

BIBLIOTECA CIVICA
DI PADOVA

DIREZ.

D

III, 1

LXXVIII

BOLLETTINO DEL MUSEO CIVICO DI PADOVA

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

ANNATA LXXVIII - 1989

lova
ecario

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. 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

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

ANNATA LXXVIII - 1989

S O M M A R I O

Arte antica e moderna

V. BRANDOLINI - F. LIGUORI - R. VAROLI PIAZZA, <i>Relazione di restauro conservativo di tre frammenti di tessuti copti e di un copricapo, provenienti dal Museo Civico Archeologico di Padova</i>	Pag. 7
S. G. MIETH, <i>Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni</i>	» 15
K. V. SHAW - T. M. BOCCIA SHAW, <i>Mantegna's Ovetari Angel Fragment Newly Identified</i>	» 21
L. LARCHER CROSATO, <i>Di una "allegoria della Liberalità" di Gualtiero Padovano</i>	» 29
L. ATTARDI, <i>Un contributo alla ritrattistica di Francesco Apollodoro detto il Porcia</i>	» 37
F. MAGANI, <i>Opere di Pietro Liberi a Padova: proposte e riflessioni sulla sua fortuna</i>	» 43
G. POLI, <i>Nicolò Baldissini pittore veneziano</i>	» 57
G. BODON, <i>L'immagine di Tito Livio a Padova nella tradizione artistica rinascimentale</i>	» 69
G. BALDISSIN MOLLI, <i>'Una pelle come un marmo': la riscoperta della tecnica dello stucco nella trattatistica rinascimentale, con particolare riguardo all'area veneta</i>	» 93
M. PIZZO, <i>Alessandro Vittoria e la collezione Grimani</i>	» 103
M. DORIA, <i>L'Abate Nicola Duse nobilissimo cultore dell'antichità</i>	» 117
M. UNIVERSO, <i>Le visite di Stendhal al parco e castello Pacchierotti in Prato della Valle</i>	» 135
M. MENEGAZZO, <i>Giuseppe Jappelli e la ritirata dei francesi dal Veneto (1813-1815)</i>	» 143
Storia e letteratura	
M. MAGLIANI, <i>I tre manoscritti degli statuti comunali di Padova (sec. XII-XV) conservati nella Biblioteca del Museo Civico: note storiche e codicologiche</i>	» 155
V. TRENTIN, <i>Carte Belzoni alla biblioteca civica di Padova</i>	» 165

Numismatica

B. CALLEGHER, *Monete e tessere rinvenute negli scavi del castello di Manzano (UD)* » 177

Notizie dalla Redazione

M. CISOTTO NALON, *Museo Archeologico come museo vivo: i risultati di un'esperienza* » 201

Relazione di restauro conservativo di tre frammenti di tessuti copti e di un copricapo, provenienti dal Museo Civico Archeologico di Padova

Relazione di restauro conservativo di tre frammenti di tessuti copti e di un copricapo, provenienti dal Museo Civico Archeologico di Padova.

In data 24/9/87 sono pervenuti all'I.C.R. nel nostro laboratorio di conservazione e restauro manufatti tessili, tre frammenti di tessuti copti ed un copricapo.

Oggetto: Frammento copto inv. I.C.R. 6a/87
misure cm. 27 x 28

Descrizione: Motivi geometrici stilizzati color porpora, su fondo grezzo fanno da cornice ad un cerchio, in cui è inscritta la figura di un uomo a cavallo.

Tecnica di esecuzione: Tessitura ad arazzo con uso della navetta volante

Ordito in lino, colore grezzo, torsione ad S.

Trama in lino, colore grezzo, torsione ad S.

Trama supplementare in lana, color porpora, torsione ad S.

Oggetto: Frammento copto inv. I.C.R. 6b/87
misure cm. 28 x 30

Descrizione: Una figura femminile a cavallo di un animale antropomorfo è inserita in un ovale a fondo grezzo, circoscritto da una fascia di colore rosso in lana. Una serie di motivi geometrici ovali e molto frammentari sono visibili su i due lati del frammento.

* Il restauro è stato eseguito in collaborazione con la Sig.a Rosanna Rosicarello.

Tecnica di esecuzione: Tessitura ad arazzo con uso della navetta volante.

Ordito in lino, colore grezzo, torsione ad S.

Trama in lana, colore verde chiaro, torsione ad S.

Trama in lana, colore rosso, torsione ad S.

Trama in lana, colore grezzo, torsione ad S.

Oggetto: Frammento copto inv. I.C.R. 6c/87
misure cm. 38 x 23

Descrizione: Frammento di tessuto a fondo ocra, con medaglione centrale a fondo rosso, con figure stilizzate di animali.

Tecnica di esecuzione: Tessitura ad arazzo.

Ordito in lana, colore ocra, torsione ad S.

Trama in lana colore ocra, torsione ad S.

Trama in lana colore rosso, torsione ad S.

Trama in lana colore verde, torsione ad S.

Trama in lana colore marrone, torsione ad S.

I tre frammenti erano in un mediocre stato di conservazione. Presentavano un notevole strato superficiale ed interno alle fibre di pulviscolo atmosferico, ma il danno maggiore era dovuto ad un pesante intervento di restauro subito nel passato: infatti i tre tessuti erano stati incollati su carta di giornale ed inoltre erano stati montati insieme e messi sotto vetro.

Tale intervento avrebbe potuto, in condizioni ambientali non idonee, provocare seri attacchi microbiologici.

Le fibre di lana, sia dell'ordito che della trama, si presentavano molto secche ed indebolite. Inoltre si notavano numerose lacune riguardanti sia i filati in lino che quelli in lana, soprattutto per quanto riguarda il frammento N. 6b/87, in cui il motivo ornamentale non è più leggibile se non in parte.

INTERVENTO CONSERVATIVO

Dopo aver eseguito i test di stabilità dei colori all'acqua (risultato negativo), tutti e tre i frammenti sono stati rimossi dalla carta mediante tamponamenti con acqua deionizzata, eseguiti sul retro degli oggetti e l'aiuto di un piccolo bisturi. In seguito sono stati sottoposti ad un lavaggio ad immersione in acqua deionizzata ed un tensioattivo anionico.

Dopo il lavaggio, i frammenti sono stati posizionati su cartone pressato, mediante spilli entomologici, cercando di riportarli alla loro forma originaria e di rendere più leggibili i motivi ornamentali.

Dopo avere tinto tre distinti supporti in lino con colori sintetici (CIBA GEIGY) adeguati al colore di fondo di ciascun frammento, abbiamo cucito a punto filza con filo di seta i frammenti sui supporti stessi. Le lacune ed i fili slegati sono stati fissati a punto posato.

L'ultima operazione di restauro è stata quella di montare i tessuti su supporti rigidi di paniforte, precedentemente ricoperti di mollette di cotone disapprettato, in modo da isolare completamente i tessuti dal legno.

È molto importante, per la buona conservazione di questi tessuti controllare l'ambiente in cui verranno esposti, mantenendo costante l'umidità relativa, compresa fra il 50% ed il 65% e l'illuminazione al di sotto dei 50 LUX

Oggetto: Copricapo

numero inv. I.C.R. 7/87

Descrizione: Il copricapo è formato da due tessuti: uno tondo il cui diametro è di cm. 10 ed è unito, mediante cucitura, lungo la circonferenza con una fascia alta cm. 8.

Il tessuto di fondo ha un'armatura tela (rap. 1/1) ordito e trama di lino, colore grezzo, torsione Z. Il copricapo è completamente ricamato, con fili di seta, non ritorti, di vari colori (nero, rosso, verde, blu).

I punti principali di ricamo sono: "Ruota a punto asola" (Button-hole wheel) e "Punto spina di pesce" (Fishbone stitch).

STATO DI CONSERVAZIONE

Mediocre. Il copricapo si presenta con un notevole strato di pulviscolo atmosferico superficiale ed interno alle fibre e con numerose macchie di grasso.

Le fibre di lino sono molto depolimerizzate con evidente infragilimento, mentre il filo di seta è in migliori condizioni.

Il colore nero è l'unico colore risultato poco stabile all'acqua infatti sono evidenti alcune macchie in prossimità di tale colore, dovute ad uno scorrimento precedente.

La fascia laterale mostra molte lacune dovute anche allo stress meccanico a cui era sottoposta la parte inferiore.

Restauro conservativo: dopo aver eseguito i tests di stabilità dei colori all'acqua (risultati negativi) e tolto tutto il pulviscolo superficiale, mediante un microaspiratore, il copricapo è stato lavato ad immersione in acqua deionizzata e detergente neutro.

Il posizionamento è avvenuto ad umido su un manichino, ricoperto di carta assorbente con spilli entomologici.

Il copricapo è stato quindi consolidato, cucendo due supporti di lino, precedentemente tinti nel nostro laboratorio, in tinte adeguate, con colori della CIBA-GEIGY. Le misure di tali supporti sono state calcolate in carta millimetrata dall'originale. Le lacune sono state cucite con filo di seta a "punto posato", poggiando il copricapo sul manichino in modo da tenere sotto controllo la forma originaria.

È molto importante controllare l'ambiente in cui il tessuto verrà esposto, mantenendo costante l'umidità relativa, compresa fra il 50% ed il 65% e la illuminazione al di sotto dei 50 LUX.

Si consiglia inoltre un supporto rigido realizzato in materiale inerte, in modo da assecondare la forma originaria del copricapo.

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

LA CONSERVAZIONE DOPO IL RESTAURO

Dalla considerazione che si ha per un oggetto ne deriva interesse. Questo interesse si può concretizzare nello studio dell'oggetto, nella sua riproduzione, vendita, migliore esposizione, conservazione o restauro.

Alcuni tessuti copti che sono pervenuti al Laboratorio di conservazione e restauro di manufatti tessili del nostro Istituto sono evidentemente stati oggetto di alcuni di questi interessi.

In particolare tre frammenti (fig. 1) erano stati messi sotto vetro e incorniciati proprio come se fossero dei dipinti. La parabola arte-artigianato-arte si era così conclusa.

I manufatti tessili, molteplici per dimensioni, forma, funzioni e tecnica di esecuzione, hanno storie diversissime: nascono generalmente con funzioni pratiche, alcuni di loro diventano costosissimi per difficoltà e tempi di esecuzione e materiali preziosi impiegati, e pertanto sono veri e propri "status symbol", doni ambitissimi riservati solo ad altri prelati o sovrani. Quelli non integri subiscono invece spesso la sorte di essere tagliati e a volte smembrati: li ritroviamo così in musei e collezioni diverse e lontano tra loro, proprio perché furono oggetto di vendita o dono. Rimangono di frequente solo le parti ricamate, ad esempio cappucci di piviali o pezzi di stoloni, ormai avulsi dal loro contesto, e più facilmente preda di chi desidera farli diventare oggetto di ammirazione o reperto da "incorniciare": siamo di nuovo sul difficile crinale arte-artigiano. Ne deriva pertanto la difficoltà di esposizione che deve coniugare queste perplessità con i problemi conservativi.

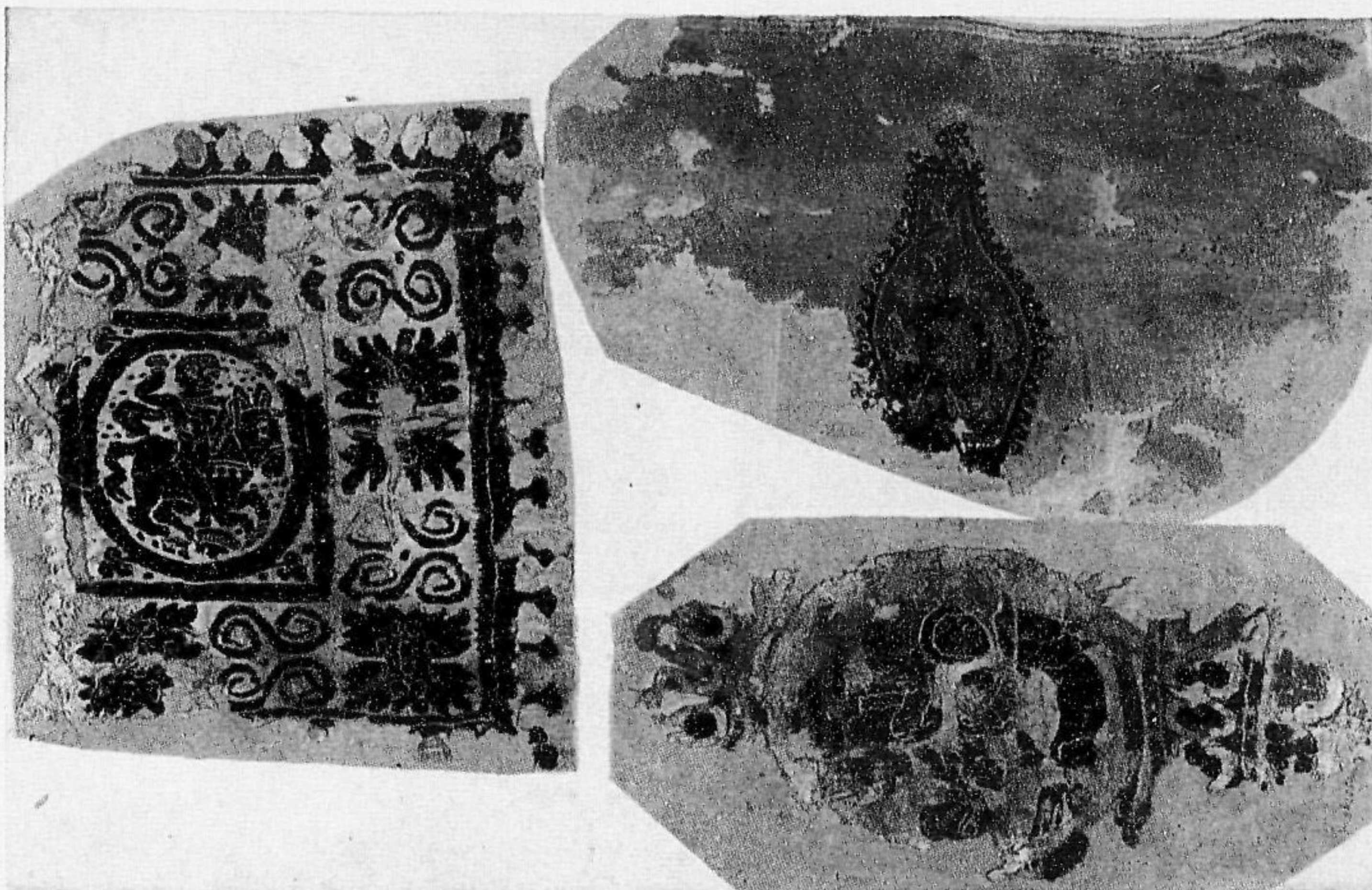


Fig. 1 - Padova, Museo Civico Archeologico. Tre frammenti copti, nn. 55295, 55296, 55297, prima del restauro. Foto ICR.

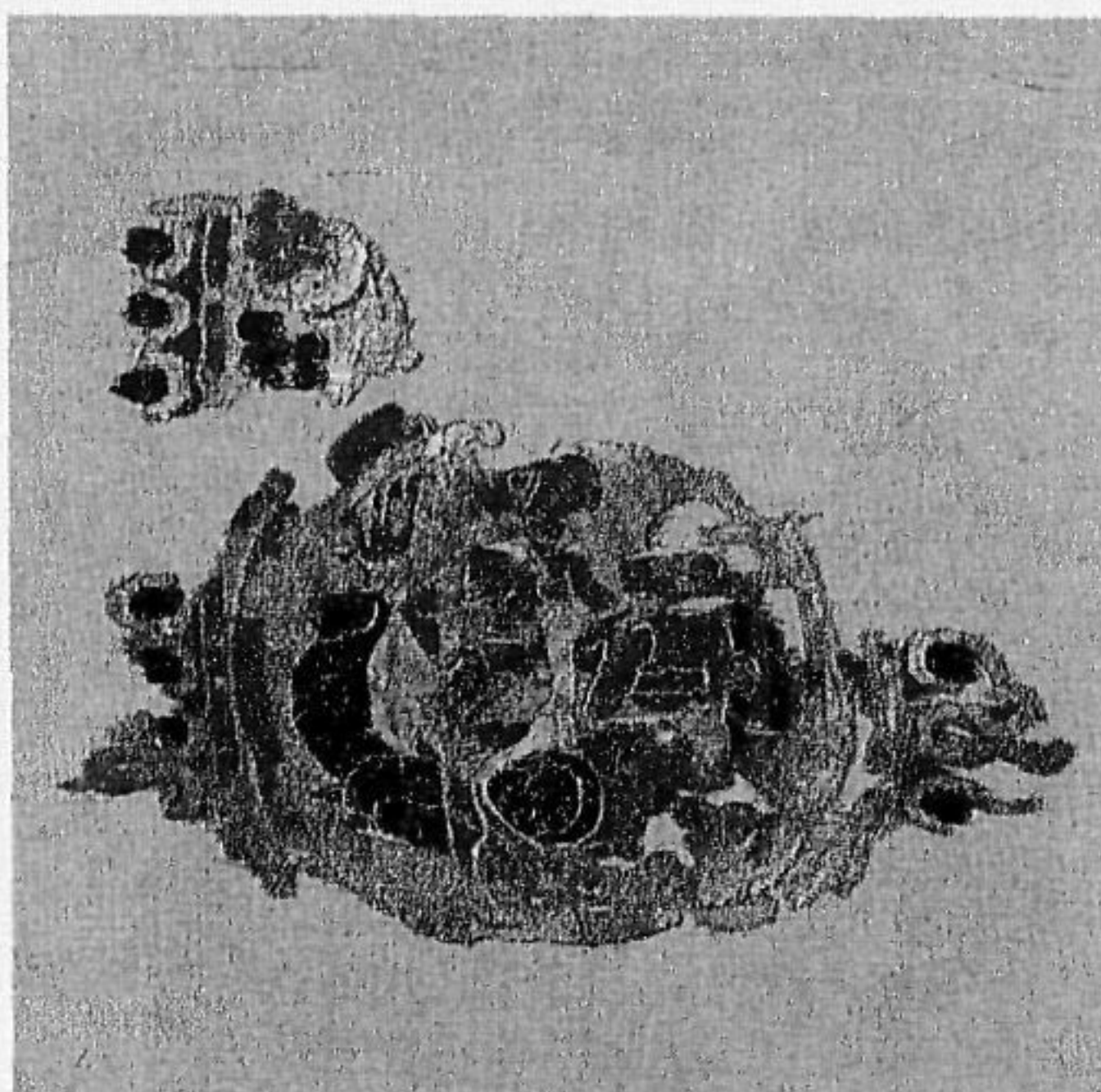
Dal punto di vista conservativo non ci stancheremo mai di sottolineare il danno irreversibile che è prodotto sui manufatti tessili dalla luce. La "riscoperta" infatti che sta avvenendo da alcuni anni in Italia delle cosiddette arti minori, ed in particolare dei tessuti, se da un lato ci riempie di gioia, dall'altro ci fa tremare, perché se non è condotta con cura, può diventare anche molto dannosa per l'oggetto, fino al suo degrado completo (fig. 2).

È assolutamente necessario che i manufatti tessili non siano esposti alla luce naturale, perché troppo ricca di raggi UV: questi causano in brevissimo tempo lo scolorimento dei colori, ed in alcuni casi il degrado totale della fibra fino alla sua rottura. È questo il motivo per il quale si consiglia ad un museo l'esposizione dei manufatti tessili a rotazione, e comunque con l'illuminazione che non superi i 50 lux, e fatta con lampade appropriate.

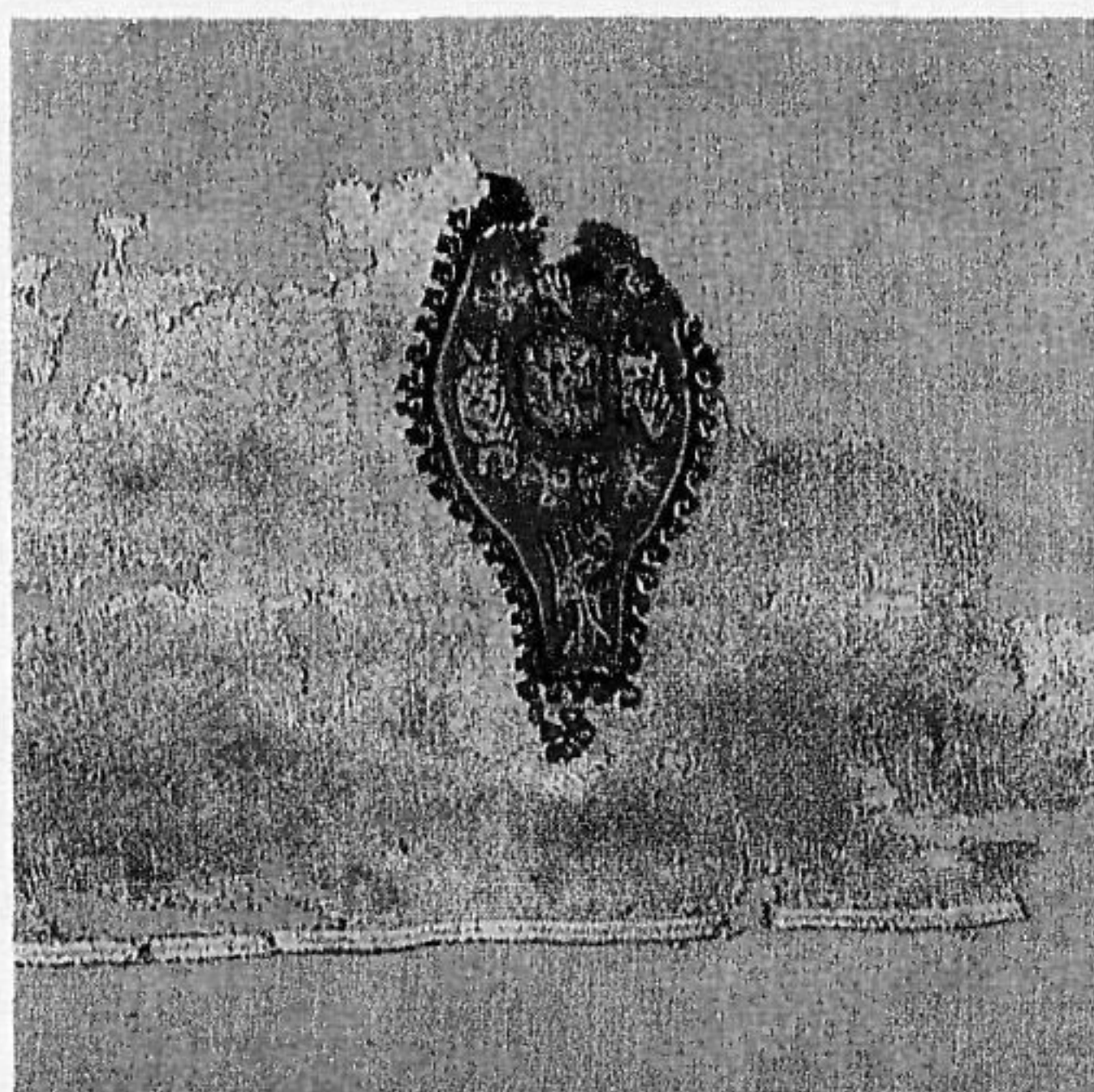
Un altro fattore che provoca il degrado dei tessuti è la polvere, soprattutto quella dei nostri giorni particolarmente ricca di elementi inquinanti. È pertanto molto importante proteggere questi manufatti in apposite vetrine (o spazi all'uopo allestiti nel caso di grandi dimensioni), soprattutto dopo un intervento di restauro. Non possiamo in-



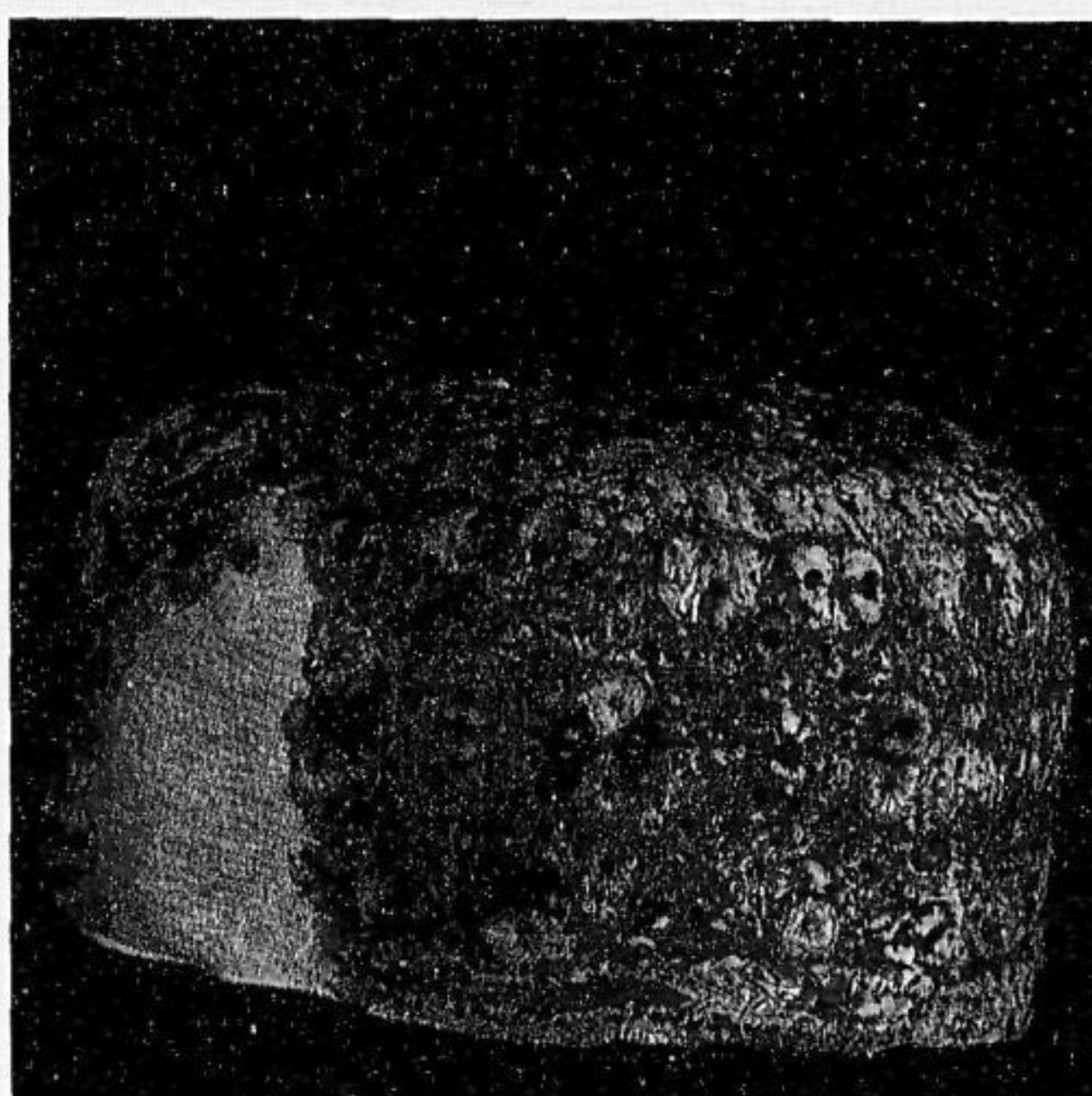
2



3



4



5

Fig. 2 - Roma, collezione privata, pantalone turco, sec. XVIII: la metà rossa è senza i danni della luce, la metà accanto è dopo i danni della luce.

Fig. 3 - Frammento n. 55295, dopo il restauro. Foto ICR.

Fig. 4 - Frammento n. 55297, dopo il restauro. Foto ICR.

Fig. 5 - Copricapo, dopo il restauro. Foto ICR

fatti pensare di restaurare di nuovo, magari a distanza di pochi anni, un oggetto già restaurato: la responsabilità del funzionario si esplica proprio nel provvedere alla manutenzione anche degli oggetti restaurati, e soprattutto ad affidare a persone competenti e professionalmente preparate questo compito apparentemente semplice ma molto delicato.

Un altro elemento molto importante per una corretta conservazione è il supporto, sia per l'esposizione che per il magazzinaggio: è indispensabile la collaborazione tra lo storico, il restauratore e l'architetto. Ognuno secondo la propria professionalità potrà collaborare a risolvere i problemi di conservazione e di "lettura" dell'oggetto; naturalmente questo si inserisce nel quadro più generale di un ambiente espositivo o di magazzinaggio allestito con i giusti parametri di microclima, senza i quali ogni nostro sforzo risulterà vano.

Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni

Sembra ormai un fatto accettato largamente dalla critica che gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni rispecchino il pensiero francescano (1). Ma vi è di più. Sottoponendo alcune scene ad un'analisi iconografica, furono pure menzionati Jacopone da Todi ed Ubertino da Casale, ambedue rappresentanti ben noti di quella corrente minorita, che poi venne severamente perseguitata dalla Chiesa avignonese (2).

Il fatto, a prima vista, sorprende, essendo Enrico Scrovegni un rappresentante dell'oligarchia patavina e figlio di un usuraio tanto noto da essere ricordato da Dante (*Inferno*, XVII, 64). Tuttavia, resta da considerare, che l'attività di mecenate dello Scrovegni nacque da un desiderio espiatorio, per cui non sembrerebbe improbabile una sua presa di contatto proprio con quella corrente minorita che aspirava con fervore all'ideale della povertà.

Per confermare quest'ultima tesi non possiamo qui che limitarci all'esame di poche immagini trattando i due tondi soprastanti la piccola nicchia alla sinistra dell'arco trionfale (3). La nicchia menzionata, e che non sembra avere funzione architettonica, certo, a suo tempo nicchia non era. Si trattava invece dell'antico uscio, per il quale lo Scrovegni era in grado di accedere a suo piacere alla cappella adiacente al palazzo (4). È dunque probabile che i due tondi, più che per i comuni visita-

(1) Va notato lo studio del M. Imdahl, *Giotto. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Muenchen 1980, nel quale lo studioso, partendo dall'analisi formale, dispiega la struttura narrativa di numerose scene delle due Vite seguendo le francescane 'Meditationes Vitae Christi'. Numerosi gli interventi del H.M. Thomas sul campo iconografico e storico-culturale raccolti in H.M. Thomas; *Franziskanische Geschichtsvision und europäische Bildentfaltung*, Wiesbaden 1987.

(2) Cfr. H.M. Thomas, *Der Erlösungsgedanke im theologischen Programm der Arenakapelle*, *Franziskanische Studien* 57 (1975), 47-96, 53 e seg.

(3) Rinvio per ulteriori notizie sull'iconografia francescana degli affreschi alla mia tesi di laurea di imminente stampa.

(4) Cfr. D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Milano 1963, 35 e seg.

tori, siano stati piazzati lì per Scrovegni in una qualche funzione evocativa.

Nel tondo sulla sinistra Giotto ha rappresentato una donna che con il gesto della mano accenna al personaggio raffigurato nel tondo alla sua destra. Essa porta sul capo una corona. Con l'altra mano stringe un libro. Le eleganti sembianze di questa donna appaiono, però, stranamente sfigurate dalle due nodose mazze che prorompono dagli occhi (fig. 1).



Fig. 1 - *Sapienza*, grisaille, 1303-1309, Giotto, Cappella degli Scrovegni, Padova.

D'invenzione meno bizzarra appare invece il personaggio al quale, dicevamo, si volge. Si tratta di un uomo di media età dal viso smunto e del tutto calvo, coperto con una giacca di pelliccia. Ed ecco ancora apparire una mazza che questa volta, però, gli stà minacciosamente appoggiata sulla spalla (fig. 2).

Il Ladies che, per quanto ci risulta, è stato l'unico studioso a riflettere su questi due personaggi, li ha interpretati come personificazioni

della Stultitia, soffermandosi più a lungo sul personaggio maschile. Questo stolto, più precisamente, sarebbe un Salvatge, personaggio caro al romanzo provenzale ⁽⁵⁾. La tesi, a nostro parere, è convincente, dato che al Salvatge andavano attribuiti mazza e pelliccia ed inoltre, nel romanzo provenzale, egli adempiva a funzioni di custode. Belligeroso, ma in fondo di carattere benigno, egli sempre acconsentiva al passaggio del cavaliere protagonista, presentandone le buone intenzioni ⁽⁶⁾.

La nostra ipotesi, partendo dalle proposte del Ladies è, dunque, che gli ideatori del programma iconografico abbiano voluto preparare per Enrico Scrovegni un incoraggiante 'introitus'. In tal caso ci resta però da chiarire il fine preciso di questo incoraggiamento, senza trala-



Fig. 2 - *Custode*, grisaille, 1303-1309, Giotto, Cappella degli Scrovegni, Padova.

⁽⁵⁾ A. Ladies, *The legend of Giotto's wit*, *The Art Bulletin* 69 (1986), 581-596, 585.

⁽⁶⁾ Cfr. R. Bernheimer, *Wild men in the middle ages*, Cambridge 1952, 50 e seg.

sciare le sue origini francescane, nonché di precisare in qual modo ne è partecipe il personaggio femminile.

Un altro prodotto della fantasia medievale che potrebbe chiarire il ruolo a cui adempie il personaggio maschile va cercato nei *Documenti d'Amore* di Francesco di Barberino. Uomo di lettere e miniatore, Francesco di Barberino soggiornò a Padova ai tempi di Giotto (7). Ora, nei *Documenti d'Amore* troviamo rappresentato un edificio che comprende dieci scalini o terrazze (fig. 3). Ciascuna terrazza è popolata

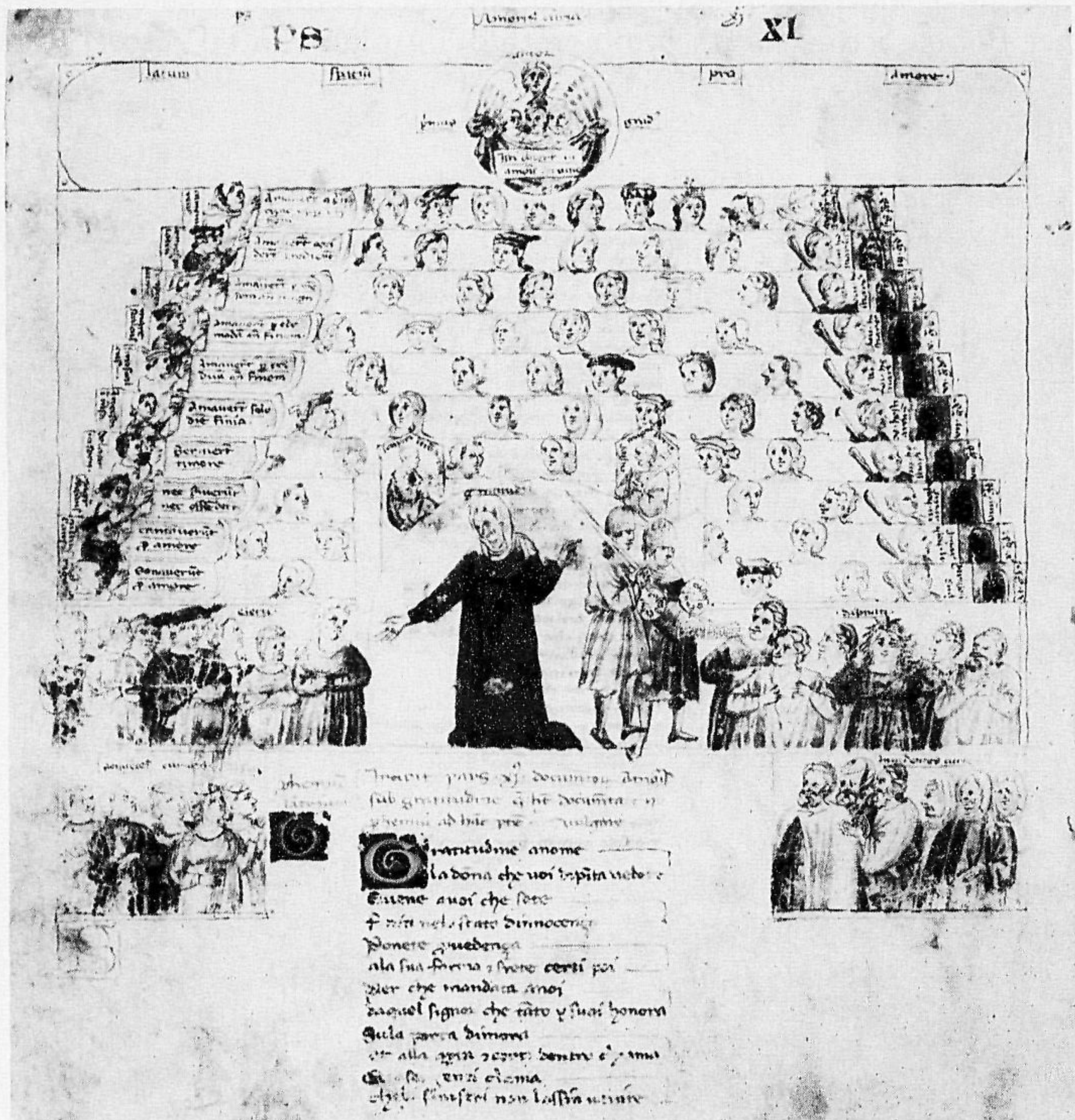


Fig. 3 - *Curia Amoris*, disegno su pergamena, 1309-1313, Francesco di Barberino, Roma, Bibl. Vat., Ms. Barb. Lat. 4077, fol.81v.

(7) Sul Barberino vedi G. Valderni, *Francesco Barberino nell'arte e nella storia*, Barberino Val d'Elsa 1964. Il testo dei 'Documenti' fu riprodotto in gran parte dall'Egidi, cfr. F. Egidi, *Le miniature dei codici barberiniani dei Documenti d'Amore*, *L'Arte* 5 (1902), 1-20 e 78-95.

dagli eletti d'Amore che, dal basso verso l'alto, occupano i loro posti, conforme la fedeltà con la quale servirono, cioè amarono:

amaverunt a principio usque ad finem
amaverunt ceciderunt et redierunt
amaverunt per mensem ante finem
amaverunt per edomadam ante finem
amaverunt per triduum ante finem
amaverunt solo die fine
servierunt timore
nec servierunt nec offenderunt
cantaverunt pro amore
sonaverunt pro amore (4)

Il reggente a cui aspirano è raffigurato nel tondo in cima all'edificio che Francesco di Barberino coerentemente chiama 'curia Amoris'. Si noti, però, che per gli abitanti di questo edificio non è affatto facile raggiungere la cima, passando per le porticine colleganti le singole terrazze. Il miniatore vi ha posto degli ometti in agguato, pronti a colpire l'intruso a colpi di mazza!

Non sarà compito nostro decidere se questi ometti chiamati 'custodes' siano d'invenzione barberiniana, o se, invece, derivano dal bizzarro custode nella cappella. Va invece sottolineato, che lo stretto circolo di eruditi patavini, al quale appartenne per una decina d'anni pure Francesco di Barberino, molto probabilmente era pronto ad individuare un personaggio, armato di mazza ed in agguato presso un uscio, come figura di custode, delegato dall'Amor reggente, con il compito di regolare l'accesso all'abitazione di quest'ultimo.

Sembra però erroneo limitare il personaggio maschile dipinto da Giotto ad una invenzione di origini strettamente profane. L'Amore reggente per l'uomo medievale non poteva essere, in ultimo luogo, che l'Amor Divino, come del resto anche Francesco di Barberino intima scrivendo: 'De custodes autem dic quod sunt angeli' (9).

È questa la considerazione che ci porta a valutare i due personaggi soprastanti l'antico uscio in riguardo ad una presa di contatto del committente con la corrente minorita, di cui Jacopone da Todi (1235-1306) fu sostenitore (10). Quest'ultimo formò il proprio ideale di vita partendo dalla prima epistola ai Corinti, nella quale San Paolo parla della 'stultitia crucis'. Il sacrificio di Cristo, secondo San Paolo, per i savi non sarebbe altro che una stoltizia, mentre il fedele in questa 'stoltizia' intravede tutto l'Amore Divino. Perciò Jacopone cercò di

(8) Egidi, op. cit., 85.

(9) 87.

(10) Per la vita di Jacopone vedi M. Sticco, *Jacopone da Todi*, Letteratura Italiana 5 (i minori 1), Milano 1974, 129-159.

imitare Cristo, aderendo ai 'iocularores Domini', diventando, cioè, un bizocone o stolto. Visse una vita da selvaggio per parecchio tempo scandalizzando i savi con le sue burle; restando però consapevole che questa vita ai margini della società era atta a mettere in luce a tutti la superiorità dell'Amore Divino in confronto alla ragione umana ⁽¹¹⁾.

Tenendo conto della notorietà di un personaggio come Jacopone, pare lecito intravedere nel custode dipinto da Giotto anche un bizocone o stolto di stampa francescana, pronto al colpire il savio che non porta fedeltà all'Amore Divino. Mancherebbe, però, come appoggio a questa tesi un accenno all'inferiorità della ragione umana. Questo accenno invero c'è. Leggendo attentamente la laude 'Volendo encomenzare. . .' dello stesso Jacopone da Todi, colpisce la somiglianza tra la sapienza da questi immaginata ed il personaggio femminile nell'altro tondo. La laude tratta di una curia che ricorda il disegno di Francesco di Barberino. Sulla sesta terrazza Jacopone ha posto l'allegoria della sapienza. Si tratta, cioè, di un allegoria della ragione umana conscia dell'alta meta postagli dall'Amore Divino, e decisa a non volgersi verso le bellezze mondane, se queste sono "for de rasone":

En quel medesimo grado
stava la Sapienza;
libero tenìa en mano
parea de granne scienza;
cosa ch'era lebezza
si li era n'desplacere;
non la potea vedere
si era for de rasone ⁽¹²⁾.

Tenendo presente che il personaggio femminile dipinto dal Giotto porta un libro nella mano e gli viene impedito di vedere alcuna cosa per via delle mazze che gli prorompono dagli occhi, possiamo facilmente riconoscere in esso un discendente dell'allegoria del Jacopone.

Per il nostro tentativo di precisare il significato che i due tondi ebbero per lo Scrovegni, pare particolarmente notevole anche il suo gesto indirizzato al custode dirimpetto. Forse la donna rammenta che è lo stolto inviato da Dio, e non lei stessa, a decidere chi può entrare. Nello stesso tempo la sua presenza comporterebbe per lo Scrovegni un incoraggiamento un po' beffardo: l'intruso che si volge a lei e che essa non può vedere è per definizione "for de rasone", cioè uno stolto. E come tale avrebbe le migliori disposizioni per proseguire il suo percorso ideale, che noi vorremmo equiparare con la lettura attenta e meditata del racconto giottesco da parte del committente.

⁽¹¹⁾ come mise in rilievo il Manselli, questo fu un tratto essenziale già della personalità di San Francesco, che aderendo ai 'iocularores' si fece giullare di Dio, cfr. R. Manselli, *San Francesco d'Assisi*, Roma 1982.

⁽¹²⁾ Jacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Milano 1974, 322 (v. 101-108).

Mantegna's Ovetari

Angel Fragment Newly Identified

Distinguishing Andrea Mantegna's early work from frescoes executed by Niccolò Pizzolo was formerly one of the major problems concerning the Ovetari chapel, church of the Eremitani, Padua (1). The stylistic differences between the two artists proved too subtle for connoisseurship, and it was only with the assistance of archival discoveries that their contributions were eventually separated (2). By the outbreak of the second World War, scholarship had clearly differentiated Mantegna's portions of the chapel from those painted by Pizzolo. However, after the chapel's tragic destruction, the old attributional puzzle surreptitiously resurfaced among the recovered fresco fragments. Surviving the catastrophe are two well-known *Angel* fragments (figs. 1 and 2), both carrying a post-war attribution to Pizzolo (3). The present article argues that one of these *Cherubim* is, in fact, by Mantegna.

The two *Cherubim* originated from the apsidal arch, which fell into Pizzolo's and Mantegna's share of the chapel as outlined in the Ovetari contracts of 16 May 1448 (4). Although a minor element of

(1) The historiography of the problem is outlined in R. Lightbown, *Mantegna*, Berkeley-Los Angeles, 1986, pp. 395-396. The present article derives from research currently being conducted for my dissertation, K. Shaw, "The Ovetari Chapel and the Paduan Renaissance," University of Pennsylvania. During this period, I have been generously funded by the Gladys Kriebel Delmas Foundation.

(2) For a summary of the documentation, see Lightbown, *cit.*, pp. 389-396.

(3) For the *Cherub* fragments, see C. Brandi, in *VI mostra di restauri dell'Istituto Centrale del Restauro*, exh. cat., Rome, 1949, p. 10; G. Paccagnini, *Andrea Mantegna*, exh. cat., Palazzo Ducale, Mantua, 1961, p. 11; G. Mariani Canova, "Alle origini del Rinascimento padovano: Niccolò Pizzolo," in L. Grossato, ed., *Da Giotto al Mantegna*, exh. cat., Padua, 1974, pp. 75-80; I. Furlan, in *Dopo Mantegna: Arte a Padova nel territorio nei secoli XV e XVI*, exh. cat., Milan, 1976, p. 19; A. De Nicolò Salmazo, "Pizzolo, Nicolò," in F. Zeri, ed., *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milan, 1987, p. 743.

(4) The Ovetari contracts are published in V. Lazzarini and A. Moshetti, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, Venice, 1909, pp. 191-194. The following description of the arch is based on photographic evidence and the written account in J. Crowe and G. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy* (1st ed. 1871), II, ed. T. Borenius, London, 1912, pp. 14-16.



Fig. 1 - Andrea Mantegna, *Angel*, fragment, Ovetari Chapel, Church of the Eremitani, Padua.

Fig. 2 - Niccolo Pizzolo, *Angel*, fragment, Ovetari Chapel, Church of the Eremitani, Padua.



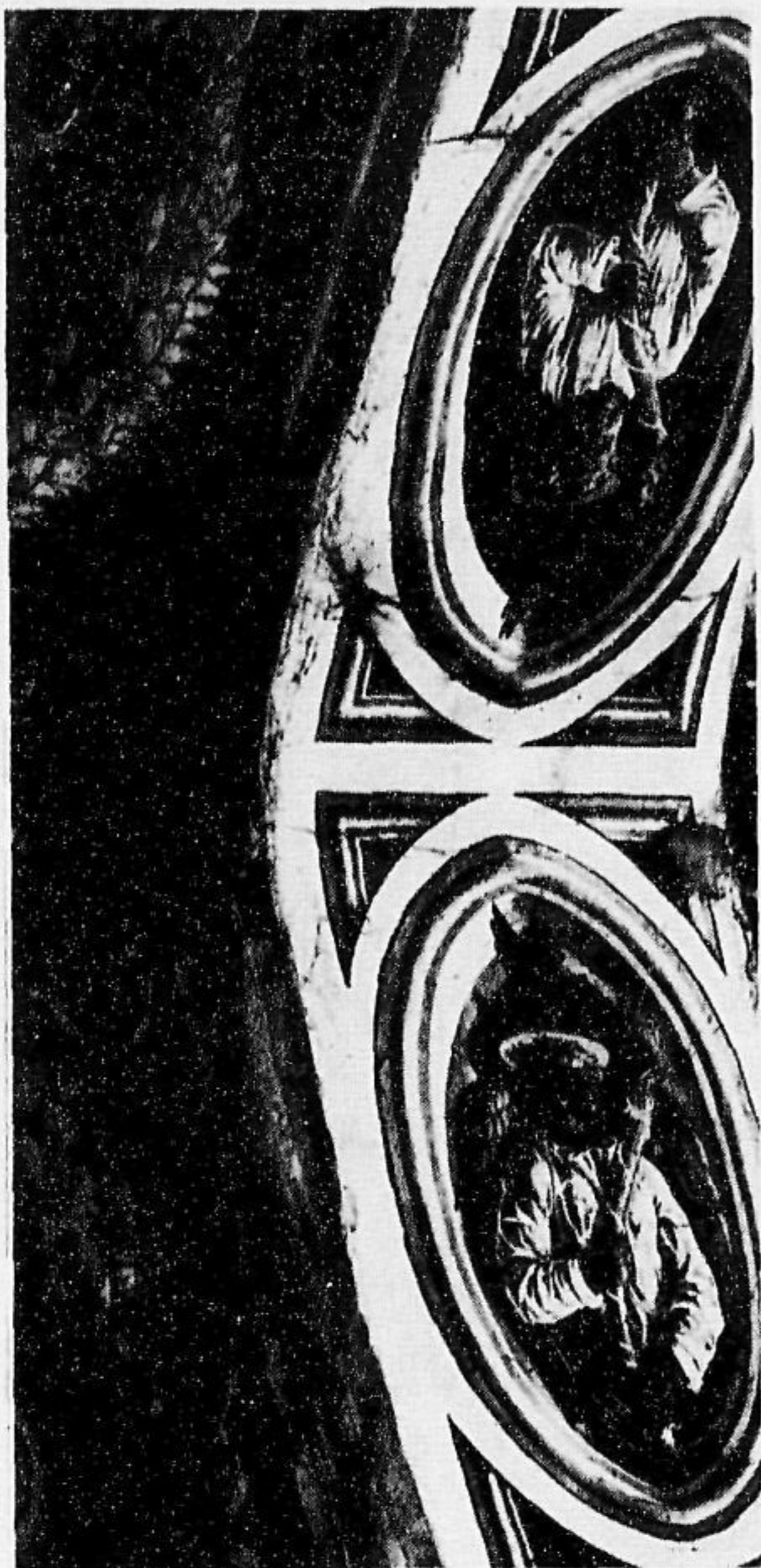
the complex, the arch was entirely frescoed. Decorating the front face was a monochrome frieze of festoons suspended from bucrania, unusual for their retention of flesh and eyes (fig. 3). This *all'antica* adornment illusionistically occupied a simulated concavity. At the base of the arch, immediately above the capitals of the piers, were painted the two famous gigantic heads. The reverse side of the arch was decorated by a vegetative motif⁽⁵⁾. On the intrados, the Paduans represented a system of carved medallions enframing fourteen cherubim with gilded haloes (fig. 4). As with the majority of the chapel's fictive architecture, these moldings conformed to the complex's actual light source, the apsidal windows⁽⁶⁾. The central *oculus*, which the Ovetari executors had recently inserted into the apse, was an integral part of the planned decoration, and doubtlessly contributed to the painters' attentiveness to simulated illumination⁽⁷⁾. Occupying the lower portions of the arch's intrados were eight nude, yellow cherubim, each holding a tambourine and lily. Surmounting these angels were six torch-bearing, red cherubim wearing chemises. The two surviving fragments belonged to this upper section of the arch.

