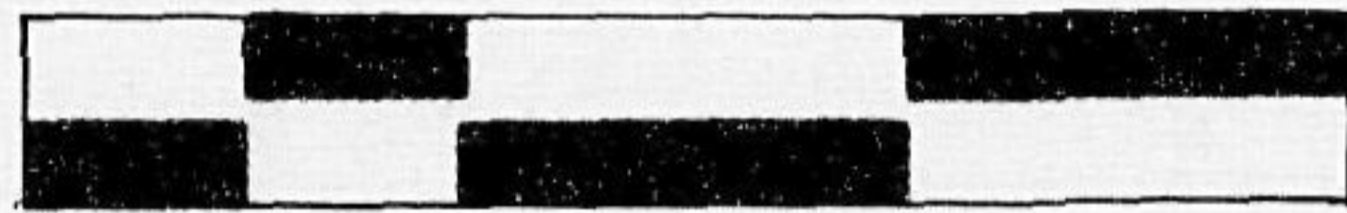
Photo 5 - Échantillon A.



Analyse d'un prélèvement en surface.



Photo 6 - Échantillon G1.



Analyse d'un prélèvement dans la section.

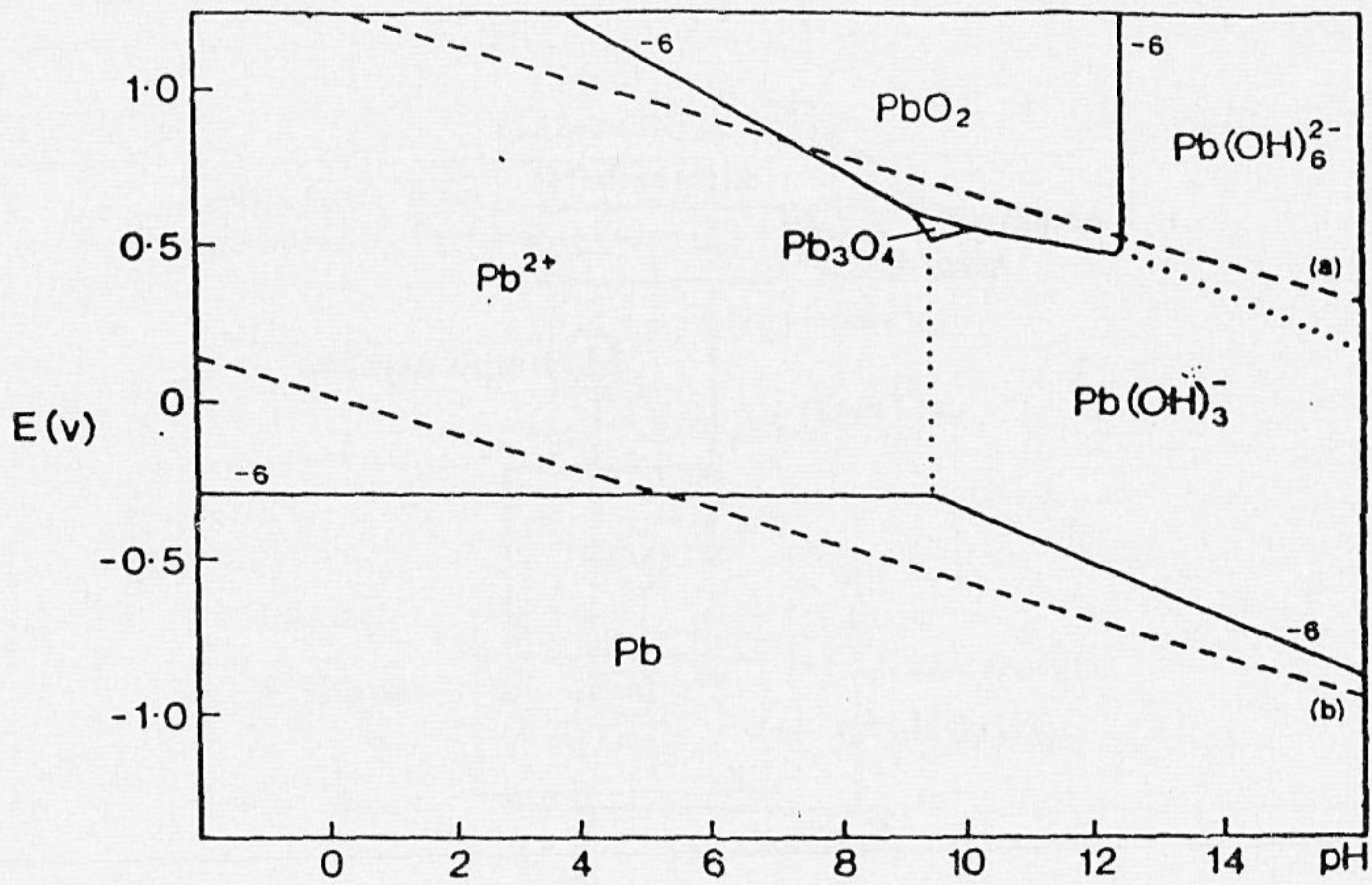
ANNEXE 4

TABLEAU 3

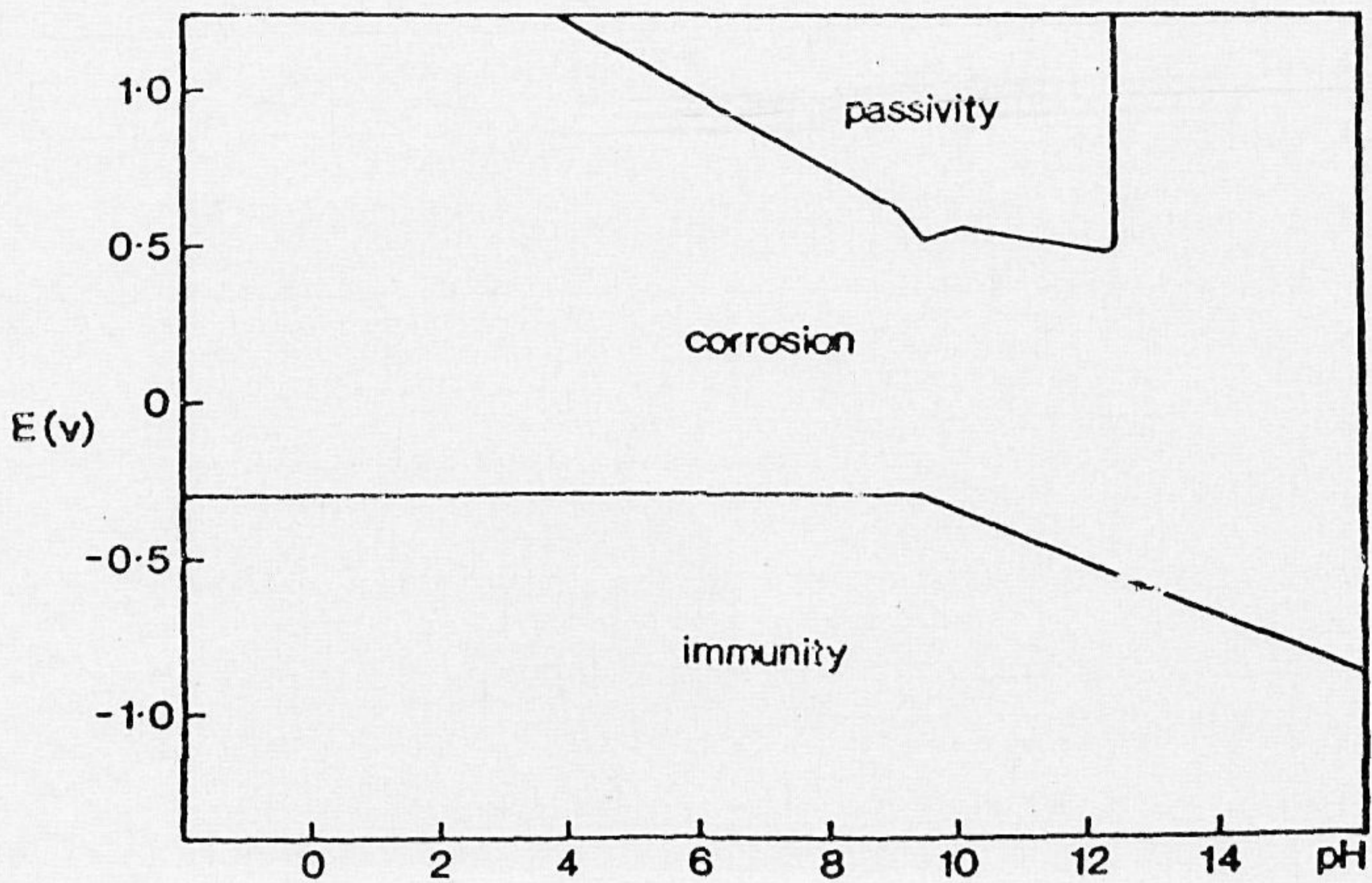
| Echantillon | Etat de surface | Essais | Résultats |
|-------------|--|---|--|
| A | Zone centrale pulvérulente, vernis écaillé. mereaux: bonne surface et couche de vernis dans les anfractuosités arasé sur les reliefs (cf. photo n. 5) | — Imprégnation lente d'acétone par capillarité — Idem avec diméthylformamide | Ramollissement et gonflement, plus prononcés avec le diméthylformamide. Solubilisation partielle mais perte de grains dans les zones de surface fragile. |
| B | Surface assez pulvérulente. Vernis très écaillé | Exposition aux vapeurs d'acétone (2 h) puis immersion | Gonflement et solubilisation partielle. Perte de grains. |
| C | Surface recouverte par vernis, sauf reliefs arasés; cloques pulvérulentes localement. (cf. photo n. 1) | Immersion lente par capillarité dans le diméthylformamide | Forte coloration du solvant, bonne solubilité mais perte de grains simultanée et effritement des zones de cloques fragilisation |
| E | Pièce apparemment bien conservée Grosse épaisseur de vernis, arasé sur les reliefs | Immersion lente par capillarité dans l'acétone | Rammollissement, gonflement, perte de grains. On peut éliminer mécaniquement les empâtements après gonflement. |

ANNEXE 5

Diagrammes d'équilibres électrochimiques du système Pb-H₂O (d'après Turgoose 1985).



Equilibrium potential-pH diagram for the Pb-H₂O system; conc. dissolved species = 10⁻⁴M.



Pourbaix diagram for the Pb-H₂O system.

ANNEXE 6

Schémas de montage.