Documentation establishes the roles Pizzolo and Mantegna played in the execution of the arch. Fresco work in the apse probably commenced early in the summer of 1449. During the ensuing months,

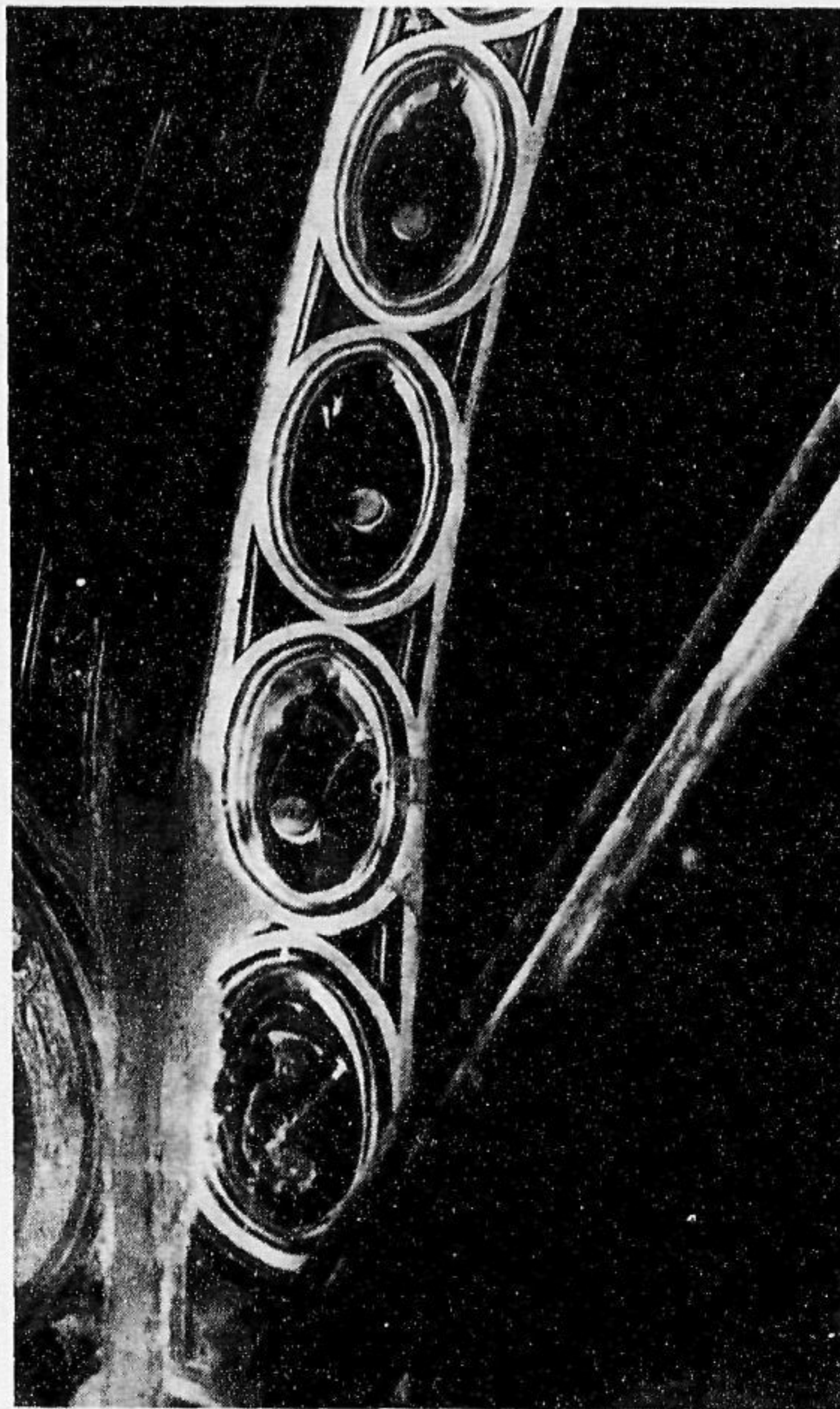
(5) An unpublished photograph of the chapel taken immediately after the bombing shows a section of the arch's reverse side (Soprintendenza per i beni ambientali del Veneto, Venice). In the 1989 exhibition "Padva Sidvs Preclarum" held in the Palazzo della Ragione, Padua, there appeared several fragments from the chapel described as "Cornici con festoni" and attributed to Pizzolo; see *Padva Sidvs Preclarum. I Dondi dall'Orologio e la Padova dei Carraresi*, exh. cat., Padua, 1989, p. 200, items 58.5-58.9 (no illustrations). These exquisite passages of still life, remarkable for their virtuosity, are almost certainly from this portion of the arch.

(6) The borders enframing the four Evangelists in the main vault of the chapel by Giovanni d'Alemagna and Antonio Vivarini have no consistent light source. Judging from photographs, the only other elements not conforming to natural light are the moldings immediately beneath the four standing saints in the apsidal vault, which are illuminated from above; see, for example, fig. 4. These borders, as well as the saints, were apparently responding to Divine light radiating from the central God the Father. However, the molding underneath Pizzolo's *God the Father* was lighted from below, complying with natural light and anticipating his treatment of the four Doctors; see n. 7 below.

(7) According to the Ovetari contracts, the executors were obligated to turn the chapel over to the painters only after certain windows "made or being made" were finished; see Lazzarini-Moschetti, *cit.*, p. 193. Pre-war exterior photographs of the chapel show that the *oculus* was a later addition; see S. Bettini and L. Puppi, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza, 1970, fig. 25 (note how the circumference of the window's embrasure encroaches the brick pilasters). The special insertion of the *oculus* helps to explain Pizzolo's heightened sensitivity to light source and perspectival illusionism in his adjacent frescoed tondi; see, for example, fig. 4 in the present article.



3



4

Fig. 3 - Mantegna and Pizzolo, Detail of the front face and intrados of the apsidal arch, destroyed, formerly in the Ovetari Chapel, Church of the Eremitani, Padua.

Fig. 4 - Niccolo Pizzolo, Right half of apsidal arch, destroyed, formerly in the Ovetari Chapel, Church of the Eremitani, Padua.

the partnership between Pizzolo and Mantegna came under increasing tension ⁽⁸⁾. In an attempt to settle their differences, the Paduan doctor of law Giacomo Alvarotti intervened as arbitrator on 30 July 1449 ⁽⁹⁾.

⁽⁸⁾ Although the reason behind their disagreements is conjectural - and might have simply been a matter of two unbending personalities - it is tempting to speculate that Mantegna found the distribution of labor to be inequitable. Pizzolo at this time was still engaged on the Ovetari altarpiece, and probably rarely set foot into the chapel. Conversely, Mantegna was required to climb the scaffolding daily, shouldering the responsibility of painting the apse by himself. Mantegna was probably experiencing the affects of being a junior partner, a situation for which his temperament was ill-suited.

⁽⁹⁾ See E. Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padua, 1970, p. 42, doc. X.

Despite these efforts, however, problems between the two artists persisted, and a formal *compromissum* was conducted on 27 September of the same year with the Venetian humanist and nobleman Pietro Morosini presiding⁽¹⁰⁾. Contrary to prevailing opinion, Morosini's settlement did not dissolve the artists' partnership. Pizzolo and Mantegna are continually identified as *socios* throughout the document, and each artist remained under obligation to finish the project in the event of his partner's death⁽¹¹⁾. The intended purpose of the *compromissum* was to equitably and definitively distribute the labor within the chapel. According to the decision, Mantegna was to conclude work on the decorative borders surrounding his figures of saints Peter, Paul and Christopher in the apsidal vault. Pizzolo was responsible for the remaining portions of the apse. In addition, the document states that "the said master Niccolo is bound to do half of the arc or arch inside and outside, namely, on the right part of the said chapel according to their fixed agreements with the commissioners without contradiction of the said master Andrea"⁽¹²⁾. The document further speci-

⁽¹⁰⁾ See Rigoni, *cit.*, pp. 17-20, doc. VI. Both the July and September arbitrations identify Alvarotti and Morosini as a *communis amicus* of the two artists, generating considerable speculation on Mantegna's and Pizzolo's personal ties to local humanist circles. However, this phrase should not be over interpreted. *Communis amicus* is part of a notarial formula used in arbitral instruments, where the names of the concerned parties are automatically inserted. The Alvarotti and Morosini documents utilize identical formulas. Moreover, the same formula is contained in the 1455 arbitration between Francesco Squarcione and Marco Zoppo, where Antonio Ruggero is identified as the *communis amicus* of the two artists (Lazzarini-Moschetti, *cit.*, p. 153, doc. XL). In this bitter adoption annulment, it is most improbable that Ruggero - Zoppo's father - could realistically be considered their common friend. Most probably, Alvarotti and Morosini were appointees of the famous doctor on law Francesco Capodilista, principal executor in the Ovetari commission. Jacomo Alvarotti's father, Alvarotto Alvarotti, had earlier acted as one of Capodilista's witnesses at the signing of the contracts.

⁽¹¹⁾ Partners were liable for each other's debts; see S. Connell, *The Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century*, New York, 1988, p. 51. As the surviving partner, Mantegna was obligated to reenter the Ovetari commission to complete the *Assumption* and the final scene in the St. James cycle, the contracted portion left unpainted upon Pizzolo's death.

⁽¹²⁾ ". . . teneatur dictus magister Nicolaus facere medietatem volti sive archi a parte intus et extra videlicet a parte dextra dicte capelle juxta eorum conventiones habitas cum comissarijs sine contradicione dicti magistri Andree" (Rigoni, *cit.*, p. 19). After Pizzolo's death, Francesco Squarcione and Giovanni Storlato examined the chapel on 6 February 1454 and enumerated the unfinished portions of the apse. In addition to other items, the document lists as incomplete, "fields of blue, gold diadems, the embellished bosses, a wooden tie-beam spanning the arch, some places on the arch" (chanpi azurj diademe doro j bochateli adorni una chadena de legno atraverso larcho alchune poste delarcho; see Rigoni, *cit.*, p. 20). Although left partially unfinished, it seems most probable that at least the upper portions of the arch were painted by Pizzolo before his death.

fies that Mantegna "is bound to and has to complete the other half of the arc or arch on the left part through his expenses and labors" (13).

According to the post-war attribution, both *Cherub* fragments should belong to the right half of the arch. This distribution within the chapel, however, is inconsistent with the visual evidence, since the light source in each piece strikes the subject from a different direction. In figure 2, light sweeps across the angel and moldings from the left side. Consequently, the fragment originated from the right half of the arch, with its leftward edge towards the apsidal windows. However, illumination falls from the right in figure 1, demonstrating that this angel belonged to the opposite side of the arch. Irrefutable evidence is provided by the pre-war photograph in figure 3, which fortuitously includes the two specific angels in question. In addition to revealing that the fragments originally formed the apex of the intrados, the photograph confirms that the angel in figure 2 is indeed from Pizzolo's portion of the chapel. Moreover, the photograph also proves that the remaining cherub came from the left half of the arch, that is, from Mantegna's share (14).

There are only two possible attributions for the left angel: the work is either by Mantegna or by an assistant following Mantegna's design. Stylistic evidence argues for the first of these possibilities. The angel's garment, particularly the left sleeve, exhibits an exceptional degree of confidence and mastery in the medium of fresco painting. Moreover, the drapery closely resembles analogous passages in Mantegna's *St. Christopher* in the vault, painted immediately prior to his beginning the arch. Nothing in the cherub's shirt suggests the hesitant, rigid hand of an assistant. On the contrary, the artist demonstrates a thorough understanding of the system of folds, executing the drapery with considerable verve. Indeed, the energetic, economical brushwork is strikingly similar to that found in the gigantic head painted by Mantegna below. Further supporting an attribution to Mantegna are the angel's hands, which despite having lost some of their overpaint still reveal notable expertise and sensitivity. Their carefully delineated and delicately rounded forms recall numerous of the master's early putti and infants, such as those in the San Zeno altarpiece. Regrettably, the angel's head has lost the majority of its definition, and today appears

(13) "... teneatur et habeat perficere aliam medietatem archi sive volti a parte sinistra sumptibus et operibus suis" (Rigoni, *cit.*, p. 19).

(14) Ironically, the two fragments today are placed on the correct sides of the entry arch to the reconstructed chapel.

deceptively inconsistent with the treatment of the figure's remaining portions. However, as can be deduced from fig. 3, the face originally exhibited considerable modeling in its forehead, full cheeks, rounded chin, etc., recalling certain of the angel heads in Mantegna's so-called Butler *Madonna* (Metropolitan Museum of Art, New York) ⁽¹⁵⁾. Although there are weaknesses evident in the *Angel* fragment's drawing, these deficiencies probably resulted from the figure's remote location within the chapel - approximately fourteen meters above the pavement - and the obvious rapidity of its execution. In the final analysis, the authority with which the angel is painted and its overall quality endorse an attribution to Mantegna.

Mantegna painted the intrados in late 1449, certainly beginning in the apex with the surviving cherub. He must have regarded the figure as an almost negligible passage of decoration, representing a necessary step between the standing saints in the apse and the awaiting scenes on the chapel's left wall. Nevertheless, the fresco vividly documents the technical and stylistic command which Mantegna possessed over his art, further indicating his biological maturity at this moment ⁽¹⁶⁾. The degree of this mastery becomes more striking

⁽¹⁵⁾ Recently, Lightbown, *cit.*, p. 477, rejected the attribution of the Butler *Madonna*. Any doubts concerning the authorship of this panel are dispelled by comparing the Christ Child's head to the nearly identical putto supporting the left side of the Virgin's mantel in Mantegna's *Assumption* in the Ovetari chapel; see G. Paccagnini, *Andrea Mantegna*, intro. by M. Salmi, Milan, 1961, pls. 18 and 92.

⁽¹⁶⁾ Elsewhere, we have argued that the inscription on the lost S. Sofia altarpiece, from which Mantegna's birth date is traditionally derived, was apocryphal and that documentary evidence indicates that the artist was born significantly earlier than conventionally thought; see K. Shaw and T. Boccia-Shaw, "Mantegna's Pre-1448 Years Reexamined: the S. Sofia Inscription," *The Art Bulletin*, LXXI, 1989, pp. 47-57. Stylistic evidence has always argued for an earlier birth date. Indeed, mistaking the left angel for a fresco by Pizzolo rather than by Mantegna provides a modern parallel to Vasari's statement that the S. Sofia altarpiece appeared to be the work of "un vecchio ben pratico" rather than by a young boy; see G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, III, ed. R. Bettarini and P. Barocchi, Florence, 1966, p. 548.

In the cited article, we suggested that the *Saint Mark* in Frankfurt may be a pre-Ovetarian work by Mantegna (p. 56, n. 85). The *Angel* fragment supports this attribution, bearing unmistakable similarities with the Frankfurt work (e.g., the treatment of the eyes, the part between the lips, etc.). However, a comparison with the *Saint Paul* in the Ovetari apse demonstrates that the *Saint Mark* dates at least one or two years earlier. It has gone unobserved that Mantegna based the composition of the *Saint Mark* on the stone relief depicting Titus Livius on the west exterior of the Palazzo della Ragione, Padua (see S. Bettini and L. Puppi, *La chiesa degli Eremitani*, Vicenza, 1970, pl. 87).

In the same article, we also advocated Mantegna's pre-Ovetarian authorship of the *Saint Jerome* in São Paulo, Brazil (p. 56, n. 85). Supporting this attribution and date is Giovanni Bellini's *Saint Jerome* in Birmingham. Accepting the date c. 1450 for Bellini's work, Goffen argued that the panel demonstrated his independence and originality; see R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New

when compared to Pizzolo's *Angel*. Although Pizzolo's work has suffered grave paint loss, it is still evident that Mantegna was already his partner's equal. Pizzolo certainly began his half of the arch later than Mantegna, and apparently did not complete it before his death in 1453⁽¹⁷⁾. Although the two artists possibly collaborated on the general design of the arch, it must have been Mantegna who solved the major pictorial problems, with Pizzolo following the already established architectural and figural scheme⁽¹⁸⁾.

Recognizing Mantegna's authorship of the Ovetari *Angel* fragment provides the artist his earliest surviving documented work as well as his first extant example of fresco painting. But the work has art historical value beyond this identification. The confusion between the Mantegna and Pizzolo fragments underscores the early existence of a bona fide school of Paduan painting. Each *Cherub* exhibits *pingere in recenti*, demonstrating that the Renaissance of the 1450's had its roots firmly grounded in the late 1440's. Although Mantegna and Pizzolo were the style's most accomplished practitioners, there were doubtlessly other early members of this nascent Paduan school.

Haven-London, 1989, pp. 4-8. However, there are striking parallels between Bellini's painting and the São Paulo panel (e.g., composition, rock formation, tree on the right, etc.). Moreover, the two panels are nearly identical in size: Birmingham, 48 x 35.8 cm.; São Paulo, 48 x 37 cm. It seems most probable that Bellini was aware of the other painting. Attributing the São Paulo panel to Mantegna would make the Birmingham *Saint Jerome* one of Bellini's first pictorial responses to the Paduan's work, significantly anticipating the parallels between their two *Agony in the Gardens* in London. Another previously unnoticed relationship between the two artists' work is found in Mantegna's *Adoration of the Shepherds* (Metropolitan Museum of Art, New York) and Bellini's *Dead Christ* (Poldi Pezzoli, Milan) of c. 1455-60. In his panel, Bellini has meticulously copied the *Adoration's* landscape. Bellini's reference to Mantegna's painting - pregnant with iconographic implications - provides valuable information on the *Adoration's* date and importance to local painting. We intend to return to the Mantegna-Bellini problem.

(17) See n. 12 above.

(18) The design of the intrados probably conformed to patronal guidelines, but with significant deviations. In general, the Ovetari executors seem to have modeled the chapel on the decorative scheme of Guariento's *cappella maggiore* in the Eremitani. In each chapel, the principal walls are divided into six scenes arranged in three registers. Moreover, the Ovetari contracts specifically instructed d'Alemagna and Vivarini to decorate the chapel's entry arch (never executed) with "several figures corresponding to the *cappella maggiore*;" see Lazzarini-Moschetti, *cit.*, p. 192. Like the Ovetari chapel, the *cappella maggiore* also has an apsidal arch, whose decoration - half-figures enframed by moldings - closely resembles the Ovetari intrados. In view of the Venetian's explicit instructions to pattern their arch after the choir's example, the executors probably also gave similar directions to the Paduan team. However, the Paduans only partially complied, choosing to look more closely at Guariento's other chapel in the church (second on the right), where there is a greater sense of illusionism. Adopting the basic design of this intrados, the Paduans - probably Mantegna - slightly altered Guariento's architectural style and accentuated his perspective. The Ovetari arch, then, offers a clear example of the Paduan determination to illusionistically dissolve architectural surface in fresco painting.

Di una "allegoria della Liberalità" di Gualtiero Padovano

Se esigue sono le notizie tramandate dalle fonti sulle opere a fresco di Gualtiero dell'Arzere, completo è il silenzio della storiografia su quelle ad olio. Soltanto di recente, il Ballarin, ⁽¹⁾ seguito dal Pallucchini ⁽²⁾, ha assegnato a Gualtiero Padovano le portelle con "Golia" e "Davide" di San Giacomo dell'Orio a Venezia; attribuzione non condivisa dal Richardson che, riprendendo lo Zanetti, ha rivendicato l'opera allo Schiavone ⁽³⁾.

Ma a prescindere dai problematici dipinti veneziani, ci sembra giusto fare il nome di Gualtiero dell'Arzere per la tela monocroma con l' "Allegoria della Liberalità verso le Arti" (cm. 127 x cm. 106) (fig. 1), conservata nei depositi delle Staatlichen Kunstsammlungen di Dresda (n. 217), sotto la generica indicazione di scuola veneziana ⁽⁴⁾. L'opera si rapporta in maniera evidente alla serie di figure monocrome, affrescate dal Padovano nella stanza dell'ala destra di Villa Godi a Lonedo ⁽⁵⁾, uno dei pochi cicli certi dell'artista patavino a noi pervenuti.

La donna al centro della scena effigiata nell'atto di distribuire delle monete poste in un bacile, simbolo, in base al Valeriano e al Ripa ⁽⁶⁾ della Liberalità, appare, infatti, strettamente legata all'immagine della Pace (seduta sopra un'armatura) (fig. 2) presente nell'ultima

⁽¹⁾ BALLARIN A., *Profilo di Lamberto d'Amsterdam*, in "Arte Veneta" 1962, p. 80, n. 24.

⁽²⁾ PALLUCCHINI R., *Tiziano*, Verona 1969, p. 208.

⁽³⁾ RICHARDSON F.L., *Andrea Schiavone*, Oxford 1980, pp. 177-179.

⁽⁴⁾ Ringrazio il dr. Angelo Walter per la sua gentilissima collaborazione.

⁽⁵⁾ CROSATO L., *Gli affreschi nelle Ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962, p. 122.

⁽⁶⁾ RIPA C., *Iconologia*, Roma 1663, ed. cons. 1970, p. 292.



Foto 1 - Gualtiero Padovano, Allegoria della Liberalità verso le Arti, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.

stanza di Lonedo. Ritornano gli stessi segnati contorni che vivificano il volto ispirato alla statuaria classica e lo stesso vorticoso andamento delle vesti che lascia scorgere le plastiche forme del corpo. Alle origini della "Pace" vi è l'incisione di Marcantonio Raimondi con "Venere e



Foto 2 - Gualtiero Padovano, La Pace, Lonedo, Villa Godi-Maliverni.

Amore” (fig. 3) (7), modello grafico di cui si avverte, pure, la conoscenza nella Liberalità e nel paffuto putto seduto ai suoi piedi intento a trattenere, sembra, una gru. L’uccello essendo l’emblema della Vigilanza, bene si collega al concetto di Liberalità, dal momento che il Ripa ricorda che essa deve “. . .misurarsi con le ricchezze che si possiedono, e con il merito della persona con la quale si esercita questa virtù” (8).



Foto 3 - Marcantonio Raimondi, Venere e Amore, Bartsch, vol. 26, n. 313 (325).

(7) *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, n. 313(325).

(8) RIPA C., op. cit., p. 292.

Ma nella positura della donna, ritratta nella tela di Dresda frontale e seduta sulla sommità di una scalinata, sembra, ancora, esservi stato il suggerimento del bronzo di Augusto con lo stesso tema della Liberalità, illustrato nell'opera, non di molto posteriore, di Guillaume Du Choul ⁽⁹⁾, un richiamo all'antico presente in tutta l'Allegoria, evidente espressione dell'umanistico ambiente culturale padovano. Il Bembo, il quale soggiornò nella città di Terraferma fino al 1542, gli anni della formazione artistica di Gualtiero, possedeva un'importante collezione di "medaglie d'oro. . . d'argento. . . e di bronzo. . ." ⁽¹⁰⁾. Al di là tuttavia dei richiami culturali, nella resa della tornita figura della Liberalità, sottolineata da un sapiente impiego dei chiaroscuri, appare l'esperienza di scultore di Gualtiero dell'Arzere, testimoniata nei documenti ritrovati da padre Sartori, dove all'appellativo di pittore, per ben due volte, viene aggiunto, quello di scultore ⁽¹¹⁾. Attività questa del Padovano ancora da esplorare, ma che molto probabilmente si è svolta nell'ambito di Tiziano Minio, dati i legami di parentela ed amicizia esistenti tra i due artisti ⁽¹²⁾.

Nuovamente traspare il riferimento alle stampe di Marcantonio, dalla serie delle "Muse" ⁽¹³⁾ alle "Due donne con i segni dello Zodiaco" (fig. 4) ⁽¹⁴⁾ tratte da Raffaello, nelle tre figure muliebri raggruppate al lato sinistro della Liberalità, di cui la prima con il martello in mano, personifica la Scultura, mentre la seconda con la penna allude ad una attività letteraria. Immagini da accostare a quelle delle "Muse?" dipinte da Gualtiero nella prima stanza di villa Godi, nonché alla "Pace" (con la fiaccola rivolta in basso) dell'ultimo vano della dimora patrizia, soltanto, non avendo come a Lonedo la funzione di simulare le statue, assumono un palpito di vita che imprime un articolato movimento al gruppo. Particolarmente felice è l'effigie della Scultura, esaltata dall'ondulato disegno delle vesti trasparenti, evidente ricordo dei contatti avuti con lo Schiavone al tempo della decorazione di villa Pellegrini a Monselice ⁽¹⁵⁾. È da credere che in queste figure ritorni anche l'eco del ciclo a fresco di palazzo Mantova a Padova, dedicato al "Teatro delle Muse", dove dalle carte dell'epoca appare pure attivo Gualtiero dell'Arzere ⁽¹⁶⁾

⁽⁹⁾ DU CHOUL G., *De la religion des Anciens Romains*, Lyon 1556, 140.

⁽¹⁰⁾ BOTTARI G.G., TICOZZI S., *Raccolta di lettere . . .*, Milano 1822-25, vol. V, p. 193.

⁽¹¹⁾ SARTORI A., *Documenti per la Storia dell'Arte a Padova*, Vicenza 1976, p. 53.

⁽¹²⁾ SARTORI A., *op. cit.*, p. 53.

⁽¹³⁾ *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, dal n. 386 (294) al n. 39 (295).

⁽¹⁴⁾ *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, n. 387 (299).

⁽¹⁵⁾ G. Vasari, *Le Vite*, Firenze 1568, ed. cons. 1947, vol. III, p. 366.

⁽¹⁶⁾ PUPPI L., *Padova. Case e Palazzi*, Vicenza 1977, p. 126.



Foto 4 - Marcantonio Raimondi, Due donne con i segni dello Zodiaco, Bartsch, vol. 27, n. 387 (299).

Il personaggio maschile che segue le Arti, con il braccio alzato in atto di docere, ha un atteggiamento comune a tutta la pittura manierista, non di meno, saremmo tentati di metterlo in relazione con il Socrate della "Scuola d'Atene" di Raffaello, il che permetterebbe di interpretarlo quale simbolo della Filosofia. Nel 1550, due anni prima della morte di Gualtiero Padovano usciva la stampa del Ghisi con "La scuola d'Atene", a parte che troppo celebre fu l'affresco dell'Urbinate, perché non siano ben presto circolate delle copie. In tutti i casi, l'incisiva maschera del volto del presunto filosofo, proviene dalla serie di

"Herme di Ercole" riprodotte da Marcantonio Raimondi ⁽¹⁷⁾ ed usate dal Padovano per i telamoni affrescati nella stanza dei Trionfi a Lonedo.

La mancanza di attributi non permette di identificare la donna al lato destro della Liberalità, ma il prototipo è ancora una volta offerto dalle "Muse" di Marcantonio ⁽¹⁸⁾. Così l'uomo ammantato, colto di tre quarti, non è facile da spiegare nel contesto dell'Allegoria, soltanto risulta la copia del Sacerdote affrescato da Perin del Vaga nella scena del "Sacrificio" della Stanza della Segnatura in Vaticano. Poiché di quest'opera non sono note delle stampe, è da credere che Gualtiero sia stato in possesso di un disegno, anche se non necessariamente, dell'originale conservato ora al Louvre ⁽¹⁹⁾. A questo proposito è significativa la controversia avuta dal Padovano nel 1542 a causa di "un Libro di figure" ⁽²⁰⁾.

Alla suggestiva immagine periniana, certamente allusione ad una facoltà spirituale, si contrappone la donna che regge il bacile, il cui dorso modellato con eleganze parmigianesche va a sposarsi con il sinuoso taglio della lunga veste, chiudendo la serrata composizione.

Il geometrico schema compositivo dell'Allegoria, l'impiego di toni monocromi e le stesse misure della tela, quasi un quadrato, nonché i limiti dell'opera che, pur nelle sue raffinatezze stilistiche, non supera lo scopo decorativo, fanno ritenere che si tratti di un soffitto.

Tanto più che, come ha sottolineato il Pallucchini ⁽²¹⁾, sia Giuseppe Porta nell'ovato della "Caduta della Manna" di Collezione privata, eseguito attorno al 1540, sia Jacopo Tintoretto nei soffitti di casa Dolfin, di un lustro più tardi, seguono lo stesso impianto prospettico di Gualtiero, rinunciando all'uso del sottinsù. Per quale palazzo o villa fosse stata ideata la "Liberalità verso le Arti", tema estremamente caro al rinascimento, non siamo in grado di stabilirlo, perché oltre la scarsità di notizie, ci manca ogni termine di raffronto per quello che è stato lo svolgimento stilistico di Gualtiero. Gli affreschi di Lonedo, il nostro punto di riferimento, sono stati compiuti attorno al 1550, alla fine della vita del Padovano avvenuta entro il 1552 ⁽²²⁾. Di conseguenza è

⁽¹⁷⁾ *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, n. 301 (228), n. 301 A (228).

⁽¹⁸⁾ *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, dal n. 265 (211) al n. 278 (214), si veda in particolare il n. 271 (213).

⁽¹⁹⁾ Parma Armani E., *Perin del Vaga*, Genova 1986, p. 191. Il disegno si trova al N. 6080 del Gabinetto dei disegni del Louvre.

⁽²⁰⁾ SARTORI A., op. cit., p. 53.

⁽²¹⁾ PALLUCCHINI R., *Per gli inizi veneziani di Giuseppe Porta*, in "Arte Veneta" 1975, p. 162.

⁽²²⁾ SARTORI A., op. cit., p. 53.

pure problematico fissare una datazione per il dipinto delle Gallerie tedesche, che non è tuttavia da escludere sia stato pensato per il soffitto della stanza dei Trionfi di villa Godi, eseguito più tardi, su tela, da Battista Zelotti. A suffragare tale ipotesi sta ancora il fatto che la decorazione di Gualtiero a Lonedo si ispira ai modelli di matrice romana del terzo e del quarto decennio del secolo.

Ma ciò che rimane fermo nell'Allegoria di Dresda è l'ampio uso fatto da Gualtiero Padovano dell'elemento grafico. L'impiego delle stampe non costituisce una novità per gli artisti del Cinquecento, ma qui interessano le loro origini che mettono ancora una volta in luce, quel ponte gettato da Alvise Cornaro, su suggerimento del Bembo, tra Padova e Roma. Volontà di far rivivere in terra veneta i ricordi dell'Urbe, siano essi i riflessi della pittura di Raffaello, siano le dirette testimonianze dell'Antichità, che trovano nella grafica e, in particolare, in quella di Marcantonio, la grande mediazione. Gualtiero, che molto verosimilmente è l'autore della volta della stanza centrale ⁽²³⁾ dell'Odeo del Cornaro a Padova, era ricorso, di certo per consiglio del dotto committente, già prima del quaranta alle stampe non solo per le grottesche ⁽²⁴⁾, ma per le raffigurazioni monocrome, come appare evidente nella scena bacchica tratta da una carta del Raimondi ⁽²⁵⁾.

Ed è l'importante supporto della grafica di Marcantonio Raimondi, presente pure nel "Golia" ⁽²⁶⁾ e nel "Davide" ⁽²⁷⁾ di San Giovanni in Orto che fa molto riflettere sul rivendicare allo Schiavone le tele veneziane, anche se appare chiaro che ci troviamo di fronte ad opere di una espressività pittorica e plastica, superiore al ciclo a fresco di Lonedo e alla stessa "Allegoria della Liberalità verso le arti" di Dresda.

⁽²³⁾ GROSSATO L., *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, pp. 242-245.

⁽²⁴⁾ WOLTERS W., *Tiziano Minio als Stukkateur in Odeo Cornaro zu Padua*, in "Pantheon" 1963, p. 226.

⁽²⁵⁾ SCHWEIKHART, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova" 1968, p. 40, ha giustamente individuato i sarcofagi da cui provengono le scene, ma la mediazione è avvenuta tramite le stampe. Si veda in particolare: *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, n. 248(201).

⁽²⁶⁾ *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, "Davide con la testa di Golia", n. II (12), n. 12 (13).

⁽²⁷⁾ *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, "Ercole che strangola il leone Nemeo" n. 287 A (219).

LUISA ATTARDI

Un contributo alla ritrattistica di Francesco Apollodoro detto il Porcia

La comparsa sul mercato antiquariale di un ritratto firmato e le recenti indagini critiche hanno consentito di dare maggiore concretezza alla produzione ritrattistica del pittore padovano Francesco Apollodoro detto il Porcia, che era stata tanto celebrata dalle fonti antiche ⁽¹⁾, ma che era conosciuta quasi esclusivamente attraverso notizie documentarie ⁽²⁾. I ritratti di *Vincenzo Testa* e *Amerigo Testa*, quest'ultimo firmato e datato 1577, venduti da Christie's ⁽³⁾, documentano,

⁽¹⁾ Le fonti sei-settecentesche (A. ROSSATO, *Cronica*, sec. XVII [1626], ms, Biblioteca Civica di Padova, BP 376, c. 25r; G.F. TOMASINI, *Illustrium Virorum Elogia Iconibus Exornata*, I, Patavii MDCXXX, pp. 308-309 [304-305], 318 [314]; C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte, o vero le Vite de gl'illustri Pittori Veneti e dello Stato* [. . .] descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi, Venezia 1648, ed. a cura di D. von HADELN, 2 voll., Berlin 1914-1924, II, p. 255; G. GUALDO jr., *1650. Giardino di Cha' Gualdo*, a cura di L. PUPPI, "Civiltà veneziana. Fonti e testi. XI, serie I, 8", Firenze 1972, pp. 63-63; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo. III, Scuola Veneziana*, 6 voll., Bassano 1809, 3a edizione riveduta e accresciuta, ed. a cura di M. CAPUCCI, 3 voll., Firenze 1968-1974, II, p. 140) testimoniano la fama e l'abilità di Francesco Apollodoro come ritrattista.

⁽²⁾ Il primo studio su Francesco Apollodoro è di C. CESCHI (*Appunti su Francesco Apollodoro detto il Porcia* in "Arte Veneta", XXXI, 1977, pp. 199-203; ID., *Pittori attivi a Praglia*, in *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia*, a cura di C. CARPANESE e F. TROLESE, Milano 1985, p. 145), che pubblica l'unico ritratto fino a quel momento conosciuto, quello di *Ercole Bazani*, del Museo Poldi Pezzoli di Milano e informa che molti ritratti del pittore erano conservati in collezioni venete e lombarde. Altri interventi recenti sono: G. MAZZI, *Apollodoro da Porcia*, in *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 26 VI - 14 XI 1976, Milano 1976, p. 118; G. MAZZI, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI, Padova, Loggia e Odeo Cornaro, Palazzo della Ragione, 7 IX - 9 XI 1980, Padova 1980, pp. 250-251; F. PELLEGRINI BUCCIARELLI, in *Cento opere restaurate del Museo Civico di Padova*, catalogo della mostra, Padova, Nuovo Museo Civico agli Eremitani, 15 IV - 12 VI 1981, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXX, 1981, pp. 97-103; P.L. FANTELLI, *Apollodoro, Francesco* in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., 2a ed. accresciuta e aggiornata (1a ed. 1988), Milano 1989, II pp. 615-616. Infine, la scrivente ha proposto di attribuire a Francesco Apollodoro il *Ritratto di Costanzo Porta*, conservato nel Museo Civico di Padova (inv. n. 434: L. ATTARDI, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo a cura di A. BALLARIN - D. BANZATO, Roma 1991, cat. n. 194).

⁽³⁾ Roma, Christie's, 26-27 maggio 1981, lotto 211, p. 73. Nel *Ritratto di Amerigo Testa* che è riprodotto nel catalogo di vendita, in alto a sinistra c'è la firma in corsivo: *franc. Apolodorus dito di porcia f. / A.D. 1577 padua*. L'iscrizione: *ALMERICVS TESTA / PETRI FILIVS*, il

insieme con il *Ritratto di Ercole Bazani* del 1581 (Milano, Museo Poldi Pezzoli) ⁽⁴⁾, la prima fase nota dell'attività di Apollodoro. Nel *Ritratto di Amerigo Testa*, una luce ferma e oggettivante indaga le forme con un interesse per la realtà individuale alla Moroni, nel successivo dipinto milanese si avverte anche l'influsso della ritrattistica di Tintoretto degli anni della maturità. L'interesse per il soggetto viene tradotto da Francesco con una meticolosità di racconto che frena la profondità di indagine psicologica o la vitalità del dialogo con i personaggi ritratti; la luce ha il compito di esaltare la struttura plastica dei volti, le marcate fisionomie e l'analisi dei particolari, mentre la caratterizzazione esteriore è sottolineata dall'impostazione ampia delle figure, e dai gesti enfatici delle mani ⁽⁵⁾. Con quest'atteggiamento più rappresentativo, adatto a soddisfare le esigenze di fedeltà descrittiva proprie di una committenza provinciale, il pittore padovano si orienta verso l'intonazione realistica dei ritratti di Leandro Bassano, e contemporaneamente si aggiorna sulla tarda produzione di Tintoretto: queste due componenti maturano una più approfondita capacità di analisi psicologica e intimista, di cui dà prova a partire dalla fine del nono decennio nel *Ritratto di Sperone Speroni* ⁽⁶⁾, e soprattutto nel *Ritratto di Costanzo Porta* ⁽⁷⁾ e nel *Ritratto d'uomo* della National Gallery di

cartellino con: AN.AET.SVAE XXXVI, e la data 1550 posti al di sopra della firma sono ritenuti nel catalogo di mano posteriore; la presenza del crocefisso che Amerigo indica con la mano destra costituisce un invito alla contemplazione e alla devozione ed è probabilmente un riflesso dell'etica controriformistica. In un'altra asta di Christie's a Roma (24-25 novembre 1981, lotti 177-178, pp. 62-63) sono stati presentati con l'attribuzione a Francesco Apollodoro il *Ritratto di comandante*, con lo stemma della famiglia Testa, e, come cerchia di G.B. Moroni, il *Ritratto di Pietro Testa*, individuato da un'iscrizione in alto a destra: AN. AET. SVAE / LXII / PETRVS TESTA / FILIVS / 1550. Le opere, come il *Ritratto di Amerigo*, mi sono note solo da una riproduzione fotografica, e non è quindi stato possibile verificare l'attendibilità delle iscrizioni con i nomi degli effigiati - che nei cataloghi Christie's sono ritenute più tarde - mentre la ricerca condotta sulle fonti padovane non mi ha consentito di reperire notizie storiche sulla famiglia e sui rapporti di parentela tra Amerigo figlio di Pietro e il Pietro figlio dell'altro ritratto. Il *Ritratto di Pietro* rivela ancora un interesse realistico di origine lombarda e un'acuta caratterizzazione del personaggio, accentuata dall'intensità dello sguardo, e sembra di qualità superiore alle opere note del pittore padovano, ad eccezione di qualche scadimento, ad esempio nelle mani. I quattro ritratti Christie's, di misure analoghe, appartenevano certamente alla collezione della famiglia Testa.

⁽⁴⁾ C. CESCHI, *Appunti su cit.*, pp. 200-201, fig. 3.

⁽⁵⁾ L'enfatizzazione della gestualità, già presente in alcune opere di Jacopo, viene spesso utilizzata da Domenico Tintoretto nella sua operazione di divulgazione del linguaggio paterno (P. ROSSI, *Jacopo Tintoretto. I. I Ritratti*, Venezia, s.d. [1974], p. 64).

⁽⁶⁾ Il ritratto, conservato nel Museo Diocesano di Padova, è databile verso la fine del nono decennio, in prossimità dell'anno di morte di Sperone Speroni (1588): E. SACCOMANI, «... Dal naturale, come fe già Tiziano...». I ritratti di Sperone Speroni, in "Filologia Veneta", II. *Sperone Speroni*, 1989, pp. 257-267.

⁽⁷⁾ Il ritratto fa parte delle collezioni del Museo Civico di Padova, ed è databile, secondo la mia opinione (L. ATTARDI, in *Da Bellini cit.*, cat. n. 194), subito dopo il ritorno del compositore a Padova nel 1589.

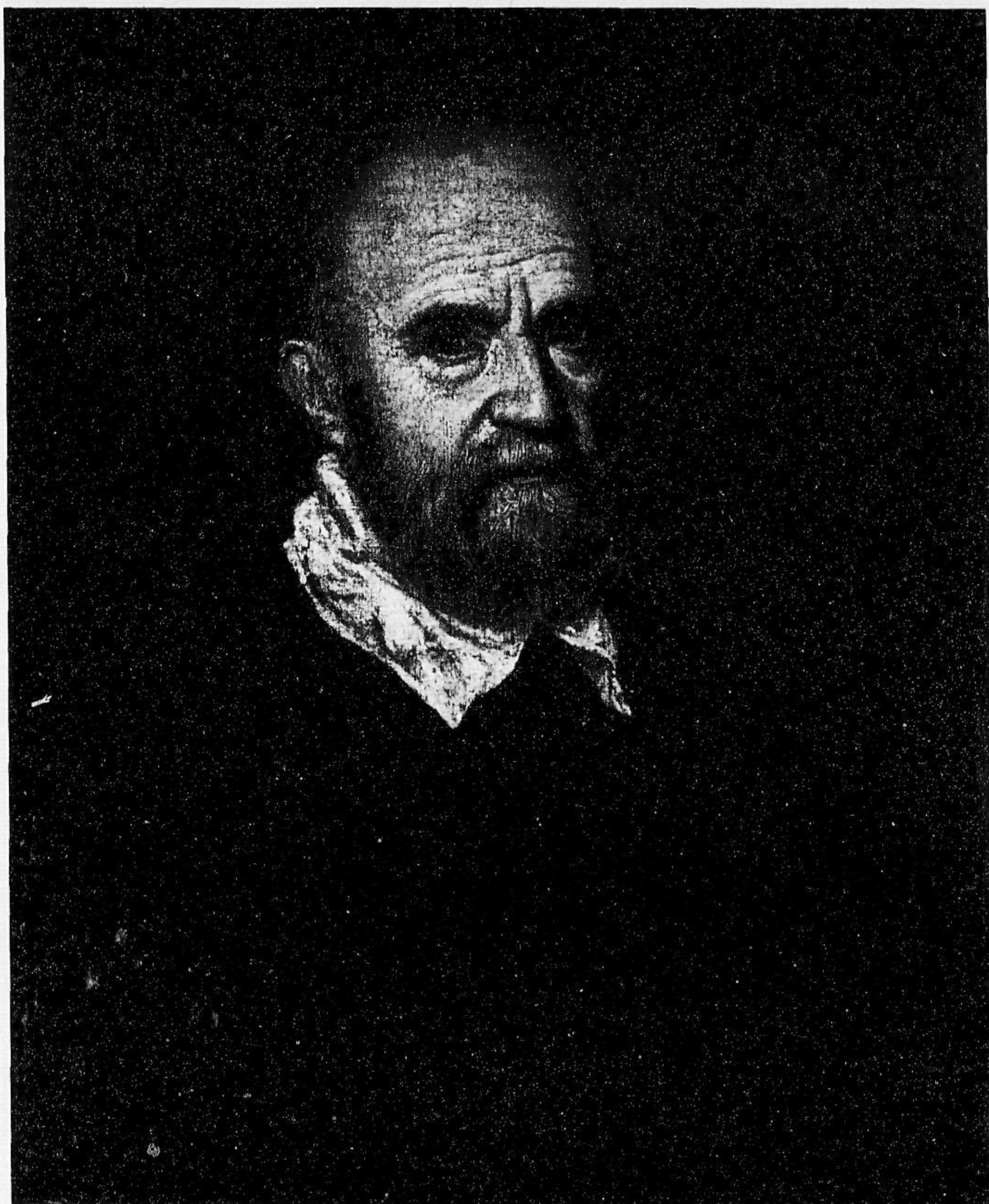


Fig. 1 - FRANCESCO APOLLODORO, Ritratto d'uomo, Londra, National Gallery.

Londra ⁽⁸⁾ (fig. 1), che ritengo sia stato eseguito da Francesco Apollodoro intorno a questi anni. Quest'ultimo potrebbe essere identificato con il cavaliere Bartolomeo Selvatico (1533-1603), uno dei signori padovani ritratti dall'Apollodoro secondo la testimonianza del Ridol-

⁽⁸⁾ Il dipinto è collocato nell'ambito dello "Style of Leandro Bassano" nel catalogo del museo e proviene dalla collezione Galvagna di Venezia (C. GOULD, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Venetian School*, London 1959, pp. 14-15, inv. n. 2149).

fi ⁽⁹⁾, la cui effigie è incisa negli *Illustrium Virorum Elogia* del Tomasini, pubblicati nel 1630 ⁽¹⁰⁾.

Superato il descrittivismo un po' pedante e la perspicuità di luce degli esordi, Francesco trova una vena più personale nell'interpretazione dell'età matura dei personaggi con semplicità di impianti formali, riduzione dei valori cromatici e accentuazione della luminosità degli incarnati. Analogamente al *Costanzo Porta*, il ritratto inglese è costruito con una pennellata incisiva che rileva la barba, scava le rughe e attenua la sostanza plastica della forma, mentre la luce intensa fa emergere il volto dall'uniformità del fondo. Anche nel *Selvatico* l'individuazione è sobria ma acutamente intimista, sottolineata dallo sguardo venato di malinconia, e vivificata dal passaggio di luce sul colletto bianco. In questo particolare momento Francesco sembra cogliere con maggiore intelligenza l'intensità lirica ed emotiva dei ritratti di anziani di Tintoretto, resa con un linguaggio più stringato, una materia di poco spessore e una luce a filamenti.

Ma, nel percorso di uno stile caratterizzato da intonazioni veristiche, si avverte il rischio di un inaridimento espressivo verso un'interpretazione realistica che sfrutta certe formule ripetute, come le sottolineature delle rughe, le borse intorno agli occhi, la fretteolosità nella definizione delle mani ⁽¹¹⁾.

⁽⁹⁾ C. RIDOLFI. (*Le Maraviglie* cit., p. 255), menziona alcuni ritratti eseguiti da Francesco "di Signori e Letterati del tempo suo", tra cui quelli di Sperone Speroni, Fabrici d'Acquapendente e Bartolomeo Selvatico.