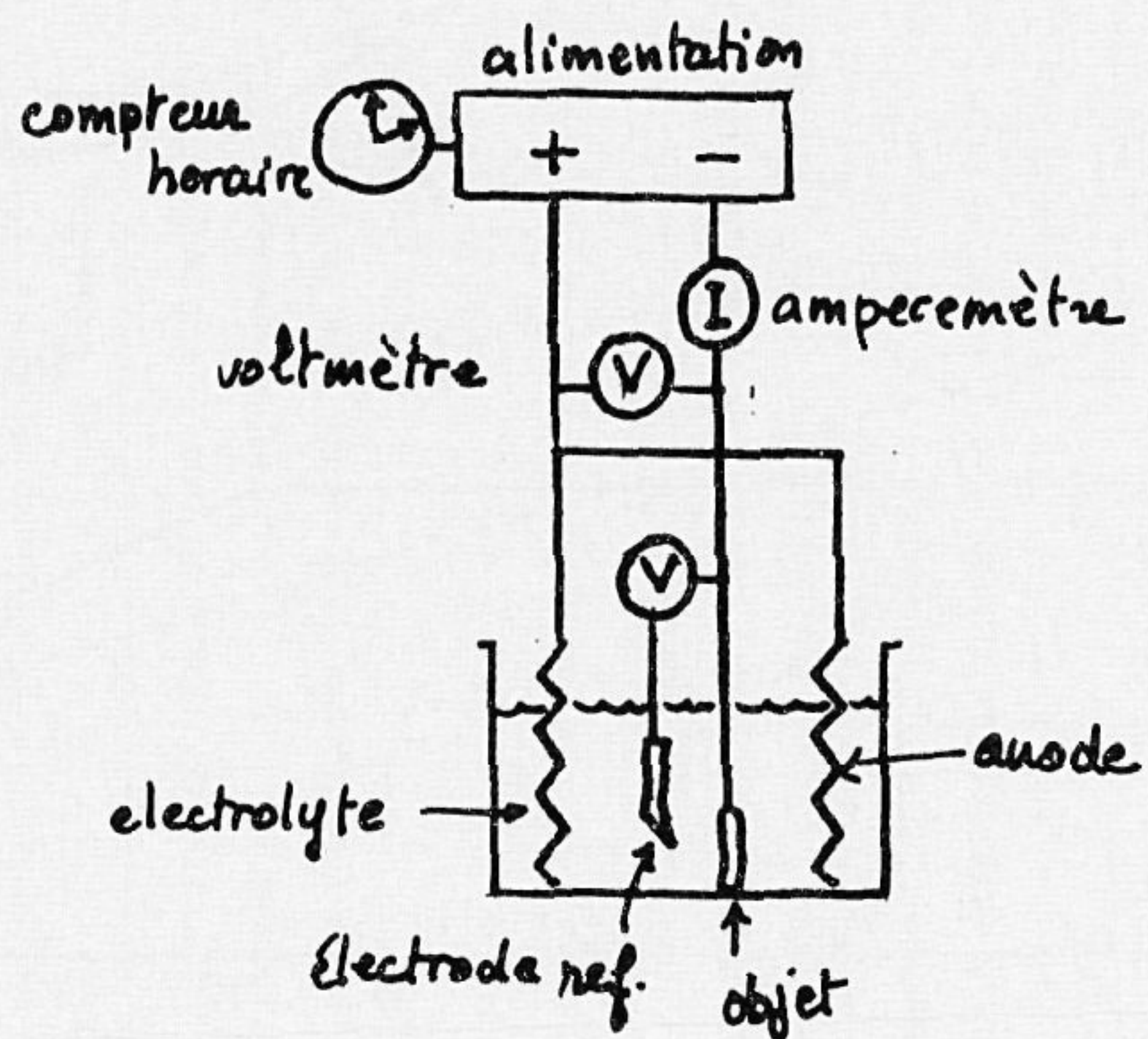


Schéma de montage en polarisation directe.

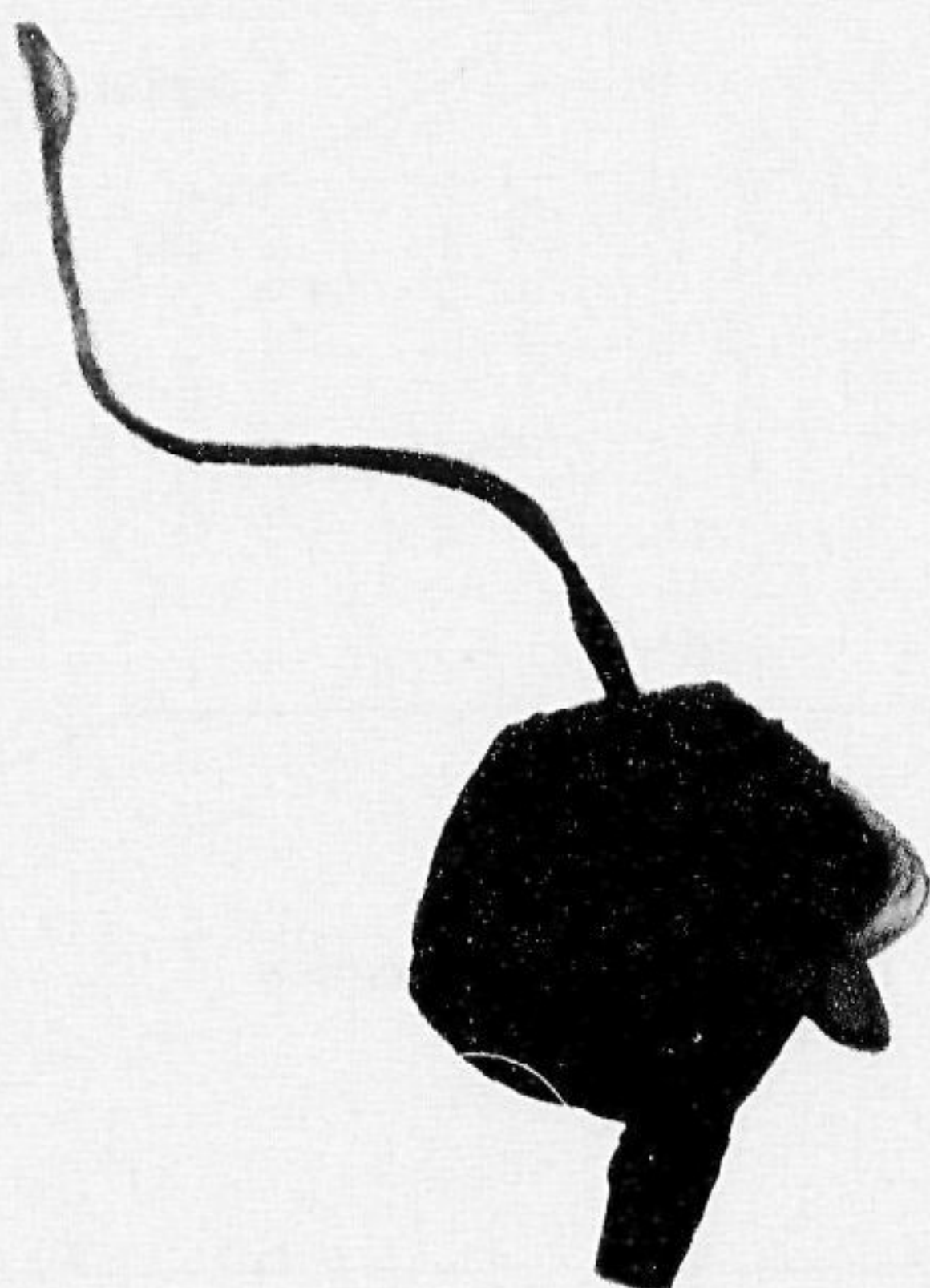


Photo 7 - Montage en polarisation directe (éch. B).

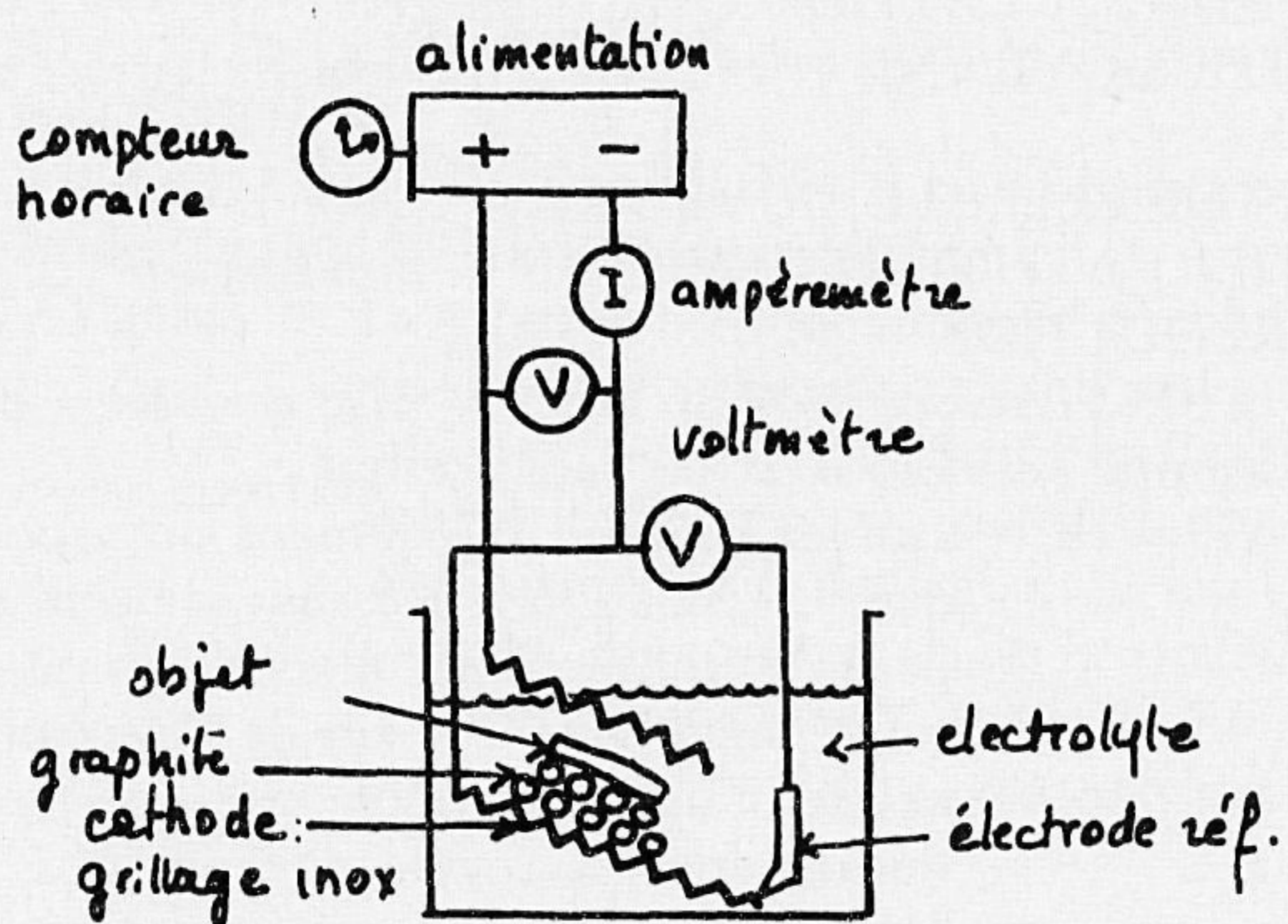


Schéma de montage en polarisation indirecte.



Photo 8 - Montage en polarisation indirecte (éch. A).

ANNEXE 7 FICHES DE TRAITEMENT

FICHE DE TRAITEMENT ECHANTILLON: A

ELECTROLYTE = NaOH à 5%

ANODE grillage en titane ruthénié

BRANCHEMENT CATHODIQUE = indirect

INTENSITE MOYENNE = 140 mA (on calcule la surface totale de la cathode)

TENSION DE CELLULE MOYENNE = 1,98 V

POTENTIEL CATHODIQUE MOYEN = non mesuré

DUREE REDUCTION = 48 h

RINCAGE, SECHAGE, PROTECTION = Eau acidulée / eau de ville / alcool / acétone Paraloid B72 5% dans acétone

OBSERVATIONS = L'objet reprend rapidement un aspect métallique; la réduction a lieu aussi du côté posé sur le lit de graphite. Des billes de graphite ont un reflet métallique à la fin de l'électrolyse, et l'analyse d'un échantillon par spectrométrie de fluorescence X révèle une quantité infime de plomb; sans doute une petite quantité de plomb se réduit sur d'autres sites cathodiques et pas in-situ:

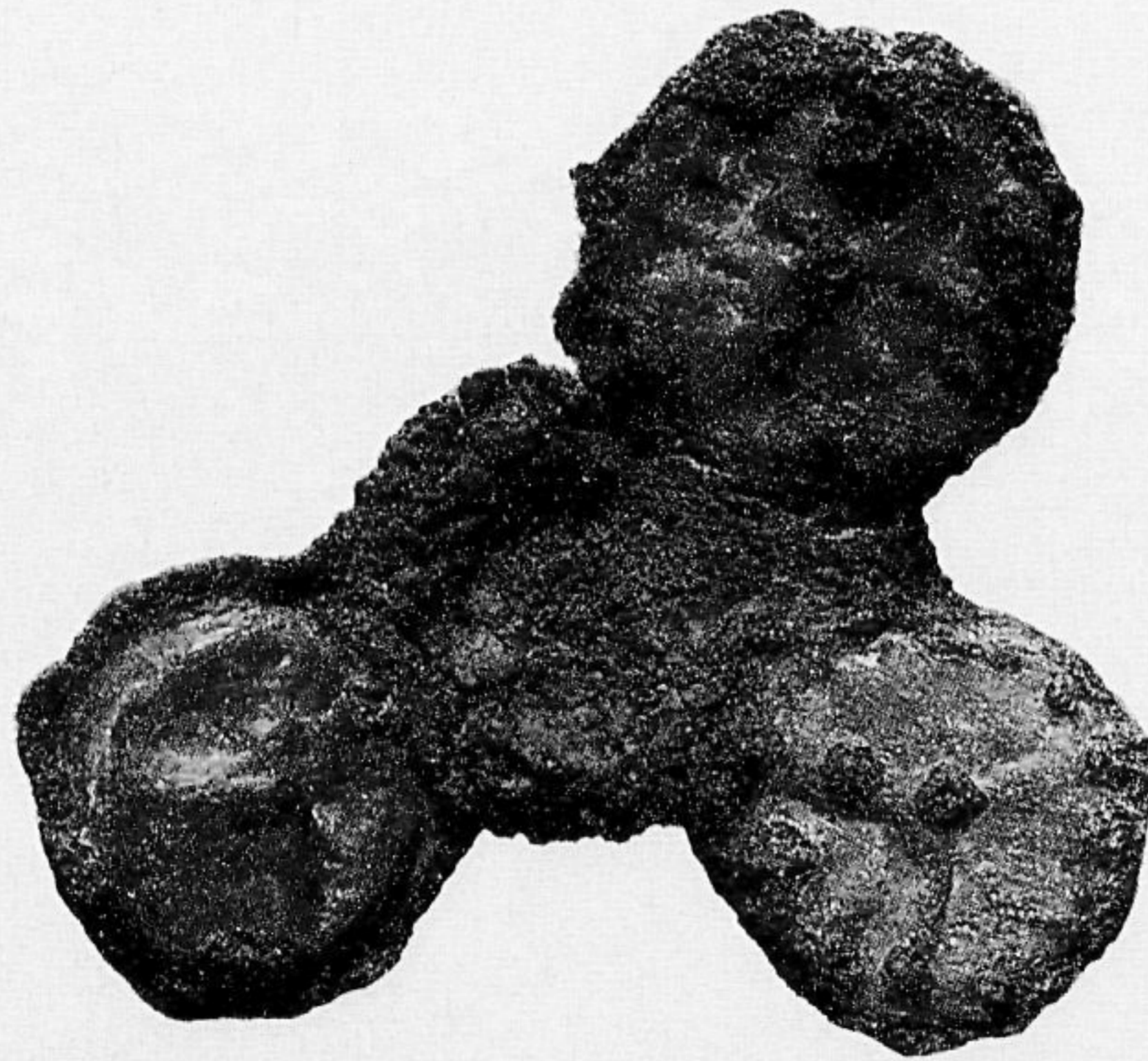


Photo 9 - Après traitement.

FICHE DE TRAITEMENT ECHANTILLON: B

ELECTROLYTE = NaOH à 5%

ANODE = grillage en titane ruthénié

BRANCHEMENT CATHODIQUE = bourre d'acier autour de l'objet

INTENSITE MOYENNE = 17 mA

TENSION CELLULE MOYENNE = 1,66 V

POTENTIEL CATHODIQUE MOYEN = 0,84 V. ESH

DUREE REDUCTION = 22,5 h

RINCAGE, SECHAGE, PROTECTION = Eau acidulée/eau de ville/
alcool/acétone Paraloid B72 à 5% dans acétone

OBSERVATIONS = La solution se colore à cause dissolution du vernis au début. L'objet reprend assez rapidement un aspect métallique. Après quelques heures, la bourre d'acier provoque des chutes de courant accompagnées de bullage et il faut la changer. L'aspect microscopique de la surface après réduction est documenté sur la photo; on observe une consistance poreuse mais très liée et solide.