⁽¹⁰⁾ G.F. TOMASINI, *Illustrium Virorum* cit., p. 209 [217]. Almeno due dei ritratti di uomini illustri incisi nel testo del Tomasini sono in relazione con i dipinti di Francesco Apollodoro; il *Ritratto dello Speroni* già citato è servito ad evidenza per quello inciso nel libro da H. David a p. 85 (E. SACCOMANI, ". . . Dal naturale" cit., pp. 261-262), mentre l'incisione che correda la biografia di Gerolamo Fabrici d'Acquapendente è tratta dal dipinto di Apollodoro — ora perduto (C. CESCHI, *Appunti su* cit., p. 201) — come dichiara lo stesso Tomasini.

⁽¹¹⁾ Un altro ritratto espunto dal catalogo di Leandro Bassano è stato attribuito a Francesco Apollodoro. Pubblicato da R. PALLUCCHINI (*La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano 1981, I, p. 28, II, fig. 26) come *Ritratto di Fortunio Liceti* di Leandro Bassano, è apparso recentemente sul mercato d'arte americano come *Ritratto di Ercole di Sassonia* con l'attribuzione al Porcia. L'anonimo estensore della scheda nel catalogo di vendita del dipinto (*The Estate of Walter P. Chrysler, Jr. Old Master and 19th Century Paintings*, New York, Sotheby's, 1 June 1989, lotto 21) riferisce che il personaggio è stato riconosciuto, sulla base dell'incisione che correda l'elogio del TOMASINI (*Illustrium Virorum* cit., p. 229), come Ercole di Sassonia dalla Tietze che in una comunicazione scritta (1942) attribuisce il dipinto ad Apollodoro. L'anno successivo A. COTTINO (*Dipinti Italiani. 1460-1760*, catalogo della mostra a cura di A. COTTINO e M. VOENA, Torino, Galleria Voena, marzo-aprile 1990, Torino s.d. [1990]) ignora l'opinione della Tietze e ripropone l'idea di Pallucchini. Il personaggio è raffigurato alle prese con strumenti astronomici e medici - sfera armillare, attrezzi da chirurgo, clessidra, alambicco, teschio e libri con le tavole delle effemeridi e le tavole anatomiche - all'età di 43 anni, e di nuovo nel paesaggio sullo sfondo mentre compie misurazioni topografiche. L'identificazione con l'astronomo Fortunio



Fig. 2 - FRANCESCO APOLLODORO, Ritratto d'uomo, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Liceti (1577-1657), nato a Rapallo nel territorio di Genova, professore all'Università di Pisa, poi di Padova e di Bologna, non sembra convincente: il suo aspetto fisico è noto da alcune incisioni -una di queste è riprodotta nel catalogo Voena - che ne sottolineano le folte sopracciglia e il naso aquilino molto pronunciato; ma la scritta "*F. L. GEN*", in alto sul foglio con un oroscopo posto sul tavolo, lascia un margine di dubbio. L'ipotesi della Tietze, resa assai verosimile dal confronto con l'effigie di Ercole di Sassonia incisa per l'elogio del Tomasini, è contraddetta dall'insistenza posta sull'attività di astronomo dell'effigiato, poiché non risulta che l'astronomia sia stata tra gli interessi scientifici del medico Ercole di Sassonia (1551-1607), uno dei personaggi illustri ritratti dal Porcia secondo il Ridolfi. Lo stile del ritratto, colto da un punto di vista un po' alto che consente di dare spazio agli oggetti posti sul tavolo, non ha la qualità e le caratteristiche della ritrattistica di Leandro Bassano. Se il personaggio raffigurato fosse Fortunio Liceti il dipinto sarebbe databile al 1620, quando l'astronomo aveva 43 anni, e questo escluderebbe automaticamente l'Apollodoro, morto nel 1612.

Nel ritratto di *Schinella de' Conti* ⁽¹²⁾, databile al 1594, l'influsso determinante del realismo di Leandro stimola Apollodoro a un maggiore interesse per l'individuazione fisica del modello, abbandonando l'aspetto più emotivamente interiorizzato dei ritratti del *Porta* o del *Selvatico*. A questi anni risale il *Ritratto d'uomo* (fig. 2), conservato nei depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che era genericamente attribuito alla bottega dei Bassano ⁽¹³⁾. In parallelo agli esiti formali del ritratto eseguito nel 1594, Francesco costruisce il volto con una pennellata più grassa, pastosa di colore, così da arricchire l'incarnato di un'impronta più naturalistica, accentuatamente bassanesca, che viene esaltata dai profili luminosi delle creste delle pieghe della gorgiera, e suggerisce del personaggio una vitalità semplice e bonaria. I caratteri fisionomici presentano forti somiglianze con quelli del medico Albertino Bottone, il cui ritratto è inciso nel testo del Tomasini ⁽¹⁴⁾.

Lo stile del ritratto veneziano rimanda all'opera più importante eseguita dall'Apollodoro in questi anni, il lunettone del Museo Civico di Padova raffigurante la *Madonna con il Bambino, S. Giuseppe, S. Nicola, i rettori Giustiniano Giustiniani e Nicola Gussoni e il loro seguito*, datato 1594, che gli è stato attribuito dalla Pellegrini ⁽¹⁵⁾. Vi si riconoscono i caratteri pomposi della ritrattistica ufficiale, dove l'individuazione fisionomica soddisfa le tendenze realistiche che si sviluppano a fine secolo e preludono agli esiti seicenteschi, già in Leandro Bassano e in Domenico Tintoretto. Anche le immagini dei due rettori, più anziani e di fisionomie più tintorettesche rispetto alle altre, denotano una certa fissità espressiva che ne sottolinea l'ufficialità e sono prive di quell'analisi introspettiva rispettosa e un po' malinconica che aveva caratterizzato i ritratti del *Porta* e del *Selvatico*.

⁽¹²⁾ Il ritratto del Seminario Vescovile di Rovigo (ora in deposito all'Accademia dei Concordi) è identificabile con il nipote dello Speroni Schinella de' Conti (1572-1627), che nel dipinto è raffigurato a 22 anni, consentendone una datazione al 1594: E. SACCOMANI, «... *Dal naturale* cit., pp. 262-263. Per l'attribuzione ad Apollodoro proposta dalla studiosa si veda la scheda citata di L. ATTARDI (in *Da Bellini* cit., cat. n. 194).

⁽¹³⁾ S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, p. 28, inv. n. 765, cat. n. 655.

⁽¹⁴⁾ G. F. TOMASINI, *Illustrium Virorum* cit., p. 144.

⁽¹⁵⁾ F. PELLEGRINI BUCCIARELLI, in *Cento opere* cit.

Opere di Pietro Liberi a Padova: proposte e riflessioni sulla sua fortuna

Ad affrontare criticamente l'estesa opera di Pietro Liberi (1615-1687), ci si rende conto come sia giunto il momento di riconoscere il valore del suo sviluppo stilistico, in un ottica che dia risalto maggiormente alle connessioni culturali e alle esperienze artistiche che hanno interessato l'opera del maestro padovano, al di là di un significato prettamente illustrativo, forse il più conosciuto e attraente per il mondo dell'antiquariato. Conseguimento che richiederebbe una minuziosa schedatura, peraltro già in atto, del suo catalogo, ricco di numerosissime voci.

L'opera di Liberi rischia di divenire un modello irrigidito nella fissità di un repertorio profano, descritto dalla favola mitologica in cui prevale di gran lunga il godimento sensuale, prodotto anche da una tecnica raffinata e dal trattamento di un colore caldo, ricco di una vibrante tessitura, che non in molti casi indugia nel mestiere.

A questo riguardo è relativamente agevole rintracciare una nutrita serie di buoni esemplari come la *Figura allegorica* (Geometria?) (Venezia, già Collezione Marcello), *Diana e Callisto* (Leningrado, Ermitage), *Giove circondato da deità femminili* (Venezia, Collezione privata), nei quali l'indugio voluttuoso si assesta, per effetto di un'ondata lunga, sulla linea maestra della tradizione veneziana del Cinquecento, da Tiziano a Veronese ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Gli esemplari menzionati sono illustrati rispettivamente in: a) V. Sgarbi, *Sacro e profano nella Pittura di Pietro Liberi*, in *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana* Studi Barocchi/2, Roma 1982, p. 109 n.1, in E. Martini, *La pittura Veneziana del Settecento*, Venezia 1964 p. 138 Tav. 5, il medesimo soggetto e raffigurato in un quadro ritenuto autografo, ma a quanto pare quasi interamente ridipinto. Si tratta comunque di una replica fedele; b) R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Seicento*, Milano 1981, p. 714 n. 638 (al quale si rimanda anche per un aggiornato profilo dell'autore); c) E. Martini, *La Pittura del Settecento Veneto*, Udine 1982 fig. 8. Andrebbe dimostrata inoltre la complessità dell'esame di certe iconografie che trascendono di fatto il prontuario tradizionale del Ripa, suffragando un'ipotizzata adesione del Liberi alle istanze filosofiche ed esoteriche dell'Accademia dei Rosacroce, con le quali egli sembra identificarsi. Cfr. F. Bernabei, *Cultura artistica e critica d'arte. Marco Boschini*, in *Storia della Cultura Veneta, Il Seicento*, Vicenza 1983 p. 559.

In realtà se la fama di affabulatore si attesta in un generico ossequio ai classici della pittura veneziana, più interessanti sono gli aspetti che concernono gli anni formativi, dai quali, nel difficile e spavaldo percorso biografico a cui si interessò generosamente Galeazzo Gualdo Priorato ⁽²⁾, è ancora difficile proporre una sequenza cronologica sicura, ma anche reperire opere del periodo romano (1683-1641) e toscano (1641-1643), oltre che indagare sul poliedrico impegno nell'affresco, non ancora chiarito, nella pittura religiosa e nel ritratto, cui occorre almeno accennare ⁽³⁾.

Dal ricco materiale esistente, possiamo comunque scegliere un esemplare di collezione privata, certamente autografo, raffigurante *Il*

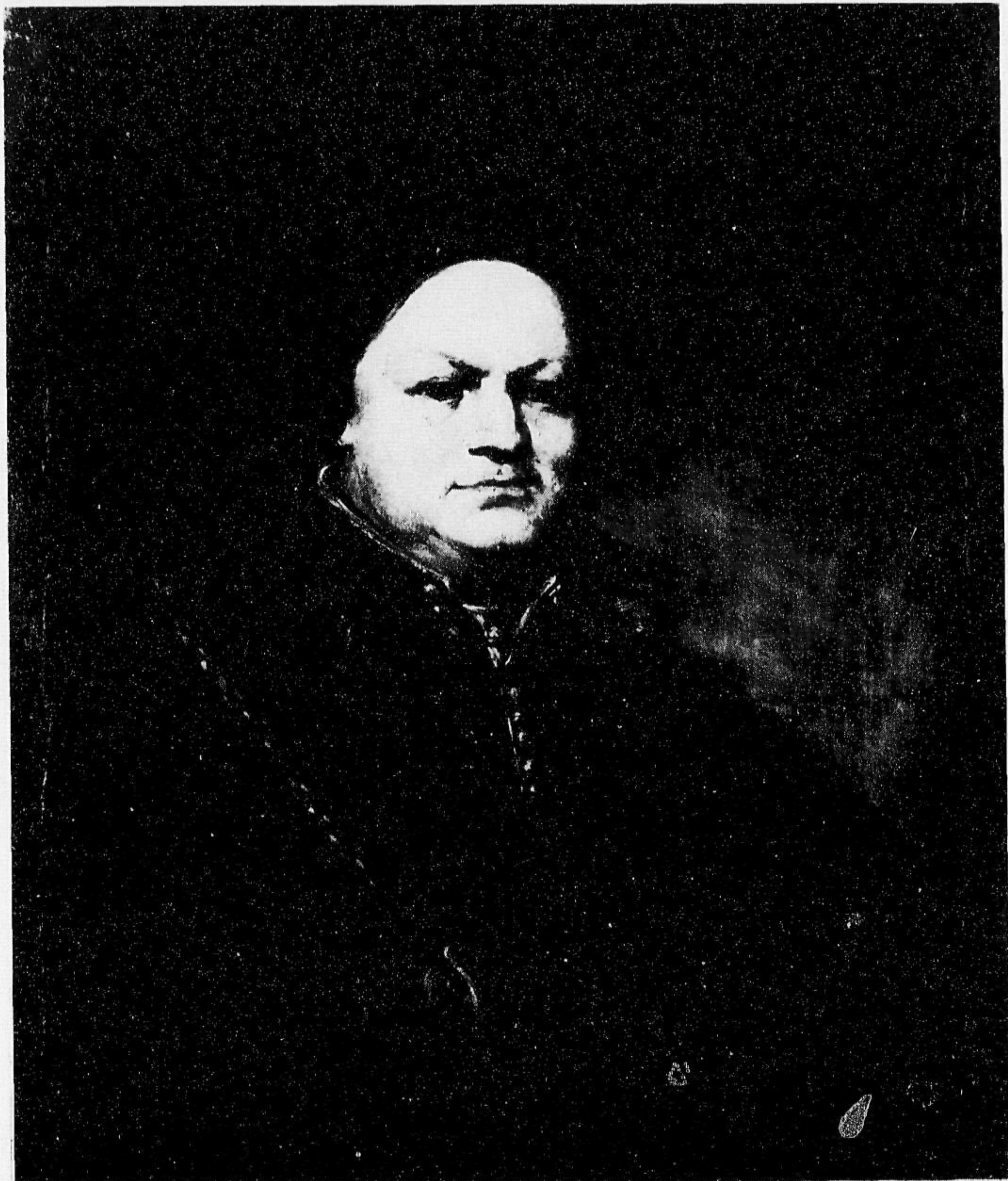
⁽²⁾ *Vita del Cavaliere Pietro Liberi pittore padovano scritta lui vivente dal conte Galeazzo Gualdo Priorato Vicentino, MDCLXIV* edizione pubblicata in Vicenza nel 1818.

⁽³⁾ Così si continuano a citare il *Ratto delle Sabine* (Siena, Pinacoteca), e gli affreschi dell'oratorio di S. Filippo Neri a Firenze, oltre ai quali si passa alla pale per il Duomo di Lonato, di poco successiva al 1643 (F. d'Arcais, *Una inedita pala d'altare di Pietro Liberi*, in "Arte Veneta", XXIV 1970 pp. 231-232). Si vedano F. d'Arcais, *La formazione di Pietro Liberi*, in "Critica d'Arte", XIV, 88, 1967 pp. 58-68 e per lo sviluppo di spunti reniani e cortoneschi, innestati nel solco veronesiano, G. Ericani, "Poenitentia Sive Estasis". *Una Maddalena di Pietro Liberi a Dosobuono di Villafranca Veronese*, in "Verona Illustrata", 2, 1989 pp. 65-71.

Mai affrontato organicamente invece il "ritrattismo" di Pietro Liberi, nel cui campo si cimentò in connessione allo stile di Tinelli e Forabosco, nella prima fase della sua carriera veneziana, anche se non è da ritenersi uno specialista in questo genere. Alcuni esempi si potevano rintracciare nella collezione del Conte Humpracht Jan Czernin (Praga, 1628 - 1682); si rimanda, anche per la riproduzione di un bell'esemplare, a E.A. Safarik, *Per la pittura veneta del Seicento: Girolamo Forabosco*, in "Arte Illustrata", VI, 55 - 56, 1973 pp. 357 e 362 fig. 10.

Qualche perplessità rimane per il cosiddetto "autoritratto" di Pietro Liberi del Museo Civico di Padova fig. 1 (olio su tela cm. 95 x 68 inv. n. 63; cfr. L. Grossato, *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Vicenza 1957 pp. 92 - 93; il riconoscimento dell'effigiato è possibile anche confrontando l'incisione raffigurante "PIETRO LIBERI CAV.R e CONTE PALATINO", che deriverebbe da un ritratto di S. Mazzoni (!), secondo N. Ivanoff, in *Sebastiano Mazzoni, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte"*, 2, 1958-59 p. 246 fig. 70), poiché la quartina riportata sulla fascia inferiore orizzontale del quadro e una striscia di tela lungo l'intero perimetro, sono state aggiunte in un secondo tempo, com'è stato giustamente notato, anche se il rimaneggiamento pare comunque antico. Si potrebbe pensare ad una replica ispirata, in uno stretto arco di tempo, da una versione autografa, riconoscibile tuttora per l'elevata qualità di una collezione privata padovana (fig. 2); è lecito comunque assegnare il quadro del museo con sufficiente sicurezza all'ambito di Pietro Liberi (Marco Liberi «?»). Sia pur nella semplicità dei mezzi pittorici, ma controllati da una indubbia capacità di tocco, come per l'incarnato leggero del viso, i due *Autoritratti* mantengono un'intima carica vitale, franca e diretta, sufficiente, almeno per la seconda versione, a identificare lo stile del maestro, non in contrasto con l'aggiornato ritrattismo del più giovane Sebastiano Bombelli. L'inedita immagine permette di constatare le qualità di perfezione e finitezza del disegno, unite, in un equilibrio sottile, alla penetrazione psicologica, elementi che danno ragione fra l'altro della maturità raggiunta dall'artista, è probabile, verso la fine degli anni sessanta.

Queste considerazioni generali e problematiche potrebbero implicitamente chiarire le ragioni della presenza di molte presunte redazioni di "autoritratti" del pittore, disponibili nel mercato del tempo. L'offerta raggiunse le collezioni granducali di Firenze, ripetutamente nel 1601, 1684, 1685, 1690, anche dopo la morte di Liberi. Non sorprenderebbe quindi l'esistenza di repliche coeve non interamente autografe (cfr. S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1979 n. 533 p. 917).



VIVO IL LIBERI E QUESTO, A CVIDIE VITA
MIRACOLO DE L'ARTE IL SVO PENNELLO
SCHIVSE, MA S'INNO MORTE L'AVELLO
SE VIVO ANCOR COL SVO PENNEL S'ADDA

Fig. 1 - Pittore Veneto Tardoseicentesco (Marco Liberi?), *Ritratto di Pietro Liberi*, Padova Museo Civico.



Fig. 2 - Pietro Liberi, *Autoritratto*, Padova Collezione Privata.



Fig. 3 - Pietro Liberi,
*Il Tempo che incatena
la bellezza*, Collezione
Privata.

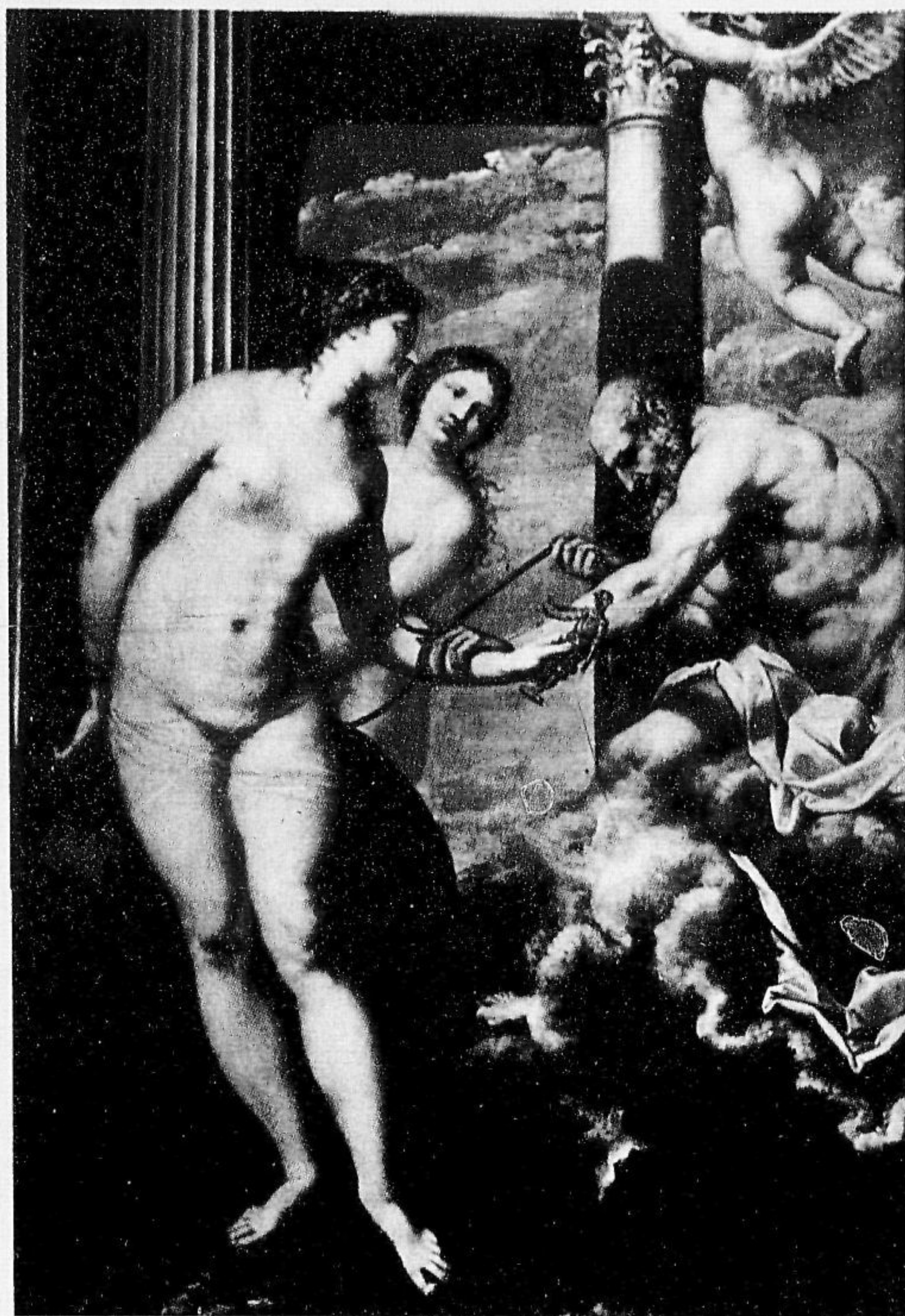


Fig. 4 - Pietro Liberi,
*Allegoria del Tempo e
della Verità*, che gli
porge il simbolo del-
l'Obbligo verso di se e
verso gli altri, Colle-
zione Privata.

Tempo che incatena la bellezza (fig. 3), da mettere in relazione, per le piccole varianti con l'*Allegoria del Tempo e della Verità che gli porge il simbolo dell'Obbligo verso di sé e verso gli altri* (fig. 4), già pubblicato da A. Martini e passato recentemente nel mercato antiquario (4). In quel quadro il gruppo appariva immerso fra gonfie nuvolaglie; nella presente versione, ambientato paesaggisticamente, e per certi versi moralizzato rispetto all'esplicita lascivia denunciata dal modello già conosciuto, nella personificazione della *Verità*, ancora vivida in virtù dei giochi di trasparenza resi dai veli che sono in verità risultati ridipinti. Ma nel secondo caso censurati, per la figurazione della *Bellezza*, coperta da un indumento meno allusivo. Questo esemplare potrebbe fungere da prototipo per l'opera più famosa, precedendola cronologicamente, come si può desumere dalla costruzione del quadro, in cui le figure portanti denunciano ancora quel classicismo severo e magniloquente, che nella voluta dilatazione dei corpi e nella loro torsione muscolare può rimandare a dei motivi michelangioleschi, più in generale manieristici (e si veda il putto reggitemma correggesco), assimilati nella prima permanenza centroitaliana ma ben ravvisabili anche nell'iniziale fase veneziana.

Assolutamente iterativo rispetto ai temi preferiti da Pietro Liberi, il soggetto appartiene al *coté favoloso e moraleggiante* in cui si riconosceva la cultura del tempo; lo può dimostrare la fortuna che l'artista ebbe in ambito collezionistico (5). Per l'esempio in esame la destinazione privata è confermata dalla presenza dello stemma sorretto dal putto sorridente, sulla sinistra: "Arma d'azzurro a tre monti di verde accostati, sormontati da una stella di sei raggi d'oro", che dovrebbe appartenere, secondo la descrizione, alla famiglia Tomitano di Oderzo, ma originariamente feltrina, pur essendo da tempo radicata a Venezia (6).

Se il soggetto appena presentato è congeniale alla maniera di Liberi, non meno indicativo risulta il repertorio destinato all'ambito de-

(4) A. MARTINI, *Spigolature Venete. Dipinti inediti di Pittori malnoti di un secolo malnoto*, in "Arte Figurativa" VII-4 - 1959 p. 28. Inoltre E. Martini, *La pittura del Settecento Veneto*, cit. p. 2 fig. 9 e Asta Franco Semenzato, *Importanti dipinti antichi*, Venezia Febbraio 1989 pp. 115 - 116.

(5) In particolare dipinti in cui entravano in gioco personificazioni dell'*Amore, Fortuna, Virtù, Tempo, Verità, Fama, Speranza*, tra loro collegate, erano posseduti soprattutto dai Lazara e dai Savorgnan, a Venezia e in genere da numerosi collezionisti che con larghezza accoglievano le opere di Liberi. Si vedano S. Savini Branca, *Il Collezionismo veneziano del '600*, Padova 1964 p. 232 e C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900 pp. 87 - 89 e 92.

(6) Cfr. M. Gaggia, *Notizie genealogiche delle famiglie nobili di Feltre*, Feltre 1936 p. 381. È molto probabile che la provenienza del dipinto sia veneziana, e in questo senso va ricordato almeno Matteo Tomitano che, residente nella città lagunare, richiedeva nel 1676 di essere ammesso alla nobiltà feltrina, essendosi estinto il ramo locale.

vozionale, in cui non si ravvisano particolari contraddizioni nel trattamento dei modelli e del colore, propri dei più consueti prodotti. A prescindere dalle considerazioni sulla scelta dei soggetti, necessariamente mutati per le nuove esigenze di culto, troveremo, in tali opere, un accordo generale, che riguarda principalmente la levità e la sottigliezza del pennello, con le opere di carattere profano.

Fatta questa premessa, ci troviamo di fronte ora a due dipinti che per ragion stilistiche si possono fissare preliminarmente a Pietro Liberi, anticipando per il momento lo studio dell'iconografia sulle indicazioni essenziali nella direzione di una più documentata attribuzione (figg. 5-6).

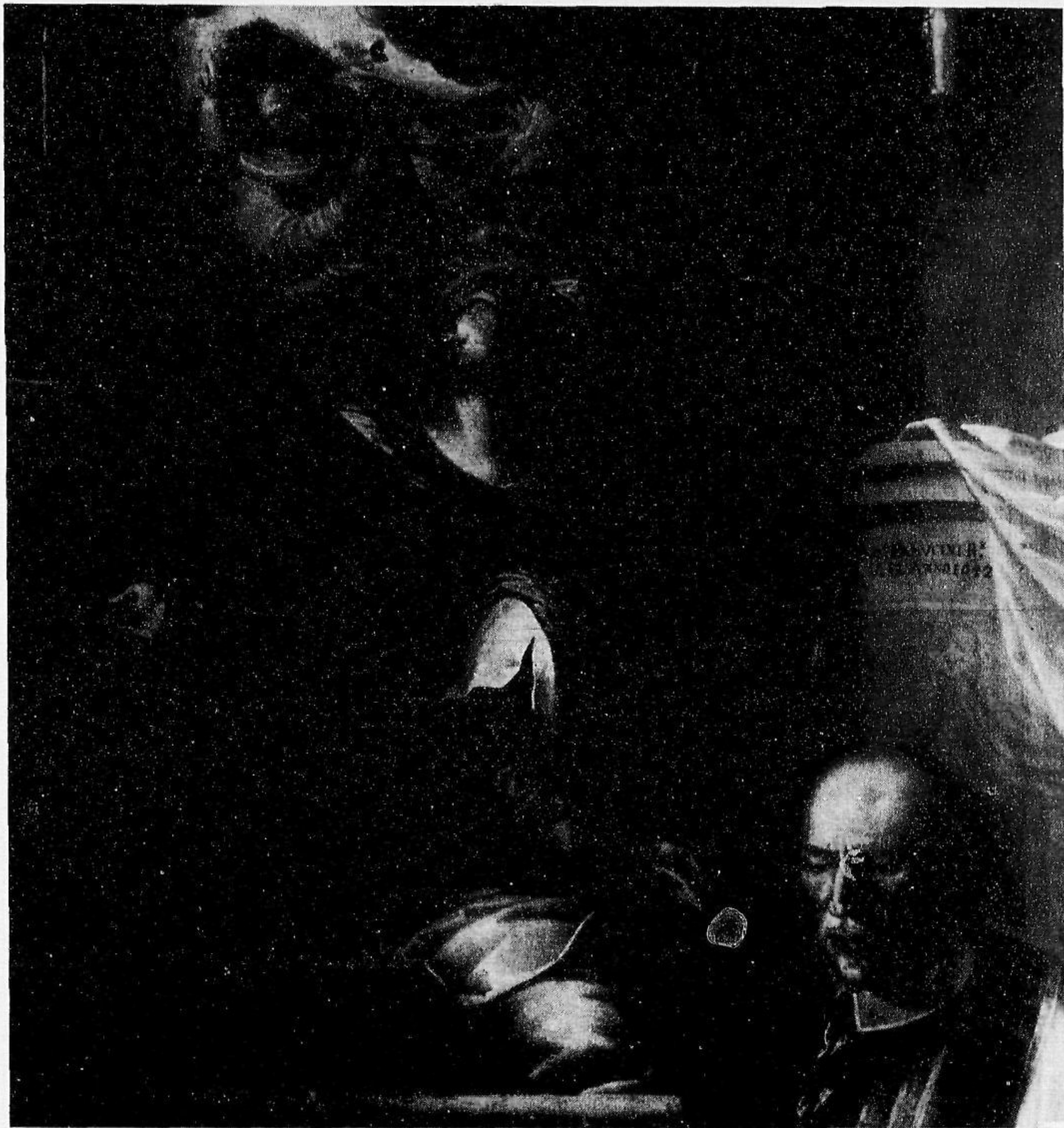


Fig. 5 - Pietro Liberi, *La conversione di Santa Lucia*, Padova Opera diocesana dell'Adorazione Perpetua.

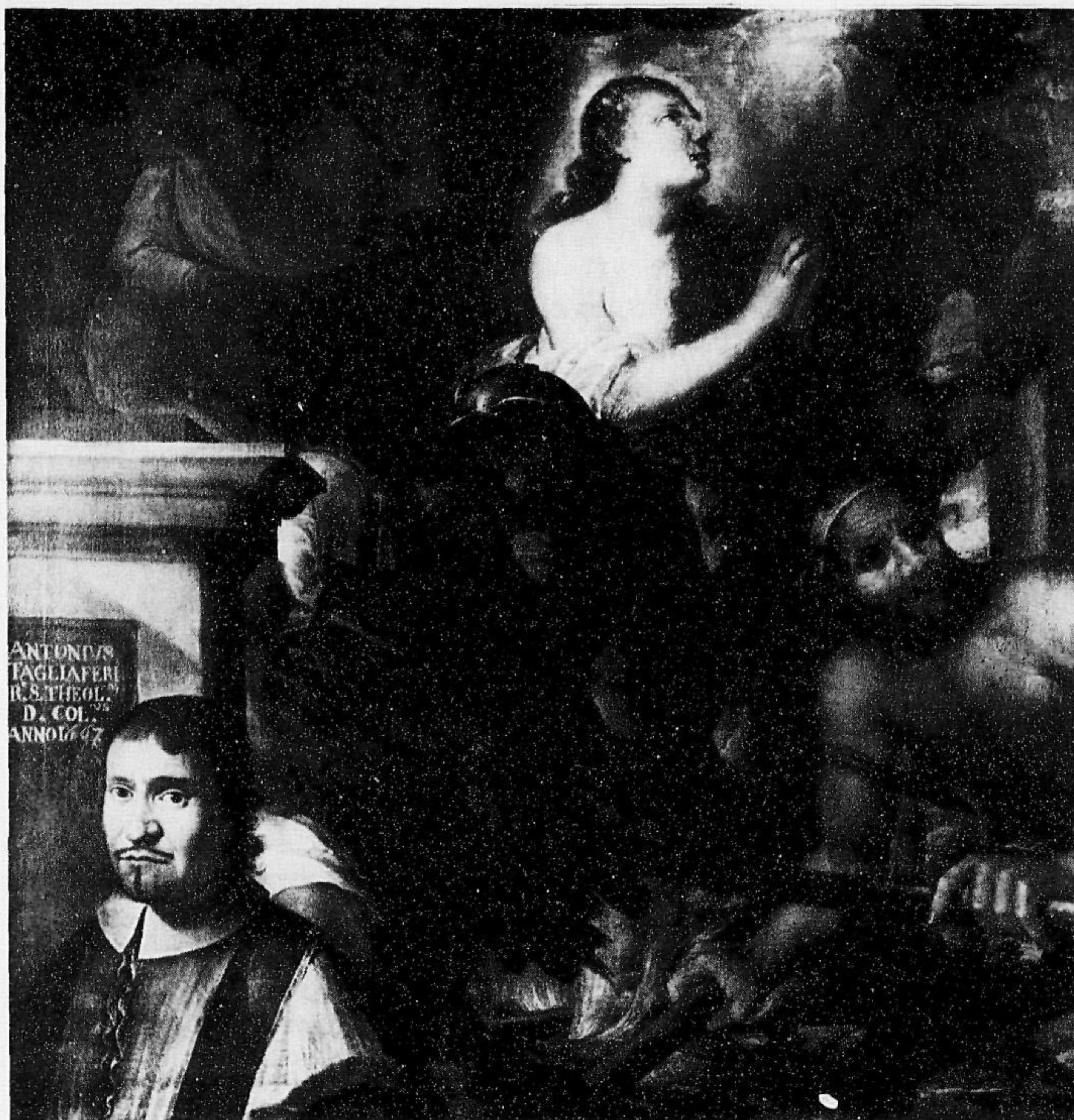


Fig. 6 - Pietro Liberi, *Il martirio di Santa Lucia*, Padova Opera diocesana dell'Adorazione Perpetua.

I due quadri (olio su tela cm. 126 x 122) si trovano adesso in una sala dell'Opera Diocesana dell'Adorazione Perpetua, istituzione religiosa trasferita nel 1931 nei locali più ampi dell'edificio antistante alla chiesa di Santa Lucia di Padova, arrivando dal piccolo oratorio del Corpus Domini (7); ma possiamo essere certi della loro provenienza

(7) Edificio sorto nel 1914 in via Beato Pellegrino, ma presto inadeguato alle necessità dell'Opera. Si vedano: *Nel solenne trasporto dell'Opera dell'Adorazione Perpetua dalla Chiesa del Corpus Domini alla chiesa di S. Lucia*, in "Numero Straordinario del Bollettino Eucaristico" 25 V Ottobre 1931 pp. 12 - 18 e C. Gasparotto, *La Chiesa della Adorazione Perpetua nella Storia nell'Arte*, In "Bollettino Eucaristico", Ottobre 1956 pp. 20-27.

da Santa Lucia, in quanto i quadri raffigurano due momenti significativi tratti dalla storia della martire: la conversione e il sacrificio. Nel primo dipinto infatti è raffigurata assieme alla vecchia madre ammalata e, storicamente, associata a Sant'Agata, che le sarebbe in realtà apparsa mentre si recava a Catania, nel santuario dedicato alla martire, a implorare la guarigione della madre. Analogamente il secondo episodio espone uno dei rari momenti della passione di Santa Lucia, il cui principale attributo è solitamente il piattino con gli occhi, a un tempo segno e promessa di luce.

Accusata dal consolaro Pascasio — nel quadro identificabile in alto a sinistra — di professare il cristianesimo, venne sottoposta alle torture del fuoco, della pece e dell'olio bollente, senza che queste avessero su di lei alcun effetto. Il soggetto in esame corrisponde al primo tempo del martirio, così come è possibile ricavare dal ciclo affrescato da Altichiero nella Cappella di San Giorgio, presso la Basilica del Santo di Padova, dove i tre episodi sono di seguito inscenati, fissando una tradizione tramandata dal libro della *Passio* di Santa Lucia di Siracusa (V - VI sec.), la cui scrittura trovò una continuità anche in epoca moderna per il suo virtuosismo letterario, capace di enfatizzare l'intreccio drammatico del supplizio.

Altri interessanti spunti si ricavano dalle iscrizioni poste sui pilastri, in riferimento ai due ritratti disposti in basso, lateralmente rispetto ai soggetti principali: "FRANC.º PANVCINI R.R. I.V.D. ANNO 1642" e "ANTONIVS TAGLIAFERI R.R. S. THEOLA D. COL.us ANNO 1667", che contribuiscono al riconoscimento degli effigiati come due rettori della chiesa di Santa Lucia, informazioni peraltro confermate dallo studio delle visite pastorali, dalle quali è possibile accertare come le due date si riferiscano alla presa di possesso della chiesa da parte dei due sacerdoti ⁽⁸⁾. Quest'ultimi nel 1671 erano nel pieno delle loro funzioni religiose attive e tale data diventa quindi un importante *post quem* nel selezionare una cronologia attendibile per l'esecuzione dei dipinti, che si dovrebbe spostare ulteriormente in avanti, essendo fondamentalmente celebrativa la caratteristica di queste immagini, commissionate quasi certamente dal successore dei due sacerdoti dopo la loro morte. Si spiegherebbe in questo modo anche la

⁽⁸⁾ I due prelati ricevevano nella loro chiesa il vescovo di Padova Gregorio Barbarigo, in data 15 gennaio 1671 (cfr. Visita Pastorale n. XXX f. 250 - 252, Archivio della Curia Vescovile di Padova). Dal documento si deduce che F. Panvicini, evidentemente il più anziano dei due, era stato nominato rettore dal vescovo Stella nel 1642, data che compare puntualmente nell'iscrizione del dipinto, da ritenersi senz'altro il momento d'investitura, così come il 1667 per il Tagliaferri. A conferma dell'originaria disposizione dei quadri, un'altra Visita Pastorale più recente (30 gennaio 1860, f. 389, Archivio della Curia Vescovile di Padova), li menziona in sacrestia, riportandone correttamente le misure.

sensazione di rigidità dei devoti, come se fossero ritagliati nella tela, per quanto dotati di certa introspezione al di là di un diaframma che li pone sul piano dell'ufficialità, così come è possibile registrare in Liberi per i personaggi ritratti nella pala d'altare della parrocchiale di Verolanuova, in conseguenza, si diceva, non di un ritrattismo a presa diretta, ma di una elaborazione di altri prototipi che possono porsi all'origine di queste interpretazioni.

L'attribuzione a Pietro Liberi è un nodo abbastanza complesso da districare. La ricostruzione cronologica proposta collocherebbe i dipinti nell'ultima fase della sua attività, interrotta nel 1687, che al momento lascia aperti non pochi problemi. Difficilmente si può richiamare ad un codice espressivo unitario, ma piuttosto un momento in cui riflessioni passate si conciliano a una semplificazione formale, possibile anche in virtù di un mutamento del gusto della nuova generazione di artisti, progressivamente incline alla distillazione del colorismo barocco entro una più contenuta misura espressiva, risultati che, a ben guardare, si possono valutare anche per le connotazioni di accademismo. Idee irregolari, spesso tenute a distanza per effetto di un processo di decadimento nella vecchiaia, o pago di una fama consolidata, che tuttavia non hanno fatto esitare la critica, anziché chiarire, a stendere un catalogo un po' ingolfato di dubbi autografi, quando non siano dipinti dal figlio Marco, più meccanico e ancora oscuro ⁽⁹⁾.

Senza contare come il linguaggio formale di Liberi, raffinato colorista e delicato nel disegno dei modelli, divenisse facile motivo d'emulazione, circostanza peraltro già segnalata da Marco Boschini.

A tale diffusione si associa l'autore, quasi certamente locale, delle due allegorie (Virtù Cardinali): *Temperanza e Prudenza*, provenienti dall'Istituto Musicale già in via C. Leoni (Borgo Schiavin) a Padova, e ora conservate nei depositi del Museo Civico (olio su tela; cm. 125 x 95 n. inv. 1801 e 1811 figg. 7 - 8), nel percepire la grazia e la bellezza dei modelli di un Liberi, appunto, di un Forabosco o di un Mazzoni, divenuti fragili e cristallizzati nella caratteristica decorativa.

Nei quadri dell'Opera invece, la distribuzione degli elementi che si allarga e cresce nelle dimensioni di un primo piano molto accentuato, digradando poi bruscamente alle spalle delle figure, quasi in sinto-

⁽⁹⁾ I due quadri sono stati censiti per la prima volta come opere di "Artista veneto del sec. XVII (. . .) di un certo interesse" (cfr. W. Arslan, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia' Provincia di Padova*, Roma 1936 pp. 4-5). Non vengono menzionati dalle guide locali (G. Rossetti, ed. 1765 - 1776 - 1780; P. Brandolese, 1795; G.A. Moschini, 1817) perché erano conservati originariamente nella sacrestia con altri quadri, dove le fonti davano risalto al celebre dipinto di Nicolò Renieri (cfr. A. Spiazzi, in *Sant'Antonio 1231 - 1981. Il suo tempo il suo culto e la sua città*, Catalogo della mostra, Padova 1981 pp. 213-214).



Fig. 7 - Pittore tardoseicentesco attivo a Padova, *Allegoria dell' Temperanza*, Padova Museo Civico.

nia con le composizioni di un Fumiani, sembra corrispondere alle soluzioni sperimentate per gli *Evangelisti* nella chiesa dell'Ospedaletto, fissati all'esordio veneziano di Liberi, nei tardi anni quaranta ⁽¹⁰⁾. Sa-

⁽¹⁰⁾ cfr. G.M. Pilo, *La Chiesa dello "Spedaletto" in Venezia*, Venezia S.D. pp. 96 - 102 figg. 172 - 173.



Fig. 8 - Pittore tardoseicentesco attivo a Padova, *Allegoria della Prudenza*, Padova Museo Civico.

rebbero, insomma, motivi e riflessioni che sopravvivono nella memoria dell'artista, divenendo prassi meccanica se si guardano quei segni peculiari che permettono di decifrarne la mano: il disegno dei visi, sempre definiti da spigolosi contorni, come si può vedere in particolare nei profili di Lucia e del carnefice che alimenta con la legna il fuoco, nella scena del martirio. O, nel medesimo soggetto, non sfugge il volto

violento del secondo sgherro, certamente in tema con la cruda messa in scena, che ritroviamo in opposizione di contesto, ma con pari verità materiale ai limiti della deformazione, in altri esemplari: il Noè ebbro di Palazzo Pisani - Moretta o quella sorta di repertorio di tipologie facciali, riscontrabile in episodi come *Il serpente di Bronzo* (Venezia, San Pietro di Castello, 1659) e *Il diluvio universale* (Bergamo, Santa Maria Maggiore, 1661), per dare qualche notissimo esempio ⁽¹¹⁾.

Si tratta, infine, di brani di ottima esecuzione pittorica, quando si abbia cura di decifrarne la qualità sotto la velatura che ne offusca i toni (alcune impressioni andrebbero meglio valutate dopo un intervento di pulitura), ma non impedisce di distinguere la sottigliezza di tocco, di apparente semplicità e di ricca tessitura cromatica al tempo stesso, in cui si rilevano prevalentemente le tonalità rossastre e i verdi tipici di Liberi. Qualità ancora riconoscibile per la stesura della materia, fine e capace di fusioni più sfrangiate e trasparenti, che si distinguono nella scena raffigurante la *Conversione di Santa Lucia*, più vicina ai modi di Sebastiano Mazzoni.

L'ultima attività di Pietro Liberi è documentata a largo raggio nel territorio, dimostrando un'alacre produzione senza particolari cedimenti. Per Padova e la sua provincia in particolare, il pittore fornì delle opere di carattere ufficiale. Ad Este, per la chiesa della Beata Vergine della Salute, entro il 1671, consegnava una pala (*L'Eterno Padre e i Santi Andrea e Lorenzo*) aprendo la strada al ricco arredo pittorico portato avanti in seguito da altri autori (Zanchi, Fumiani. . .). Nel dicembre del 1676 si impegnava a dipingere una *Santa Gertrude in estasi* per la chiesa di S. Giustina, dove tuttora si trova ⁽¹²⁾.

È abbastanza verosimile, viste le considerazioni prima espresse riguardo ai tempi dell'esecuzione, che i due dipinti di S. Lucia si possano sistemare nel nucleo di questa estrema attività, legata alla città di Padova.

⁽¹¹⁾ Per illustrazioni e informazioni, si vedano nell'ordine: Sgarbi, *Sacro e profano nella pittura di Pietro Liberi*, cit. fig. 6; Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, cit. p. 201 fig. 630 - 632; M. Olivari, *Il Seicento a Bergamo*, Catalogo della mostra, Bergamo 1987 pp. 166 -167.

⁽¹²⁾ Si vedano: G. Gambarin, *I teleri della chiesa della Beata Vergine della Salute*, Padova S.D. pp. 4-8 e N. Ivanoff, *Sculture e Pitture dal Quattrocento al Settecento*, in *La Basilica di S. giustina in Padova, Storia ed Arte*, Castelfranco 1970 p. 456.

Nicolò Baldissini pittore veneziano

Tra i frescanti minori del Settecento veneziano che approdaronò al 'tiepolismo' è anche Nicolò Baldissini (1709-1785) ⁽¹⁾ che pure mantenne sempre, nelle opere che gli si conoscono, una sorta di fedeltà al Ricci. Di lui è nota soprattutto l'attività di restauratore al seguito dell'Edwards che egli esercitò a partire dalla fine del '78 ⁽²⁾ fino al termine della sua vita, quando fu sostituito dal figlio Giuseppe ⁽³⁾.

La sua attività di decoratore e pittore su tela cui si dedicò con "qualche credito", come attesta il Moschini ⁽⁴⁾, a Venezia, Udine, Padova e in altre località del Veneto e del Friuli è invece tuttora poco conosciuta.

Allievo del Pasquali ⁽⁵⁾, iscritto alla Fraglia dei Pittori negli anni

⁽¹⁾ Venezia. Chiesa di S. Pantalon. Archivio Parrocchiale. *Libro dei Battezzati*. Anni 1690-1723, c. 276: "a 11 Novembre 1709. Nicolò Zuane fio de Mr. Iseppo quondam Zuane Baldissini. . . et de Domina Catterina jugali stanno in corte di Marconi, nato li 7 corrente. . .". *Libro dei Matrimoni*. Anni 1690-1768, c. 366: "Adi 21 detto [Febbraio 1739 m.v.]. Zuana filia di Anzolo Cantarutto, et Nicolò filio de m.º Iseppo Baldissini. . . in corte di Ca' Barbo Contrassero matrimonio. . .". *Libro dei Morti*. Anni 1777-1802, c. 125: "Addi 8 detto [Marzo 1785]. Il Signor Nicolò Figlio del quondam Giuseppe Baldissini d'età d'anni 76 passò a miglior vita oggidì all'ore 11 dopo quattro mesi di malattia. . .".

⁽²⁾ Per l'attività di restauratore del Baldissini cfr. A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, s.d., passim e soprattutto L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 1974, passim. Dopo essere entrato a far parte col Bertani e Gaspare Diziani dell'equipe dei restauratori delle pubbliche pitture sotto la direzione dell'Edwards, il Baldissini dovette rinunciare "ad ogni altro lavoro, essendo loro garantita la 'privativa' nel restauro delle pubbliche pitture". cfr. A. CONTI, op. cit., p. 154.

⁽³⁾ Venezia. Archivio di Stato, *Provveditori al Sal.* Parti del Senato, Reg. 38 (B. 21), cc. 11 v., 12 r., citato in L. OLIVATO, op. cit., pp. 175-176. Anche del figlio Giuseppe gli estremi di nascita e di morte (9 giugno 1744 - 11 novembre 1823) all'Archivio Parrocchiale di S. Pantalon di Venezia. *Libro dei Battezzati*. Anni 1724-1766, c. 303 e *Libro dei Morti*. Anni 1801-1824, c. 312.

⁽⁴⁾ G. A. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova*, Venezia 1817, p. 251.

⁽⁵⁾ Domenico Pasquali veneziano, iscritto nella Fraglia dei Pittori nell'anno 1715, indicato come "Fuori" e negli anni 1761-1766+, compare anche nel "Rollo di tutti li pittori che sono nel Collegio nostro descritti con suo cognome, età, figli, come ci viene comesso dal magistrato eccellentissimo della Militia de Mar" e precisamente nell'elenco dei "Pittori contribuenti che non sono matricolati" per gli anni 1724-28, come "Domenico Pasquali, S. Geremia, Anni 47, figli 3". Cfr. E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 156, 158, 227. Vedi anche A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia 1733, p. 232, F. BARTOLI, *Le pitture sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia 1793, p. 187, p. 291 e C. DONZELLI, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957, p. 274.

'48-'79 (6), eletto Priore nel Collegio dei Pittori nel 1765, vi fu poi membro con vario titolo per quasi tutti gli anni successivi della sua attività (7).

A Venezia in S. Pantalon, sua parrocchia di origine, dipinse due allegorie su tela, la *Fortezza* e la *Temperanza*, collocate in alto, sotto il cornicione, sul lato destro della porta di ingresso (8). Difficilmente leg-



Fig. 1

(6) E. FAVARO, op. cit. p. 160.

(7) Venezia. Archivio dell'Accademia di Belle Arti, *Libro de' Capitoli dello Spettabile Collegio de' Signori Pittori fatto l'anno 1764 sotto il priorato del Signor Giovanni Antonio Canal*, N. II, cc. 1-53 r. Il Baldissini compare agli anni 1765 (Priore), 1766, 1767, 1768 (sindico), 1771, 1772, 1773, 1776 (Conservatore alla visita dei quadri), 1778, 1783 (Conservatore vecchio), 1784 (Conservatore uscito), 1785 (29 marzo. Il suo nome è citato fra i "consoci defunti"), 1785 (29 marzo. Giuseppe Baldissini è, con votazione unanime, accolto nel Collegio).

La scomparsa dei *Libri de' Capitoli* precedenti a quello preso in esame, non consente di stabilire se Baldissini ricoprisse cariche all'interno del Collegio anche in anni precedenti a quelli qui elencati. Esprimo il mio ringraziamento al prof. Nedo Fiorentin per la sua cortese disponibilità nelle ricerche all'Archivio dell'Accademia.

(8) Riprodotte in C. DONZELLI, op. cit., ill. 11-12.

gibili per l'oscurità del sito, (in particolare la *Temperanza* è sfregiata da una lacerazione), sono definite dal Moschini opera giovanile ⁽⁹⁾.

Il suo nome ricompare nelle fonti a proposito della decorazione ad affresco nella chiesa veneziana dell'Angelo Raffaele, riconsacrata, dopo il rifacimento della facciata nel 1735, il 15 maggio 1740 ⁽¹⁰⁾. Secondo il Moschini si tratta di "una delle prime fatture di Nicolò Baldissini" ⁽¹¹⁾ e in tal senso la data della consacrazione potrebbe costituire un punto di riferimento.

L'affresco di forma circolare, che decora il soffitto del presbiterio, raffigura il *Padre Eterno in gloria* ⁽¹²⁾ adagiato su una nube, la destra posata sul globo del mondo, attorniato da uno stuolo di angeli in volo plasticamente ben definiti (fig. 1). È evidente il richiamo al soffitto con lo stesso tema dipinto dal Ricci nel presbiterio di San Marziale, ma alcune figure sono palesemente ispirate agli affreschi tiepoleschi del soffitto della chiesa dei Gesuati. Il grande angelo di spalle a destra, ad esempio, è molto simile a quello dello scomparto con l'*Apparizione della Vergine a San Domenico*; l'angelo, sempre di spalle, a sinistra, presenta analogie con quello che vola in alto nell'*Istituzione del Rosario*, sempre ai Gesuati. E volendo insistere in questi riscontri, anche il puttino in volo con le gambine divaricate è evidentemente un prestito tiepolesco, mentre l'angelo in primo piano a sinistra, che guarda verso il basso, fa pensare piuttosto agli angeli di Nicolò Bambini. E di tale artista il Baldissini in questo momento sembra condividere anche il gusto per le composizioni affollate in primo piano e per la sagomatura greve delle forme che si ritagliano nette contro lo sfondo. Se l'impressione complessiva è quella di un 'disordine' vividamente colorato, pure l'affresco non manca di un certo vigore, specie nel volo irregolare degli angeli.

⁽⁹⁾ "Il quadro con la virtù della Fortezza è delle prime di Nicolò Baldissini" (G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815, vol. II, pp. 243, 244). Secondo M. P. Gallo l'intero ciclo delle virtù esistente nella chiesa di S. Pantalon sarebbe stato dipinto su commissione del piovano Ferdinando Tarma a partire dagli anni '70 e a quella data colloca pertanto anche le due tele del Baldissini. Cfr. M.P. GALLO, *La chiesa di S. Pantalon a Venezia*, tesi di laurea, Università di Venezia, rel. T. PIGNATTI, a.a. 1980-81, p. 230.

⁽¹⁰⁾ F. CORNER, *Notizie storiche delle Chiese e Monasteri di Venezia e di Torcello tratte dalle chiese veneziane e torcellane*, Padova 1758, p. 418.

⁽¹¹⁾ G.A. MOSCHINI, op. cit., vol. II, p. 278.

Spetta al Baldissini anche il grande tondo a monocromo, sulla parete di fondo del presbiterio, raffigurante le *Virtù Teologali*.

⁽¹²⁾ Molto rimaneggiato, ci informa il Lorenzetti, dopo il grave danno subito in seguito "allo scoppio di munizioni avvenuto nelle vicinanze della città", cfr. G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Venezia 1956 [ed. cons. Trieste 1974, p. 549].



Fig. 2

Fra le opere finora conosciute, le uniche ad avere una datazione relativamente sicura sono quelle di Udine. Nel 1745 infatti, nella chiesa di San Pietro Martire come attesta il Faccioli (13), l'artista dipinse tre scene sul soffitto con il *Trionfo di San Domenico*, l'*Istituzione del Rosario* e la *Predica di San Vincenzo Ferreri* (14), quest'ultima perduta (15).

Nell'affresco centrale con l'*Istituzione del Rosario* (fig. 2), Baldissini allestisce una complessa e affastellata macchina scenica, con un faticoso e sovraccarico grappolo di figure campite a mezz'aria e una soluzione più tranquilla e percorsa da una vena aneddotica e popolare-sca nella parte inferiore, dove frati domenicani distribuiscono rosari alla folla. Anche qui la scena si ispira allo scomparto centrale del soffitto tiepolesco ai Gesuati con lo stesso tema e ne deriva anche motivi puntuali, come quello delle bimbeta in primo piano, che poggiandosi alla donna guarda in basso, o il gruppo della donna col puttino in braccio e, ancora l'angioletto in volo che porta i rosari e l'angelo di sinistra che sostiene San Domenico. Uno spunto tiepolesco è anche nell'angelo con la veste rigonfia a corolla. Il gruppo con la Vergine, San Domenico e Santa Caterina da Siena invece si richiama alla *Madonna del Carmelo* (ora alla Pinacoteca di Brera) che il Tiepolo dipinse per la veneziana chiesa di Sant'Apollinare. Quasi un gioco di 'puzzle' dunque: Baldissini imposta la scena con un suggestivo eccesso di presenze (che sembra caratteristico della prima fase della sua attività) e una gestualità risolta in una tranquilla assenza di energia.

Nel *Trionfo di San Domenico* (fig. 3) sembrano affacciarsi altri stimoli, altre reminiscenze veneziane. In particolare il San Domenico che si precipita brandendo la croce come fosse una ramazza, con un'energia impetuosa che mal si concilia con l'inerzia passiva del volto, sembra

(13) G.T. FACCIOLI, *La città di Udine vieppiù illustrata con la storia della fondazione delle Chiese, conventi, luoghi pii e colla illustrazione di varie carte antiche, delle iscrizioni e delle pitture*, con interpolazioni e aggiunte di Antonio e Vincenzo Joppi. Biblioteca Comunale di Udine, ms. Joppi 682 (s.a.), vol. I (voll. 3), c. 185 r., citato da A. RIZZI, *Novità su alcuni dipinti 'specie murali' in Friuli*, "Antichità viva", a. XIX, n. 4, 1980, pp. 19, 21, 22 n. (con il testo trascritto), quindi da B. DI COLLOREDO TOPPANI, *Udine. Chiesa di S. Pietro Martire*, scheda in AA.VV., *La conservazione dei beni storico-artistici dopo il terremoto del Friuli (1976-1981)*, Catalogo dei restauri eseguiti dalla Soprintendenza, Trieste 1983, p. 112 e da G. BERGAMINI, *Presenze friulane di Andrea e Marino Urbani*, "Arte-Documento", Rivista di Storia e tutela dei Beni Culturali, n. 3, 1988, p. 298, che a sua volta ne trascrive il testo.

(14) Pubblicati il primo in A. RIZZI, op. cit., p. 21 e in B. DI COLLOREDO TOPPANI, op. cit. p. 112, il secondo in G. BERGAMINI, op. cit., p. 298.

(15) Completamente rifatta nel 1842 fu poi demolita nel 1908. In quella circostanza fu ridipinta una vasta zona centrale dell'*Istituzione del Rosario*, con Gesù Bambino e parte della santa Caterina da Siena. Cfr. bibl. nota precedente.



Fig. 3

ispirato al Sant'Agostino che scaccia le eresie di Giustino Menescardi, nella chiesa veneziana di Santo Stefano ⁽¹⁶⁾, tanto più efficace pur nella sua ruvida arcaicità.

A Udine Baldissini lavorò come figurista accanto ad Andrea Urbani che si riservò la quadratura e, sempre secondo il Faccioli, i due avrebbero lavorato ripetutamente in Friuli, senza che per il momento risulti altra testimonianza di una loro ulteriore collaborazione ⁽¹⁷⁾. Le fonti invece ci conducono a Padova; è G.B. Rossetti ad informarci che Baldissini affrescò due soffitti nella chiesa di Santa Croce ⁽¹⁸⁾ radicalmente ricostruita fra il 1741 e il 1749 su progetto di Francesco Vecellio, architetto dell'ordine dei Somaschi, cui la chiesa compete. La chiesa venne consacrata il 9 giugno 1749 ⁽¹⁹⁾. Il tema svolto è quello dell'*Esaltazione della Croce* nel grande ovato in cornice mistilinea sulla volta dell'unica navata (fig. 4). Alla base della composizione, una scalea scorciata di profilo conduce ad un tempio classico i cui idoli crollano all'apparire portentoso della Croce, recata dagli angeli insieme con gli altri strumenti della passione. Le nubi salendo sinuose inducono lo sguardo alla sommità dove appare il Cristo risorto e trionfante, avvolto in un drappo rosa perlaceo che si apre nel vento. Sulla scalinata del tempio un sacerdote pagano, interrotta bruscamente la cerimonia, si abbandona alla fuga, mentre sul cornicione di un edificio, che si affaccia al limite dello spazio reale, personificazioni di eresie si rattrappiscono abbagliate dall'apparizione. Evidenti sono l'impaccio e la difficoltà con cui sono scorciate alcune figure, come il Cristo ad esempio, o l'angelo alla sinistra del gruppo che sostiene la Croce. Tuttavia l'equilibrio e l'ariosità della composizione rivelano uno

⁽¹⁶⁾ A. NIERO, *Chiesa di S. Stefano in Venezia*, Padova 1978, p. 60.

⁽¹⁷⁾ "... dei quali Urbani e Baldissini ammiravansi fino d'allora altre lodevoli opere per il Friuli..." (G. T. FACCIOLI, op. cit., c. 185 r.). G. Bergamini ritiene che la collaborazione di A. Urbani in S. Pietro Martire si estenda all'esecuzione di alcune figure o comunque che l'Urbani, cui attribuisce l'affresco dello scalone della villa dei Linussio (ora da Conturbia Rota) alla Casa Bianca di San Vito al Tagliamento, abbia qui quasi copiato da cartoni utilizzati in S. Pietro Martire. (Cfr. G. BERGAMINI, op. cit. pp. 299, 306 n. e relative illustrazioni). G. Ganzer a sua volta attribuisce lo stesso soffitto ad Antonio Schiavi tolmezzino (*Jacopo Linussi un manager del Settecento*, Udine 1986, p. 72), ma penso sia possibile prendere in considerazione anche il Baldissini come autore dell'affresco in questione. Mi domando se un'ulteriore prova della collaborazione fra Baldissini e Urbani non sia riconoscibile nell'affresco della chiesa dei Servi a Portogruaro con il *Trionfo dell'Eucarestia*, in cui rinvia al Baldissini, in particolare, la tipologia dell'angelo turiferario (cfr. C. B. TIOZZO, *Andrea Urbani pittore. Opera completa*, Vicenza 1922, fig. 31).

⁽¹⁸⁾ G. B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova 1765, p. 122, poi ripreso da P. BRANDOLESE, *Pitture Sculture Architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 114, dalle fonti ottocentesche e da C. DONZELLI, op. cit., p. 8.

⁽¹⁹⁾ Per le vicende della chiesa, cfr. G. BRESCIANI ALVAREZ, *Chiesa di S. Croce*, in AA.VV., *Padova. Basiliche e chiese*, Vicenza 1975, vol. II, pp. 316, 317.



Fig. 4

studio più attento delle soluzioni tiepolesche. Benché permanga un senso di diffusa staticità e il cielo abbia ancora un carattere di fondale, è ugualmente apprezzabile la naturalezza con cui la scena si ambienta senza prevaricare all'interno della piccola chiesa, unitariamente e interamente concepita in un delicato gusto rococò ⁽²⁰⁾.

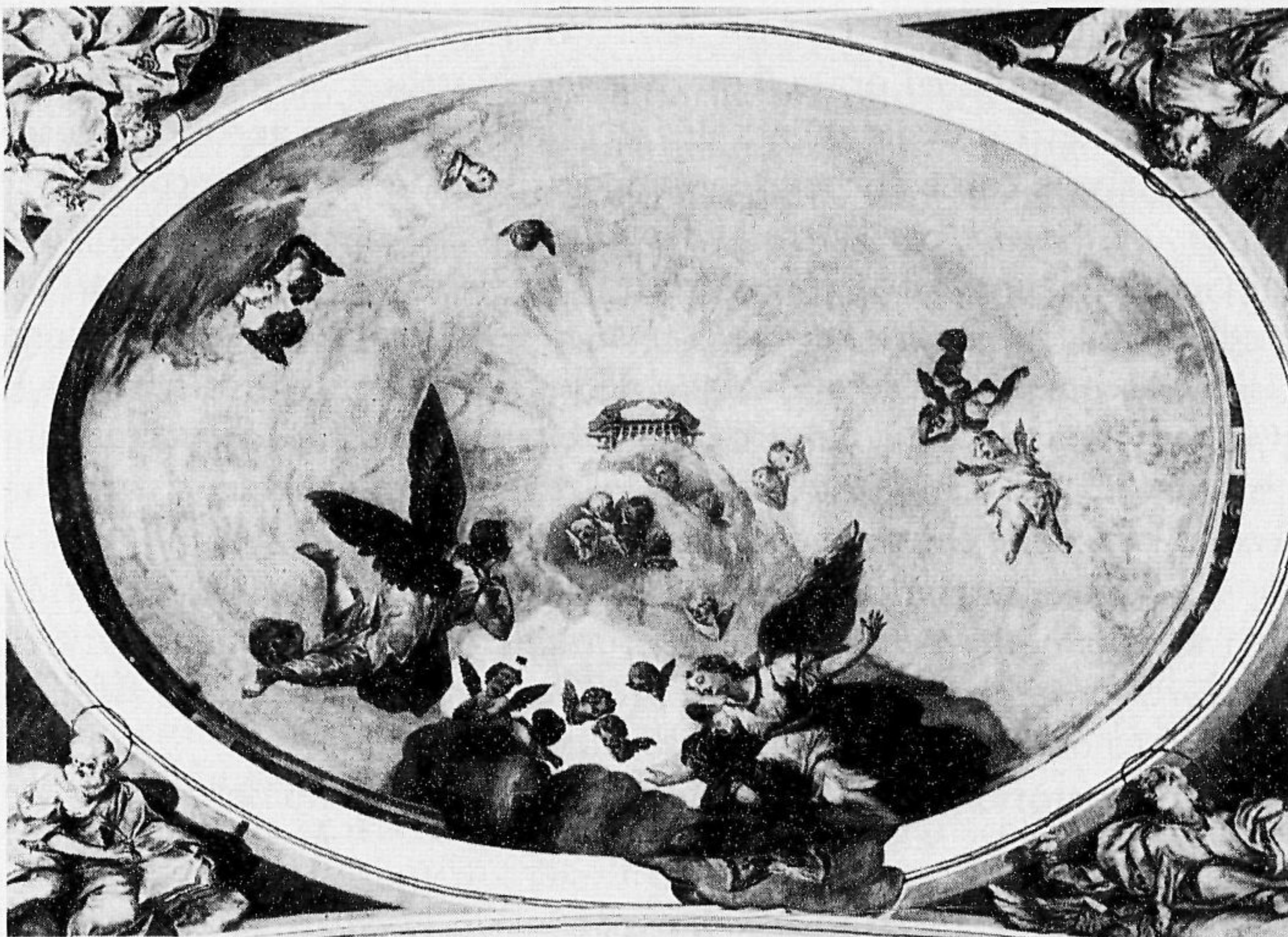


Fig. 5

Nel cupolino ovoidale del presbiterio (fig. 5), una balaustra fortemente scorciata delimita un'apertura di cielo al cui centro campisce, in un fulgore dorato disseminato di cherubini, l'arca dell'alleanza adorna dei sette sigilli: allusiva insieme all'Antico Testamento e all'Apocalisse. Alla base, un grande angelo ad ali spiegate si affaccia a contemplare adorante il mistero dell'Eucarestia custodito nell'altare maggiore. Nei

⁽²⁰⁾ Le pale dei cinque altari erano state commissionate a G.B. Mariotti che alla sua morte nel 1765 ancora vi lavorava. Cfr. G.B. ROSSETTI, op. cit. p. 122, ma il Brandolese nel 1795 (op. cit., p. 113-114) ne nomina solo quattro. Sull'attività di G.B. Mariotti a S. Croce cfr. N. IVANOFF, *Giambattista Mariotti*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", a. XXXI-XLIII, 1942-1954, pp. 155-158.

Gli affreschi del Baldissini sono stati restaurati nel 1978-79 dal prof. Antonio Lazzarin.

pennacchi del cupolino spiccano, proiettando le loro ombre sul fondo, i quattro Evangelisti a monocromo. In tal modo i due soffitti abbracciano con la loro efficace simbologia tutta la storia della salvezza.

Numerosi si scorgono i riferimenti al Tiepolo della giovinezza e della prima maturità, al Tiepolo in ogni caso anteriore agli anni '50: nell'*Esaltazione della Croce* il gruppo centrale si ispira al *Giudizio Finale* già a Intra, ma anche alla *Gloria di Santa Teresa* della chiesa degli Scalzi di Venezia (da cui deriva in particolare l'angelo di spalle che sostiene la Croce) e al *Trionfo della Virtù e della Fortezza* già in un palazzo veneziano ed ora a Los Angeles, Northon Simon Collection. D'altra parte il grande angelo di faccia nel cupolino, ancora di gusto ricceso, rivela come anche a quest'epoca il Baldissini sia ancorato per un verso al Ricci e per l'altro al Tiepolo ⁽²¹⁾ e specialmente al soffitto dei Gesuati, che si pone come prototipo per lui come per altri artisti coevi o della generazione successiva. È anzi proprio l'impostazione dell'affresco con la sua rarefazione delle figure, rese più minute e aggraziate, che induce a collocare l'*Esaltazione della Croce* verso gli anni sessanta quando il modello dei Gesuati divenne quasi normativo per la decorazione delle chiese veneziane e di terraferma.

A Padova anche la tavolozza si è alleggerita: benché perdurino certi accostamenti e l'uso di zone cromatiche particolarmente vivaci, una sorta di deliberata economia procura la sensazione che l'affresco sia poco colorato e prevalentemente chiaro.

Nell'oratorio delle Vergini di Vanzo ⁽²²⁾, ampliato nel 1758 ⁽²³⁾ e

⁽²¹⁾ Alberto Rizzi, riferendosi ai soffitti di S. Pietro Martire, definisce il Baldissini: ". . . un sapido sia pure atticciato interprete del Ricci di cui fornisce una versione aggiornata al contatto col Tiepolo. . ." (A. RIZZI, op. cit., pp. 20, 21). Mi sembra questo attualmente il giudizio più pertinente; mentre la Colloredo Toppani, sempre a proposito di S. Pietro Martire, ritiene l'artista legato agli ". . . esempi di Sebastiano Ricci e della sua cerchia, senza avvertire l'influenza delle novità tiepolesche" (B. DI COLLOREDO TOPPANI, op. cit., p. 112) e G. Bergamini, a sua volta, sottolinea in tali soffitti una ". . . non casuale dipendenza dall'arte di Sebastiano Ricci. . ." (G. BERGAMINI, op. cit., p. 299), pur citando il giudizio del Donzelli per il quale il Baldissini ". . . soprattutto si formò sugli esempi del Tiepolo. . ." (C. DONZELLI, op. cit., p. 8).

⁽²²⁾ M. UNIVERSO, *Oratorio di S. Maria in Vanzo (o Chiesa delle Vergini di Vanzo)*, in AA.VV., *Padova. Basiliche e chiese*, Vicenza 1975, pp. 334, 335.

⁽²³⁾ Come conferma l'iscrizione in facciata: "D.O.M./VINCENTIUS III PISANI/IV FIL./PIAE FRATR. II VOLUNTATI OBSEQUENS/ AD AMPLIOREM FORMAM/ LIBERALITER CONTULIT/ A. MDCCLVIII". Sebastiano Pisani, patrizio veneto che proteggeva il Conservatorio di S. Maria in Vanzo dove si raccoglievano ed educavano fanciulle povere, dispose nel suo testamento 1000 ducati come contributo all'ingrandimento dell'oratorio pregando il fratello di esaudire questa sua volontà. Cfr. G. FERRETTO, *Memorie storiche intorno le chiese, gli oratorj, i palazzi, i ponti e luoghi pubblici e privati della città*, ms. B.P. 156 [voll. 5, I 1814] della Biblioteca Civica di Padova, vol. V, c. 34. Si veda anche G. BERTAGNA, *Memorie della vita di Sebastiano Pisani detto Vincenzo II*, Venezia 1759.

consacrato il 14 maggio del 1775 ⁽²⁴⁾, il Baldissini affrescò due altri soffitti. È ancora il Rossetti a darcene notizia ⁽²⁵⁾ senza peraltro specificare che soggetto rappresentassero. L'edificio, attualmente annesso ad un Istituto di educazione femminile tenuto da religiose, è ora ridotto a magazzino ed ha la volta completamente sfondata. Sopra il minuscolo presbiterio sussiste invece la volta a cupola ribassata con un piccolo tondo con un angioletto in volo e cherubini, molto deteriorato e scarsamente visibile, che costituisce probabilmente uno dei due soffitti menzionati dalla fonte. L'altro, anch'esso piuttosto malconcio (benché sembri restaurato di recente), è stato trasportato sul soffitto della nuova cappella costruita accanto all'oratorio settecentesco. L'affresco ovale raffigura le Virtù Teologali e una quarta personificazione allegorica: una figura femminile che indossa una candida veste e un ampio manto verde chiaro regge nella mano sinistra un cuore ed è inginocchiata accanto ad un braciere fumigante. Ai piedi di quest'ultima, un cartiglio con una scritta latina allusiva a Vincenzo Pisani e alla sua attività di benefattore. Composizione estremamente semplice che si sviluppa in diagonale nella metà inferiore dell'ovale e lascia quasi del tutto libera la parte superiore, ma il cattivo stato di conservazione non consente una lettura più approfondita.

Il legame con gli affreschi di Santa Croce è rappresentato non solo dalla consonanza sul piano stilistico (in entrambe le opere si riscontra una semplificazione dello schema compositivo e un alleggerimento cromatico), ma anche dal fatto che il Conservatorio di S. Maria di Vanzo dipendeva da Santa Croce ⁽²⁶⁾.

Esilissima la traccia lasciata da una pala, oggi scomparsa e di cui si ignora anche il soggetto, che il Baldissini aveva dipinto per l'altare del Rosario nella chiesa di San Dono di Noale ⁽²⁷⁾.

⁽²⁴⁾ "D.O.M./ NICOLAUS ANTONIUS/ IUSTINIANUS/ EPISCOPUS PATAVINUS/ TEMPLUM HOC DICAVIT/ PRID. ID. MAJI/ MDCCLXXV". L'iscrizione si trovava sopra la porta della sacrestia. Cfr. G. FERRETTO, *op. cit.*, c. 34.

⁽²⁵⁾ G.B. ROSSETTI, *op. cit.*, p. 123: "Del sopraddetto Baldissini vi sono due soffitti nella chiesa del Conservatorio di zitelle in Vanzo. . .".

⁽²⁶⁾ G. FERRETTO, *op. cit.*, c. 34. Archivio Curia Vescovile di Padova. *Visite Pastorali*, XCVI, c. 420.

⁽²⁷⁾ F. AGNOLETTI, *Treviso e le sue pievi*, Treviso 1897, vol. II, p. 122: ". . . venne eretta la scuola con altare di S. Antonio patavino (a. 1709) . . . e del Rosario (a. 1712) con pala del veneto Baldassini.". La chiesa "rammodernata" fu consacrata l'11 settembre 1777.

L'immagine di Tito Livio a Padova nella tradizione artistica rinascimentale

Durante il Medioevo, in particolar modo nell'età comunale, si avvertì una profonda esigenza di mantenere in vita ed onorare la memoria degli antichi personaggi, ormai quasi leggendari, che avevano occupato una posizione di estremo rilievo come protagonisti delle vicende storiche locali. Tale fenomeno, coinvolgendo implicazioni di natura politica ed estendendosi rapidamente nel fertile tessuto sociale delle città, si affermò presto come un'aspirazione culturale ben viva nella coscienza comune della popolazione, fiera di potersi riconoscere nel nome d'un illustre concittadino del passato. Questa visione storica ebbe un riscontro immediato in ambito artistico, che di fatto si concretò nel tentativo di ricostruire l'immagine dei celebri personaggi antichi, oppure, più raramente, di riproporla come era stata tramandata dalla ritrattistica tradizionale nel corso dei secoli. Si assisté così a quella che potrebbe essere definita la precoce rinascita di un interesse iconografico, di cui rimangono tuttora numerosi esempi, in relazione a singole personalità insigni della storia romana e soprattutto della letteratura latina; basti pensare al rilievo con busto di Virgilio che la città di Mantova collocò in luogo pubblico in ricordo del suo più grande poeta, oppure alla statua di Ovidio, originariamente posta nel Palazzo del Magistrato a Sulmona, o ancora al celebre ritratto di Catullo nella Loggia del Consiglio a Verona ⁽¹⁾.

Ringrazio per il costante appoggio offertomi nel corso di questi studi la prof.ssa Irene Favaretto, docente presso l'Istituto di Archeologia dell'Università degli Studi di Padova; per il prezioso aiuto e la cortese assistenza ringrazio inoltre i proff.ri Francesca Ghedini e Giovanni Gorini, docenti presso il medesimo Istituto, il dott. Manfred Leithe-Jasper del Kunsthistorisches Museum di Vienna, e infine i conservatori e tutto il personale dei Musei Civici di Padova e di Vicenza.

⁽¹⁾ L'importanza di questi ritratti in relazione all'immagine di Tito Livio nel tardo Medioevo è trattata da D. FREY, *Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XVII, 1955, pp. 158-161. Per il rilievo con busto di Virgilio a Mantova, opera per molti aspetti parallela al ritratto di Livio sulla parete orientale del Salone, si vedano G. PACCAGNINI, *Mantova, le arti. Il Medioevo*, Mantova 1960, p. 222 e segg., e W. WOLTERS, *Scultura veneziana gotica, 1300-1450*, Venezia 1976, p. 140.

Simili circostanze si verificarono anche a Padova, dove il fenomeno assunse proporzioni assai vaste fin dal XIII secolo, coincidendo con un momento di rinnovato interesse umanistico per lo storico patavino Tito Livio ⁽²⁾, alimentato anche dalle note vicende dei ritrovamenti che si ritennero legati alla sua memoria. La scoperta dell'epigrafe del liberto *Halys* ⁽³⁾, interpretata nel tardo Duecento da Lovato dei Lovati come l'autentico epitaffio di Livio ⁽⁴⁾, nonché l'*inventio* dei presunti resti mortali dello storico, di cui fu protagonista il cancelliere della città Sico Polenton nel 1413 ⁽⁵⁾, segnarono due tappe alquanto significative nella vita cittadina del tempo, riproponendo all'attenzione della cerchia culturale e artistica locale la figura di Livio, e offrendo inoltre uno spunto immediato per la progettazione e la costruzione di alcuni monumenti destinati ad ospitare i preziosi reperti ⁽⁶⁾.

Apparvero in questo modo le prime immagini di Tito Livio ⁽⁷⁾, di cui si conservano ancor oggi al Palazzo della Ragione due rilievi ⁽⁸⁾ riconducibili in sostanza alla tradizione iconografica medioevale, che sviluppano moduli espressivi ed elementi simbolici allora consueti nella rappresentazione tipologica degli autori classici, riallacciandosi con evidenza allo schema dell'*imago cathedrata* ⁽⁹⁾.

⁽²⁾ Per lo studio dell'opera storica di Livio nell'ambiente preumanistico padovano si veda GIUS. BILLANOVICH, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, Padova 1971.

⁽³⁾ C.I.L., V, I, n. 2865. Si veda F. SARTORI, *Padova nello stato romano*, in *Padova Antica*, Padova 1981, p. 138.

⁽⁴⁾ L'intervento di Lovato nella lettura dell'epigrafe è stato posto in luce da BILLANOVICH, *op. cit.*, p. 311 e segg.

⁽⁵⁾ I particolari di queste vicende, ben compresi in una visione generale, sono esposti con precisione in B.L. ULLMAN, *The post-mortem adventures of Livy*, in *Studies in the Italian Renaissance*, Roma 1955, pp. 57-79.

⁽⁶⁾ Si veda soprattutto C. ANTI, *Il mito della tomba di Livio*, Padova 1942, pp. 12-15.

⁽⁷⁾ È opportuno precisare che allo stato attuale delle nostre conoscenze non esiste alcun ritratto romano antico sicuramente riferibile a Livio. Le prime immagini dello storico a noi note si trovano in alcune miniature medioevali, nei codici antichi dell'opera di Livio; la consuetudine, piuttosto diffusa, di presentare un piccolo ritratto simbolico dell'autore accanto all'*incipit* della sua opera, diede vita ad una tradizione iconografica destinata a non spegnersi fino al Quattrocento: si vedano a questo proposito i due ritratti di Livio nel Cod. Vat. Lat. 1851, c. 1r, e Cod. Vat. Lat. 1854, c. 44r. Questa ritrattistica tipologica ebbe una sensibile incidenza nello sviluppo dell'immagine di Livio alla fine del Medioevo; ad essa doveva forse risalire lo schema di un affresco perduto con ritratto di Livio, dipinto alla metà del XIV secolo in S. Giustina, accanto all'epigrafe di *Halys*: ne dà notizia S. ORSATO, *Li marmi eruditi*, Padova 1659, pp. 148-149. Nel 1413, dopo la scoperta delle ossa credute di Livio, si progettò un monumento, mai realizzato, con una statua dello storico sedente in cattedra, probabilmente legata alla stessa tradizione figurativa; una ricostruzione del progetto è in FREY, *op. cit.*, p. 132: ivi bibliografia precedente.

⁽⁸⁾ Per questi ritratti medioevali rimando a WOLTERS, *op. cit.*, p. 170 e p. 237.

⁽⁹⁾ *Ivi*, p. 237. Per la consueta iconografia del Sapiente, il cosiddetto Penseroso, comune a questi due rilievi e alla statua progettata per il primo monumento liviano, si veda E. PANOFKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, p. 289.

Se per questi primi ritratti si può ricostruire senza eccessiva difficoltà una solida tradizione figurativa lungo tutto il Medioevo, presenta invece numerosi interrogativi il busto marmoreo di Livio collocato nel 1547 al Palazzo della Ragione [fig. 1], che, discostandosi dalla linea rappresentativa tradizionale, fu per secoli ritenuto antico e recentemente venne invece considerato un ritratto rinascimentale *ex novo*, avulso da qualsiasi contesto e privo di un precedente iconografico ⁽¹⁰⁾. In realtà il busto fu eseguito intorno alla metà del Cinquecento su modello di una testa marmorea, oggi ritenuta dispersa, che si conservava presso la collezione Maggi da Bassano, come dimostrano di credere ormai vari studiosi del nostro secolo ⁽¹¹⁾, e come confermano



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

⁽¹⁰⁾ FREY, *op. cit.*, p. 138. Lo studioso si rivelò infine l'unico a seguire questa ipotesi.

⁽¹¹⁾ Fra tutti, mi limito ad indicare ANTI, *op. cit.*, pp. 14-15; E. RIGONI, *L'arte rinascimentale a Padova*, Padova 1970, p. 307; C. SEMENZATO, *Monumento a Tito Livio*, in *Dopo Mantegna. Catalogo della Mostra*, Milano 1976, p. 139; G. BRESCIANI ALVAREZ, *Monumento a Tito Livio*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo. Catalogo della Mostra*, Padova 1980, p. 282.

alcune fonti coeve ⁽¹²⁾, nonché una preziosa testimonianza d'archivio recentemente recuperata ⁽¹³⁾.

Il ritratto è posto sull'ultimo monumento che la città di Padova volle dedicare alla memoria dello storico latino per ospitarvi l'epigrafe e le sue presunte ossa, affidando la coordinazione dei lavori all'antiquario e umanista Alessandro Maggi da Bassano ⁽¹⁴⁾; le decorazioni bronzee sono dovute allo scultore Agostino Zoppo ⁽¹⁵⁾, e gli affreschi a Domenico Campagnola ⁽¹⁶⁾. In quell'occasione Alessandro da Bassano fece eseguire, forse proprio da Agostino Zoppo ⁽¹⁷⁾, il busto del Salone come copia da un originale ritratto che egli aveva ricevuto dallo zio paterno Antonio Maggi ⁽¹⁸⁾.

Per quanto riguarda la cosiddetta testa Bassani oggi perduta, allo stato attuale delle nostre conoscenze è purtroppo impossibile ripercorrerne le vicende prima che essa entrasse a far parte della collezione Maggi; secondo alcuni studiosi doveva comunque trattarsi di un ritratto antico di età tardo repubblicana, se si considerano i principali caratteri stilistici che emergono da un esame del busto al Palazzo della Ragione ⁽¹⁹⁾. In effetti l'opera mostra chiare analogie con i ritratti del I secolo a.C., non certo nel busto avvolto in un ampio manto drappeggiato, che rivela l'intenzione precisa da parte dell'artista di creare un effetto anticheggiante, bensì nei tratti salienti del volto e nella stessa struttura ossea del capo. Ogni particolare fisionomico del ritratto senile è infatti descritto con un realismo quasi impietoso, dal lungo naso aquilino alle grandi orecchie, agli zigomi sporgenti, dalla fronte alta su

⁽¹²⁾ B. SCARDEONE, *De Antiquitate Urbis Patavii*, Basilea 1560, p. 42; L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae Libri IV*, Helmaestadii 1592, p. 32; ANONYMUS *apud Manutium*, Cod. Vat. Lat. 5237, c. 227.

⁽¹³⁾ Si fa riferimento ad un atto notarile dell'Archivio di Stato di Padova, d'ora in avanti indicato con la sigla A.S.P., *Notarile*, t. 827, cc. 205r-211v. Si veda comunque G. BODON, *Nuovi elementi per lo studio del busto di Tito Livio al Palazzo della Ragione di Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVII, 1988, pp. 81-95.

⁽¹⁴⁾ Uno studio completo sulla figura del collezionista padovano è stato pubblicato da E. ZORZI, *Un antiquario padovano del XVI secolo. Alessandro Maggi da Bassano*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LI, 1962, pp. 41-98.

⁽¹⁵⁾ Si veda S. BETTINI, *Note sui soggiorni veneti di Bartolomeo Ammannati*, in "Le Arti", III, 1940-1941, p. 207; M. LEITHE-JASPER, *Beitrage zum Werk des Agostino Zoppo*, in "Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg", IX, 1975, p. 124; BRESCIANI ALVAREZ, *op. cit.*, p. 282.

⁽¹⁶⁾ L. GROSSATO, *Affreschi del '500 in Padova*, Milano 1966, pp. 183-184.

⁽¹⁷⁾ L'attribuzione allo Zoppo fu proposta per la prima volta da 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; LEITHE-JASPER, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁽¹⁸⁾ Si veda BODON, *op. cit.*, pp. 88-90.

⁽¹⁹⁾ ANTI, *op. cit.*, pp. 14-15. Secondo lo studioso l'originale sarebbe derivato da una maschera funeraria ottenuta mediante calco dal volto del defunto.

cui si disegnano i solchi di profonde rughe, ai piccoli occhi con le pupille incise, infossati nelle cavità orbitali. Le guance e il mento sono ricoperti da una corta barba incisa con scalpello a punta sottile, elemento alquanto singolare e di difficile lettura ⁽²⁰⁾; le brevi ma voluminose ciocche di capelli ricci, in alcuni punti evidenziate da una leggera lavorazione a trapano, si diradano sulle tempie incavate e sulla sommità del capo.

Il busto, quasi perfettamente integro ⁽²¹⁾, reca inoltre due iscrizioni, di cui una fu certamente aggiunta in età rinascimentale sul piccolo basamento che sorregge il ritratto ⁽²²⁾, mentre l'altra, posta dietro l'orecchio sinistro, secondo le fonti cinquecentesche era presente anche nell'originale ⁽²³⁾.

Oltre agli evidenti caratteri stilistici, nessun altro elemento può indurre ad affermare con certezza che l'originale testa Bassani fosse un ritratto antico di età tardo repubblicana. Rimane tuttora sconosciuto anche il motivo per cui si sia voluto individuare nella testa marmorea un'autentica immagine dello storico latino; è comunque certo che l'arbitraria denominazione del ritratto risale almeno agli inizi del Cinquecento, e non ne fu quindi responsabile Alessandro da Bassano, come si è erroneamente creduto in passato ⁽²⁴⁾; la sua origine deve forse ricondursi alle tradizioni più antiche della famiglia Maggi, da sempre strettamente connesse al nome di Tito Livio ⁽²⁵⁾.

Gelosamente custodito come una preziosa reliquia del passato, il ritratto originale si conservò presso i da Bassano fino a quando Alessandro stesso, intorno al 1570, diede inizio alla dispersione della raccolta antiquaria ⁽²⁶⁾; da allora se ne sono purtroppo perdute le tracce

⁽²⁰⁾ La corta *barbula* resa non a rilievo ma appunto tramite incisione sulla superficie del volto non è documentata tanto nella statuaria antica, quanto piuttosto nella glittica, nei profili su gemme e cammei antichi: si veda M.L. VOLLENWEIDER, *Die Portratgemmen der römischen Republic*, Mainz am Rhein 1974, II, tavv., 8, 20, 24. Un effetto simile, anche se di esecuzione assai più raffinata, si ha nella celebre testa antica di Antinoo del Camposanto di Pisa, rilavorata in età rinascimentale; L. FAEDO, *Il Camposanto di Pisa. Le Antichità*, II, Modena 1984, pp. 142-144; O. ROSSI PINELLI, *Scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, III, Torino 1986, p. 193

⁽²¹⁾ Si possono notare soltanto lievi abrasioni in corrispondenza dei lobi e dei padiglioni auricolari, nonché nella parte posteriore del capo.

⁽²²⁾ L'iscrizione, scolpita ovviamente per confermare la presunta autenticità del ritratto, è: "T.LIV."

⁽²³⁾ Sono qui iscritte quattro lettere: "P.T.L.E.", variamente interpretate. Si veda C.I.L., V, I, n. 209. Per le diverse letture si veda ANTI, *op. cit.*, p. 15.

⁽²⁴⁾ FREY, *op. cit.*, p. 141 e segg. Lo studioso si convinse del fatto che lo stesso Alessandro avesse commissionato deliberatamente un falso ritratto di Livio ad uno scultore della sua cerchia.

⁽²⁵⁾ Si veda BODON, *op. cit.*, pp. 93-94. Ivi bibliografia precedente.

⁽²⁶⁾ ZORZI, *op. cit.*, pp. 96-97.

nella documentazione del tempo. In ogni caso la testa marmorea, prima di scomparire dalla dimora dei Maggi, diede origine ad altre copie e derivazioni, che spesso mantennero la medesima denominazione e furono considerate anch'esse fedeli ritratti di Livio: infatti è oggi possibile individuare un nutrito gruppo di immagini, differenti fra loro sia per concezione artistica, sia per i materiali d'impiego, ma sicuramente riconducibili al tipo del cosiddetto Tito Livio della collezione Maggi, che conobbe quindi una discreta fortuna nella tradizione artistica rinascimentale, sotto l'impulso dei nuovi fermenti culturali nel Cinquecento padovano.

Il ritratto che più si avvicina al busto del Salone è senza dubbio una testa marmorea conservata presso il Museo Civico di Vicenza (inv. n. 112) [fig. 2], fino ad ora ignorata, nella quale ho potu-

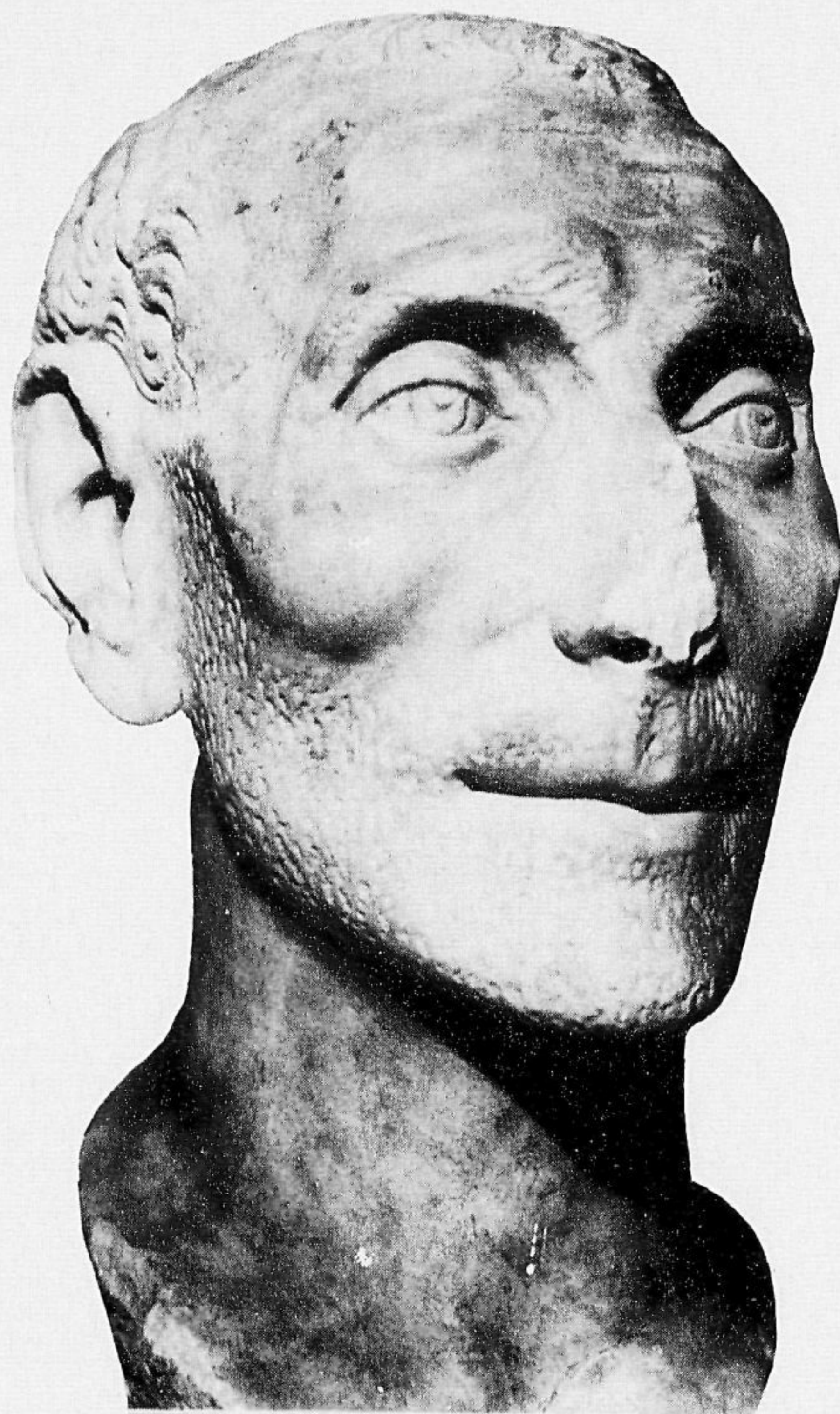


Fig. 2 - Ritratto virile in marmo. Vicenza, Museo Civico.

to riconoscere una somiglianza perfetta con l'esemplare padovano. La scultura non è certo in ottimo stato di conservazione: manca di una parte del naso e presenta sbrecciature alle elici dei padiglioni auricolari; appare inoltre deteriorata in corrispondenza della nuca e soprattutto intorno alla base del collo, ove si individuano chiari segni di interventi posteriori ⁽²⁷⁾. Nonostante l'usura del tempo, in particolare la mancanza del naso che tende ad alterare l'intera fisionomia, si possono comunque riconoscere con estrema facilità i medesimi lineamenti, le stesse proporzioni e persino le dimensioni precise che caratterizzano il ritratto di Livio al Palazzo della Ragione ⁽²⁸⁾; sono inoltre presenti nella testa di Vicenza tutti gli elementi essenziali già indicati per il busto del Salone, dalla fitta *barbula* ai segni delle pupille incisi. Si notano soltanto lievi differenze, la cui natura riguarda esclusivamente l'esecuzione tecnica dell'opera, in alcuni particolari peraltro poco vistosi: nei capelli ad esempio non appare alcuna traccia di lavorazione a trapano e i ricci sulle tempie sono qui meno voluminosi; non sono presenti tre minuscole pieghe verticali sul labbro inferiore, visibili invece nel busto del Salone; la sporgenza del pomo d'Adamo e l'incavo alla base del collo sono inoltre meno accentuati.

Anche questo ritratto nell'insieme si configura come un'opera rinascimentale ispirata all'antico, non priva di una certa accuratezza stilistica nella resa dei particolari fisionomici e dell'intensa espressività.

Ad un confronto anche sommario fra le due sculture è quindi spontaneo ricondurre la testa di Vicenza all'ambiente artistico padovano della metà del Cinquecento, in particolar modo alla cerchia di Alessandro da Bassano. In realtà il problema si presenta assai più complesso nel tentativo di ricostruire le vicende della testa e i passaggi di proprietà che la condussero dalla cerchia del Maggi al collezionismo vicentino, quand'anche si intenda ripercorrerne le tappe in modo molto approssimativo. Nella prima pubblicazione sul Museo Civico di Vicenza curata dal Magrini nel 1855 ⁽²⁹⁾ non compare purtroppo alcun riferimento al ritratto; soltanto il Fasolo, quasi un secolo più tardi, dedicò alla testa marmorea un breve accenno, considerandola opera antica del III secolo d.C. o forse del I a.C., giunta al Museo dalla raccol-

⁽²⁷⁾ Nella parte inferiore del collo è inoltre fissato con impasto cementizio uno spuntone metallico, che rivela un precedente inserimento della testa in un busto o in una diversa base.

⁽²⁸⁾ Per il busto del Salone e la testa di Vicenza, l'altezza alla base del collo è di cm 26; la distanza fra gli orecchi cm 18; quella fra gli angoli esterni degli occhi cm 10 e fra il mento e l'attaccatura dei capelli cm 19,5.

⁽²⁹⁾ A. MAGRINI, *Il Museo Civico di Vicenza*, Vicenza 1855.

ta Tornieri ⁽³⁰⁾. Naturalmente la datazione proposta dal Fasolo, oggi inaccettabile, non fa che confermare l'evidente affinità della scultura con i ritratti antichi tardo repubblicani; per quanto concerne invece la provenienza, sembra si possa escludere, sulla base della documentazione pervenutaci, che il ritratto fosse appartenuto alla collezione Arnaldi Tornieri ⁽³¹⁾. Allo stesso modo risulta per ora pressoché impossibile, in mancanza di qualsiasi elemento certo, collocare idealmente l'opera fra il materiale proveniente dalle principali collezioni vicentine da cui ebbe origine la raccolta statuaria del Museo Civico, come quella Gualdo o quella di Velo ⁽³²⁾. Si dovrà quindi ammettere che, nell'assoluta incertezza, un tentativo di ipotesi senza alcun serio fondamento potrebbe rivelarsi poco opportuno.