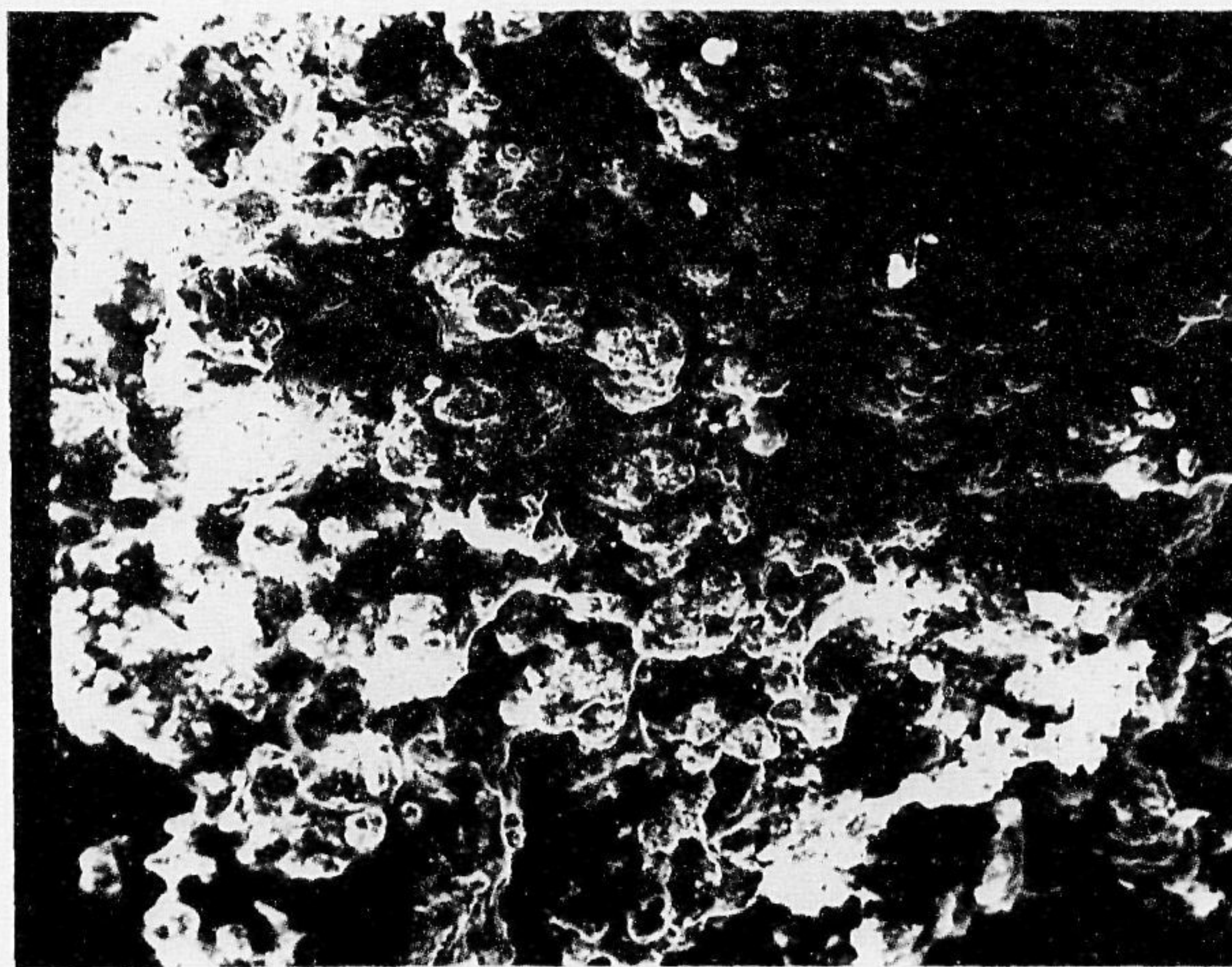


Photo 10 - Surface après traitement au microscope électronique à balayage (agrandissement x 100).

FICHE DE TRAITEMENT ECHANTILLON: D

ELECTROLYTE = NaOH à 5%

ANODE grillage en titane ruthénié

BRANCHEMENT CATHODIQUE = phase 1: direct avec bourre d'acier - phase 2: indirect

INTENSITE MOYENNE = phase 1: 40 mA / phase 2 : 100 mA

TENSION DE CELLULE MOYENNE = phase 1: 1,6 V / phase 2 : 2 V

POTENTIAL CATHODIQUE MOYEN = phase 1: pas mesuré / phase 2: -1,1 VESH

DUREE REDUCTION = phase 1: 24h / phase 2 164h

RINCAGE, SECHAGE, PROTECTION = Eau acidulée / eau de ville / alcool / acétone Paraloid B72 5% dans acétone

OBSERVATIONS = le montage direct avec bourre d'acier provoque à la longue des chutes de courant, et on change de montage après 24 h. On laisse l'objet en électrolyse le plus longtemps possible, pour vérifier l'apparition de bullage à la fin de la réduction, qui n'est pas observé. La lisibilité de l'objet réduit est bonne.

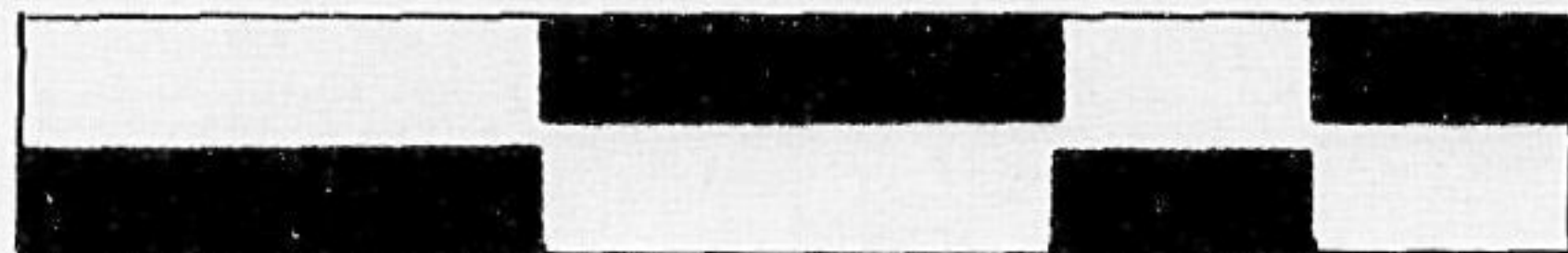
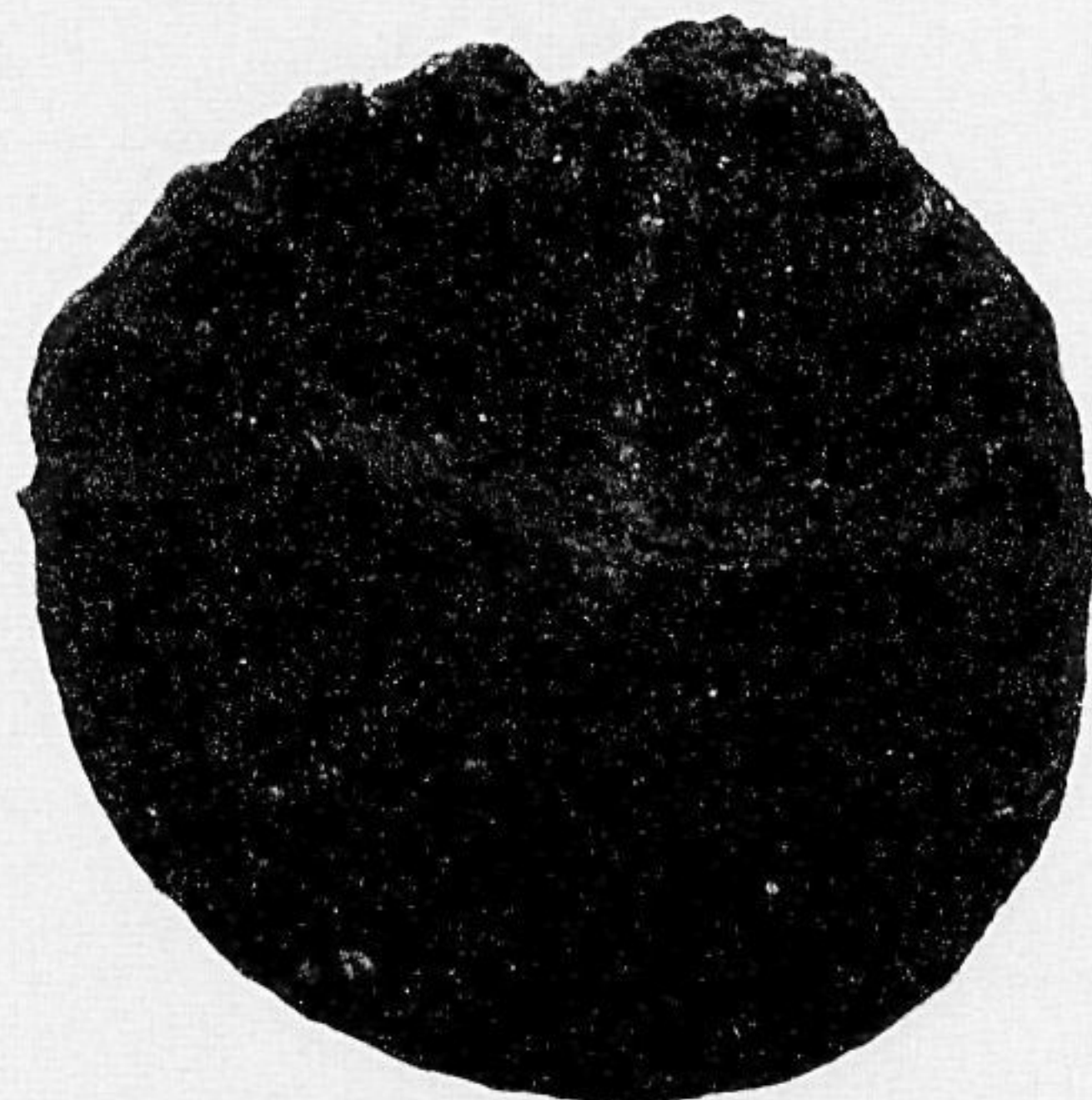