In questa sede è invece doveroso soffermarsi su alcune considerazioni che emergono dallo studio del ritratto, di cui per tanto tempo si è ignorata l'esistenza, in relazione all'immagine di Tito Livio. Varie ragioni inducono infatti a considerare il ritratto di Vicenza una copia derivata dalla perduta testa Bassani, la stessa che, come si è visto, diede origine anche al busto del Palazzo della Ragione. La sorprendente somiglianza, la perfetta coincidenza delle dimensioni e le notevoli affinità stilistiche fra la testa di Vicenza e quella del Salone si possono spiegare ipotizzando per entrambi gli esemplari un medesimo originale. Esiste tuttavia una seconda possibilità, remota ma non trascurabile, che la testa di Vicenza sia cioè da identificarsi proprio con l'originale della raccolta Maggi, che, a quanto risulta da una descrizione cinquecentesca, presentava segni di deterioramento in corrispondenza delle narici e del petto ⁽³³⁾. L'ipotesi, seppure assai suggestiva, deve essere considerata con estrema cautela; alcune circostanze sembrano infatti confermarla, altre negarla, e anche in questo caso non si possiede purtroppo alcun elemento decisivo ⁽³⁴⁾. Se comunque si volesse accettare

⁽³⁰⁾ G. FASOLO, *Guida del Museo civico di Vicenza*, Vicenza 1940, p. 33.

⁽³¹⁾ Si veda a questo proposito R. BENALI, *Per la storia degli studi su Vicenza romana; l'opera di Arnaldo I Arnaldi Tornieri*, in "Archeologia Veneta", X, 1987, pp. 129-145.

⁽³²⁾ La testa non corrisponde infatti alla descrizione di alcuna delle sculture nell'inventario della raccolta Gualdo, per cui rimando a G. GUALDO, 1650. *Giardino di Chà Gualdo*, a cura di L. PUPPI, Firenze 1972. È inoltre da escludere una appartenenza del ritratto alla collezione Velo: si veda G. GHIRARDINI, *Girolamo Egidio di Velo e la sua collezione di sculture*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore Prof. Irene Favaretto, AA. 1989-90.

⁽³³⁾ *ANONYMUS apud Manutium*, cit.: "Vidi Livii caput truncis naribus sed cereo supplemento eleganter apposito, trunco etiam pectore. . .".

⁽³⁴⁾ Il segno della rottura del naso sembra piuttosto recente, e sarebbe difficile farlo risalire al Cinquecento, a meno di non voler ipotizzare successivi deterioramenti nel corso dei secoli. Mancano anche le quattro lettere "P.T.L.E.", che secondo l'Anonimo erano iscritte nel marmo originale; d'altro canto non sembra impossibile trovare una giustificazione per la loro assenza se si considerano i vari interventi a cui fu certo soggetta la scultura, in particolare presso la base del collo.

questa eventualità, si dovrebbe di conseguenza ammettere che l'originale testa Bassani non fosse un ritratto antico, ma un'opera rinascimentale a sua volta ispirata all'antico; si finirebbe dunque per proporre in altri termini il medesimo problema.

Assai vicina a queste due sculture è certamente una testa in bronzo che si conserva presso il Museo della città di Breslavia; si riscontrano infatti in essa le stesse dimensioni e i medesimi tratti del volto, forti ed espressivi, che caratterizzano i due esemplari marmorei. I capelli sono corti e ricci, le orecchie molto grandi, la fronte ampia è solcata da rughe; la pelle sembra tesa sulle ossa degli zigomi, le guance magre sono coperte dalla barba corta e ispida, le labbra sottili quasi non si scorgono. Anche in questo caso si osservano alcune particolarità: è chiaramente percepibile una leggera flessione della testa all'indietro, nonché una lieve torsione del capo sul collo verso sinistra; pure lo sguardo, segnato dalle pupille incise, sembra decisamente rivolto nella stessa direzione. Il modellato fine ed elegante del bronzo conferisce inoltre dolcezza all'opera e un certo languore all'espressione del volto.

Il ritratto, da sempre ritenuto un'immagine di Tito Livio ⁽³⁵⁾, proviene dai lasciti testamentari del dotto umanista tedesco Thomas Rehdiger che, nel corso dei suoi lunghi viaggi in tutta l'Europa, si fermò a Padova nel 1567, dove si trattenne più di un anno presso i Quirini, entrando a contatto con i principali esponenti dell'ambiente culturale e dello Studio Patavino ⁽³⁶⁾. Qui si suppone che egli abbia acquistato o ricevuto in dono la testa bronzea per condurla poi con sé a Breslavia, di ritorno dall'Italia; le precise disposizioni testamentarie del Rehdiger permisero che essa, insieme ad altri preziosi tesori d'arte e ad un enorme patrimonio librario, rimanesse per sempre custodita dalla cittadinanza stessa ⁽³⁷⁾.

Verso la fine del secolo scorso l'esemplare bronzeo fu oggetto di studio da parte di Robert Becker, che lo pose in relazione con il busto di Padova, giungendo alla conclusione che ambedue le sculture dovevano essere copie indipendenti derivate dal medesimo originale ⁽³⁸⁾. Gli esiti delle ricerche di Becker furono in seguito divulgati a Padova da Luigi Ferretto ⁽³⁹⁾, che forse si incaricò anche di far giungere da

⁽³⁵⁾ La testa bronzea è indicata in modo esplicito come ritratto di Livio già nel 1661, in un discorso di Johann Gehrard, direttore della Biblioteca Rehdigerana di Breslavia: "[Livii] effigiem aere expressam nostris obtuemur oculis". Si veda R. BECKER, *Bildnisse des Geschichtssreibers Livius*, Leipzig 1890, p. 15.

⁽³⁶⁾ Si veda FREY, *op. cit.*, p. 138.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*

⁽³⁸⁾ BECKER, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁽³⁹⁾ L. FERRETTO, *Livius noster*, Padova 1903.

Breslavia un calco in gesso del ritratto bronzeo, tuttora presente al Museo Civico (n. igr. 29162) [fig. 3] ⁽⁴⁰⁾. Le opinioni di questi studiosi furono generalmente accolte, ma non mancarono anche ipotesi diverse, come quella del Frey, che rifiutò sempre di credere all'esistenza di un originale antico, e attribuì la scultura in bronzo ad una creazione *ex novo* di Andrea Riccio ⁽⁴¹⁾.

I problemi relativi alla provenienza e all'attribuzione dell'esemplare bronzeo assumono ora nuovi aspetti alla luce di alcune testimo-

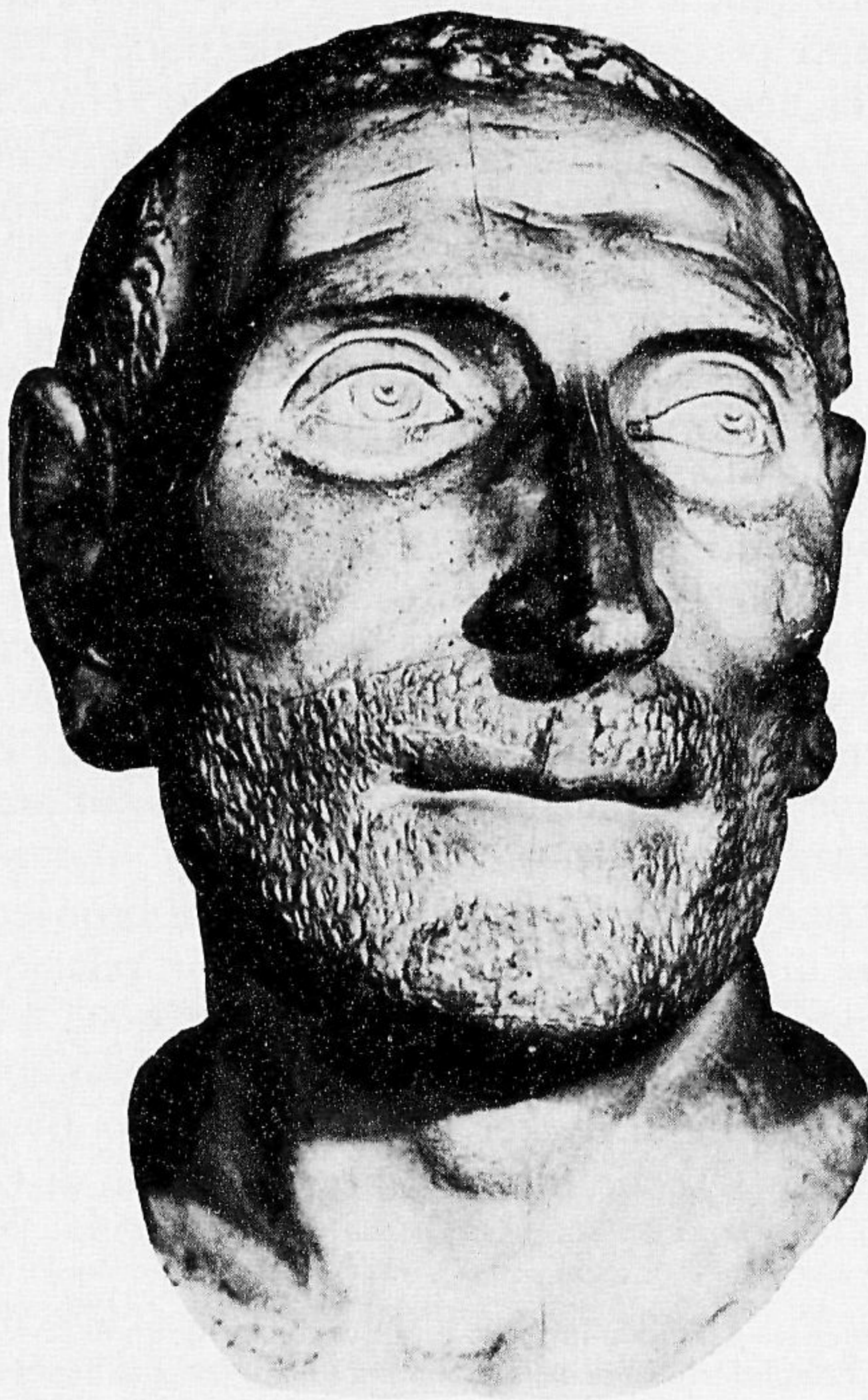


Fig. 3 - Calco in gesso dal ritratto bronzeo di Tito Livio ora a Breslavia. Padova, Museo Civico.

⁽⁴⁰⁾ Il calco giunse a Padova il 24 aprile 1900, come si apprende dall'Inventario del Museo.

⁽⁴¹⁾ FREY, *op. cit.*, p. 145 e segg.

nianze alquanto significative, di recente emerse; infatti, in un atto notarile del 27 maggio 1545, a cui si è già accennato, lo stesso Alessandro da Bassano fece esplicito riferimento non solo all'originale testa marmorea di Livio, ma anche ad una sua copia che egli aveva commissionato ". . . per farla imittar di bronzo; che horra m. Agostino Zotto ha il carico di farlami per ducati sei. . ." (42). L'esemplare bronzeo di Breslavia si identificherebbe quindi in questa copia, per la quale Alessandro si rivolse allo scultore Agostino Zoppo, che in numerose circostanze collaborò con lui, fino alla sua morte (43). Se così fosse, lo Zoppo avrebbe potuto eseguire sia il busto del Salone, sia la testa di Breslavia, servendosi del medesimo modello per entrambe le sculture e portandole a termine approssimativamente nello stesso periodo, fra il 1545 e il 1547. Sul piano stilistico le opere non sono infatti tanto lontane da imporre di necessità due diverse attribuzioni, come notò anche Leithe-Jasper (44); ciò potrebbe certo costituire un'importante conferma alle ipotesi già avanzate con cautela dallo studioso, sulla base di un confronto diretto fra i due ritratti. È quindi plausibile che lo scultore si sia mantenuto più fedele all'originale nell'esecuzione del busto marmoreo, lasciando invece maggiore spazio alla propria sensibilità artistica nella copia bronzea. Probabilmente il ritratto rimase poi presso Alessandro da Bassano insieme alla testa originale, finché venne acquistato da Thomas Rehdiger, quando ebbe inizio la dispersione della raccolta antiquaria del Maggi.

Un altro celebre ritratto liviano è oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna [fig. 4] (45). Si tratta di un busto in marmo piuttosto simile a quello padovano, ma di dimensioni maggiori (46), coperto da un'ampia veste e da un voluminoso manto elegantemente drappeggiato che si fissa sulla spalla destra con una semplice fibbia. Per alcuni elementi il busto si configura in modo singolare: innanzitutto la testa doveva essere originariamente scissa dal busto, e il segno della giuntura è perfettamente visibile alla base del collo; il volto presenta poi le stesse proporzioni, ma le dimensioni del capo sono decisamente maggiori; manca inoltre qualsiasi traccia della corta barba che appare inve-

(42) A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 208v. Si veda BODON, *op. cit.*, p. 88.

(43) *Ivi*, p. 91 e nota 38.

(44) LEITHE-JASPER, *op. cit.*, pp. 136-137.

(45) Anche di questo busto esiste un calco in gesso, oggi conservato presso l'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti.

(46) Altezza totale cm 63, larghezza massima cm 70. Altezza alla base del collo cm 31,5; distanza fra gli orecchi cm 22; distanza fra gli angoli esterni degli occhi cm 10,5; fra il mento e l'attaccatura dei capelli cm 21,5.



Fig. 4 - Busto di Tito Livio in marmo. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

ce negli altri ritratti. L'aspetto è comunque assai simile, forse un po' raddolcito; la direzione dello sguardo e la posizione del capo sono identiche a quelle del busto di Padova e della testa di Vicenza, mentre i capelli rivelano un lavoro accurato, quasi meticoloso, come nel bronzo di Breslavia; nell'esecuzione dei ricci è altresì evidente un ampio uso del trapano, in misura non riscontrabile negli altri esemplari.

Ogni particolare della testa tradisce comunque un'esecuzione estremamente sensibile e raffinata, nel pieno rispetto dei canoni artistici rinascimentali. Le forme sono qui ancora più morbide di quanto lo siano nel ritratto bronzeo, gli spigoli meno bruschi, la rifrazione della luce meno violenta; si ha quindi l'effetto di una serena compostezza formale che richiama in modo esplicito soluzioni compositive antiche.

Il busto proviene dalla collezione Obizzi, un tempo al Catajo, presso Padova ⁽⁴⁷⁾; esso seguì le sorti dell'intera raccolta, finché, dopo numerose successioni ereditarie, giunse a Vienna nel 1896 ⁽⁴⁸⁾.

⁽⁴⁷⁾ L'opera era collocata sulla scrivania del marchese Tommaso Obizzi: si veda P.L. FANTELLI, *L'inventario della collezione Obizzi al Catajo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXI, 1982, pp. 20-37. Non si conosce ancora con precisione attraverso quali vie il busto sia giunto al Catajo.

⁽⁴⁸⁾ *Ivi*, p. 21.

Fu Leo Planiscig il primo studioso ad occuparsi di quest'opera, ponendola in rapporto con il busto marmoreo padovano, e considerandola derivata dal medesimo originale, che egli riteneva un calco dal naturale, forse una maschera funeraria ⁽⁴⁹⁾. In sostanza le conclusioni a cui approdò Planiscig non furono poste seriamente in discussione, e tuttora si suole riconoscere in questa scultura un ritratto della seconda metà del XVI secolo, proveniente dalla cerchia artistica padovana, ricollegabile all'iconografia rinascimentale del cosiddetto Tito Livio. In questo senso può comunque fornire uno spunto alquanto interessante una circostanza opportunamente rilevata da Leithe-Jasper, che mise in luce alcune evidenti analogie stilistiche nella lavorazione a trapano dei capelli, fra il busto di Vienna e uno degli schiavi telamoni della tomba Contarini al Santo, sicuramente eseguito da Agostino Zoppo ⁽⁵⁰⁾. Il ritratto può quindi riconnettersi con maggior decisione all'intensa attività artistica che fiorì a Padova intorno alla figura di Alessandro da Bassano, alle sue iniziative e ai suoi interessi culturali; alla luce di quanto si è detto è inoltre possibile che anche questo ritratto di Livio derivi dalla testa Bassani, sia pure caratterizzandosi come una copia più libera, e mantenendo una configurazione propria, una certa indipendenza rispetto agli altri esemplari.

Fra le quattro immagini scultoree di cui si è ora trattato, realizzate a quanto sembra nell'arco di pochi decenni a Padova intorno alla metà del Cinquecento, intercorre evidentemente una stretta relazione dal punto di vista iconografico e per molti aspetti anche stilistico. Per la scarsità delle notizie pervenuteci dalla documentazione del tempo è oggi assai arduo definire con esattezza in ogni particolare i complessi rapporti esistenti fra loro. Ciononostante, tenendo presente il fatto che ciascuna di queste opere mostra elementi singolari e caratteristiche proprie, sembra per ora più opportuno considerarle tutte sullo stesso piano, accettando l'ipotesi della medesima derivazione da un archetipo ritenuto disperso.

Fra questi ritratti, la testa di Vicenza, per alcuni elementi propri dell'esecuzione tecnica, quali la fissità frontale, l'impietosa accuratezza descrittiva, la lineare semplicità dei tratti, l'assoluta mancanza del trapano, sembrerebbe la più fedele ad un originale che si presuma tardo repubblicano. L'esemplare padovano e il bronzo di Breslavia, che come si è visto devono forse considerarsi contemporanei, riflettono maggior cura e ricercatezza sia nell'esecuzione, sia nelle scelte formali operate

⁽⁴⁹⁾ L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921, pp. 319-322.

⁽⁵⁰⁾ LEITHE-JASPER, *op. cit.*, p. 136, nota 99.

dall'artista; qui il rapporto con l'antico si pone già in modo più deciso come interpretazione, non come semplice riproduzione. Le lievi differenze fra i due ritratti possono essere attribuite agli intenti dello stesso scultore che si avvicina all'antico con un atteggiamento di imitazione tipico dell'artista rinascimentale, secondo il concetto latino di *aemulatio*. Analogamente il busto del Catajo propone canoni classicheggianti, allontanandosi quindi ancor più dall'originale per privilegiare un'eleganza e una raffinatezza formali che certo non dovevano apparire nel modello; si trascura così la *barbula*, per attenuare l'eccessiva rozzezza dei tratti, e il capo si copre di corti ma folti ricci, con effetti di chiaroscuro particolarmente efficaci, in contrasto con la superficie levigata del volto.

È inoltre essenziale porre in evidenza il fatto che queste sculture costituirono il nucleo principale del gruppo di ritratti liviani e diedero avvio alla diffusione di un modulo iconografico accolto dalla tradizione come autentico, divenuto in seguito quasi ufficiale e riproposto quindi più volte in altre forme dell'espressione artistica.

Alle immagini di Livio appartenenti a questo gruppo si è voluto accostare una testa bronzea proveniente dalla collezione del Granducato di Oldenburg, ed ora conservata presso il Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte della città (inv. n. 3039). Si tratta di un bronzetto di dimensioni alquanto modeste⁽⁵¹⁾, che raffigura un uomo d'età avanzata, quasi calvo, con la fronte rugosa, il naso adunco, la bocca sottile e il mento sporgente. Il collo, alla base, si innesta in un semplice piedistallo a tronco di cono; sembra che dopo la fusione siano stati incisi a freddo con un punteruolo i segni di una corta barba che ricopre in gran parte la superficie delle guance, del mento e del collo. Nel complesso l'opera è caratterizzata da un esasperato realismo, eccessivo al punto da sfiorare il grottesco. Il bronzetto, erroneamente catalogato presso il Museo come un'antica immagine di Cicerone, fu studiato dal Frey e ritenuto opera di scuola padovana del XVI secolo, ricollegabile alla testa di Breslavia⁽⁵²⁾; tuttavia per le dimensioni estremamente ridotte e per la qualità dell'esecuzione artistica sembra più opportuno limitarsi ad individuare nella fisionomia alcune affinità con le altre immagini, e ipotizzare una suggestione forse indiretta del ritratto di Tito Livio.

Un'immagine dello storico latino appare anche in una medaglia bronzea rinascimentale, esistente in vari esemplari perfettamente

(51) L'altezza totale della testa è di soli 6 cm.

(52) FREY, *op. cit.*, pp. 143-145.

identici, di provenienza padovana [fig. 5] ⁽⁵³⁾. Al diritto è raffigurato un profilo virile a sinistra, con la leggenda: "Titus Livius Patavinus"; lungo il bordo corre un cerchio perlinato. Al rovescio il tipo presenta un volume chiuso, rilegato con due borchie, coronato da un ramoscello d'ulivo e da una fronda di palma, che certo deriva da un'altra medaglia con effigie di frà Urbano Bolzanio, oggi a Monaco ⁽⁵⁴⁾. Il profilo di Livio, forte ed incisivo, mostra i caratteri fisionomici salienti della raffigurazione tradizionale, come notò già lo Schlosser ⁽⁵⁵⁾, anche se i capelli sono forse più lunghi e le labbra meno sottili. La tecnica d'esecuzione e pure lo stile, in particolare nel rapporto con l'antico, si discostano decisamente dai modi di Giovanni da Cavino, al quale si era voluto ricondurre l'opera ⁽⁵⁶⁾. La medaglia sembra piuttosto vicina alla serie padovana dei Carraresi e perciò databile fra il 1560 e il 1590,



Fig. 5 - Medaglia bronzea con profilo di Livio. Padova, Museo Bottacin.

⁽⁵³⁾ Due di queste medaglie sono conservate presso il Museo Bottacin di Padova, una terza è oggi a Brescia, proveniente dalla collezione Mazzucchelli: si veda P.A. GAETANI, *Museum Mazzucchellianum*, I, Venetiis 1761, p. 26 e P. RIZZINI, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia*, Brescia 1889, p. 80. Un altro esemplare è al British Museum di Londra: C. DAVIS, *Aspects of imitation in Cavino's Medals*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLI, 1978, pp. 331-334; se ne aggiunga una a Vienna, per cui rimando a J. von SCHLOSSER, *Die Altesten Medaillen und die Antike*, Wien 1897, p. 108, e infine una al Münzkabinett di Monaco: G.F. HILL, *Medals of the Bolzanio Family*, in "Archiv für Medaillen und Plakettenkunde", I, 1914, pp. 1-2.

⁽⁵⁴⁾ RIZZINI, *loc. cit.*, e HILL, *loc. cit.*

⁽⁵⁵⁾ SCHLOSSER, *loc. cit.*

⁽⁵⁶⁾ DAVIS, *op. cit.*, p. 333.

anche se l'attribuzione deve considerarsi ancora incerta. In ogni caso questo piccolo ritratto liviano si colloca nel clima di grande interesse per l'immagine dello storico latino sorto dopo la costruzione del monumento al Salone: i vari esemplari furono forse concepiti come medaglie commemorative, eseguite per celebrare ancora una volta la fama di uno dei più illustri cittadini di Padova. A questo proposito vale la pena di ricordare altri due ritratti, forse di minore importanza, ma non trascurabili, l'uno nella medaglia francese della raccolta Mazzucchelli⁽⁵⁷⁾, in cui l'immagine di Livio, vagamente ispirata al busto del Salone è associata a quella di Sallustio che compare al rovescio⁽⁵⁸⁾; l'altro in una corniola incisa della collezione dei re di Francia, che purtroppo propone alcuni interrogativi non ancora risolti⁽⁵⁹⁾.

Suscita invece particolare interesse il noto affresco di Domenico Campagnola che decora la parete di una sala a pianterreno nella Casa degli Specchi, il palazzetto ove dimorò la famiglia da Bassano⁽⁶⁰⁾. Lo storico patavino è ivi raffigurato sedente in cattedra, nell'atto di scrivere, evidentemente intento a comporre la sua celebre opera, circondato da alcune figure allegoriche⁽⁶¹⁾. Il pessimo stato di conservazione dell'affresco non impedisce di cogliere i tratti essenziali del profilo di Livio, per il quale sussiste un rapporto immediato con i ritratti scultorei finora considerati; è infatti opinione assai diffusa che l'artista, per le sembianze dello storico latino nell'affresco, si sia ispirato al ritratto originale della collezione da Bassano. D'altro canto non sono state ancora chiarite in modo decisivo le circostanze in cui l'opera fu commissionata, se cioè l'incarico di dipingere l'affresco sia stato affidato al Campagnola da Antonio Maggi, zio paterno di Alessandro da Bassano, durante un lavoro di ristrutturazione della casa⁽⁶²⁾, oppure dallo stesso Alessandro⁽⁶³⁾. Ora la seconda

(57) GAETANI, *op. cit.*, pp. 26-27. Sembra che la medaglia risalga al XVII secolo.

(58) L'idea di avvicinare i due storici latini derivò certo dalla tradizione classica: a questo proposito A. NEUMAYR, *Illustrazione del Prato della Valle*, Padova 1807, p. 236 e FERRETTO, *op. cit.*, p. 54, notarono che Quintiliano aveva definito Livio e Sallustio "magis pares quam similes".

(59) La gemma, che si trova ora a Berlino, fu pubblicata già da P.J. MARIETTE, *Traité Historique des Pierres Gravées du Cabinet du Roi*, Paris 1750, II, tav. 46. Si veda inoltre A. FURTWÄENGLER, *Die Antiken Gemmen*, Leipzig-Berlin 1900, XLVII, n. 15; BECKER, *op. cit.*, p. 18 e FREY, *op. cit.*, pp. 148-149. Datazione e attribuzione sono tuttora alquanto incerte.

(60) Per la Casa degli Specchi, chiamata anche Casa di Tito Livio, 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. 115-124.

(61) Per l'interpretazione dell'allegoria si veda GROSSATO, *op. cit.*, p. 185.

(62) C. CIMEGOTTO, *Nel Bimillennio Tito Livio sempre con noi*, in "Atti e Memorie della Real Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", LVIII, 1940-1941, p. 12.

(63) GROSSATO, *op. cit.*, p. 185.

ipotesi appare certo più accettabile, se si considerano alcuni elementi essenziali: innanzitutto Antonio non si incaricò mai di un vero e proprio restauro globale dell'edificio⁽⁶⁴⁾; in secondo luogo egli non ebbe sempre dimora nella Casa degli Specchi, ma si trasferì ben presto con la sua famiglia in un altro palazzo⁽⁶⁵⁾; infine, come si apprende dalla lettura del documento d'archivio citato, nel 1539 Antonio concesse in prestito al nipote Alessandro il ritratto marmoreo originale, che per vari motivi non gli fu più restituito fino alla sua morte⁽⁶⁶⁾. Per ammettere che Antonio avesse commissionato l'affresco, sarebbe dunque necessario anticipare notevolmente la datazione dell'opera, che il Grossato riferisce alla piena maturità del Campagnola⁽⁶⁷⁾. È molto più probabile che Alessandro da Bassano, dopo essere entrato in possesso della testa originale, in un momento di grande interesse per Livio, desiderasse vederne riprodotta ancora una volta l'immagine sulla parete di una delle sue stanze; egli avrebbe affidato questo compito a Domenico Campagnola, che in altre occasioni collaborò alle sue iniziative artistiche, nella decorazione pittorica alla Sala dei Giganti, e nello stesso monumento a Tito Livio al Palazzo della Ragione.

Sotto alcuni aspetti strettamente collegata a questo ritratto deve considerarsi un'altra immagine pittorica di Livio, oggi purtroppo ritenuta dispersa, che Gualtiero Padovano dipinse a fresco nel 1549 in un ciclo di Uomini Famosi nella celebre Aula Zabarella⁽⁶⁸⁾. Lo stesso pittore soltanto nove anni prima aveva lavorato alla decorazione della Sala dei Giganti insieme al Campagnola, sotto la guida di Alessandro da Bassano. Se si considerano queste circostanze, unitamente al fatto che intorno alla metà del Cinquecento si credeva di riconoscere nella testa Bassani l'autentica effigie di Livio, è possibile ipotizzare che l'affresco di Gualtiero riproponesse le caratteristiche del ritratto della raccolta Maggi. Sembra infatti estremamente improbabile che l'artista non conoscesse l'immagine di Livio che divenne a quel tempo quasi ufficiale, che diede origine a varie copie e in quegli stessi anni servì da

(64) Si veda a questo proposito E. RIGONI, *Di alcune case padovane del Cinquecento*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLIV, 1955, p. 73.

(65) Lo afferma Antonio stesso, in una polizza d'estimo: A.S.P., *Estimi Antichi*, t. 19, n. 5.

(66) A.S.P., *Notarile*, t. 827, c. 208v. Si veda ancora BODON, *op. cit.*, pp. 88-89.

(67) GROSSATO, *op. cit.*, p. 185.

(68) Si vedano G. CAVACCIA - G. ZABARELLA, *Aula Zabarella*, Patavii 1670, pp. 24-25; G.F. TOMASINI, *Titus Livius Patavinus*, Amstelodami 1670, pp. 78-79; G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Padova*, Padova 1776, p. 349; P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture e altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 22; GROSSATO, *op. cit.*, p. 211; M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, II, Torino 1985, pp. 96-152.

modello anche al Campagnola, suo congiunto e collaboratore ⁽⁶⁹⁾. A sostegno di questa ipotesi è importante ricordare che il busto del Salone era addirittura citato in modo esplicito nelle ultime parole dell'*elogium* dettato dal Cavaccia, trascritto proprio accanto all'affresco di Gualtiero ⁽⁷⁰⁾.

Poco più di un secolo dopo, fra il 1667 e il 1668, l'immagine di Tito Livio fu rappresentata in un altro ciclo di affreschi con personaggi illustri ed episodi celebri della storia di Padova, nella Sala del Consiglio, ad opera di Pier Antonio Torri ⁽⁷¹⁾. Il ritratto, eseguito a figura intera, in monocromo, a guisa di statua collocata in una finta nicchia con pilastri e putti ignudi, mostra lo storico coperto da una lunga veste e da un pesante manto fermato con una fibbia sulla spalla sinistra. La mano destra levata impugna una lunga penna d'oca, mentre l'altra sorregge un volume aperto, al quale è diretto lo sguardo. Il volto, nonostante l'espressione quasi accigliata, presenta lineamenti assai morbidi: la fronte è ricoperta da folti ricci, le labbra sono carnose, le guance piene. Soltanto in alcuni tratti, ad esempio la linea curva del naso, le grandi orecchie, lo sguardo profondo e il mento forte, si possono scorgere somiglianze peraltro forse casuali con il busto al Palazzo della Ragione. Nella seconda metà del Seicento, quando l'originale testa marmorea era già da tempo scomparsa e si erano disperse anche le sue principali copie, rimaneva ancora questa scultura, ben visibile sopra la tomba di Livio, ritenuta uno dei più importanti monumenti della città. Certamente il Torri non riprodusse con assoluta fedeltà il celebre ritratto liviano, discostandosi in questo modo dalla ormai tradizionale iconografia; non sappiamo però se l'artista avesse deciso consapevolmente di ignorare l'immagine di Livio al Palazzo della Ragione, oppure se avesse preferito reinterpretarla secondo il proprio gusto. Si può affermare soltanto che questo ritratto seicentesco nacque dal medesimo intento celebrativo dal quale ebbero origine le immagini liviane del XVI secolo, nell'ambiente culturale della città di Padova, che si rivelò ancora una volta fedele alla memoria dell'illustre storico.

Esiste infine una serie di incisioni che riproducono l'effigie liviana del palazzo della Ragione, dal XVII al XIX secolo. Esula dal fine specifico del presente studio un accurato esame tecnico di tali opere, la

⁽⁶⁹⁾ Per la parentela fra Gualtiero e il Campagnola si veda ancora GROSSATO, *op. cit.*, p. 201 e p. 219.

⁽⁷⁰⁾ CAVACCIA-ZABARELLA, *Aula Zabarella*, cit.: "... propria effigies una cum suis reliquiis munere patriae in magno palatio extat".

⁽⁷¹⁾ Si veda E. GIRARDI, *Gli affreschi della Gran Guardia*, in "Padova e il suo Territorio", IV, 1989, pp. 16-21; ivi bibliografia precedente.

cui importanza, peraltro a lungo trascurata, consiste per noi nel fatto che esse documentano con precisione la fortuna dell'immagine rinascimentale di Livio nel corso dei secoli. Alcune di queste stampe, in genere tavole illustrative inserite in opere di argomento padovano del XVII e XVIII secolo ⁽⁷²⁾, raffigurano l'intero monumento a Tito Livio



Fig. 6 - Incisione di De Leu con ritratto di Tito Livio.

⁽⁷²⁾ Mi limito a citare S. ORSATO, *Monumenta Patavina*, Patavii 1652, p. 27; TOMASINI, *Titus Livius*, cit., p. 74; H. DE ROGISSART, *Les Delices de l'Italie*, Leiden 1709, p. 153.

del Salone, con una certa accuratezza per quanto riguarda le varie parti architettoniche e la struttura nel suo insieme, ma con estrema approssimazione nei particolari decorativi. Spesso in questo primo gruppo di incisioni la raffigurazione del busto di Livio riprende solo idealmente i caratteri principali del ritratto marmoreo, senza rispetto per le proporzioni, per i lineamenti del volto e per il panneggio del manto.

Vi sono invece altre immagini che raffigurano in modo molto più particolareggiato il solo busto del Salone. Sul frontespizio dell'edizione francese delle Decadi liviane del 1617, a cura di Vigenère, è rappresentato il profilo di Tito Livio a sinistra, in una cornice circolare, con la firma "De Leu fecit" [fig. 6] ⁽⁷³⁾. Lo stesso Vigenère affermò che que-



Fig. 7 - Incisione di H. David con ritratto di Tito Livio.

⁽⁷³⁾ B. DE VIGENÈRE, *Les Decades qui se trouvent de Tite Live en français avec des annotations et figures pour l'intelligence de l'antiquité romaine*, Paris 1616, p. 3.

sto ritratto era stato eseguito come copia diretta del busto marmoreo padovano ⁽⁷⁴⁾; se infatti si confronta la scultura con l'incisione, appare chiaro che essa segue fedelmente il modello, anche se il manto è raffigurato in posizione speculare rispetto all'originale. Questo lavoro servì inoltre da modello per una stampa anonima, posteriore ma difficilmente databile, che presenta la medesima impostazione grafica con alcune differenze formali.

In un'opera di Zabarella appare un'altra immagine del busto padovano firmato da Francesco Bertelli ⁽⁷⁵⁾; si tratta di un'incisione ese-



Fig. 8 - Incisione con ritratto di Tito Livio.

⁽⁷⁴⁾ *Ivi*, p. 4.

⁽⁷⁵⁾ G. ZABARELLA, *Tito Livio Padovano*, Padova 1669, p. 1.

guita in modo piuttosto rozzo, ove i forti lineamenti sono alquanto accentuati, il segno è piuttosto trascurato e il chiaroscuro definito in modo approssimativo.

Nel 1670 il Tomasini pubblicò un'incisione di David ⁽⁷⁶⁾ che presenta la consueta immagine di Livio, ripresa nei primi anni del secolo successivo dal Rogissart [fig. 7] ⁽⁷⁷⁾. Il ritratto dello storico, racchiuso



Fig. 9 - Incisione anonima con ritratto di Tito Livio. Padova, Biblioteca Civica.

⁽⁷⁶⁾ TOMASINI, *Titus Livius*, cit., p. 5.

⁽⁷⁷⁾ ROGISSART, *Les delices*, cit., p. 152.

in una cornice di forma ovale, è ormai ben lontano dalla scultura marmorea, di cui conserva solo alcuni particolari come il naso aquilino, la corta barba e il manto drappeggiato; il capo, il volto, la mandibola e il collo sembrano quasi deformi, per effetto di un'assoluta esasperazione del realismo descrittivo che caratterizza l'originale scultoreo. Allo stesso schema compositivo si riferisce evidentemente l'incisione dell'opera del Bellori [fig. 8] ⁽⁷⁸⁾; anche qui l'immagine di Livio racchiusa in un ovale nell'insieme difficilmente potrebbe essere avvicinata alle raffigurazioni più importanti dello storico: i lineamenti sono molto più aggraziati, l'espressione è più dolce, quasi sorridente. Il lavoro è eseguito con eleganza, raffinatezza e precisione tecnica nei dettagli; il segno si sofferma accuratamente a sottolineare le chiome ricciute, le pieghe del manto, il chiaroscuro morbido e continuo, rivelando una mano esperta e sensibile.

Sicuramente derivata da questa immagine è un'incisione che si conserva presso la Biblioteca Civica di Padova [fig. 9] ⁽⁷⁹⁾; non si potrebbe certo comprendere il suo rapporto con il busto marmoreo padovano se non si conoscesse l'illustrazione dell'opera del Bellori. Il ritratto di Livio è ancora racchiuso in una semplice cornice ovale appena accennata; le forme e le proporzioni, i lineamenti ed il panneggio del manto leggero sono riproposti senza variazioni sostanziali, mentre l'espressione appare ancora più languida, accentuata dall'effetto dei grandi occhi luminosi e delle lunghe ciglia. L'anziano storico dal volto severo è assai ringiovanito e ingentilito nell'aspetto: si nota appieno un certo mutamento di sensibilità, un gusto quasi romantico. In una stampa più recente della stessa Biblioteca, firmata da Prosperini e Bratanich ⁽⁸⁰⁾, ove appaiono raffigurati a mezzo busto alcuni celebri personaggi della storia letteraria di Padova, esiste infine un'immagine di Livio strutturata in modo molto simile, anche se nei particolari il volto e la capigliatura si differenziano notevolmente.

Si può quindi concludere che i ritratti di Tito Livio nelle incisioni, nonostante col trascorrere dei secoli siano divenuti sempre più indipendenti dalla scultura marmorea originale, testimoniano tuttavia per l'immagine di Livio la continuità di una tradizione iconografica nata agli albori del Rinascimento padovano in seno alla famiglia Maggi,

⁽⁷⁸⁾ G.P. BELLORI, *Veterum illustrium philosophorum poetarum rethorum et oratorum imagines*, Romae 1685, tav. 88.

⁽⁷⁹⁾ Biblioteca Civica di Padova, *Iconografia*, III, 638. L'incisione si colloca cronologicamente fra il 1700 e il 1800.

⁽⁸⁰⁾ Biblioteca Civica di Padova, *Iconografia*, IV, 14. L'incisione risale al secolo scorso.

successivamente diffusa per il suo elevato valore simbolico dalla cerchia culturale ed artistica cittadina, e destinata infine a sopravvivere per lungo tempo, lasciando deboli ma precise tracce di sé anche in opere scultoree assai più recenti, come il settecentesco ritratto di Livio del Danieletti e quello d'età canoviana di Antonio d'Este, che pure si ispirarono alla più celebre effigie rinascimentale dello storico patavino ⁽⁸¹⁾.

⁽⁸¹⁾ Per la statua del Danieletti in Prato della Valle, che presenta nei tratti del volto una somiglianza, sia pure alquanto vaga, con il busto del Salone, si veda E. SCORZON, *Il Prato della Valle e le sue statue*, Trieste 1975. La statua in stucco di Antonio d'Este, oggi collocata in una nicchia nel chiostro del Liceo Ginnasio Tito Livio, fu eseguita a Roma su modello di alcuni disegni del busto di Livio al Salone, che l'artista si fece inviare da Padova, come confermano le lettere pubblicate da O. RONCHI, *La statua di Tito Livio plastico di Antonio d'Este*, in "Annuario del Real Liceo Ginnasio Tito Livio", 1932, p. 15.

'Una pelle come un marmo': la riscoperta
della tecnica dello stucco nella trattatistica
rinascimentale, con particolare riguardo
all'area veneta

Una disamina dell'argomento enunciato deve essere necessariamente introdotta da alcune precisazioni iniziali, a causa dell'ambiguità con cui, nei secoli passati, il termine 'stucco' è stato usato, in ambito edilizio e non. Svariate accezioni, volta per volta, hanno accompagnato questa parola, che servì ad indicare, per esempio, l'ultimo strato di rivestimento della muratura; il riempimento degli interstizi visibili sui giunti fra i mattoni, effettuato con malta densa; la pastiglia impiegata nelle decorazioni delle superfici lignee dei cassoni (nei secoli XV e XVI); il composto, a base di gesso, che serve a nascondere, nella statuaria in legno, le suture delle varie parti anatomiche; l'imprimitura per supporti destinati a ricevere le pitture e infine, nel significato che qui interessa, un genere di materiale plastico destinato alla decorazione a rilievo ⁽¹⁾.

Nell'antichità gli stucchi costituirono una forma d'arte molto comune. Solo per limitarci al mondo romano, ricordiamo che i più antichi ambienti con decorazioni a stucco che ci siano pervenuti sono dell'epoca di Silla e si trovano a Pompei. È noto che a Roma, verso la fine del Quattrocento, si determinò, conseguente alla scoperta della *Domus Aurea* neroniana, un *revival* della decorazione a stucco ispirata a quella

⁽¹⁾ Si veda, per un'inquadratura generale, la voce *Stucchi*, *Enciclopedia universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma 1958, XIII, coll. 318-343. Il termine deriva dal longobardo *stuhhi*, crosta.

dell'antichità (2). Fu nella bottega di Raffaello che lo stucco assunse una nuova dignità, allorché, oltre agli ornati che servivano a delimitare le superfici destinate agli affreschi, vennero introdotti i rilievi figurati in stucco: il confronto tra le volte delle Logge in Vaticano e quelle delle logge di Villa Madama mostra come da quelle suddivise da stucchi e affrescate, si passi a volte in stucco propriamente dette, con rilievi e fregi (3).

Quanto alla diffusione e generalizzazione dell'uso di questa tecnica basti pensare, ad esempio, all'architettura barocca e rococò e, in ambito veneto, alle precoci decorazioni di Falconetto nell'Odeo Cornaro e sul soffitto della Cappella dell'arca del Santo nell'omonima Basilica di Padova, alla decorazione nelle ville e nei palazzi sanmicheliani e palladiani, ad artisti quali Bartolomeo Ridolfi o Alessandro Vittoria, oppure, a Venezia, all'apparato decorativo di Palazzo Ducale.

Lo stucco conferisce quindi una nuova qualificazione ai paramenti architettonici, rientranti, questi ultimi, in quell'ambito di architettura 'povera' caratterizzata dall'uso di materiali poco durevoli, e soprattutto da una tecnica ingegnosa, richiedente un elevato grado di manualità (4). Questa ricerca di manualità, insieme allo sforzo di ottenere una materia che fosse, quanto a candore, durezza e lucidità, simile al marmo, si percepisce assai bene dalle prescrizioni e dalle ricette contenute nei trattati, che recano altresì un continuo riflesso, nell'uso degli espedienti più diversi, della pratica non codificata dei cantieri e del condizionamento legato alla disponibilità di materiali in aree geografiche diverse.

Fu del resto proprio grazie allo sprimentalismo di Giovanni da Udine, il reinventore di tale tecnica, che lo stucco, nell'ambito della bottega di Raffaello — nella decorazione delle Logge Vaticane, in un

(2) Uno degli iniziatori dell'uso dello stucco a Roma fu Pinturicchio (Belvedere, appartamento Borgia, i due palazzi della Rovere e abside di S. Maria del Popolo). Tuttavia questo artista non usò propriamente lo stucco, ma copiò, dipingendole, le ornamentazioni antiche. Egli comunque iniziò a suddividere le superfici delle volte con fregi in stucco e derivò dai modelli antichi le forme e i temi degli stucchi.

(3) Nato come sostituto del marmo, più costoso e difficile da modellare, lo stucco, già nell'antichità, fu evidentemente apprezzato per la sua stessa natura, come induce a pensare l'uso che ne venne fatto nelle dimore imperiali. Nel Medioevo lo stucco, per quanto non dimenticato, fu raramente impiegato (Italia settentrionale, decorazioni architettoniche, Cividale e Ravenna, sculture e rilievi). Per un breve profilo in tal senso cfr. H. LILIUS, *Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decorazione pittorica*, Roma, (Acta Institutii Romani Finlandiae, X), 1981, pp. 92-95. Sull'uso dello stucco nel medioevo cfr. M. SALMI, *Stucchi e litostrati nell'alto Medioevo italiano*, in *Stucchi e mosaici alto medioevali*, Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo, Verona-Vicenza-Brescia 5-11 ott. 1959, Milano, 1962, pp. 21-51.

(4) Rinvio, per una trattazione esaustiva dell'argomento, a P. MARCONI, *Architettura "povera" e nuovi problemi del restauro*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 1980, 11, pp. 9-16.

cantiere cioè esemplare quanto a livello di committenza, qualità artistica e rapporto con l'antico nello stile dell'alto Rinascimento — venne dapprima impiegato. Abbiamo a disposizione la precisa testimonianza di Vasari, che narra come l'artista friulano, aggirandosi nel cantiere della basilica di S. Pietro, provasse a modellare delle figure con calcina e pozzolana, ottenendo buoni risultati, tranne che "la pelle ultima non veniva con quella gentilezza e finezza che mostravano l'antiche, né anco così bianca". Ugualmente l'impiego di travertino non diede buoni risultati, ma sostituendo alla polvere di travertino polvere di marmo bianco, unita a calce di travertino, Giovanni da Udine trovò "che così veniva fatto senza dubbio niuno il vero stucco antico" (5). Vasari parla più diffusamente della tecnica dello stucco anche in altri due punti distinti delle vite. Nel libro I, (*Dell'architettura*, cap. IV) indica la proporzione di calce di travertino (due terzi) e quella di polvere di marmo (un terzo) da impastare. Più avanti (*Della scultura*, cap. VI), riferisce la tecnica degli antichi nella messa in opera dello stucco, impostando una prima bozza di stucco più "grosso e granelloso", sul quale, bagnato di continuo, stendere lo strato superficiale, da impostare eventualmente mediante l'ausilio di forme di legno, quando lo stucco non sia "sodo né tenero, ma di una maniera tegnente", e conficcando nel muro chiodi "o altre armature simili" nel caso di figure aggettanti, bisognose di un supporto in grado di reggerle (6).

Il richiamo vincolante alla tecnica degli antichi fatto da Vasari impone un confronto con il *De architectura* di Vitruvio che, come è noto, assunse, nel corso del Cinquecento, un valore di riferimento di autorità dogmatica e vincolante. Propriamente Vitruvio non parla di stucchi, ma tuttavia il suo *opus albarium*, l'intonaco ottenuto con la polvere di marmo è assimilabile, per uso e aspetto, allo stesso stucco (7). Vitruvio raccomanda la stesura di tre mani di intonaco di calce

(5) G. VASARI, *Le vite* (1568), ed. cons. a c. di G. MILANESI, Firenze, 1906, VI, p. 552 e I, pp. 140, 165-166. Su Giovanni da Udine cfr. N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Pordenone, 1987, particolarmente pp. 61-93. Vedi anche P. MARCONI, *Le facciate della Farnesina Chigi e del Palazzo Massimo alle colonne. Osservazioni sulle tecniche esecutive e problemi di conservazione e di restauro*, in Baldassarre Peruzzi. *Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a c. di M. FAGIOLO e M.L. MADONNA, Roma 1987, p. 708.

(6) Per una recente analisi su decorazioni a stucco ottenute con questa tecnica cfr. G. COLALUCCI, *Relazione sul restauro della volta della sala Paolina*, in *Gli affreschi di Paolo II a Castel S. Angelo 1543-1548*, Catalogo della mostra, Roma nov. 1981-genn.1982, Roma, 1981, I, pp. 51-52.

(7) L'edizione usata è: VITRUVI *De architectura*, Quae pertinent ad disciplinas archaeologicas selegit, recensuit, vertit, adnotationibus instruxit SILVIUS FERRI, Romae MCMLX, lib. II, 7-8, pp. 259-263.

e sabbia e tre di intonaco di calce e polvere di marmo, consentendo modanature ornate nelle cornici (e questo pare essere l'unico accenno ad uno sfruttamento dell'intonaco di marmo in sè, essendo per lo più destinato a ricevere le pitture) delle stanze per l'estate e nelle esedre, dove non vi sia fumo né fuliggine.

D'altro canto l'impressione che si ricava scorrendo l'insieme dei trattatisti, traduttori e commentatori di Vitruvio è che essi non abbiano voluto o potuto prescindere dall'esperienza personale, maturata a contatto con il proprio ambiente di attività. Un autore come Leon Battista Alberti, che ha un approccio piuttosto libero nei confronti di Vitruvio ⁽⁸⁾ nel *De re aedificatoria* parla di tre strati di intonaco, dei quali l'ultimo, il pulimento, può essere, nei luoghi asciutti, a base di gesso — escluso da Vitruvio per il suo comportamento difettoso, soprattutto in presenza di umidità — e deve essere lucidato con cera, mastice e poco olio. Analogamente, nel *De statua*, a proposito delle figurine di stucco ottenute gettando del gesso liquido in apposite forme, afferma che diventeranno bianche quanto il marmo "se le saranno unte (. . .) con un poco di cera, e mastice liquefatti con un poco d'olio, e se (. . .) così unte scalderei con uno scaldaleto di carboni accesi, o con uno caldano, di modo che ella [l'ultima pellicola di intonaco] si succi quello untume", diventando "una pelle come un marmo" ⁽⁹⁾. Possiamo ricordare, a questo punto, che l'uso di ungere le superfici è ricordato già da Plinio che, pur seguendo strettamente le indicazioni vitruviane per quanto concerne la preparazione dell'intonaco, dedicò un paragrafo all'uso del gesso, da impiegarsi per gli stucchi, le statuette decorative degli edifici e per le cornici ⁽¹⁰⁾.

Più legata ancora ad una pratica artigianale appare essere la ricetta data da Francesco di Giorgio Martini, che prevedeva l'uso di una

⁽⁸⁾ È noto che non fu la scoperta del *Codex Harleianus* trovato da Poggio Bracciolini nella biblioteca del Convento di S. Gallo nel 1416 a riportare in auge Vitruvio, di cui già i protoumanisti italiani ebbero una conoscenza relativamente vasta e molto libera, prima che, nel XVI secolo, il trattato di Vitruvio assurgesse a norma canonica. Cfr. H.W. KRUFF, *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Bari, 1988 (tr. dell'ed. tedesca *Geschichte der Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985), pp. 69-70.

⁽⁹⁾ LEON BATTISTA ALBERTI, *L'Architettura* [*De re aedificatoria*], ed. cons. a c. di G. Orlandi, intr. e note di P. Portoghesi, Milano, 1966 [scritto intorno alla metà del Quattrocento, *Editio princeps*: Firenze, Nicolò di Lorenzo Alemanno 1485, prima trad. it. a cura di Pietro Lauro, Venezia, Vincenzo Valgrisi 1546], pp. 500-502; per il *De statua* [tradotto in volgare per la prima volta da Cosimo Bartoli nel 1586]: *Della Architettura, della Pittura e della Statua*, tr. di Cosimo Bartoli, ed. cons. Bologna, Nell'Istituto delle Scienze 1782, pp. 147-248.

⁽¹⁰⁾ GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, ed. cons. diretta da G. Conte con la coll. di A. Barchiesi e G. Ranucci, Torino, 1982-88, vol. V (1988), *Mineralogia e storia dell'arte*, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Libro XXXIII, par. 174-177 (pp. 709-713).

decozione di bucce d'olmo, fieno greco e malva simita [*sic*]. Quindi "Pigliasi calcina di marmo stai due, solfo vivo quarti uno, polver di pomice staia mezzo, gesso crudo messo al calore in nel forno ben polverizzato. E di tutte queste cose metterai con detta dicozione col gesso infuori. E così per otto o dieci di detta acqua imbeverando si rimeni. Dipoi quando oprar vorrai mesticherani el gesso per quella quantità che ti bisogna e non più che subito si guasterebbe" (11).

Nel Cinquecento i traduttori e gli esegeti del testo vitruviano inserirono il loro commento di seguito alle prescrizioni dell'architetto. Le più importanti edizioni (12) non recano significative varianti nella traduzione della ricetta latina, riportata nel libro VII, capitolo III, *De cameraruum dispositione, albario et tectorio opere*. L'uso del gesso, a proposito delle cornici, è sempre escluso, anche se Cesare Cesariano (1511) sostiene che con "peze di tela lintea" si possano "exopolire li parieti et opere coronarie di gypso avante che in arescano seu si exicano" (13). Tale contraddizione — l'opportunità di usare o meno il gesso — è ben colta, pochi anni dopo, da Guillaume Philander, che, a proposito del testo vitruviano "In hinsque [nelle cornici] minime gypsum debet admisceri", si appella all'autorità di Plinio il quale "libro trigesimo sexto cap. vigesimo quarto, gypsum ait coronis esse gratissimum", stigmatizzando forse il punto maggiormente oggetto di controversia in tutta la trattatistica sullo stucco destinato a proseguire nei secoli successivi (14). Lo scorrimento di tutte le edizioni commentate di

(11) FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare* (scritti dopo il 1482), ed. cons. a c. di C. MALTESE e L. MALTESE DEGRASSI, Milano, 1967, p. 116. Nessuna composizione di intonaco o stucco è in ANTONIO AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura* (circa 1464), ed. cons. a c. di A.M. FINOLI e L. GRASSI, Milano, 1972.

(12) *L'editio princeps* fu curata da Giovanni Sulpicio di Veroli [Roma 1486?]. Nel corso del Cinquecento la più accurata edizione fu quella curata da Daniele Barbaro, che comunque, nell'ottica qui considerata, non è particolarmente significativa (*I dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati da Mons. Daniele Barbaro, Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti e ampliati*, ed. cons.: in Venetia, appresso Alessandro de' Vecchi 1629). Si veda, per un sunto delle edizioni vitruviane, J. BURY, *Renaissance Architectural Books: a Bibliography*, in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Actes du colloque tenu a Tours du 1er au 11 juillet 1981, ac. di J. Guillaume, Paris, 1988, pp. 501-502.

(13) *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura Libri decem traducti de latino in vulgare affigurati: commentati* [da Cesare Cisarano] *et con mirando ordine insigniti . . .* Como, a le spese et instantia di Augustino Gallo e di Alvise da Pirovano, per Gotardo da Ponte, 1521, pp. CXIIIr-CXVr.

(14) GUGLIELMI PHILANDRI CASTILIONI Galli civis ro. in *Decem Libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes*, Parisiis, apud Iacobum Keruer, via ad divum Iacobum sub duobus Gallis, 1545 (I ed. del solo commento: Romae, apud Io. Andream Dossena Thaurin., 1544), Lib. VII, caput III, pp. 209-218.

Vitruvio richiederebbe una trattazione a se stante, che qui non è possibile. Basti ricordare che ancora nell'Ottocento Quirico Viviani, ad esempio, ricapitolò l'intera questione. Nell'interpretazione di Vitruvio difatti non è chiaro che cosa differenzi l'*opus albarium* dall'*opus marmoratum*. Sono certamente due tipi di intonaco, uno, intuitivamente a base di marmo pesto, e l'altro consistente in un analogo composto, che la massima parte dei traduttori rende con 'stucco' (15). Inoltre Viviani segue Vitruvio nell'escludere l'uso del gesso negli intonaci e nella messa in opera dei vari strati quando quello sottostante è ancora umido, al contrario di un altro filone di commentatori, quali Milizia, che ammettono l'uso del gesso e stabiliscono la regola di non sovrapporre uno strato se quello sottostante non è interamente asciutto (16).

Di stretta osservanza vitruviano-vasariana sono alcuni trattati dove si prescrive l'uso di calce e polvere di marmo. Questo genere di indicazioni danno Jacopo Sansovino (17), Alvise Cornaro (18) e Pirro Ligorio (19).

(15) Vedi, ad esempio, la traduzione che Fabio Calvo Ravennate eseguì ad 'instantia' di Raffaello: "(...) explicarò e dichiararò delle opare albarie, cioè de'stuchi et altri intonacati e cose da imbiancare". Cfr. *Vitruvio e Raffaello. Il De Architettura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, ac. di V. FONTANA e P. MORACHIELLO, Roma, 1975, pp. 278-279; CAROLO DE AQUINO, *Vocabularium architecturae aedificatoriae*, Romae, 1734, p. 6: "Albarium, (...). Stucco. Tectorium pro albario etiam dicitur, authore Vitruvio" e M. VITRUVII POLLIONIS *Architectura...*, cum exercitationibus notisque novissimum Joannis Poleni et commentariis variorum additis nunc primum studiis Simonis Stratico, Utini, Apud fratres Mattiuzzi 1825-1830, vol. VIII, 1830, *Lexicon Vitruvianum*, p. 6: "Albarium opus, Lib. VII, c. 2: Ital. stucco".

(16) Q. VIVIANI, *L'architettura di Vitruvio tradotta in italiano da Quirico Viviani, illustrata con note critiche ed ampliata di aggiunte intorno ad ogni genere di costruzione antica e moderna*, Udine, Tomo 7-8, 1831, pp. 34-36 e F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, I ed. 1785, ed. cons. *Opere complete riguardanti l'architettura*, to. VIII, *Principi di architettura civile*, Bologna, 1828, pp. 181-183. Non corrisponde a verità, almeno secondo quanto indica Vitruvio, che il termine *albaria*, presso i romani, indicasse un intonaco di calce e gesso, come sostiene Milizia (p. 181).

(17) Cfr. M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises on the Arts of Painting*, Dover 1967, p. 639, cit. in M. BERTOLDI, M.C. MARINOZZI, L. SCOLARI, C. VARAGNOLI, *Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento*, "Ricerche di storia dell'arte", 1983, 20, p. 116.

(18) ALVISE CORNARO, *Il Trattato di architettura*, ca. 1547-50 (II ed. post 1556), in *Scritti sull'architettura*, a c. di P. CARPEGGIANI, Padova, 1980, p. 5 (c. 63r, v).

(19) Cfr. N. DAVEY, *Storia del materiale da costruzione*, Milano, 1965, p. 122. Pirro Ligorio prevede l'aggiunta di pozzolana alla calce per aumentarne le proprietà idrauliche e conferire una maggior resistenza al composto. Pirro prescriveva altresì di usare una calce di puro marmo bianco. Non interessa qui soffermarsi sulle particolarissime ricette sullo stucco indicate da Biringucci, in quanto destinate ad un utilizzo diverso (l'ottenimento di forme cave in cui colare i metalli). Cfr. comunque VANNUCCIO DI PAOLO BIRINGUCCI, *De la Pirotechnia Libri X*, Venetia, Curtio Navo et Fratelli al segno del Lion 1540.

Di ampie proporzioni è la parte relativa allo stucco riportata da Pietro Cataneo, che prescrive due ricette ⁽²⁰⁾. Cataneo riporta dapprima la ricetta 'classica', a base di due terzi di calce di marmo o travertino e un terzo di polvere di marmo, riportando una tecnica esecutiva che trova uno stretto parallelismo con quanto, circa negli stessi anni, andava scrivendo Vasari. Tuttavia Cataneo riferisce di una seconda ricetta, in un contesto da cui par di capire che l'autore ne abbia forse solo avuto notizia, più che una sperimentazione diretta. Tale seconda prescrizione viene ad allacciarsi comunque alla ricetta di Francesco di Giorgio Martini, prevedendo un decotto di "bucche di olmo, fieno greco, vette o cime di malva (. . .), otto parti di calcina di marmo, due parti di polvere di pomice". Tutti gli componenti andavano mescolati insieme per almeno otto o dieci giorni. Al momento del bisogno si univa del gesso polverizzato e già passato nel forno caldo "e questo dicono che molto meglio resiste all'aria scoperta, à i venti, alle piogge, e à i ghiacciati" ⁽²¹⁾. L'uso di fibre vegetali ebbe una sorta di continuità nella tradizione se ancora Chabat, nella seconda metà dell'Ottocento, rifacendosi alle ricette tramandate dalle fonti antiche, sosteneva che l'ultimo strato dello stucco poteva assumere una notevolissima brillantezza se alla calcina fusa con del gesso cotto si aggiungeva un impasto di gelatina, colla di Fiandra, gomma arabica e un decotto di granaglie o vegetali mucilluginosi ⁽²²⁾.

È comunque il trattato *Dell'idea dell'Architettura universale* di Vincenzo Scamozzi che rappresenta, un tentativo di sintesi delle diverse componenti del pensiero cinquecentesco e l'esigenza di armonizzare tradizioni ed esperienze tecniche diverse: queste caratteristiche ne fanno una delle fonti più significative per la conoscenza della pratica artigianale dei cantieri edilizi.

Una vasta e analitica cultura tecnico-scientifica consentì all'autore di individuare nel libro VII del trattato una sorta di mappa geologica del territorio veneto, la cui esattezza è stata confermata dagli studi di Francesco Rodolico ⁽²³⁾. Il marmo bianco "anzi candido, che è di grana molto minuta e riputato gentile per farne statue, e altre cose molto finite" proviene dal monte Summano, mentre un'altra cava di marmo

⁽²⁰⁾ P. CATANEO SENESE, *I Quattro primi libri di Architettura*, Venetia, Aldo Manutio 1554 e P. CATANEO SENESE, *L'architettura*, in Venetia, i figli di Aldo 1567.

⁽²¹⁾ P. CATANEO SENESE, *I quattro primi Libri*, cit., pp. 63-64.

⁽²²⁾ P. CHABAT, *Dictionnaire des termes employés dans la construction*, Paris, A. Morel et C. ie Editeurs 1785-78, pp. 1332-33.

⁽²³⁾ F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze 1953.

“riputato molto bello e quasi a paragone di quello di Carrara” si trova vicino a Calvene; marmi finissimi forniva anche la Val dell’Agnò. Dopo aver citato le pietre dure della Valle del Chiampo, notevolissime per “bianchezza, bellezza, saldezza e finezza di grana”, lo Scamozzi sostiene che pietre “manco fine”, provenienti da Piovene “le quali si assomigliano all’Histrine, e più tosto al trevertino di Roma” venivano impiegate per la fabbrica del palazzo pubblico della città di Vicenza.

“Le pietre da far calcina (. . .) che si ritrovano (. . .) in queste nostre parti dall’uscita delle valli per dodici e quindici miglia nella pianura a lungo a’ fiumi del Tegliamento, e della Piave, e della Brenta e tanti altri (. . .) è bene che siano raccolte qua e là per le vigne, e per le campagne, o per le strade; ove siano state qualche tempo (. . .). Vogliono esser fistulose, e porose come il lievito da far il pane; perché il fuoco vi abbia adito, e via per entrare e cuocerle”. La ricetta scamozziana per la composizione dello stucco suggerisce l’impiego del gesso “che è molto necessario per far ornamenti di stucco misto con polvere di marmo e fior di calcina — quasi una sorta di *contaminatio* tra le due tecniche ⁽²⁴⁾ — e polvere di vetro pesto; la qual composizione fa una presa grandissima, e riceve molto pulimento e lustro, ad uso delle fabbriche, ma egli si dee elegger del migliore, e molto ben pesto, e setacciato come la farina da far il pane; e si dee addoperare fatto di fresco, e subito amolito: perché tantosto egli si rapiglia, e indurisse” ⁽²⁵⁾.

Si collega idealmente con Alberti e Scamozzi — staccandosi quindi dagli autori di più stretta osservanza vitruviana — l’architetto e teorico padovano Giuseppe Viola Zanini, autore del trattato *Dell’Architettura*, pubblicato a Padova nel 1629 ⁽²⁶⁾. La calce, ad esempio, doveva contenere draganti e albume d’uovo e lo stucco si otteneva aggiungendo a due parti di calce una parte di marmo polverizzato. Tuttavia l’ultima smaltatura, che conferiva agli stucchi un “lucido splendore”, si otteneva mescolando la polvere di marmo con il “granzolo di vetro”, reperibile a Murano. Questa tecnica, informa Viola Zanini, era stata usata per le colonne della Rotonda vicentina, che “da molti sono tenute per marmo”. Il composto, dopo essere stato lisciato fino all’indurimen-

⁽²⁴⁾ All’impasto di calce e polvere di marmo veniva spesso unita una piccola quantità di gesso cotto per ottenere una miglior presa.

⁽²⁵⁾ V. SCAMOZZI, *L’idea dell’architettura universale*, In Vinetia, per Giorgio Valentino 1615, parte II, Lib. VII, pp. 189-200, 2225, 224.

⁽²⁶⁾ G. VIOLA ZANINI, *Della architettura*, Padova, Francesco Bolzetta 1629, pp. 94, 239-240.

to ⁽²⁷⁾, doveva andar sfregato con un panno di lino "poi si pigliassi cera di formelle e con quella in cambio di cazzola vadi benissimo con diligentia per tutto lisciando, e poi fregghissi un'altra volta con panno di lino".

Qualche altra testimonianza ci ragguaglia ulteriormente sugli stucchi degli edifici palladiani. Muttoni osserva che gli stucchi dei due prospetti di palazzo Barbaran da Porto in Vicenza sono "tanto ben conservati, che sembrano eseguiti ai di nostri, quantunque esposti alle intemperie delle stagioni" ed esorta quindi gli stuccatori moderni a seguire una serie di accorgimenti che ricalcano esattamente le prescrizioni della precedente trattatistica ⁽²⁸⁾.

La conoscenza della trattatistica sullo stucco è uno degli elementi che consentono un corretto approccio alla metodologia del restauro. In questa panoramica l'interesse rivolto all'area veneta ha delle precise motivazioni di carattere tecnico. Come difatti è già stato rilevato a proposito dell'intonaco ⁽²⁹⁾ — cui lo stucco è assimilabile in quanto è una sorta di 'intonaco arricchito' — la trattatistica veneta (Scamozzi, Viola Zanini) presenta delle difformità dovute alle caratteristiche della zona lagunare, instabile e poco resistente, che prediligeva materiali leggeri e sistemi strutturali elastici. In tal senso acquista significato quella prassi operativa — battitura, lisciatura a cazzuola, protezione superficiale con cere o sapone damaschino — che sopperiva, nella messa in opera, alla eventuale deteriorabilità del materiale 'povero'. La ricerca sistematica condotta sugli intonaci ⁽³⁰⁾ ha messo in condizioni di scoprire le principali tecniche esecutive 'storiche', poiché ormai sono andate perdute le antiche tecniche di finitura, come la lisciatura a ferro caldo o la protezione superficiale con sostanze naturali (cera, sapone, olii essicativi) confermando quindi una sostanziale identità fra teoria e prassi esecutiva, tra storia della tecnica e cultura dei materiali.

⁽²⁷⁾ Quanto agli attrezzi da usarsi, Tomaso Garzoni da Bagnacavallo (*La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Somasco 1587, p. 692) scrive: "Le sorti poi de gli instrumenti et organi necessari al muratore son questi (. . .) cazzuole per distender la terra o la calcina e per polire e smaltar mura".

⁽²⁸⁾ *Architettura di Andrea Palladio di nuovo ristampata e di Figure in Rame diligentemente intagliate arricchita, corretta e accresciuta di moltissime Fabbriche inedite con le osservazioni dell'architetto N.N.* [Francesco Muttoni], Venezia 1740, Tomo I, cap. X, p. 14-15.

⁽²⁹⁾ Cfr. E. ARMANI, *Materiali e tecniche di esecuzione degli intonaci dell'architettura veneziana*, in *Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica*, Atti del Convegno, Roma, 25-27 ott. 1974, "Bollettino d'Arte", suppl. al n. 35-36, parte I, pp. 69-75.

⁽³⁰⁾ Cfr. E. ARMANI, M. PIANA, *Primo inventario degli intonaci e delle decorazioni esterne dell'architettura veneziana*, "Ricerche di Storia dell'arte", 24, 1984, pp. 44-54.

MARCO PIZZO

Alessandro Vittoria e la collezione Grimani

Nel corso del XVI secolo la scultura veneta sembra essere sempre più orientata verso un recupero corretto ed integrale della statuaria classica. Questo interesse verso il patrimonio figurativo del mondo greco-romano che in un primo momento si era limitato a riprodurre le sembianze più generiche e superficiali, si allarga successivamente approfondendosi a specializzandosi.

In questo modo quell'accademia vagamente classicheggiante che aveva preso le mosse dalla produzione scultorea dei Lombardo agli inizi del '500, cede lentamente il passo ad una schiera di scultori che si indirizzano verso un atteggiamento più spiccatamente imitativo del mondo classico.

Tutto questo fenomeno è decisamente favorito dal crescere e dallo svilupparsi di una cultura erudita e colta che, dopo essersi nutrita con gli stimoli provenienti dal fiorente umanesimo padovano, penetra sempre più diffusamente all'interno dell'aristocrazia veneta. Ed è proprio questo clima che permette lo sviluppo e la circolazione di una nutrita massa di reperti archeologici che si diffondono in numero sempre più consistente e capillare ⁽¹⁾.

(1) Per la storia del collezionismo archeologico in Veneto si vedano principalmente: C.A. LEVI *Le collezioni veneziane d'arte e di antichità dal secolo XIV ai nostri giorni* Venezia 1900 - P. MOLMENTI *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità* in "Emporium" 1902 pag. 447 e ss - A. RAVA *Il Camerino delle anticaglie di Gabriele Vendramin* in "Nuovo Archivio Veneto" 1920 pag. 167 e ss - B. FORLATI TAMARO "La fortuna della scultura greca nel gusto veneziano del Cinquecento" in "Studi Vasariani" 1952 pag. 239-244 - L. POLACCO *Il Museo Archeologico di Marco Mantova Benavides e la sua formazione* in "Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di E. Arslan" Milano 1966 pag. 665-673 - L. FRANZONI *Per una storia del collezionismo: Verona la Galleria Bevilacqua* Milano 1970 - I. FAVARETTO *Andrea Mantova Benavides: inventario delle Antichità di casa Mantova Benavides* in "Bollettino del Museo Civico di Padova" 1972 pag. 35-153. - L. POLACCO *Venezia e l'arte antica* in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti" 1973 pag. 597 e ss - L. BESCHI *Collezioni d'antichità a Venezia ai tempi di Tiziano* in "Aquileia Nostra" 1976 pag. 1-43 - I. FAVARETTO *Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo* in "Bollettino del Museo Civico di Padova" 1979 pag. 15-30 - C. FRANZONI "Rimembranze d'infinita cose" *Le collezioni rinascimentali di antichità* in "Memorie dell'antico nell'arte italiana" a cura di S. Settis vol. I Torino 1985 pag. 301-360.

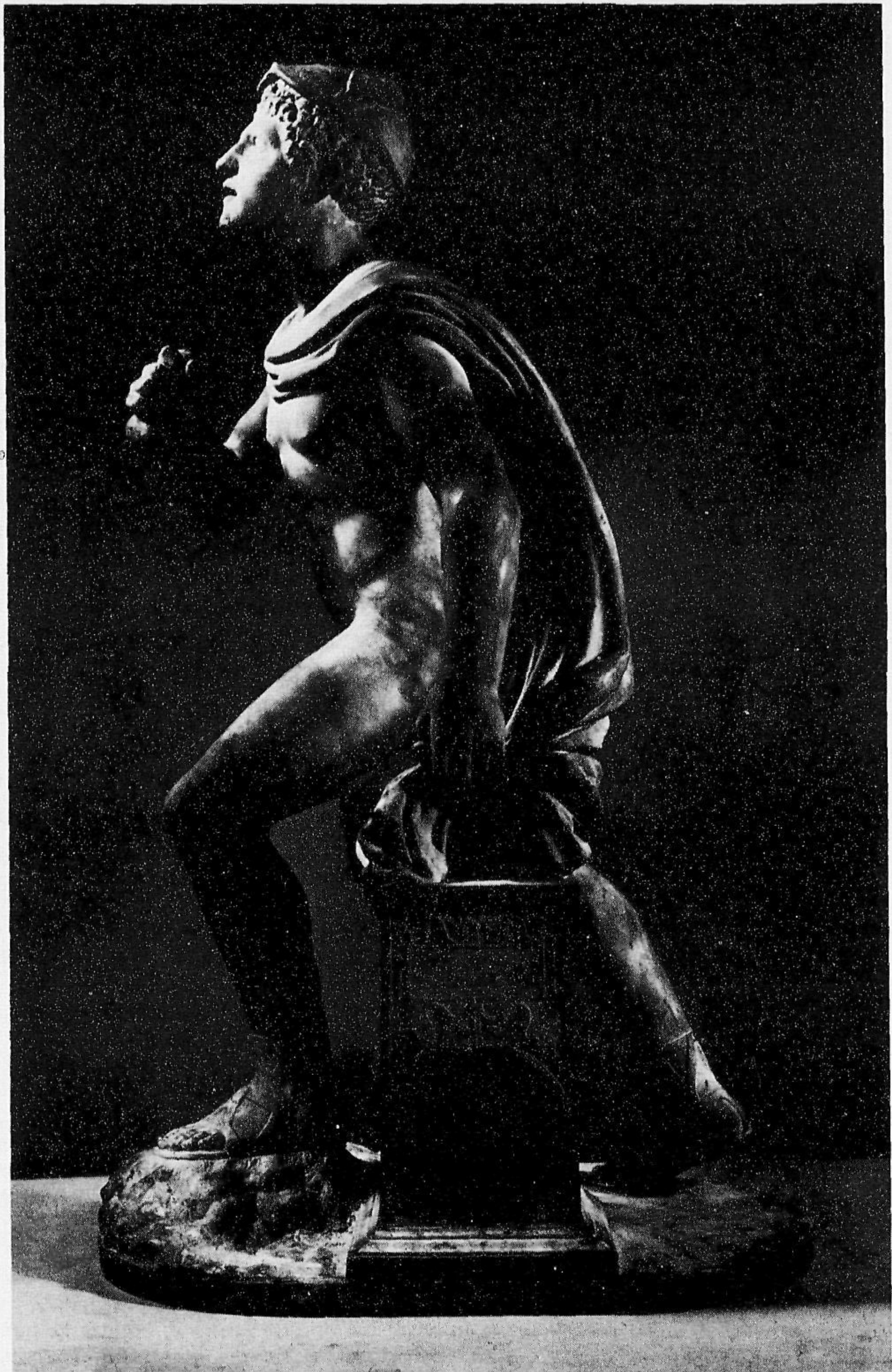


Fig. 1 - ANTONIO MINELLO, Mercurio. London - Victoria - Albert Museum

Quasi ogni città ha il suo nucleo di collezionisti e di antiquari che in genere non si limitano alla pura e semplice raccolta, ma svolgono una importante funzione propulsiva della pratica scultorea a loro contemporanea commissionando copie di busti romani, calchi in gesso, veri e propri "falsi" (salvo poi a ben intendere l'effettivo ruolo e valore del falso cinquecentesco) (2).

In un primo momento, circoscrivibile all'interno dei primissimi decenni del '500, gli scultori si limitano ad una generica ispirazione alla statuaria classica considerata come un inesauribile repertorio di forme e di tipologie e, in questo atteggiamento, non si discostano troppo dai loro predecessori quattrocenteschi. Ma accanto a questo orientamento più superficiale si fa strada una tendenza che mira ad appropriarsi dei pezzi romani riproducendoli in maniera sempre più fedele.

Già Pope-Hennessy ha notato come Antonio Minello, scolpendo nel 1527, una statuetta di Mercurio per Marcantonio Michiel copiasse per le movenze generali della figura una scultura antica raffigurante Hypnos (3) (confuso in passato per una raffigurazione di Mercurio) (fig. 1). Ma il Minello citando il classico non si limita a trarre una generica ispirazione solo da questa figura acefala. Per la testa ecco giungere puntuale richiamo, costituito dalla testa-ritratto di Milone facente sicuramente parte della collezione padovana Mantova-Benavides (fig. 2). Il volto del Mercurio è identico a quello del Milone sia per le fattezze sia per alcuni particolari pregnanti come la bassa lanugine che gli incornicia il viso. Questa testa era già stata precedentemente citata dallo scultore padovano anche nel bassorilievo marmoreo con la "vestizione del Santo" nella Cappella dell'Arca della Basilica del Santo di Padova (4).

Il Mercurio — Michiel risulta perciò essere un "collage" di antichità, portavoce della pratica assemblativa che tanta fortuna ebbe nella tradizione del restauro dei pezzi classici ricomposti mediante l'unione arbitraria di busti e teste non omogenee tra loro.

(2) H. LADENDORF *Antikenstudium und Antikenskopie* in "Abhandlungen der Kgl. Saechsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig" 1953 pag. 7-80 - P. BLOCH *Typologie der Fälschungen. Fälschungen in der bildenden Kunst* in "Mitteilungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft" 1978 pag. 25 e ss - E. PAUL *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo* in "Memorie dell'antico nell'Arte Italiana" a cura di S. Settis Torino 1985 vol II pag. 413-439.

(3) E. TORMO y MONZO *Museo del Prado: Catalogo de las Esculturas* Madrid 1949 pag. 59-60 - J. POPE-HENNESSY *A Statuette by Antonio Minelli* in "The Burlington Magazine" 1952 pag. 24-28 - J. POPE-HENNESSY *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum* London 1964 pag. 510-512.

(4) E. SCHWARZENBERG recensione a B. CANDIDA *I calchi rinascimentali della collezione Mantova-Benavides* in "Gnomon" 1970 pp. 610-612.

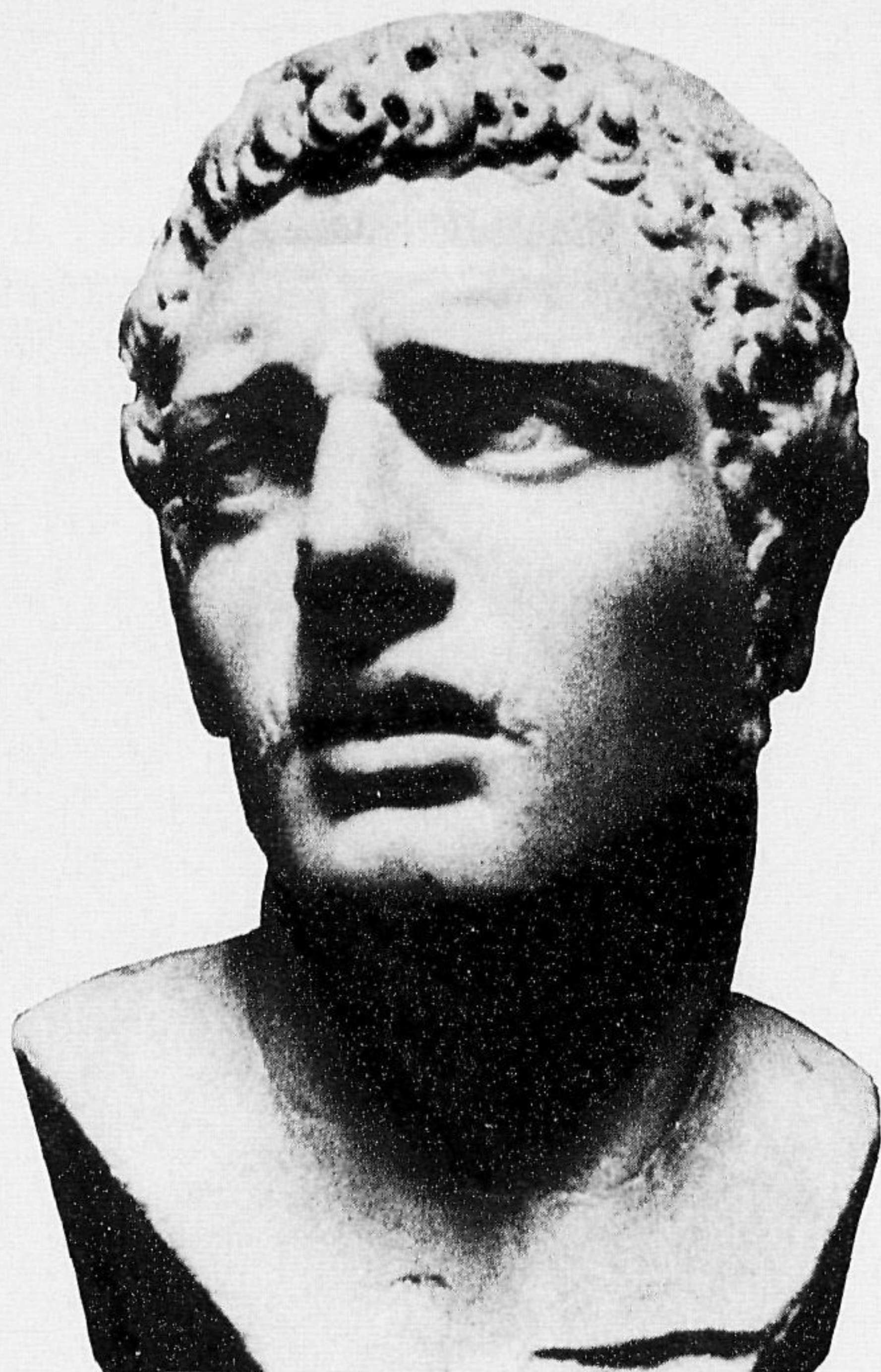


Fig. 2 - Milone, Padova - Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte (Liviano).

Basta far trascorrere pochi anni per assistere al sorgere di un nuovo orientamento che non si limita solo a studiare i reperti archeologici ma interviene su di essi con restauri ed integrazioni e produce un numero sempre più consistente di copie. Determinante, a questo riguardo, fu l'immissione nell'area veneta di una delle più vaste e complesse raccolte archeologiche del periodo: la collezione Grimani, il cui influsso fu visibile immediatamente sia in pittura che in scultura ⁽⁵⁾. Analizzando tutti pezzi che componevano la raccolta Grimani,

⁽⁵⁾ P. PASCHINI *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento* in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Atti" 1927 pag. 149-190 - B. FORLATI TAMARO *L'origine della raccolta Grimani* Venezia 1942 - R. GALLO *Le Donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani* in "Archivio Veneto" 1952 pag. 34-73 - P. PASCHINI *Il mecenatismo artistico del Patriarca Giovanni Grimani* in "Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni" Milano-Varese 1956 pag. 851-862 - M. PERRY *The Statuario pubblico of the Venetian Republic* in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte" 1972 pag. 75-150 - M. PERRY *Cardinale Domenico Grimani's legacy of ancient art to Venice* in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1978 pag. 215-243 - M. PERRY *A Renaissance Showplace of Art: the palazzo Grimani at St. Maria Formosa in Venice* in "Apollo". 1981 pag. 215-221 - I. FAVARETTO "Una Tribuna ricca di marmi" *Appunti per una storia delle collezioni dei Grimani di Santa Maria Formosa* in "Aquileia Nostra" 1984 pag. 205-238. Si veda inoltre L. BESCHI *Collezioni. . . op. cit.*

sia quelli risalenti al 1523 ed appartenenti al lascito del cardinale Domenico, sia quelli aggiunti successivamente nel 1586 da Giovanni, è possibile rintracciare tutta una casistica di interventi che gli scultori effettuarono lavorando direttamente sulle sculture classiche: integrazioni con materiali eterogenei (ossia integrando teste e sculture con pezzi lavorati ex novo); integrazioni con materiali antichi (ossia componendo le figure con pezzi spettanti ad altre sculture anch'esse classiche); rilavorazioni (ossia intervenendo direttamente sul marmo antico che veniva rifinito e ritoccato in maniera da determinare un abbassamento della superficie primitiva) (6).

Un nucleo che colpì immediatamente l'interesse dei collezionisti e degli scultori fu quello rappresentato dai busti-ritratto. Era questo un genere assai frequentato dalla scultura e dalla committenza erudita ed infatti la serie di copie di ritratti e di busti romani costituisce quasi un compartimento a sè stante nell'ambito della produzione scultorea cinquecentesca. Per limitarci all'area veneta possiamo individuare, seppur in maniera non nettamente circoscrivibile, alcuni scultori specializzati nell'esecuzione di copie-falso, come nel caso di Simone Bianco, ma anche altri artisti che frequentano di tanto in tanto questo genere assai particolare, come nel caso di Agostino Zoppo (7).

Nella maggior parte dei casi gli artefici di questi ritratti pseudo-antichi restano nell'ombra ed è estremamente difficile tentare di enu-

(6) Per i problemi connessi ai restauri compiuti nel '500 si leggano: G. MANSUELLI *Restauri di sculture antiche nelle collezioni medicee - note critiche e documentarie sul restauro di antichità nel XVI secolo* in "Il Mondo Antico del Rinascimento" V Congresso di studi sul Rinascimento" Firenze 1956 (58) pag. 179-185 - O. ROSSI PINELLI *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri* in "Memorie dell'antico nell'arte italiana" a cura di S. Settis vol III Torino 1986 pag. 183-220.

(7) Per Simone Bianco si leggano: L. PLANISCIG *Simone Bianco* in "Belvedere" 1974 pag. 157-163 - C. SEMENZATO in "Dizionario Biografico degli Italiani" vol X 1968 ad vocem — P. MELLER, *Marmi e Bronzi di Simone Bianco* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz" 1977 pag. 199-210 - U. SCHLEGEL *Simone Bianco und die venezianische Malerei* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz" 1979 pag. 187 - 195 - I. FAVARETTO *Simone Bianco: uno scultore del XVI secolo di fronte all'antico* In "Quaderni ticinesi di Numismatica e antichità classica" 1985 pag. 405 - I. FAVARETTO *Antico o Moderno? un ritratto inedito della collezione rinascimentale di Marco Mantova Benavides* in "Il Congresso Internazionale sul ritratto romano" Roma 1984 pag. 289-294. Per l'attività di Agostino Zoppo: E. RIGONI *Intorno ad un altare cinquecentesco nella chiesa dei Carmini di Padova* in "Atti e memorie dell'Accademia di Scienze lettere e arti in Padova" 1936/37 pag. 51-69 poi in "L'Arte Rinascimentale in Padova: Studi e documenti" 1970 - M. LEITHE-JASPER *Beitrage zum Werk des Agostino Zoppo* in "Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg" 1975 pag. 109-138. - G. BODON *Nuovi elementi per lo studio del busto di Tito Livio al Palazzo della Ragione di Padova* in "Bollettino del Museo Civico di Padova" 1988 p-p. 81-95.

cleare, attraverso l'individuazione di tipologie costanti, singoli autori e, anche quando questo tentativo è stato effettuato, non si è giunti agli esiti desiderati (8).

Solo raramente i modi di questa produzione archeologicizzante si riversano in opere di più vasto respiro, destinate cioè non ad una fruizione racchiusa e circoscritta all'interno delle collezioni private, bensì diretta ad un ambito pubblico o più vasto.

Un precedente di questa interazione può essere rintracciato nella realizzazione da parte di Agostino Zoppo del monumento dedicato a Tito Livio per il palazzo della Ragione di Padova in cui viene inserito un busto-ritratto dello scrittore latino, eseguito con il preciso intento di fare una copia di un precedente pezzo classico. Non è un caso infatti che Alessandro Maggi da Bassano che aveva sollecitato l'erezione di questo monumento, possedesse una testa romana da cui lo Zoppo prese le mosse (9).

Diverso e più complesso il caso di Alessandro Vittoria. La sua personalità formatasi all'interno dell'entourage del Sansovino appare immediatamente orientata verso una più dinamica e vitale riutilizzazione della statuaria classica. Si può dire che il Vittoria conduca un vero e proprio apprendistato all'interno delle principali raccolte archeologiche, studiando i tratti e le caratteristiche dei busti romani ed esercitandosi in loro fedeli riproduzioni.

È documentata la frequentazione del Vittoria con la collezione Grimani (10), così come è stata proposta, in maniera assai suggestiva, una sua partecipazione attiva nella formazione della raccolta padovana Mantova-Benavides, per la quale lo scultore avrebbe potuto eseguire alcuni dei calchi in gesso di teste romane (11). Calchi citati esplicita-

(8) M. WEGNER *Antikenfälschung der Renaissance* in "Bericht über der VI Internationalen Kongress für Archäologia" Berlin 1939 pag. 143-149 - K. FITTSCEN *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana* in "Memorie dell'antico nell'arte italiana" a cura di S. Settis vol II Torino 1985 pag. 395-407 - E. PAUL *Falsificazioni*. . . op. cit. pag. 429-437.

(9) E. ZORZI *Un antiquario padovano del sec. XVI Alessandro Maggi da Bassano* in "Bollettino del Museo Civico di Padova" 1962 pag. 86 - C. SEMENZATO in *Dopo Mantegna* catalogo della mostra Padova (Milano) 1976 pag. 139 num. 104 - G. BRESCIANI ALVAREZ in *Alvise Cornaro e il suo tempo* catalogo della mostra Padova 1980 pag. 282-283.

(10) B. FORLATI TAMARO *L'origine*. . . op. cit. pag. 242 - R. Gallo *Le donazioni*. . . op. cit. pag. 55-57 - M. PERRY *Cardinale Domenico*. . . op. cit. pag. 227.

(11) B. CANDIDA *I calchi rinascimentali della collezione Mantova-Benavides* Padova 1967 pag. 94 e ss. - E. SCHWARZENBERG recensione cit. p. 610 - I. FAVARETTO *Alessandro Vittoria e la collezione Marco Mantova Benavides* in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti" 1976/77 pag. 401-411.

mente dal Vittoria nel corso della campagna di decorazione di Palazzo Thiene a Vicenza effettuata intorno agli anni 1552-53 ⁽¹²⁾.

Nel caso di Palazzo Thiene siamo però, ancora una volta, nell'ambito di una opera "privata" in cui lo scultore non fa che seguire ed interpretare il gusto diffuso per le serie complete degli imperatori romani di tradizione svetoniana.

Nonostante questo il complesso decorativo vicentino, che mostra una serie di busti collocati entro conchiglie, offre più di un motivo d'interesse. Infatti sempre all'interno del quinto decennio del secolo, vediamo ritornare la tipologia di uno dei ritratti vicentini quasi come una costante della prima produzione scultorea del Vittoria. È questo il caso del busto-ritratto di Vespasiano che ricompare, identico, su uno dei due schiavi eseguiti per il monumento Contarini al Santo negli anni 1555-58 ⁽¹³⁾. Il modello che tiene presente il Vittoria per gli interventi a Padova e a Vicenza è unico ed è costituito dalla testa di Vespasiano, oggi conservata nei locali del Museo Archeologico di Venezia, che faceva parte del primo nucleo della Raccolta Grimani ⁽¹⁴⁾ (figg. 3 - 4).



Fig. 3 - ALESSANDRO VITTORIA, Monumento Contarini (part.). Padova - Basilica del Santo.

⁽¹²⁾ G. G. ZORZI *Alessandro Vittoria a Vicenza e lo scultore Lorenzo Rubino* in "Arte Veneta" 1951 pag. 144-145 - F. CESSI *Alessandro Vittoria architetto e stuccatore* Trento 1961 pag. 18-20 - L. MAGAGNATO *Palazzo Thiene* Vicenza 1966 pag. 63.

⁽¹³⁾ E. SCHWARZENBERG op. cit. pag. 611 - I. FAVARETTO *Alessandro Vittoria. . .* op. cit. pag. 409-410. Si legga anche A. CALORE *Note sul monumento ad Alessandro Contarini nella basilica del Santo* in "Il Santo" 1988 pag. 71-79.

⁽¹⁴⁾ G. TRAVERSARI *Museo Archeologico di Venezia: i Ritratti* Roma 1968 pag. 102-103 num. 85 - M. PERRY *Cardinale Domenico. . .* op. cit. pag. 237.



Fig. 4 - Scultore Romano degli inizi del '500. Ritratto maschile (Vespasiano) Venezia - Museo Archeologico.

Che il pezzo veneziano sia in realtà un falso rinascimentale, opera degli abilissimi falsificatori romani del '500, poco importa ai fini del nostro discorso, il busto veniva recepito come classico ed in quanto tale veniva copiato.

Già il Temanza aveva osservato come gli schiavi del monumento Contarini fossero "modellati . . . sul gusto di quelli che si vedono nella colonna Trajana" ⁽¹⁵⁾, ed il fatto di rintracciare nelle sculture del Santo delle precise tipologie che rimandano all'erudizione archeologica e classica, è sintomatico di un atteggiamento che mira sempre di più a reinvestire con consapevolezza lo studio dei modelli romani e classici

⁽¹⁵⁾ T. TEMANZA *Vite dei più eccellenti Architetti e Scultori Veneziani* Venezia 1778 pag. 494.

in una produzione di più ampio respiro e di destinazione "ufficiale". Il Vittoria, dunque, studiando il ritratto veneziano viene colpito così profondamente dalla forte caratterizzazione del Vespasiano Grimani da ricrerarne più volte delle copie fedeli identiche nel modo di strutturare il volto, solcato da pieghe profonde, mediante continue variazioni di piani.

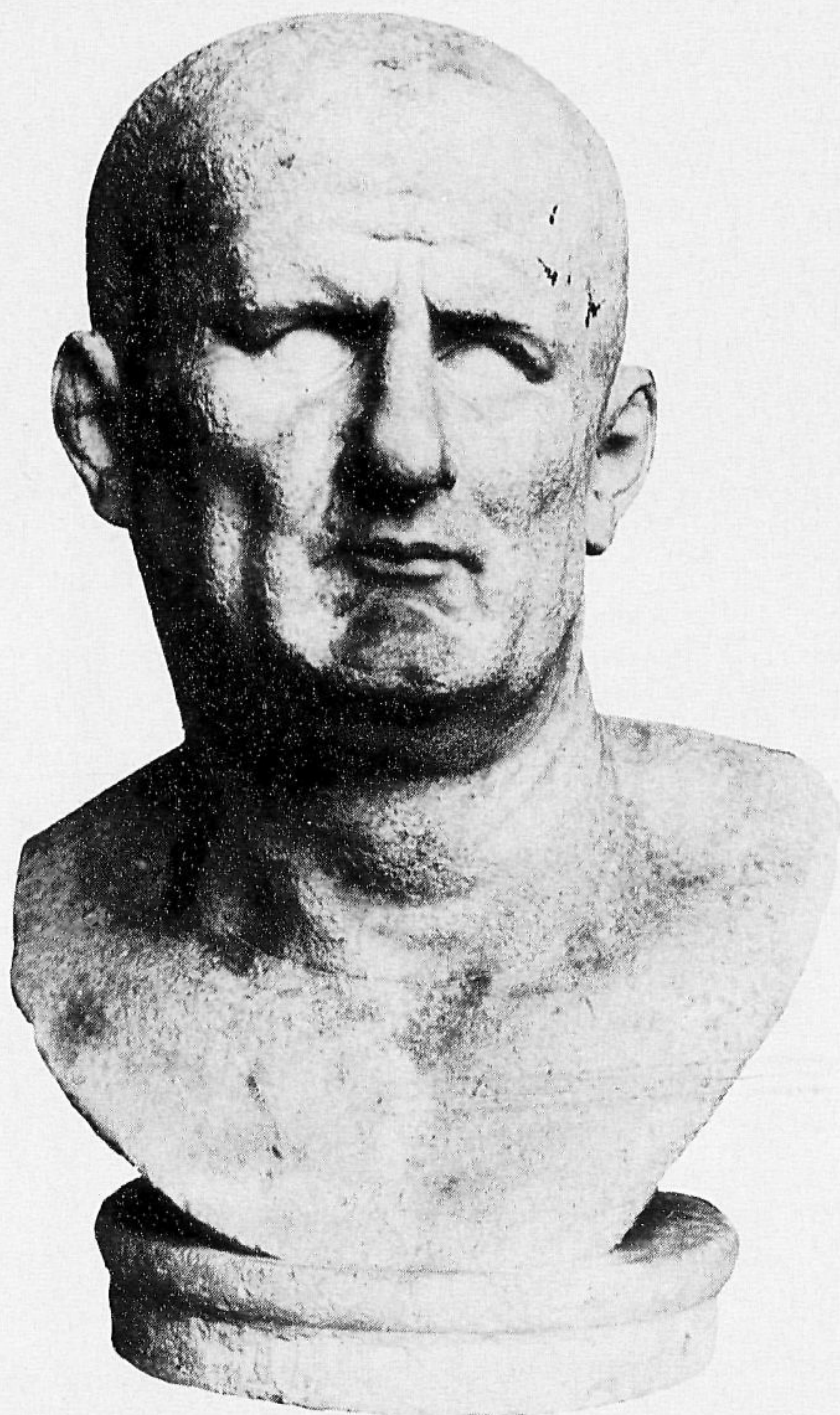


Fig. 5 - ALESSANDRO VITTORIA, Ritratto di Vespasiano. Copenhagen - Ny Carlsberg Glyptotek.

Si è pensato che lo scultore avesse tratto dalla testa veneziana un calco in gesso che successivamente sarebbe andato distrutto ⁽¹⁶⁾. È probabile invece che si sia servito di una copia direttamente scolpita.

⁽¹⁶⁾ I. FAVARETTO *Alessandro Vittoria*. . . op. cit. pag. 410.