Photo 11 - Après traitement.

FICHE DE TRAITEMENT ECHANTILLON: C et G₂

ELECTROLYTE = NaOH à 5%

ANODE grillage en titale ruthénié

BRANCHEMENT CATHODIQUE = indirect

INTENSITE MOYENNE = 130 mA

POTENTIEL CATHODIQUE MOYEN = -1,22 V ESH

DUREE REDUCTION = 95h

RINCAGE, SECHAGE, PROTECTION = Eau acidulée / eau de ville
/acétone Paraloid B72 5% dans acétone

OBSERVATIONS = Le vernis se dissout assez rapidement, mais il
reste un dépôt sur l'échantillon C.

Les objets reprennent un aspect métallique
après quelques heures. A la fin l'échantillon G
est bien lisible, quoique très poreux, mais l'éch.
C a beaucoup perdu de sa surface avec le vernis.



Photo 12 - Éch. C après traitement.

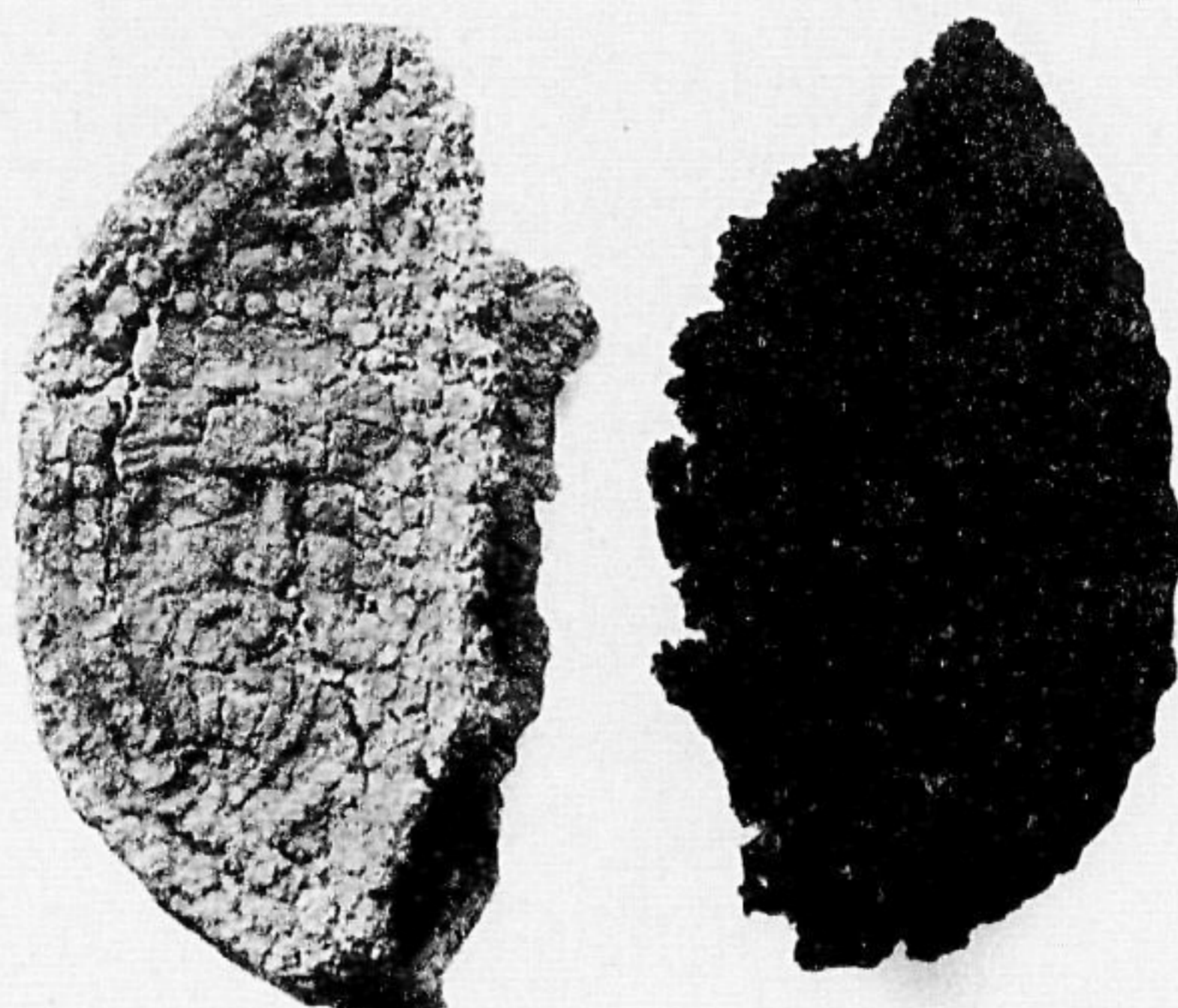


Photo 13 - Éch. G₁ avant traitement et G₂ après.