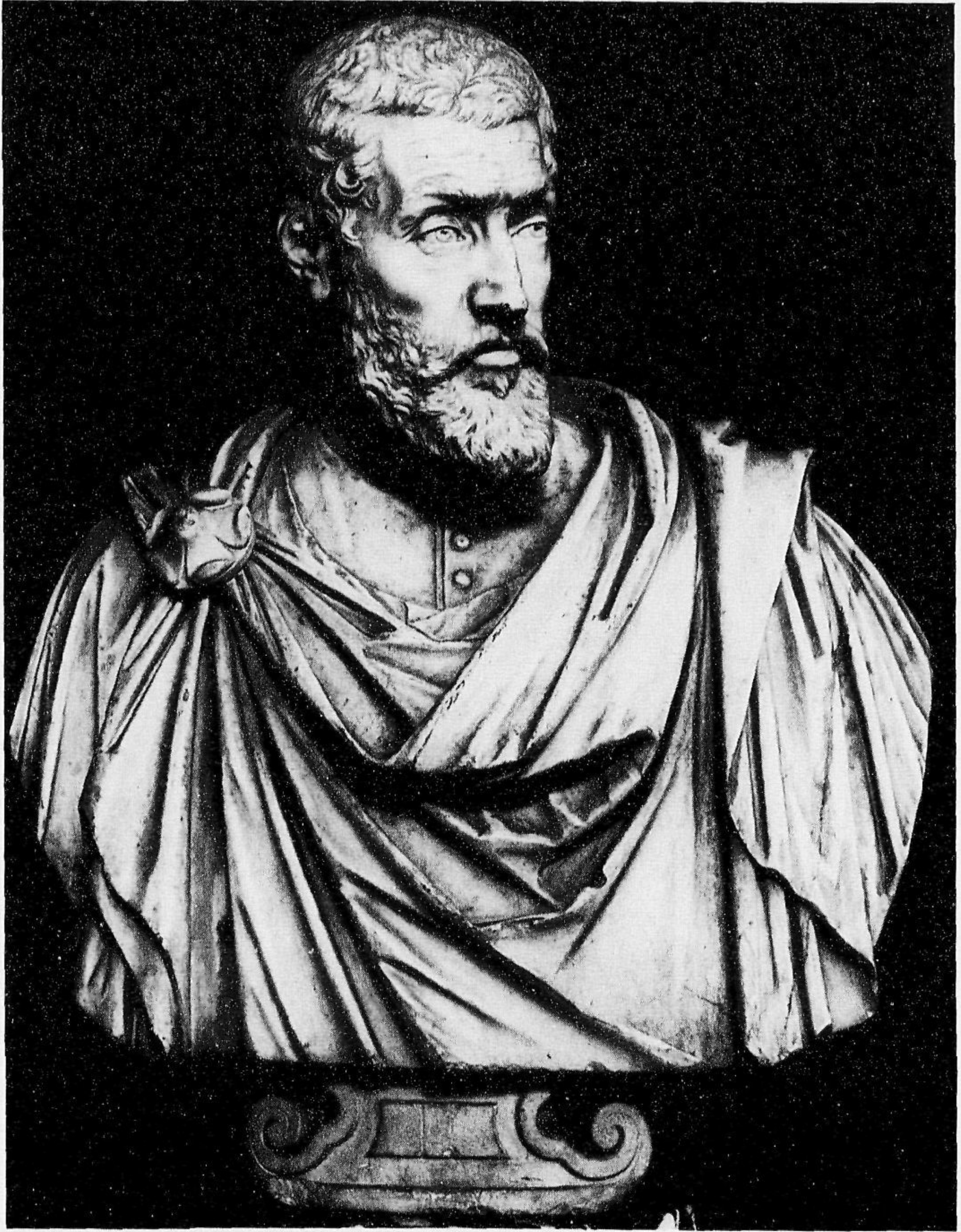


Fig. 6 - ALESSANDRO VITTORIA, Ritratto di Orsato Giustiniani. Padova - Museo Civico.

Esiste infatti una replica pseudo-antica del ritratto di Venezia conservata nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen proveniente dalla collezione Trevisani e in seguito passata a quella veneziana di Palazzo Giustiniani ⁽¹⁷⁾. Il busto di Copenhagen spetterebbe quindi al Vittoria e si legherebbe alla produzione scultorea degli anni '50 (fig. 5).

Se in questo caso la volontà di aderire strettamente al modello classico avrebbe fatto perdere al Vittoria le sue specifiche connotazioni, diverso è il discorso di altri busti-ritratto che si riallacciano in maniera diversa e più profonda all'antico.

Con il passare degli anni, infatti, questo "influsso sul Vittoria della statuaria Romana" ⁽¹⁸⁾ si approfondisce e lo scultore riesce ad immettere in pezzi di deciso impianto classico una impronta sempre più personale e caratteristica.

Il ritratto di Orsato Giustiniani del Museo Civico di Padova è già stato accostato in passato alla ritrattistica romana. (fig. 6). Il Moschetti lo riteneva copia di un busto dell'imperatore Giustiniano; successivamente anche il Grossato aveva notato "richiami umanistici ad immagini di antichi filosofi greci e di un romano imperatore filosofo" ⁽¹⁹⁾. Più di recente il Fittschen ha effettuato un generico raffronto con la ritrattistica di epoca Severa ⁽²⁰⁾. Ma proprio analizzando i pezzi del lascito Grimani è possibile imbattersi con il precedente più immediato di quest'opera del Vittoria: il busto di Pompeiano (fig. 7).

Identico è il modo di strutturare la bocca e la barba e di caratterizzare fisionomicamente il personaggio. I confronti sono così stringenti che noi potremmo trasferire la descrizione del pezzo romano a quello del Vittoria: "Sotto le sporgenti arcate sopracillari, segnate da brevi tratti graffiti, s'affondano gli occhi con l'iride e le pupille incise e lo sguardo volto verso il basso con intensità. Le guance scarne con gli zigomi sporgenti, le gote solcate da pieghe e infossamenti, il naso grosso ed aquilino, la bocca con le labbra tumide e semiaperte, la barba e i baffi folti e pastosi, completano la peculiare visione somatica del-

⁽¹⁷⁾ F. POULSEN *Römische Portrats in der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen* in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung" 1914 pag. 43 nota 22 - F. POULSEN *Catalogue of Ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek* Kopenhagen 1951 num. 659 - V. POLUSEN *Le portraits romain* vol. III Kopenhagen 1974 num. 115.

⁽¹⁸⁾ G.G. ZORZI *Alessandro Vittoria*. . . op. cit. pag. 144.

⁽¹⁹⁾ A. MOSCHETTI *Il museo civico di Padova* Padova 1938 pag. 284 - L. GROSSATO *Il museo civico di Padova* Venezia 1957 pag. 176. Per il busto padovano si legga anche V. ZIPPEL *Un busto ignoto del Vittoria* in "l'Arte" 1926 pag. 73-74 e la scheda di F. CESSI nel Catalogo *Dopo Mantegna* op. cit. pag. 142.

⁽²⁰⁾ K. FITTSCHEN *Sul ruolo*. . . op. cit. pag. 410.



Fig. 7 - Busto di Pompeiano. Venezia - Museo Archeologico.

l'effigiato con notevole forza di caratterizzazione" ⁽²¹⁾. È evidente in questo caso la capacità, da parte dello scultore cinquecentesco, di coniugare il classico con il riscontro diretto del reale, caricando le tipologie della ritrattistica romana di forti valenze contemporanee.

Un ricordo del pezzo veneziano ritornerebbe anche nel caso di un altro busto, pseudo-classico, riferito già in passato alla mano del Vittoria. Si tratta del ritratto di Pertinace facente parte della collezione mantovana di Palazzo Ducale. Anche in questo caso la barba fluente e mossata, la volumetria del volto che ricerca una caratterizzazione psicologica ed espressiva sembrano provenire dal medesimo modello veneziano ⁽²²⁾ (fig. 8).

Questa restituzione dei pezzi classici della collezione Grimani non è esclusiva caratteristica del Vittoria, anche un altro scultore, Tiziano

⁽²¹⁾ G. TRAVERSARI *Museo. . . op. cit.* 1968 pag. 78.

⁽²²⁾ A. LEVI *Ritratti romani lavorati nel Rinascimento* in "Historia" 1932 pag. 290.



Fig. 8 - ALESSANDRO VITTORIA, Busto di Pertinace. Mantova - Palazzo Ducale.

Aspetti, partecipando attivamente al restauro dei reperti archeologici, ne trae più di una suggestione. L'atteggiamento del "Galata che sta per cadere riverso", integrato dallo scultore nel 1587, ritorna fedele su uno dei suoi bassorilievi bronzei eseguiti per la chiesa di S. Trinità a Firenze e in particolare, in quello raffigurante il martirio di S. Lorenzo ⁽²³⁾.

Ma, mentre i vari interventi di restauro eseguiti dall'Aspetti sono stati indagati in maniera esaustiva, non è stato ben chiarito il ruolo del Vittoria che, oltre a compiti di pura e semplice consulenza deve aver svolto anche una specifica attività di restauro, così come ci è testimoniato dai contemporanei. Infatti nel 1603 Paolo Gualdo, facendo riferimento alla sua collezione di pezzi classici, afferma che "si potrebbe fare che messer Ditiano (Aspetti) o messer Alessandro Vittoria facessero una testa di marmo. . . (benché) si potrebbe anco far fare a Roma la testa sola, e poi qui farli fare il petto" ⁽²⁴⁾.

Alcuni busti della raccolta Grimani, ora nel Museo Archeologico di Venezia, mostrano infatti caratteri che ben si possono ascrivere allo

⁽²³⁾ M. BENACCHIO FLORES D'ARCAIS *Vita e opere di Tiziano Aspetti* in "Bollettino del Museo Civico di Padova" 1930 pag. 189 - M. PERRY *Cardinale Domenico*. . . op. cit. pag. 238.

⁽²⁴⁾ G. GUALDO 1650. *Giardino di chà Gualdo* a cura di L. Puppi Firenze 1972 pag. 131. Il Temanza (op. cit. pag. 489) aveva attribuito al Vittoria la direzione dei restauri della collezione Grimani.

scultore. Come nel caso del ritratto di Domiziano in cui la coppia di schiavi legati che decora il centro del busto, pur riallacciandosi alla tradizione tipologica delle grottesche compone un insieme di insolita raffinatezza. ⁽²⁵⁾ (fig. 9). La frequentazione avuta dal Vittoria con il



Fig. 9 - Ritratto di Domiziano, (Busto di A. Vittoria?). Venezia - Museo Archeologico.

ritratto di Pompeiano ci potrebbe indurre anche ad assegnare allo scultore il busto in alabastro decorato con una testa di Medusa, che integra questa testa romana. Così come spetterebbe probabilmente al Vittoria la testa dell'Ermafrodito sempre nel Museo Archeologico di Venezia che pur essendo un frammento di età adrianea appare "così sopralavorata da essere irriconoscibile" ⁽²⁶⁾.

In questo modo si viene lentamente a verificare un continuo e proficuo interscambio tra scultori e antichità classica che determina l'immissione di nuove pratiche e nuove tipologie figurative coinvolgendo anche l'attività del restauro che solo nel corso del XVII secolo viene sottoposta alle prime teorizzazioni.

⁽²⁵⁾ G. TRAVERSARI *Museo...* op. cit. 1968 pag. 50 num. 32.

⁽²⁶⁾ C. ANTI *Il Regio Museo Archeologico del Palazzo reale di Venezia* Roma 1930 pag. 120. Si legga anche G. TRAVERSARI *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia* Roma 1986 pag. 119-121 num. 39.

L'Abate Nicola Duse nobilissimo cultore dell'antichità

Sulla figura storicoculturale dell'ab. Nicola Duse ⁽¹⁾ poco o quasi niente, fino ai nostri giorni, ci fu dato di sapere eccetto una qualche marginale menzione, fatta ancora a suo tempo, dallo storico locale Carlo Bullo ⁽²⁾ allorquando pubblicò uno studio su Eleonora Duse e suo nonno ⁽³⁾ e, successivamente, una ricerca molto dettagliata sulle iscrizioni lapidarie clodiensi ⁽⁴⁾. Da una parte, l'ab. Duse viene definito "distintissimo cultore di antichità, diplomatica e belle arti e professore in Roma in Lingue straniere" ⁽⁵⁾, dall'altra, "celebre archeologo nostro, possessore e conservatore di alcune lapidi antiche rinvenute nella cattedrale di Chioggia" ⁽⁶⁾.

La paternità di tali importanti e fondamentali notizie su di questo nostro concittadino, vissuto nella seconda metà del XVIII secolo, non va attribuita, certo, al benemerito erudito ma ad un conosciutissimo canonico ⁽⁷⁾ che, ben ottant'anni prima, le inseriva scritte in lingua latina, a guisa di elogio funebre, nella sua opera forse più famosa "De Clodiensibus qui scientia, atque litteras excoluerunt" ⁽⁸⁾.

(1) Nicola Duse (1730-1804).

(2) Carlo Bullo (1834-1920). Si laureò a Padova in ingegneria nel 1858. Dal 1860 al 1876, studiò il materiale storico custodito nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Chioggia. Dal 1877 fino alla morte dimorò a Venezia collaborando con la rivista *Archivio Veneto* e la *Deputazione di Storia Patria*. Pubblicò numerosissimi studi e ricerche sulla storia locale e sulle più nobili e distinte famiglie clodiensi.

(3) C. BULLO, *Eleonora Duse e suo nonno*, Venezia 1897.

(4) C. BULLO, *le iscrizioni lapidarie di Chioggia*, Venezia 1908.

(5) BULLO, *Eleonora duse*, p. 4.

(6) BULLO, *Le iscrizioni lapidarie*, p. II.

(7) Sebastiano Dall'Acqua (1768-1831). Studiò a Padova divenendo profondo teologo. Nel 1824 fu dal governo nominato canonico onorario. Insegnò nel Seminario Vescovile di Chioggia ivi lasciandoci i suoi componimenti letterari nonché profondi scritti teologici.

(8) S. DALL'ACQUA, *De Clodiensibus qui scientias, atque litteras excoluerunt elogium*, Venezia 1816.

Di "Nicolaus Duse" questo insigne canonico così ne fa l'encomio, annoverandolo fra i chioggiotti più memorabili, "In Antiquitate, quae ad pulchriore Artes spectat, in nostrate et exera Litteratura sane eruditus, nec non variis linguis, Italica, nempe, Latina, Anglica, Gallica, quas Romae diu docuit, valde peritus" (9).

Alla luce di questa citazione il Bullo sembra quasi aver tradotto, alla lettera, il dottissimo elogio.

Anche Giannantonio Moschini, nella sua Letteratura veneziana (10), dedica alcune righe al nostro ab. Duse, in maniera meno eloquente, ma più incisiva: "vissuto a Roma per ben anni quaranta, vi acquistò gran fondo di cognizioni nello studio dell'antichità e della letteraria erudizione" (11).

Ma il valente Moschini, sicuramente, dev'essersi servito di una fonte precedente. Nell'Elogio dell'ab. Olivi, infatti, Melchiorre Cesarotti (12), a proposito dei maestri che indirizzarono l'illustre naturalista (13) allo studio delle lettere e delle belle arti, in una nota, non si dimentica di nominare con distinzione" il sig. ab. Nicola Duse, che visse a Roma per ben quaranta anni, e vi acquistò un gran fondo di cognizioni nello studio dell'antichità ed erudizione letteraria, alla quale aggiunge pregio l'amenità e politezza delle sue maniere" (14). La frase, mi par quasi strappata di sana pianta! A questo punto sembra lecito supporre che, quella del Cesarotti, sia, tra tutte le fonti la più autorevole, anche perché, quando scrisse l'elogio dell'ab. Olivi, cioè nel 1796, l'ab. Duse era ancora vivo.

Senza dubbio siamo di fronte ad una matrice comune che, partendo dal Cesarotti, rimpolpata un po' dal canonico Dall'Acqua, per ovvie ragioni campanilistiche di marca ottocentesca, arriva fino al Bullo. Del Duse poi, nient'altro di più (15).

Solo da circa un anno, occupandomi del collezionista e numismatico ab. Angelo Bottari, quasi indirettamente mi son trovato ad occuparmi anche di questo nuovo e curioso personaggio.

(9) DALL'ACQUA, De Clodiensibus, p. 25.

(10) G. MOSCHINI, Della letteratura veneziana nel sec. XVIII fino ai nostri giorni, Venezia 1806.

(11) G.A. MOSCHINI, Della letteratura, Vol. I. p. 21.

(12) M. CESAROTTI, Elogio dell'abate G. Olivi ed analisi delle sue opere, con un saggio di poesie inedite del medesimo, Padova 1796.

(13) Giuseppe Olivi (1769-1795). Scrisse parecchie memorie su argomenti di chimica, di mineralogia, di agraria, di botanica. L'opera sua più importante è la Zoologia Adriatica.

(14) M. CESAROTTI, Elogio dell'abate G. Olivi, p. 95.

(15) A dire il vero, in qualche articolo nei vari giornali locali, è stato qua e là citato, sempre però assieme agli altri chioggiotti illustri, però mai da solo.

Nominato a più riprese soprattutto nelle numerose lettere che il Bottari inviò al patrizio veneziano Girolamo Ascanio Molin ⁽¹⁶⁾, a partire dal 1779, ho avuto un'indiscutibile conferma di quanto fin'ora era stato scritto nei suoi riguardi.

Dall'analisi poi più dettagliata di tal carteggio spicca, a sorpresa, una personalità che ha un ruolo fondamentale nella storia della cultura veneta e, in particolare, nella storia del collezionismo antiquario di fine '700.

Il Duse è sicuramente a Roma già prima del 1779 e, probabilmente, vi si trasferisce agli inizi degli anni '60 ⁽¹⁷⁾. Da allora in poi, ritornerà a Chioggia solo per alcuni brevi periodi, purtuttavia mantenendo con i suoi più fedeli amici uno strettissimo e frequentissimo rapporto per via epistolare.

Tra costoro c'è il Bottari al quale, legato da una profonda e schietta amicizia, procurava continuamente medaglie e monete, via via rinvenute nella città eterna. Quest'ultimo, a sua volta, le riselezionava con molta cura, le studiava e catalogava da buon numismatico, ripropo-
nendole ai suoi amici collezionisti più cari (Molin, Obizzi e tanti altri).

Duse non si preoccupava solo della raccolta e della spedizione delle monete, che avveniva o per mezzo di qualche persona di fiducia o col ritorno periodico nella sua città natale, ma anche di reperti archeologici: statue, bronzetti, rari pezzi della romanità antica e classica.

Attentissimo osservatore era in costante contatto con gli archeologi del tempo; frequentando quotidianamente i circoli culturali e artistici romani, certamente, non avrà tralasciato l'opportunità di incontrare e conoscere le più svariate personalità artistiche dell'epoca.

Informava così i suoi clienti, possibili acquirenti e amanti dell'antico, su qualsiasi sensazionale scoperta, sugli affari che di volta in volta si potevano combinare, sulle novità del mercato antiquario romano: i prezzi, le trattative, le vendite. Il tutto sempre, per mezzo delle sole

⁽¹⁶⁾ Angelo Bottari (1735-1812). Dal 1758 al 1768 appartenne alla Compagnia di Gesù. Dopo la soppressione dell'ordine si stabilì definitivamente a Chioggia dove si dedicò a tempo pieno, viste anche le possibilità finanziarie della sua famiglia, allo studio delle monete e delle medaglie. Per la sua sfrenata passione numismatica allacciò legami epistolari con i maggiori collezionisti dell'epoca. Diverrà in breve spazio di tempo fondamentale punto di riferimento per tutti coloro che si accostavano a questa disciplina. Sue sono le 254 lettere conservate alla Biblioteca Nazionale Marciana Cfr. Ms.IT.X 196 (=6690) che vanno dal 1779 al 1804.

⁽¹⁷⁾ Ipotesi avvalorata dalla lettera del 25 marzo 1802 in cui il Bottari, confidando come di consueto alcune sue opinioni al nobile veneziano, afferma che il suo amico Duse, allora ancora vivente, "soggiornò a Roma per quarant'anni e più".

epistole. Oltre che nelle lettere dell'ab. Bottari al Molin, il suo nome riecheggia sovente nell'epistolario Bottari-Obizzi (1782-1803) ⁽¹⁸⁾.

Indirizzare al Marchese Tommaso degli Obizzi, presso il Catajo, sono anche le uniche sue lettere autografe. ⁽¹⁹⁾ Sono 13 epistole, strettamente personali che egli scrisse da Roma sporadicamente dal 1783 al 1800, molto spesso all'insaputa del caro amico Bottari, per dei piccoli affarucci antiquari. L'Obizzo senza la mediazione di nessuno, talvolta, richiedeva o commissionava direttamente acquisti di un certo tipo.

Si legge di fattibili scambi di medaglie e monete, di piccoli busti d'animali, di maschere ed oggetti vari. Davvero uno stravagante questo Marchese! In alcuni periodi voleva comperare tutto da tutti e non lasciarsi sfuggire niente.

Le coordinate fin qui tracciate, vanno ben oltre questi intensi rapporti epistolari se si identifica il nostro Nicola Duse con l'abate "DOSI da Chioza" ripetutamente ricordato nei Quaderni di viaggio di Antonio Canova (1779-1780). ⁽²⁰⁾

Rileggendo le pagine dello scultore, così preziosamente suggeriti dal carissimo prof. Giuseppe Pavanello, questa ipotesi trova subito una lampante conferma. È il Canova stesso a dircelo il 21 Settembre 1779: "conobbi alla Bottega degli Inglesi ⁽²¹⁾ un Dilettante di Belle Arti di Chioza il quale mi conosceva di nome questo è un signora che sta quasi sempre qui in Roma e si chiama... (Nicola Dosi ndr.). ⁽²²⁾ ⁽²³⁾

Descrizione che viene a coincidere perfettamente con tutte le altre prese in esame.

⁽¹⁸⁾ Lettere di Angelo Bottari al Marchese Tommaso degli Obizzi indirizzate nella sua casa a Venezia" al ponte dei Dai in calle del Fumo" o nella villa del Catajo a Battaglia Terme. Ammontano a 429 esemplari che vanno dal 1782 al 1803. Cfr. MSS.238/I-XII Biblioteca Civica di Padova.

⁽¹⁹⁾ Lettere di Nicola Dose al Marchese Tommaso degli Obizzi presso la sua casa in Venezia e presso la villa al Catajo. Cfr. Biblioteca Civica di Padova MSS 472/1-13.

⁽²⁰⁾ A. CANOVA, I quaderni di viaggio (1779-1780), edizione e commento a cura di Elena Bassi, Venezia-Roma 1959. Si vedano le seguenti pagine: 54, 58, 100, 101, 102, 103, 108, 110, 127, 131, 134, 136, 138, 139.

⁽²¹⁾ In una lettera spedita il 29 Maggio 1790 da Roma il Duse raccomanda al Marchese Obizzi di "dirigere le sue lettere a Piazza di Spagna al Caffè degli Inglesi"; probabilmente da identificare con la "Bottega degli inglesi" dove il Canova conobbe e frequentò oltre che il nostro abate anche altre personalità.

⁽²²⁾ Nell'edizione curata dalla E. Bassi a p. 54, il cognome dell'abate in questione viene taciuto e aggiunto solamente alla nota 2 così dicendo: "Si tratta verosimilmente dell'abate Dosi, del quale riparlerà il 2 gennaio 1780 e anche altre volte".

⁽²³⁾ In quanto al cognome "Dosi" c'è da sottolineare il fatto che, nelle 13 lettere che il Duse spedisce all'Obizzo, si firma come "Abate Nicola Dose" per cui il passaggio fonetico mi pare abbastanza normale: Duse-Dose-Dosi.

Nel diario di Antonio Canova l'Abate Dosi occupa un posto tutt'altro che secondario. Per lui costui diventa ben presto un compagno, un punto di riferimento per alcuni consigli sul suo tirocinio; un amico con il quale visitare collezioni di dipinti, disegni, statue, medaglie e monete e scoprire, giorno per giorno, i segreti dell'antichità; ma soprattutto conoscere, memorizzare, prendere appunti e imparare.

Arrivato a Roma aveva davvero bisogno di incontrare alcune "guide" ed esperti cultori di Belle Arti che lo potessero ben indirizzare e aiutarlo a trovare ciò che cercava. E tra questi c'era anche il nostro Duse.

Tutte queste nuove fonti manoscritte ci offrono dunque la possibilità di rivedere e ricomporre, in chiave più precisa e moderna, l'eclettica figura di un abate che, a buon diritto, può essere inserito nella categoria di quei "cultori-viaggiatori" che di Roma fecero la loro seconda patria.

Affascinato ed incuriosito, impeccabile studioso e conoscitore erudito, divenne esperto cultore ed antiquario ⁽²⁴⁾ a tal punto che riuscì, per mezzo di una fitta trama epistolare, ad animare ed a sostenere quel lungo ponte di scambi culturali fra la città dei Cesari e la Serenissima Repubblica. Un ponte rinvigorito e rafforzato, allora più che mai, da un'amore del tutto nuovo e moderno per il mondo classico che, proprio grazie all'opera ragguardevole di uomini come il Duse, non troverà Venezia impreparata ma anzi, nonostante le imminenti avverse circostanze, diverrà essa stessa una delle culle del nuovo gusto e, ancora una volta, patria insostituibile di grandi artisti.

(24) G.A. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana*, nell'indice del II° Tomo, accanto al nome e cognome, vi aggiunge l'aggettivo "Antiquario".

Eccellenza

Do parte a V: E: che io mi trovo in Chioza pronto a servila così da vicino come lo sono sempre stato anche di lontato. Sono stato a Venezia e non ho mancato di andare al suo casino per avere l'onore di inchinarla; ma quei vicini mi han detto che V: E: era costà dove mi do l'onore di rinovarle la mia servitù.

Quando V: E: vorrà il Filetere, l'ho conservato per il suo museo, e son pronto a mandarglielo se comanda per il prezzo accordato di dieci zecchini.

In questa mia ultima dimora fatta a Roma non ho acquistato che pochissime medaglie d'argento.

V: E: conservi la sua grazia; e pregandola della mia riverenza alla Sig:^a Giovanna; con tutto il più umile ossequio mi protesto

Di V: E:

Umil:^{mo} Dev:^{mo} Obbl:^{mo} sevo e amico

Nicola Dose

Eccellenza

Sono più di due mesi che scrissi all'E: V: da Roma dove mi trovo, ma non sono stato onorato di risposta. Io credeva che V: E: fosse a Modena e che il cambio che qui si dice che è per fare con sua Altezza Seren:^{ma} la tenesse occupata a pegno di non poter rispondere alle lettere di un suo sevo ed amico quale mi professo di essere.

Sento offerirle di nuovo con la mia servitù la raccolta di statue e busti di filosofi che le offerii nell'altra mia lettera. Questa raccolta si sempre più aumentando. Se mai V: E: comunica questa esibizione che la fò al Sigr. Angelo Bottari, gli faccia avvertire ancora che questa raccolta non è mia; ed è bene dargli questo avviso perché di nuovo non si metta a dire, o scrivere frottole.

Quando V: E: abbia intenzione di acquistare tali cose le manifesterò il possessore di esse. V: E: le farà vedere, giudicare e stimare e seco lui tratterà.

Sento con mio sommo dispiacere la tristissima nuova della malattia del mio carissimo amico dott. Bottari. Prego il Cielo che presto si rimetta, e si risolva di venire a Roma, essendo il viaggiare l'unico rimedio per mali provenienti da nervi e dagli ipocondri, come credo proveniva il male del mio dottore. Io vado acquistando qualche medaglia di città e qualche cosa per la storia naturale. V: E: mi conseva la sua grazia ed amicizia, e pregandola onorarmi de suoi comandi mi protesto

Di V: E:

Umil:^{mo} Dev:^{mo} Obbl:^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Roma 3 Maggio 1788

Eccellenza

Ricevo lettera di V: E: che mi raguglia del ritardo delle mie, nelle sue mani. Le urnette da a V: E: indicate con la grande, in questo corso di tempo che non ho ricevuta risposta sono state vendute, e il venditore me ne fece prima parola ed io lo lasciai in libertà, credendo che più non facessero per V: E:.. Ne troveremo delle altre antiche coi loro coperchi. Intendo il modo di spedire simili cose e al caso lo metterò in uso. Prego V: E: degnarsi di salutare Pietro Broghi da parte mia: io pure l'ho sempre tenuto per galantuomo; e V: E: fa cosa degna dell'animo suo nobile a sollevare, e proteggere gli oppressi. Le idoletti di buona maniera e altre cose di metallo mi capiteranno non mancherò di procurargliele. Spedirò la mascheretta e una testina di cerva di metallo allorquando avrò trovata qualche altra cosa, onde non moltiplicare le di piccole spedizioni. V: E: mi conservi la sua grazia. Si degni comandarmi perché con riverenza sono

Di V: E:

Umil:^{mo} Dev:^{mo} Obbl:^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Roma 10 Maggio 1788

Eccellenza

In questo ordinario spedisco per il corriere di Venezia una scatola diretta a V: E: Sigr. Marchese Tomazo Obizzi Padova per Cataio.

Dentro troverà un bel puttino di bronzo, una maschera di Sileno, una testa di capriolo, e un ercoletto: queste quattro cose costano 40 lire, o quattro scudi Romani. Le ho acquistate per V: E: e gliele spedisco sollecitamente sicuro di farle cosa grata. Dalla mia ultima sritta dopo quella di V: E: in data dei 15 aprile avrò inteso che le urnette e l'urna grande sono state vendute nel tempo che è passato fra la mia lettera d'avviso e la sua risposta.

V: E: non dubito che io sto in traccia di simili cose, e, quando saranno a proposito l'avviserò. Mi farà cosa gratissima darmi sollecito avviso di aver ricevuto con questa mia la scatola sopra indicata.

V:E: mi comandi, e mi continui la sua grazia ed amicizia e col maggiore ossequio mi Protesto

Di V: E:

Umil.^{mo} Dev.^{mo} Obbl.^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Pago qui in uffizio della posta baiocchi 15 di consegna per sincerizza dunque V: E: mi deve dare Paoli 42 e baiocchi cinque.

Roma 29 Maggio 1790

Eccellenza

È gran tempo che V: E: non si degna comandarmi.

Credo di non avere alcun demerito per non ricevere questo onore.

Dal sigr. Dottor Giraldi ho ricevuto i pacchetti di V: E: e la ringrazio distintamente della memoria che conserva di me. Ora per farle cosa grata le esibisco un acquisto che certo sarebbe grande, e nobile ornamento al suo delizioso Cataio. In casa di un mio amico vi sono vendibili sette teste gigantesche di marmo antiche di animali, grandi assai più del naturale: una è testa di toro, una di cavallo, una di rinoceronte ecc.; se ne domandano cento scudi l'una; e credo che si possano avere con qualche onesto ribasso. Sono state trovate sul lido del mediterraneo e servivano di ornamento a qualche posto o villa antica.

Siccome le corna, e le orecchie erano incassate; queste essendo uscite dai loro buchi si son perdute, e ora sono state rifatte in stucco; onde caso che V: E: ne faccia l'acquisto; così presso di lei sulle traccie di modelli già fatti facilmente si possono rifare di marmo. Per qualunque corriere che V: E: mi onori di sollecita risposta, la prego ricordargli di diriggere le sue lettere a Piazza di Spagna al Caffè degli Inglesi. V: E: mi onori de' suoi comandi, e mi farà grazia singolare, poiché con tutta la possibile stima ed amicizia sincera mi professo

Di V: E:

Umil.^{mo} Dev.^{mo} Obbl.^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Roma 14 Agosto 1790

Eccellenza

Per servire V: E: due volte sono stato dal Sigr. Ab:^e Parini, ma non mi è riuscito di poter seco portare perché era occupato con il Governatore. Quando il caldo me lo permetterà ritornerò a fare la sua commissione. Il Sig. Cardelli mi dice che V: E: mandi o a Venezia o a Chioza a qualche suo corrispondente, poiché egli non conosce nessuno, da pezzi grezi ben incasati cioè un pezzo più forte delle due pietre che propone di un palmo romano per ogni verso in circa; onde poterne cavare due vasetti, o due tazze.

Lo stesso corrispondente di V: E: li mandi a Pesaro con la direzione per Roma al sigr. Cardelli scultore in faccia i Greci. Bisogna però che ella avvisi con lettera il sig. Cardelli della spedizione, e ciò può fare la commissione di V: E: il suo corrispondente che da Venezia o da Chioza spedisce per di lei ordine. Ricevuta la robba il sigr. Cardelli pagherà il porto come mi dice; e riuscendo il lavoro di quella bellezza che promette V: E: egli ne darà commissione secondo l'esito e il bisogno dirà V: E: in lettera al Sigr. Cardelli nelle susseguenti ordinazioni il costo de' prezzi che si ordineranno in caso di necessità, e seco di tutto se la intenderà.

Questo è quanto ho potuto fare per servirla.

V:E: seguiti a comandarmi e mi farà piacere. Milordo per me si è reso invisibile sono

Di V: E:

Umil:^{mo} Dev:^{mo} Obl:^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Eccellenza

Mi dispiace di non poter servire V: E: di ciò che desidera che io dica a Miarelli; perché io più non parlo con lui.

Quando vedrò Giraldi V:E: sarà servita.

Il conte Marco Lion mio cognato ha fatto benissimo a sposar sua figlia cercando il bene stare di essa con un ricco onorato mercante, che è da stimarsi questo qualunque nobile.

V: E: mi parla di Egizie monete ed io non so dove battere il capo per compiacerla.

Se ne vedo di affidabili gliele darò avviso. Or ora non ho alcuna traccia di simili anticaglie.

Spero in breve di aver l'onore di riceverla in persona: intanto V: E: mi conservi la sua grazia.

Di V: E:

Umil:^{mo} Dev:^{mo} Obbl:^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Roma 12 Febbraio 1791

Eccellenza

Ho presentato la lettera di V: E: al Milordo in presenza di testimoni perché non possa mai negare di averla ricevuta. In oltre gli ho letta quella parte della lettera che V: E: scrive a me e riguarda lo stesso Milordo; perché non dica di non aver capito. Con certi bisogna andar con belle e possibili cautele.

Io mi sono privato di quasi tutte le mie medaglie per molte ragioni, che può indovinare facilmente. Non ho che poche medaglie del baso secolo di poco valore, e cinque medaglioni Etruschi, così chiamati, e questo se fanno per V: E: li do a cinque paoli l'uno.

Ho qualche comune medaglia d'argento avanzo della raccolta mia per bellezza singolare: e non altro.

Mi onori dei suoi comandi e professandomi di V: E: vero servo e amico tale mi dico

Di V: E:

Umil:^{mo} Dev:^{mo} Obbl:^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Roma 19 Marzo 1791

Eccellenza

V: E: veramente mi ricerca delle rarissime medaglie imperatorie in oro, in argento, in bronzo. Son certo che per lei queste non servono, essendo la principal sua passione le Greche in genere: non ostante le servono per lei o per qualche suo amico io mi ingegnerò di trovargliele belle e ben conservate; basta solo che si ricordi che in Roma coviene pagarle quello che vagliono.

In oltre V: E: si ricordi di non spaventarsi dei prezzi. Si ricordi ancora che quando V: E: mi manderà la nota io a qualunque prezzo le fermerò; e fermate che l'ebbi io non vorrei restare in asso. V: E: mi mandi pure il catalogo; mentre ansioso di maggiori suoi comandi col dovuto ossequio passo a protestarmi

Di V: E:

Umil:^{mo} Dev:^{mo} Obbl:^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Roma 19 Marzo 1792

Eccellenza

questa lettera resta tra di noi. La inclusa è la ostensibile come lei desidera.

V: E: mi farà il favore di non nominarmi; ma dir solo che un suo amico le scrive così e così — La prego di scrivere con un carattere intellegibile, perché stento moltissimo a intender le sue lettere; e facendo come la prego si scanseranno gli equivoci — Le fo sapere intanto, che ho trovato i 12 Cesari in oro legittimi, eccetto che il Giulio Cesare è sospetto; ma è però buona la famiglia Gvzia che è fra queste di più. Queste medaglie io non le posso comprare né dar parola di comprarle perché non ho denari. Se me li manderà io li comprerò farà poi V: E: quello che crede dandomi il profito che mi esibisce. — Dei 12 Cesari se ne vuole trecento scudi — Le esibisco ancora molte medaglie di bronzo mezane e grandi a paoli 3 l'una. — e posso mandarle molte medaglie di argento a paoli 4 l'una. — Posso darle ancora parecchie medaglie di bronzo del basso impero a baiocchi 5 l'una.

— Infine posso mandarle un Claudio Albino medaglione veramente superbo per mole e per conservazione per il prezzo di 30 Zecchini — Ho levato qualche parola dalla sua lettera perché com'è non fa senso, o non intendo il carattere.

Credo che non faremo niente del negozio che mi propone, ripeto la ragione, ed è perché non ho modi. Appena posso stentatamente mantenermi, e ciò a causa delle maledette liti che mai finiscono; la nostra casa è già rovinata e così saranno contenti i nostri nemici.

Le manifesto ciò tenendo V:E: come un amico. Mi conservi la sua grazia ed amicizia e mi professo

Di V: E:

Umil:^{mo} Dev:^{mo} Obbl:^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Chioza 5 Nov:º 1794

Eccellenza

V:E: mi onora per mezo del Sig:º Don Angelo Bottari di manifestarmi il suo desiderio di vedermi costà al Cataio per darmi alcune commissioni per Roma. Io era sul punto di portarmi al Ponte di Riva per poi di là passare a riverire V:E:; ma un improvviso mal di gola sopraggiuntomi in questi giorni mi ha privato di questo piacere.

Non ho ancora stabilito il preciso tempo della mia partenza per Roma Intanto V:E: si degni di onorarmi delle sue commissioni in iscritto, ed io giunto colà non mancherò di servirla per quanto mi sarà possibile. Includo in questa mia lettera il catalogo di poche medaglie greche di città conservat:º. Fra queste ve n'è una d'oro di Filippo.

Le cifre prima dei numeri sono scudi poi baiocchi. Se l'E:V: le desidera, me ne dia un cenno nello stesso tempo che mi onora delle sue commissioni, e gliene manderò; indicandomi se gliela posso con sicurezza mandare per le barche che di quà vengono alla Bataia o in altro modo. V:E: mi conservi la sua pregevole grazia ed amicizia con la maggiore stima, e sincerità mi dichiaro

Di V: E:

Umil:º Dev:º Obbl:º servo e amico

Nicola Dose

Chioza 23 Ott:º 1799

Eccellenza

Nel dopo pranzo della scorsa Domenico 20 corrente Ott:º ho ricevuta con mio sommo piacere una lettera di V: E: nella quale con la solita sua bontà ed amicizia verso di me mostra desiderio che io venga costà a vedere la sua pregevolissima raccolta di antichità.

Mi dispiace infinitamente che le mie particolari, infelici domestiche disgrazie per ora non mi permettano di godere di così vantaggioso e utile invito. In oltre io sono impegnato di andare a Venezia da un giorno all'altro, essendo colà aspettato da un cavaliere mio caro amico, e sincero, e ottimo padrone. Egli è l'Eccl:º Sig:º Gasparo Moro che ora trovasi alla Villeggiatura di Marsanzago, e di là è a momenti di ritorno a Venezia. Qui noi abbiamo fredde piogge continue che impediscono non solo di viaggiare, ma ancora di passeggiare per il paese; pessima stagione. Prego istantemente V:E: di manifestare al mio caro amico e padrone Padre Abate San Clemente, al quale professo infinite obbligazioni, il mio dispiacere di non poter profittare della bella occasione di rinovargli in persona la mia servitù, e la mia più sincera amicizia.

La partenza di quà della barca ordinaria per la Bataia correndo solo il Giovedì è stata la causa del mio ritardo a rispondere alla gentilissima lettera di V:E:. Prego con tutto il cuore l'E: Vostra di ricordarsi di me povero infelice, e di perdonarmi se non obbedisco al cortese e gentile invito che si degna di farmi. Con sincera stima e perfetta amicizia ho l'onore di protestarmi

Di V: E:

Umil:º Dev:º Obbl:º servo e amico

Nicola Dose

Chioza 16 Giugno 1800

Eccell.^{mo} Sig:^e

Con mio sommo piacere vengo onorato da una lettera di V: E: con la quale si degna di invitarmi costà al Cataio sua deliziosa dimora, per mettere in serie un nuovo acquisto di medaglie ultimamente fatto da V: E: Con mio sommo e indicibile dispiacere mi trovo costretto a non potere accettare un così piacevole e onorifico invito; e la cagione si è la domestica accerrima lite che dalla malvagità dei tre nipoti siamo in questi giorni costretti a sostenere. In oltre non posso abbandonare le mie cose per tema di essere derubato. Non voglio turbare l'animo di V: E: con funeste narrazioni delle mie disgrazie dà domestici furti cagionate. V: E: tenga per certo che al momento che mi sarà permesso non mancherò di venire a godere gli effetti dell'amichevole e generoso suo animo da me già per lungo tempo goduti.

Non ho potuto vedere l'amico Bottari; sono stato da lui e mi ha detto che non può darmi udienza. Prego con tutto il cuore l'E: V: a mantenermi nella sua stimatissima grazia, e preziosa amicizia. Son certo che l'animo giusto, e benigno, e generoso di V: E: mi farà sempre godere di tanto bene. Sempre pronto ai comandi di V: E: con cuore sincero mi protesto

Di V: E:

Umil.^{mo} Dev.^{mo} Obbl.^{mo} servo e amico

Nicola Dose

Le visite di Stendhal al parco e castello Pacchierotti in Prato della Valle

Molti furono gli ospiti illustri accolti nella dimora di Gaspare Pacchierotti a Padova, in Prato della Valle presso S. Leonino. Tra gli altri, il Foscolo, l'Alfieri il Monti, il Canova, Melchiorre Cesarotti. Nel luglio 1815, di passaggio per questa città, venne qui pure Enrico Beyle. Visita, pare, che non poteva essere sospetta, questa, non dettata da motivi politici, da propositi di segrete intese. Gaspare, a quanto si sa, non era filo-francese, non amava Napoleone (e l'aveva dimostrato apertamente non curandosi del fatto che Napoleone fosse un suo ammiratore sul piano musicale). Lo Stendhal, certo, avrebbe anche potuto incontrare degli autentici massoni nei pressi della casa del cantante e intrattenersi con loro (per esempio con quel Lion Cavazza, proprietario di case e giardini a un centinaio di metri da S. Leonino, che figura tra i più importanti membri della Loggia padovana) ⁽¹⁾, ma dal grande fabrianese sembra ci andasse prima di tutto per ascoltare e imparare musica e poi per la bellezza della sua casa e del giardino, e per la modernità, il comfort dei mobili inglesi ⁽²⁾. Andava a trovare un grande artista che, scriverà, "ne s'était jamais permis un ton, un mouvement, qui ne fut calculé sur le besoin actuel de l'âme des auditeurs" ⁽³⁾.

Chi era il Pacchierotti? Veniva da Fabriano (da ceppo senese) ⁽⁴⁾. Dopo avere attraversato come stella di prima grandezza, interprete acclamatissimo della musica lirica operistica, le scene più importanti di

⁽¹⁾ C. FRANCOVICH, *Storia della massoneria in Italia*, Firenze 1974, p. 279.

⁽²⁾ Stendhal, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto, 1973.

⁽³⁾ Citato in A. Garbellotto, *Piccola enciclopedia musicale padovana*, in "Padova", XIII, 1973, 7, p. 24.

⁽⁴⁾ Da Jacopo del Pecchia, detto Pacchierotto, pittore: cfr., G. Cecchini Pacchierotti, *Cenni biografici intorno a Gaspare Pacchierotti*, Padova 1844, p. 5.

quasi tutta Europa, ammirato, osannato "come fosse l'imperatore", fissa a Padova la sua stabile dimora. È il 1792. Lascia in quest'anno il teatro, ormai pago di successi, onori, fortuna e anche, come dire, per prudenza: "voglio abbandonare il teatro —confessa— prima che il teatro abbandoni me". A Padova il Pacchierotti si sente tranquillo. Mentre in Francia la Rivoluzione è giunta al culmine, nella sonnolenta città di provincia al contrario tutto tace, le cose si sono come fermate in quel magico sopore che caratterizza il tramonto della Serenissima.

Nell'ottobre 1797 entra in Padova Napoleone. Per lui Gaspare dovrà ripresentarsi a cantare al Teatro Nuovo, ma lo farà —si dice— quasi con "dispetto e manifesta contrarietà" non ricambiando "l'onore che il giovane generale gli rese, chiamandolo pubblicamente a sedere al suo fianco" (5). E per l'atteggiamento anti-napoleonico, manifestamente espresso qualche anno dopo, dovrà passare qualche guaio e gli verrà pure inflitto un mese di confino e di segregazione in una casa privata a Venezia. "Meritò come uomo la stima di letterati illustri —scrive il Tommaseo— e i fastidi della polizia napoleonica che l'onorò della carcere" (6).

Non si ha notizia di particolari avvenimenti a lui riferibili negli anni immediatamente successivi. Anche Pacchierotti avrà vissuto con animo alterno i continui rivolgimenti politico-militari: in una città che si immiserisce sempre più, sempre più diviene base di operazioni militari, luogo di passaggio dei vari eserciti, una sorta di città-guarnigione trasformata quasi in un'unica grande caserma.

Nel 1804 ritira dalle banche inglesi le sue ingenti sostanze e le investe nell'acquisto, in Prato della Valle, di Ca' Farsetti (7), posta tra S. Leonino e S. Betlemme, a fianco dell'Orto Botanico. E qui edifica la sua casa, se si vuole il suo Tempio, dedicato alla Musica, alle "arti belle". Quando Stendhal passerà per Padova, 11 anni dopo, Gaspare aveva probabilmente già portato notevoli modifiche alla vecchia casa preesistente e posto mano pure alla sistemazione del grande appezzamento, situato oltre il corso del Maglio, che si spingeva fin quasi a sfiorare la strada di circonvallazione interna a ridosso delle mura dietro S. Giustina. Non tutto è documentabile nei particolari, però da carte d'archivio del 1818 (8) che fanno riferimento anche a situazioni prece-

(5) R. Sassi, *Un celebre musicista fabrianese: Gaspare Pacchierotti*, Fabriano 1935, p. 38.

(6) Citato in A. Garbellotto, *Piccola enciclopedia musicale padovana*, in "Padova", XIII, 1973, 7, p. 25.

(7) Di proprietà di Filippo Farsetti, il celebre botanico. Cfr., A.M. Visentini, *L'Orto Botanico in Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano 1984, p. 133.