FICHE DE TRAITEMENT ECHANTILLON: G1

ELECTROLYTE = H₂SO₄ à 10%

ANODE feuille de plomb

BRANCHEMENT CATHODIQUE = ruban de plomb

INTENSITE MOYENNE = 15 mA

TENSION CELLULE MOYENNE = 1,6 V

POTENTIEL CATHODIQUE MOYEN = -0,15 V ESH

DUREE REDUCTION = 70h (interrompue avant la fin)

RINCAGE, SECHAGE, PROTECTION = Eau de ville/alcool/acétone

Paraloïd B72 5% dans acétone

OBSERVATIONS = la réduction est très lente, sans doute à cause de la très faible intensité imposée pour éviter l'apparition de bullage.

— la manipulation pose des problèmes: fréquentes chutes de courant liées apparemment à la passivation de l'anode, où se forme du sulfate de plomb; immédiate apparition de bullage risquant d'endommager la surface de l'objet. Ces problèmes rendent à première vue peu praticable l'électrolyse acide; il serait intéressant de la tester avec une anode différente (par ex. en carbone) ou un dispositif anti-passivant.

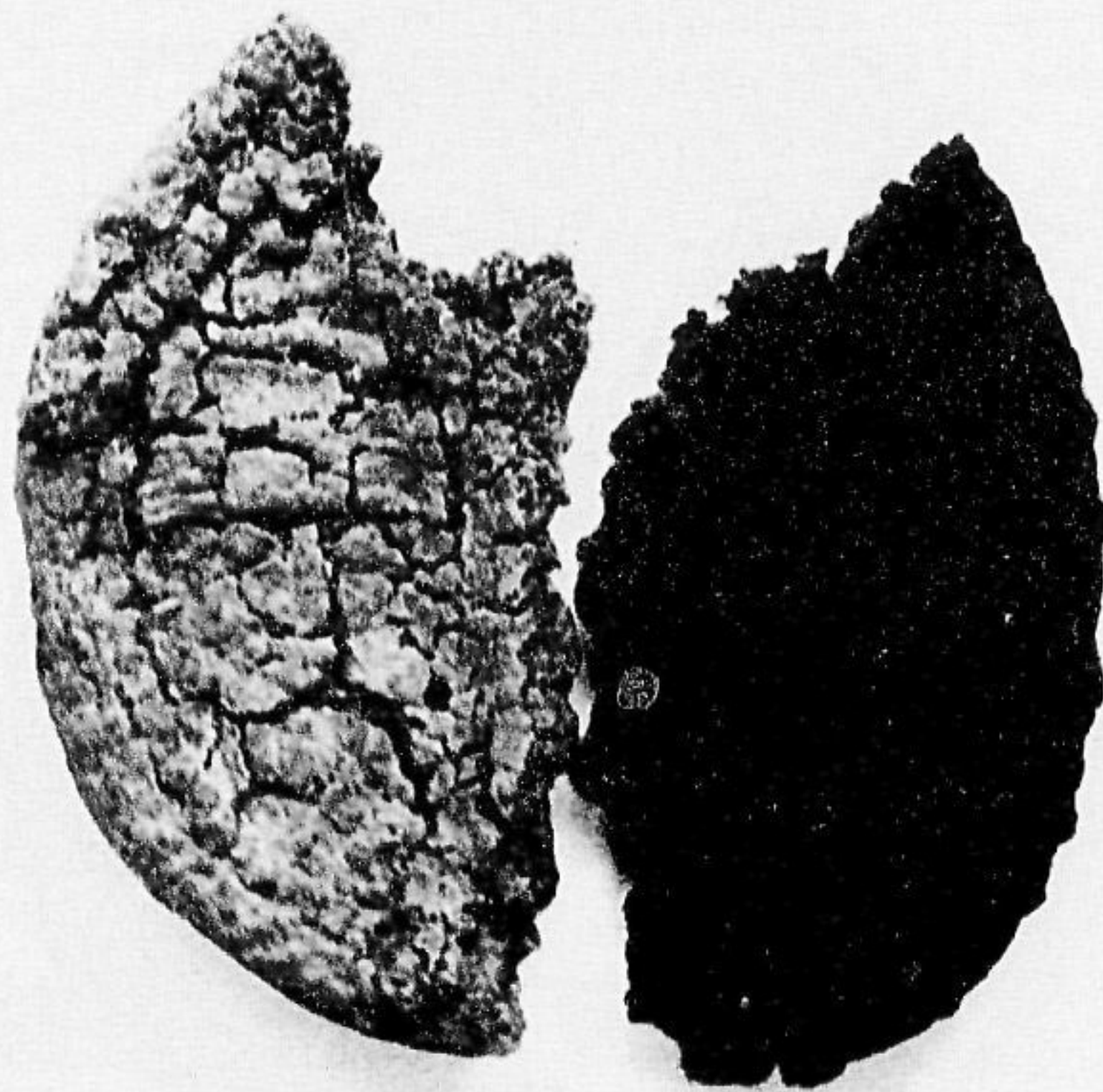


Photo 14 - G1 — G2.

FICHE DE TRAITEMENT ECHANTILLON: H

ELECTROLYTE = NaOH à 5%

ANODE = grillage en titane ruthénié

BRANCHEMENT CATHODIQUE = indirect

INTENSITE MOYENNE = 60 mA

TENSION CELLULE MOYENNE = 1,9 V

POTENTIEL CATHODIQUE MOYEN = -1 V ESH

DUREE REDUCTION = 46 h

RINCAGE, SECHAGE, PROTECTION = Eau acidulée/eau de ville/-
alcool/acétone Paraloid B72 5% dans acétone

OBSERVATIONS = la surface reprend rapidement un aspect métal-
lique. L'aspect final est excellent.



Photo 15 - Après traitement.

Finito di stampare
nel mese di luglio 1990 dalla
Società Cooperativa Tipografica - Padova

Lire 24.000

| |
|-------|
| Co |
| Sist |
| _____ |
| _____ |
| _____ |