(8) A.S.Pd., *Atti comunali*, S.F., 1818, b. 388.

denti, risulta che la parte edificata della proprietà Pacchierotti verso la parte interna, a est, in particolare con il "Casin Nuovo", andava a toccare le acque del Maglio su cui si affacciava direttamente con una torretta circolare e con alte mura (fig. 1). Verso il Prato giungeva

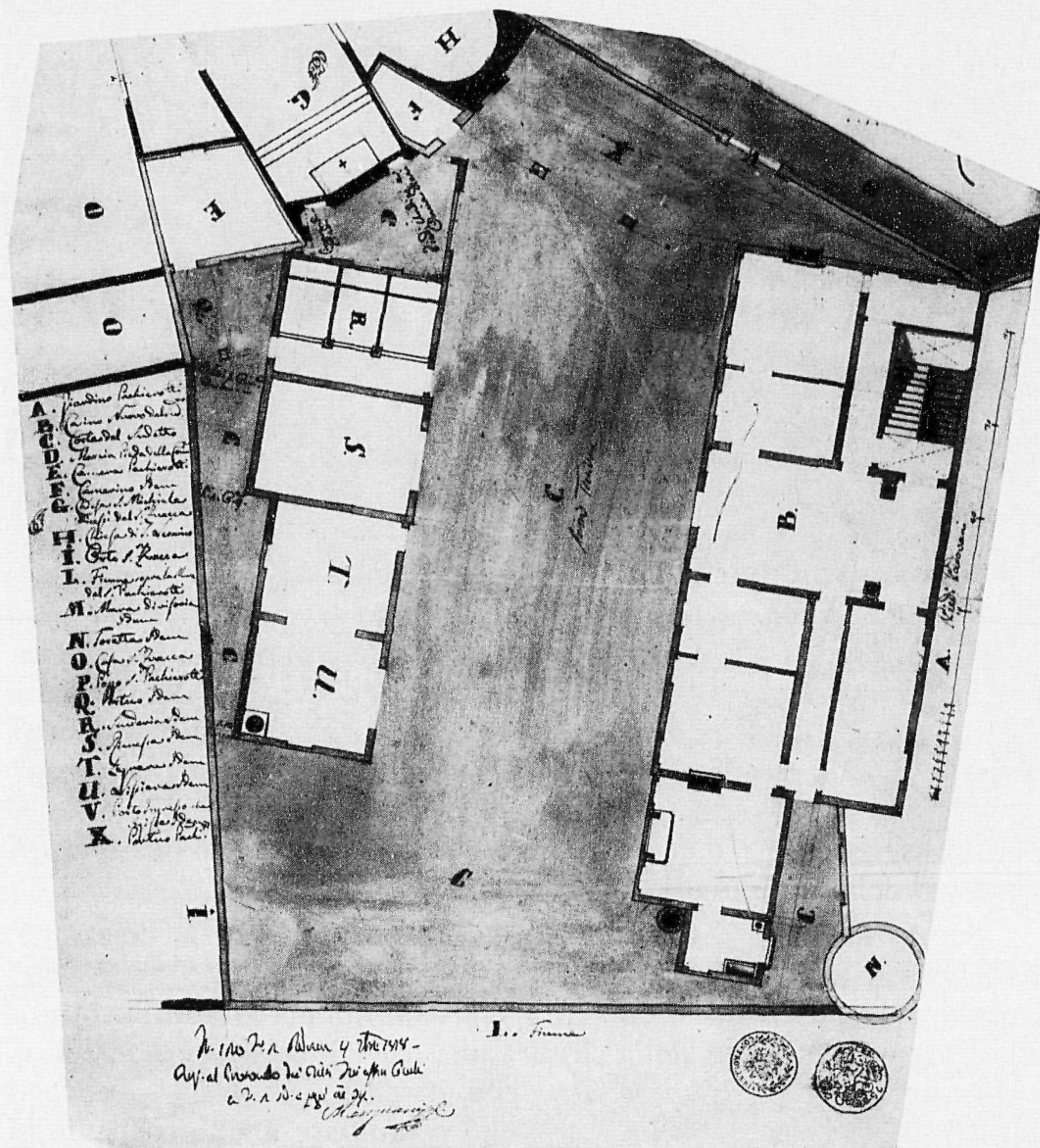


Fig. 1 - Sistemazione interna della proprietà Pacchierotti nel 1818. Il castello si svilupperà come ampliamento del "Casin Nuovo", sulla destra di questa planimetria. Padova. Archivio di Stato: atti comunali.

— con un porticato, varie camere, camerini e la "nuova mura divisoria" (fig. 2) - sia fino a S. Leonino e all'oratorio di S. Michele, sia, più verso sud, fino alla casa e agli orti del signor Zuecca. Verso l'ex giardino Farsetti, a quell'epoca conservato nelle sue regolari suddivisioni geometriche (nord), si apriva quindi l'articolata, ricca facciata principale:

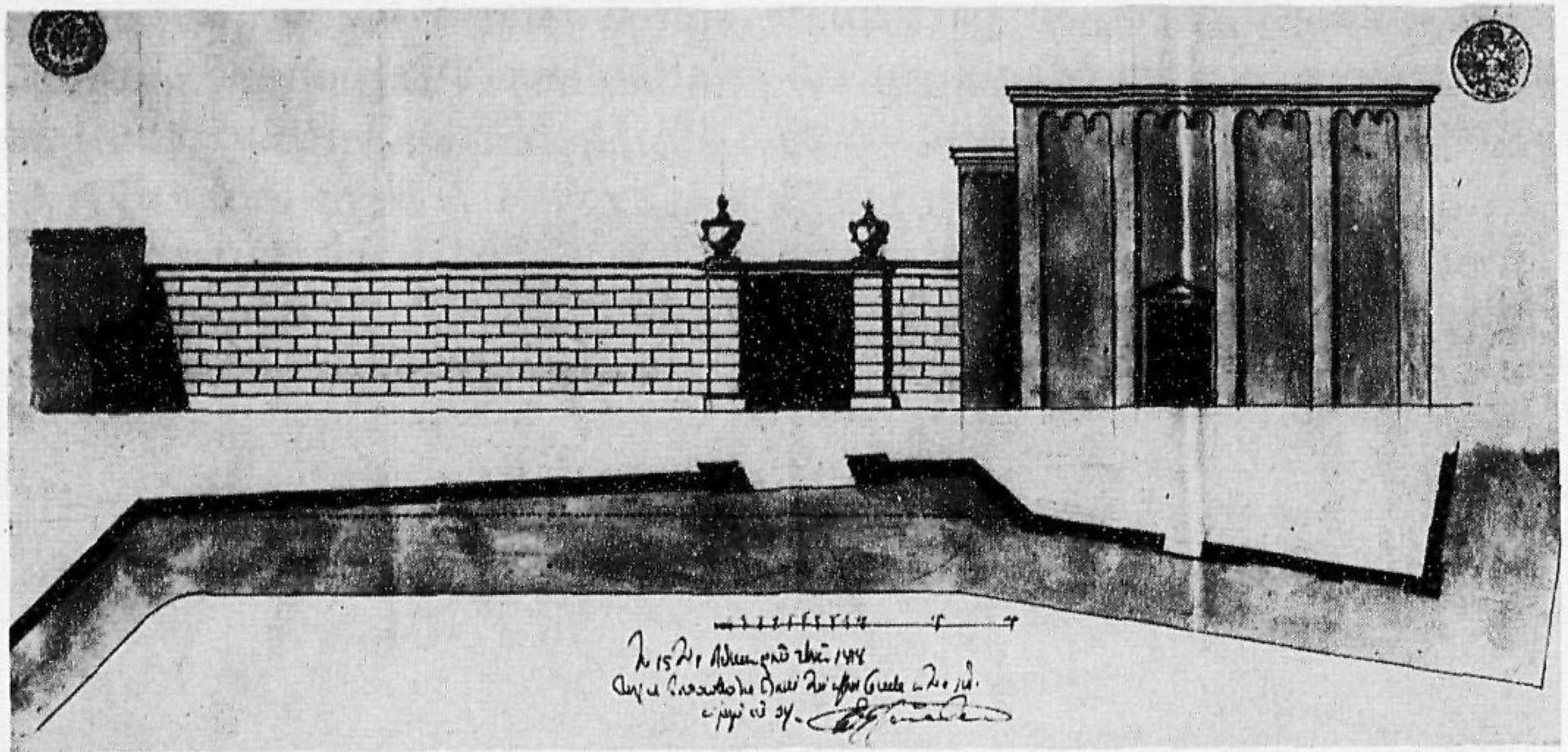


Fig. 2 - Le prime sistemazioni della proprietà Pacchierotti: progetto di muro di cinta attiguo alla Chiesa di S. Leonino, 1818. Padova. Archivio di Stato: atti comunali.

volta tutta all'interno a guardare il verde paesaggio. Le costruzioni Pacchierotti andavano poi ad allinearsi lungo la via che sboccava in Prato della Valle tra S. Leonino e lo Stallone, ma da quella parte sembra si presentassero con prospetti non molto rilevanti (fig. 3). Il cuore della casa era appunto all'interno, verso il giardino. Quanto a questo, Gaspare vi realizzerà intanto il leggero, curvo ponticello per scavalcare il canale verso l'appezzamento interno, e vi sistemerà una sua casa colonica affacciantesi, dall'interno, su un ramo del Maglio posto lungo il lato sud dell'Orto Botanico ⁽⁹⁾.

Soprattutto poi a Gaspare si deve probabilmente la creazione, pure iniziale, del parco Pacchierotti, (fig. 4) sistemato all'inglese, ammirato e cantato come uno tra i più straordinari giardini ottocenteschi, tra gli splendori della cintura di verde che cingeva Padova da sud: un trionfo della natura, tanto che "ti pare un Eden — scrive il Fabris — quando ci si aggira tra le sue profumate aiuole cosparse di fiori, sotto le fronde dei mirti e dei platani illuminati dal pallido raggio della luna, o all'ombra degli alti cipressi" ⁽¹⁰⁾. Vi avrà contribuito lo Jappelli, che proprio nell'anno della visita dello Stendhal iniziava alla grande la sua sfolgorante carriera padovana con i grandi addobbi

⁽⁹⁾ Cfr., il testamento di Gaspare Pacchierotti, in R. Sassi, *Un celebre musico fabrianese: Gaspare Pacchierotti*, Fabriano 1935, p. 49.

⁽¹⁰⁾ A.M. Fabris, *Lettera sul giardino Pacchierotti a Filippo Giuseppini*, in "La Gazzetta Privilegiata di Venezia", 8 agosto 1845, p. 2.

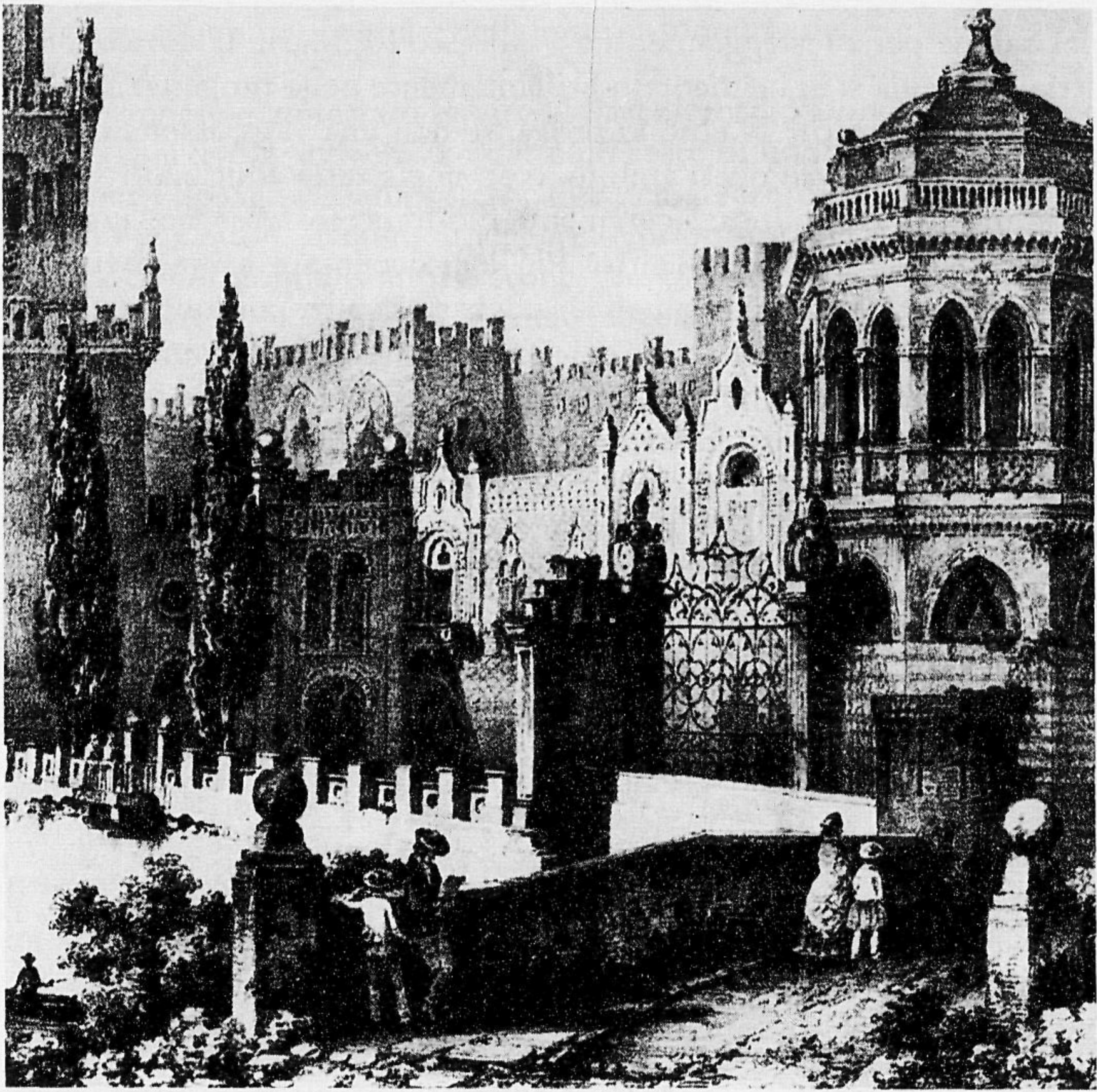


Fig. 3 - Veduta, dalla direzione del ponticello sul Maglio, della parte centrale del castello Pacchierotti, con torre, loggetta e prospetti sul parco. Incisione di metà '800. Padova. Museo Civico.



Fig. 4 - Il parco Pacchierotti in un acquarello dei primi del '900: vegetazione lussureggiante, "placide acque", gotiche architetture. Padova. Museo Civico.

del Salone per i festeggiamenti a Francesco I e Maria Lodovica d'Austria, e che già si era cimentato brillantemente nella progettazione del giardino pittoresco? Niente lo prova, se non una vaga assonanza con le altre sue opere in quest'ambito. Non una stretta amicizia tra i due. Nessuna affinità politica: sicuramente filo-francese, massone l'uno; antifrancese probabilmente l'altro. Più logico pensare a un intervento più o meno diretto, almeno nell'idea di base da altri poi concretamente e dettagliatamente realizzata, del Pacchierotti stesso (uomo di vasta cultura e intelligenza non solo in campo musicale), il quale in particolare aveva soggiornato in Inghilterra, solo con brevi interruzioni, tra 1779 e 1787, anni in cui i più grandi architetti gotici stavano costruendo o l'avevano appena fatto - i loro capolavori, castelli e giardini, sparsi nelle campagne inglesi.

In questo Eden pure Stendhal avrà passeggiato, come anche avrà percorso gli ampi loggiati e il lungo giro di terrazze del piano nobile del castello. Ma lo scopo vero della sua visita, come già accennato, era in particolare quello dell'apprendimento di nozioni di tipo musicale, e l'ambiente più adatto a questo fine sarà stato il piccolo teatro che il cantante si era costruito nella sua casa per usi musicali e per "rappresentazione di farse gioiose" ⁽¹¹⁾. Qui si ritirava a suonare e cantare il Pacchierotti e qui avrà impartito quelle sei "lezioni-conversazioni" al viaggiatore francese, di passaggio per Padova, che dovevano fargli apprendere — come afferma Stendhal — "più di tutti i libri di musica".

Dubbia la presenza dello Jappelli dunque per il giardino. E lo stesso vale per il castello. Edificio, o complesso di edifici, ricco di spunti tra romanici, gotici e gotico-fiammeggianti, a tratti moreschi o genericamente orientaleggianti. È evidente la somiglianza, per A. Prosdocimi (che sostiene una probabile parternità jappelliana), "in certi casi l'identità" di certi motivi di casa Pacchierotti "con quelli del Pedrocchino o dell'altra torre del piccolo prezioso giardino della casa Giacomini, ora Romiati" ⁽¹²⁾. Ma anche in questo caso è più ragionevole pensare se non proprio all'intervento diretto del Pacchierotti, almeno a suoi suggerimenti a professionisti che firmano i relativi progetti per la Deputazione all'Ornato: un Antonio Trevisan per esempio per la planimetria del Casin Nuovo e delle case attigue alla proprietà Zucca; o l'estensore del

⁽¹¹⁾ A. Garbellotto, *Piccola enciclopedia musicale padovana*, in "Padova", XIII, 1973, 7, p. 25.

⁽¹²⁾ A. Prosdocimi, *Il castello del giardino Pacchierotti*, in "Città di Padova", 1962, 2, p. 25.

progetto del muro di cinta e dell'ingresso monumentale adiacente a S. Leonino ⁽¹³⁾.

Osannato e ammirato in vita, il Pacchierotti. "Dopo di lui tutto è poco", si arrivò a scrivere. Fu detto creatore di uno stile che nessuno ha saputo uguagliare: impostato sulla "chiarezza di pronuncia", "bel metodo di canto", "facilità di leggere ogni musica", "genialità, studio, coltura". "Gli uomini ammattiscono" a sentirlo, "le donne svengono nei palchetti" ⁽¹⁴⁾. "Cantore d'ornato ingegno", per il Tommaseo. Di

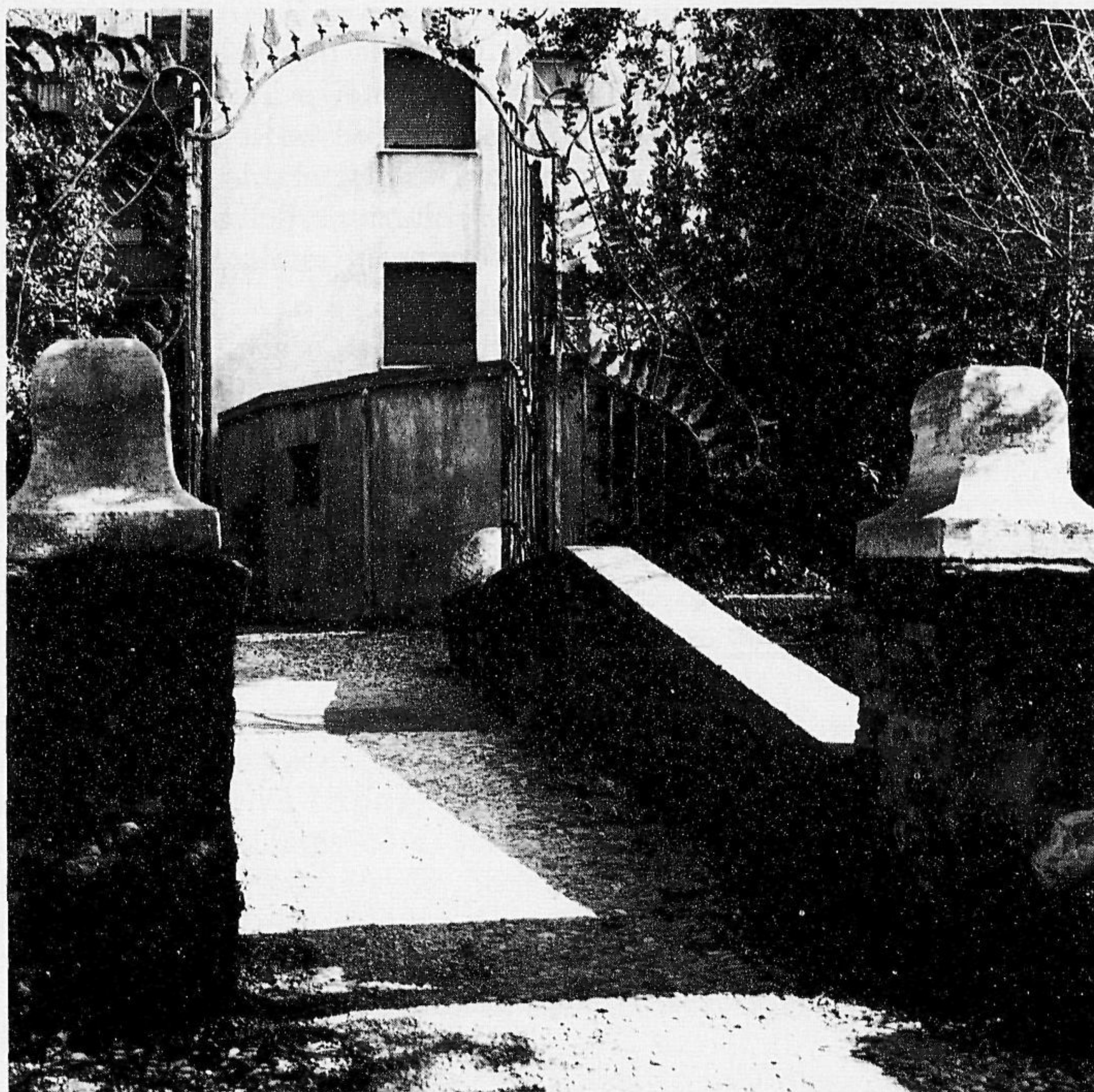


Fig. 5 - Veduta del ponticello sul Maglio: la situazione oggi. Foto Fincato.

⁽¹³⁾ A.S.Pd., *Atti comunali*, S.F., 1818, b. 388.

⁽¹⁴⁾ R. Sassi, *Un celebre musico fabrianese: Gaspare Pacchierotti*, Fabriano 1935, p. 27.

tanto grande personaggio già scriveva il Vernon Lee, ancora nel 1881, che era finito dimenticato; di lui solo restava "in una stanza lunga e stretta un cembalo alto e sottile; era aperto quasi fosse stato tocco prima, ma non dava più suono alcuno", e "un ritratto, in una camera scura e piena di masserizie, quasi nascosto dalla polvere" (15). Nel 1935 rinnova il rimpianto per la dimenticanza di un tale artista, R. Sassi: di Pacchierotti — egli lamenta — nessuno sa nulla; non esisteva neppure un ritratto; nessuno sapeva neppure della sua tomba, di dove fossero finite le "Pacchierotti cineres" (proprio allora dal Sassi ritrovato in un piccolo oratorio alla Mandria).

Oblio. Già allora. E poi una sorta di furia devastatrice che ha voluto spazzar via ogni traccia del passaggio a Padova di una così celebre, importante presenza: e si arriverà alla distruzione impietosa di castello e giardino Pacchierotti, avvenuta nei primi anni Sessanta (fig. 5). Certo il povero Giuseppe Cecchini, il devoto nipote, si aspettava ben altro quando chiudeva la biografia del "benefico e sonno cantore" con queste parole: "sia sempre l'abitazione del benefattore un santuario, in che gelosamente si perpetuino affratellati i ricordi del beneficio, i tributi della riconoscenza" (16).

(15) L. Vernon, *Il Settecento in Italia*, I, Milano 1881, p. 264.

(16) G. Cecchini Pacchierotti, *Cenni biografici intorno a Gaspare Pacchierotti*, Padova 1844, p. 13.

Giuseppe Jappelli e la ritirata dei francesi dal Veneto (1813-1815)

Nell'autunno del 1813 ⁽¹⁾, quando il generale austriaco barone di Eckardt scende lungo il Piave per tagliare la ritirata del vicere Eugenio di Beauharnais, assestato sull'Isonzo, il barone Ferdinando Porro ordina al podestà di Padova Giovanni da Rio di requisire le barche ai cittadini di Curtarolo.

Porro ⁽²⁾, dopo essere stato segretario di varie vice prefetture e delegato di politica a Mantova, dal settembre 1807 è segretario generale nella prefettura dell'Adige ma si era schierato politicamente già dal 1796 a sostegno degli ideali rivoluzionari che saranno la causa del suo dissesto economico. Risulta, inoltre, che sarà citato membro della presunta loggia di S. Silvestro a Verona ⁽³⁾.

Intanto avviene l'occupazione di Feltre e Primolano ⁽⁴⁾, da parte delle truppe austriache, dirette alla volta di Bassano, ed il prefetto Porro aveva ricevuto l'ordine dal comandante della gendarmeria reale del Brenta, Testi ⁽⁵⁾, di inviare la compagnia di riserva per la difesa del ponte sul Cismon, affluente del fiume Brenta.

Giuseppe Jappelli, entrato nel corpo di Acque e Strade del dipartimento del Brenta (Aprile 1807) in qualità di ingegnere ordinario di II classe, data la necessità di soccorso, svolgeva funzioni militari a sostegno della difesa francese. Scrive in una lettera del 18 ottobre da Bassano ⁽⁶⁾: "Il vice prefetto vorrebbe che i soccorsi del Brenta pro-

⁽¹⁾ L. OTTOLENGHI, *Il Dipartimento del Brenta dal 1813 al 1815*, Padova; 1909, pag. 67 e pag. 77.

⁽²⁾ L. ANTONIELLI, *I prefetti dell'Italia Napoleonica*, Bologna, 1983 pag. 391.

⁽³⁾ A. MARIUTTI, *Organismo ed azione delle Società segrete nel Veneto durante la seconda dominazione austriaca (1814-'47)* in: "Miscellanea di storia veneta", serie IV, vol. III, 1030, pag. 22.

⁽⁴⁾ L. Ottolenghi, 1909, pag. 62.

⁽⁵⁾ L. Ottolenghi, 1909, pag. 64.

⁽⁶⁾ L. Ottolenghi, 1909, pag. 383, doc. IX°, doc. IX°.

gredissero verso il Cismon ma, o gli Austriaci sono determinati di sforzare il passaggio fino a Bassano o no.

Nel Primo caso noi perderessimo quella poca gente che potrebbe guardarci a Curtarolo dall'ingresso dei briganti e nel secondo è perfettamente inutile il nostro soccorso".

Temendo quindi che i numerosi disertori del distretto di Camposampiero riuscissero ad intercettare le loro comunicazioni, Jappelli propone di unire le forze ad una spedizione di guardie campestri e, da parte sua, promette di far discendere, durante la notte, le barche da Curtarolo. Resta che, nonostante l'intento del capitano Testi di inviare a Cittadella le colonne mobili, che attendevano all'arresto dei disertori del IV distretto, il prefetto Porro, (constatando l'inferiorità numerica dell'esercito italico) preferisce far retrocedere le colonne mobili da Cittadella allo scopo di concentrare le forze a Curtarolo. Contemporaneamente, egli, stabilisce a Curtarolo un posto di gendarmi a cavallo per agevolare la corrispondenza tra Padova e Bassano ⁽⁷⁾ (v. fig. n. 1).

Nel frattempo, il capitano Angelini con solo 50 uomini, si accinge alla difesa del ponte sul Cismon, gola Troppo isolata Tra le Alpi e troppo vicina a Grigno, già occupata dal corpo del generale Fenner, che auspicava un congiungimento con le truppe di Eckardt. Porro, pur avendo già comunicato al vice prefetto di Bassano l'arrivo di rinforzi a Cittadella ⁽⁸⁾ anche in seguito alla relazione del suo delegato straordinario ingegnere Jappelli, preferisce rinunciare all'invio a Bassano delle poche forze rimanenti e rinforzare Curtarolo e Campo S. Martino con posti di gendarmeria in grado di perlustrare i confini del Bassanese e Castelfranco dove le barche erano state raccolte in caso di eventuale attacco.

Nonostante l'intento dei Francesi di organizzare un massiccio schieramento nei pressi di Bassano ⁽⁹⁾, l'avanguardia austriaca del barone di Eckardt entra nella stessa Bassano il 24 ottobre.

L'arrivo a Padova del generale conte di Staheremberg (7 Novembre 1813) segna la ripresa della dominazione austriaca.

All'interno dell'amministrazione non tutti accettarono l'imposizione di una nuova divisa: quanto a Jappelli, fu tra i funzionari pubblici che abbandonarono la città di Padova.

Il prefetto Porro ⁽¹⁰⁾, da Milano elenca al ministro dell'interno Felici, i nomi di coloro che si allontanarono dal Dipartimento del Brenta:

⁽⁷⁾ L. Ottolenghi, 1909, pag. 66.

⁽⁸⁾ L. Ottolenghi, 1909, pag. 389, doc. XIII.

⁽⁹⁾ L. Ottolenghi, 1909, pag. 63.

⁽¹⁰⁾ L. Ottolenghi, 1909, pag. 389, doc. XII.

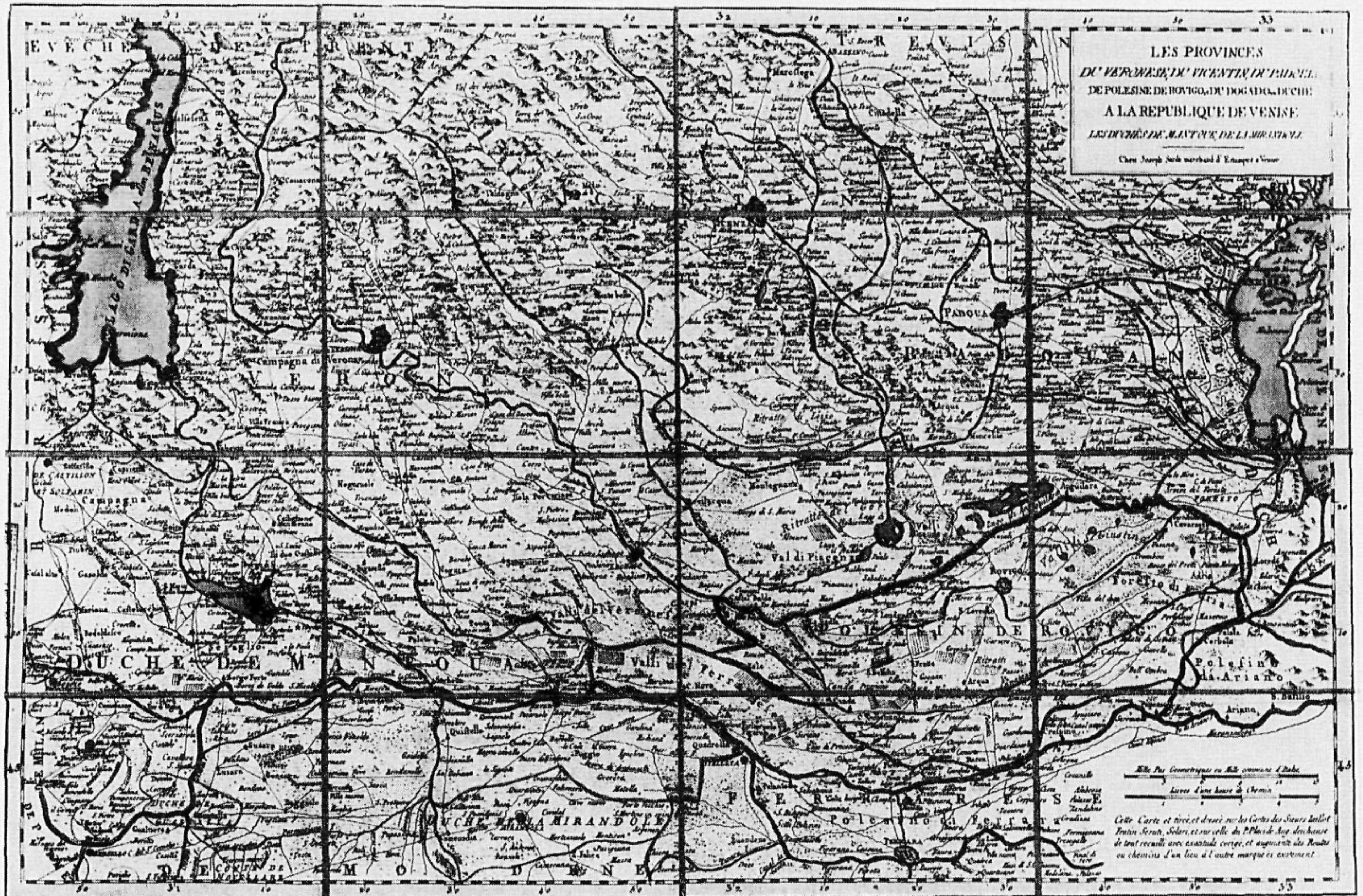


Fig. 1: La carta geografica di fine Settecento (1797) individua alcuni centri sede delle vicende. Les Provinces du Veronese, du Vicentin, du Padovan de Polesine de Rovigo et du Dogado ou Duché. A la Republique de Venise. Les Duchès de Mantoue, de la Mirandole. Chez Joseph Sardi marchand d'Estampes a Venise. (1797). Cette Carde et tireè, et dresèè surles Cartes des sicurs Jaillot Fratin Seruti, Solari, et sur celle du P. Placide Ang. deichanse de tout recueilli avec exatitute corrigé, et augmanté des Routes ou chemins d'un lieu à l'autre marque-ès exatement. (Museo civico di Padova).

“Gli impiegati da dipendenti che si allontanarono dal Dipartimento del Brenta all'avvicinarsi dell'armata nemica sono i signori: Bolempi, segretario generale di Prefettura.

Altan vice Prefetto di Piova-Paolucci vice Prefetto di Este - Marino Serbelloni vice Prefetto di Camposampiero — Jappelli ingegnere ordinario di II classe. Mazzoldi delegato di polizia dipartimentale — Reggiani capo dell'ufficio di coscrizione dipartimentale — Lion commissario di polizia. I signori Paolucci e Reggiani si Trovano a Modena loro patria, il Sig. Lion è a Verona, gli altri mi hanno seguito a Milano ove si attrovano ad eccezione del Sig. Mazzoldi che si recò per alcuni giorni nel Dipartimento del Mella presso la sua famiglia.

Ho prelevato dalla cassa di finanza la somma necessaria per corrispondere tre mesi del rispettivo onorario agli impiegati da me immediatamente dipendenti che abbandonarono la loro residenza ed in questa misura ho presa un'anticipazione per me.

Il Signor ingegnere Jappelli non è stato pagato che per lo scorso ottobre. Questi essendo egli uno dei più fedeli servitori di Sua Maestà non esitò a rimanere in territorio occupato dal nemico e mi seguì. Ho fatte anticipare lire mille al Signor Ingegnere in capo Sanfermo [. . .] Ho pure fatta anticipare una egual somma, quantunque sia rimasto in Padova, al Signor ingegnere in capo Letter, povero circondato da tanti bisogni dopo quarant'anni di zelanti onorati utilissimi servigi [. . .].”

Tralasciamo notizie intorno ad altri personaggi per constatare e ciò, ai fini nostri, conta che il ritorno dell'Austria nel Lombardo-Veneto segua l'inizio di un'accesa lotta alle società segrete e in particolare modo alla Massoneria, e alle cui logge erano confluiti personaggi che cercavano di diffondere le idee della Rivoluzione.

Ricordiamo a questo proposito il sostegno morale fornito agli “esprits forts” dal R[ispettabile] F[ratello] oratore Luigi Mabil: “abbandoniamoci a tutto l'impeto della più pura gioia massonica, il Tributo di lodi, che spargeremo sulle immortali gesta degli Eroi, si farà seme fecondo che, germogliando e crescendo in folta selva di virtù allegrerà la terra tribolata, e abbellirà di fiori questo intralciato cammino, che ci guida lentamente alle soglie dell'Eterno” ⁽¹¹⁾.

Il nuovo governo, poiché intende cancellare ogni traccia del passato, concede grandi poteri alla polizia, “La vigile custode dei diritti dell'Austria”.

⁽¹¹⁾ L. MABIL, *Allocuzione pronunciata celebrandosi l'agape di S. Giovanni della R.L. La Pace all'O. di Padova nel giorno II del mese XII dell'anno delle V.L. VM. DCCC.VIII* Padova, Zanon Bettoni, l'anno della V.L. 5808, 8°, pag. 3.

In Padova, la polizia austriaca, tra i suoi primi atti ottiene di sciogliere la loggia dei Franchi Muratori, che aveva la sede nel quartiere di S. Lucia.

Il maggiore Franco, comandante militare di quella piazza, ci tramanda un elenco dei componenti della loggia tra cui troviamo il fu prefetto Porro, Marco Sanfermo, il prof. Gallino, il prof. Collalto e il prof. Sografi ⁽¹²⁾.

Quest'ultimo fu, poi, tra coloro che vollero chiedere umilmente ai nuovi dominatori la reintegrazione nel proprio ufficio. Come sostiene il Cicogna: "dunque, tutto è fatto per rispetto umano e per la paura della perdita dell'impiego" ⁽¹³⁾.

Ma di tutt'altro genere appare la condotta dello Jappelli, la cui integrità morale viene sottolineata da Giovanni Prati allorché dedicherà sentite parole di commemorazione per la sua scomparsa (1852): ". . . Ammirò ogni vera grandezza di cose e d'uomini, e soprattutto l'arte dei Greci Napoleone e Rossini, credette nella bontà di Dio e non fece mai male a nessuno. . .

Non ebbe impieghi dal governo imperiale, che pur meritandoli con l'ingegno, li demeritò gloriosamente con l'animo" ⁽¹⁴⁾.

Jappelli, compare nell'elenco dei Framassoni veduti e nominati da Callegari, la cui testimonianza è contenuta nella comunicazione riservatissima (24 Febbraio 1814) del presidente della delegazione di polizia Marangoni ⁽¹⁵⁾ (v. fig. n. 2).

"Antonio Callegari, facchino, era incombenzato d'accendere i lumi e di preparare la tavola prima che comparissero quelli della società.

Quest'ultimo, sebbene dovesse essere il meno informato, mi comparve il più veridico. Alcuni framassoni, ch'erano i meno riservati, si fecero da lui vedere finché preparava la mensa a lumi accesi, e taluno gli si presentò anche in cucina. Alcuni altri li sentì nominare in cucina da quei due, che li servirono a tavola".

La relazione inizia però così: "La Framassoneria interessa ben giustamente le visite dell'eccelso governo generale.

È già divulgato che li suoi principi fanno guerra egualmente all'altare e al trono. Quanto questa società è funesta per l'insinuazione, e dilatazione, di false massime, altrettanto è stretta col più segreto legame". Jappelli nella lettera (C M: 20 m.) 1814 all'amico Antonio

⁽¹²⁾ L' Ottolenghi, 1909, pag. 107-109.

⁽¹³⁾ E.A. CICOGNA, Diarii, 20 aprile 1816 in *Mariutti*, 1930, pag. 24.

⁽¹⁴⁾ G. PRATI, Opere, vol. II, Firenze, 1852, pagg. 283-288.

⁽¹⁵⁾ A.S.VE, Presidio di Governo, 1813, b. 3, N. 252.

Antonio Calligaris faustino era incombente a' accendere i lumi, e si preparava la cena
 prima che comparissero quelli nella Società. Questo uomo sebbene dovesse essere il meno
 informato, mi comparve il più veritiero. Alcuni Formatori, che erano i meno riservati,
 si fecero da lui vedere finché preparava la mensa a lumi accesi, e taluno gli si
 presentò anche in cucina. Alcuni altri si sentì nominata in cucina con quei nomi
 che si servono a tavola. Tanto si primi Secoli, che li secondi stanno descritti
 nell'elenco stesso.

Con la Francimasseria i posti in riguardo, e per quanto mi consta, le sue osten-
 sioni non hanno più luogo.

Tali sono le notizie, che ho potuto raccogliere, e che in forma riservatissima
 presento all' Eccelso Governo a parziale occasione di quanto si contiene nell'ossequioso
 Rapporto del 16. Dicembre 1813. N. 68.

Dalla Delegazione di Polizia Dipartimentale di Padova li 12. Febbraio 1814.

Marangoni G. P. Poliziere
 Delegato di Polizia.

Contratto.
 Al Delegato di Polizia Dipartimentale subordina il Capitano sulla Francimasseria
 Beorlaquas Agostino.

Fig. 2: Dal documento autografo del delegato di polizia Marangoni. (A.S.Ve., Presidio di Governo, 1813, b. 3, N. 252).

Marini comunica la propria cessazione dal servizio di ingegnere nel corpo di Acque e Strade: "per le ragioni di essere straniero, il direttore generale, mi ha prevenuto che collo spirare del corrente mese spira (oh dio! che brutto morto) anche il salario da ingegnere d'acque e Strade" (16).

LA SUA TRISTE VICENDA È PERÒ CONDIVISA DA ALTRI INTELLETTUALI, COME STENDHAL, RIMASTI FEDELI ALLA CAUSA FRANCESE

Stendhal nell'opera De L'Amour scrive: "Quella vita tanto alla moda e tanto dispendiosa mi porta a Mosca, mi fa intendente a Sagan

(16) M.C.P. MS. Autografo 750/III, (Cremona, 20 Maggio 1814).

in Slesia e infine mi fa precipitare nell'aprile 1815. Chi lo crederebbe. Quanto a me personalmente il capitombolo mi rallegrò" (17).

Probabilmente non rallegrò altrettanto il nostro giovane Jappelli che egualmente, però, mostra di non perdersi d'animo "balestrato in Cremona dagli avvenimenti [avvenne che] si svegliasse in lui quella maestria nel comporre giardini, ignota prima" come scrive Andrea Cittadella Vigodarzere, nella nota biografia (18). Il gusto pittoresco adottato nel giardino sommi Piconardi, presso Cremona nel 1814, gli, fece meritare l'appellativo di "inventore" di giardini all'inglese, attività che renderà richiestissimo nell'ambito di una ricca committenza privata (19).

Instaurato il Regno Lombardo-Veneto, Jappelli comparve a Padova nel 1815, incaricato dell'allestimento nella sala della ragione, in occasione della festa in onore di Francesco I, (Imperatore d'Austria).

L'apparato scenico ovvero sia il vasto giardino illuminato in tempo di notte "è sostenuto da un meccanismo funzionante per l'illuminazione e per lo scorrimento dell'acqua di cascata.

Lo sfondo naturalistico del palco è in sintonia con il tema del melodramma composto dall'avvocato Antonio Sografi e intitolato "Feste Euganee".

Riporto alcuni punti, a mio parere essenziali dell'argomento drammatico: "Predilette e care al provvidente Olimpico Giove, come ognun sa, fur sino da' tempi caliginosi della antichità più remota, fra tutte le antiche regioni di bella Italia, le provincie de' Veneti, chiamate anco ai tempi d'Augusto, senza nome, ma col più prezioso attributo, I Paesi felici. Tra questi primeggiò sempre quello degli Antenorei, ove fu Padova edificata: e dovea esser così.

O fosse l'ubertosità dei terreni, o la delizios de' colli o la vicinanza del mare, o la buona indole degli abitanti, devoti per istinto ed educazione a due primarie divinità, la Verità e Sapienza fatto sta [. . .] che qui venne mezzo l'Olimpo a stabilirvi sua sede. Giove di più cor valle.

Vi spedì Cerere ad accasarsi e con essa, Flora, e con questa, Pomona, e per mettere il colmo alle beneficenze, vi mandò Bacco, dator di Gioie, tutti a versare i tesori suoi.

Trovò un gigante, per nome Medoaco, tra le fluviatili divinità; lo infiammò di collera, se l'armò, lo spedì.

(17) STENDHAL, *Intrighi d'amore e altre storie* (a cura di Clara Sereni), Milano, 1980, pag. II.

(18) A. CITTADELLA VIGODARZERE, *Giuseppe Jappelli*, in *Il Raccoglitore* IV, 1859, pag. 59.

(19) C. MAZZA, *Jappelli e Padova*, Padova 1978, pagg. 20-24.

Fe' più ancora: gli tramutò il nome in Brenta, gli diè sembianze allettatrici di giovinetto, genio benefico in apparenza ma in sostanza divenne poi un vecchio nerboruto sì, ma caparbio, insolente, devastatore, funesto. Si unirono i Padovani tutti, s'armarono, il cone batteron, lo vinsero, lo strinsero in ceppi, lo posero in carcere. Ma il forte vegliardo spezzò le catene, si scarcerò, vendicò gli oltreggi, infuriò. Addio pampini, addio fiori, addio frutta, addio messi.

Ne' qui si stette; le misere umane vite, la comune prosperità tutta sacrificò, e per colmo d'orrore travolse in guisa i talenti della regolatrice e riparatrice Sapienza, che le fe' cader nel massimo degl'infortunii ch'è quello di sempre progettare e di nulla risolvere.

Sin qui e favola e storia, è si l'una che l'altra cagion di lagrime. Ma che il Medoaco instabilmente ricarcerato minacci eccidio e rovine (e non manca mai di parola) ed abbia la desolata Euganea regione mossa a pietà la vera Provvidenza superna; ma che questa Provvidenza cogli alti decreti suoi abbia trascalto fra i Monarchi della terra il più grande, il più forte, il più clemente, il più saggio nell'Augusto Imperatore e Re nostro Francesco Primo a tranquillità dell'Universo, a riviviscenza delle Venezie, ad immensa gioia de' Padovani, che finalmente sel veggono, se lo adorano, se lo ricolmano di benedizioni questa è tale indubitabil storica candidissima verità, . . ."

Sulla scena vengono rappresentate le lotte sostenute dalle popolazione Euganee per fronteggiare le copiose alluvioni del Brenta.

Non una futile celebrazione di gloria, ma piuttosto la denuncia di un problema urgente e grave da risolvere. Denuncia probabilmente suggerita a Sografi o da Giuseppe Jappelli o da Marc'Antonio Safermo, matematico e idraulico nonché, per trent'anni, ingegnere in capo del Dipartimento del Brenta, al servizio del Governo col compito di "guardare fiumi, alzar argini, gettar ponti drizzar strade nel Padovano"; come scrive Andrea Cittadella Vigodarzere nel 1856. Marc'Antonio Sanfermo ebbe il merito di unire la teoria alla pratica; "nel 1810 pubblicò un'opera sui comprensori [. . .] e corredò l'ampia scrittura con una carta geografica, la quale è tuttora la migliore della nostra Provincia" precisa il Cittadella (L'ingegnere in capo del Dipartimento del Brenta lascia una testimonianza dei lavori idraulici avvenuti in quegli anni, nella sua opera: "Memorie, Rapporti, Progetti" (v. fig. n. 3).

L'analisi della situazione e il progetto per la sistemazione del territorio Padovano avviene dunque in periodo Napoleonico.

Cittadella in veste di presidente dell'Accademia patavina di Scienze, lettere ed Arti, continua l'elogio dicendo: "Il Governo Imperiale, col saggio proposito di porre un valido rimedio agli abituali devasta-

Titolo I.
Spese per Lavori di Strade
Sezione I.
Classe I.
Strade in Appalto

Denominazione della Strada	Dimensione		Indicazione del Contratto di Appalto	Importo dell'Appalto	Osservazioni
	Lunghezza	Larghezza			
Strada di Brondolo					
Tronco dalla Porta di Lonta Corso in Padova a Piove	19615.	10,69.	Pietro Dispacio N. 3097. di cl. E. Direttore fu conchiuso in data 15 Feb. 1807. Contratto di provvisione manutenzione con Antonio Destro per L. 1708. 50 mila.	20466, 0	La manutenzione di questo tronco di strada non è diretta che a renderla transitabile, e tale esserla, evitando quei pericolosi disordini soltanto, che non sono dipendenti da un fondo estremamente fradico, ed argilloso. Il contratto è però rescindibile dal Governo quando le sue disposizioni contemplessero di verificare il solito riattamento ordinato da S. M. L'Imperatore e Re con Decreto del giorno 25 Luglio 1806.
Strada di Bavano nel p. Tronco da Padova a Limena	8560, 6	6.	In consonanza al Dispacio sopra indicato fu conchiuso contratto di provvisione manutenzione di questo tronco con Andoico Mantovani per il prezzo di 1767, 51 mila il giorno 15 Feb. 1806.	9210, 12	Il Contratto conchiuso non contempla che l'oggetto importantissimo di togliere quei mali altranni, che mettevano così di frequente a cimento la vita de' passeggeri. Dato è rescindibile come l'altro, qualora alla Direzione piacesse di decretarne la riforma questa non potrebbe essere per gran tempo dilazionata senza portare sommi discapiti al Nazionale Commercio, che per questa strada si affrettava colla Germania.
				29676, 12	

Fig. 3: Esempificazione dei prospetti contenuti nell'opera manoscritta di M. Sanfermo, del principio del XIX sec.

menti, incaricò il nostro socio di nuovi studi. Questi ragunando intorno a se' parecchi de' più ingegnosi Idraulici [. . .] metteva il problema in quella chiarissima luce che bisogna a chi lungi molto dal luogo deve dar sentenza sopra una questione oscurata dal tempo, dalle dispute, dalle illusioni, e posta in mezzo a un laberinto di correnti, alvei, sghembi, giravolte, ponti conche, sostegni, e molti e molti interessi da conoscere e preservare [. . .] Tali studi rimasero senza risultamento senonché ad onore del proponente giova notare, come la ispezione della carta idrografica mostri chiaro che nelle dirizzate, superiori degli alvei (non però negli spedienti inferiori cioè più presso alla marina) hanno quelle proposte, almeno in parte, qualche simiglianza col Progetto, ora in via di esecuzione dell'illustre Paleocapa, celatosi per modestia, sotto il nome ugualmente luminoso, del Fossombroni.

In riferimento alla vicenda Brenta lungamente analizzata da Cittadella, in principio si legge: "Maggiori e notissime difficoltà vengono alla Provincia padovana dalla sua speciale condizione rispetto ai fiumi Brenta e Bacchiglione, mal contenuti dai tanti argini, privilegio tristissimo del nostro suolo fino ab antiquo; giacché Dante, or fanno quasi 600 anni, li prese, come tutti sanno, in esempio, e li pose fra le decorazioni dell'Inferno" (20). Un soggetto antico, presentato in veste moderna da Giuseppe Jappelli un personaggio che verrà ad assumere un ruolo rappresentativo della cultura veneta anche a livello internazionale.

Nella direzione dei lavori Jappelli il nostro "machinatori eximio" dà prova della sua raffinata capacità tecnico-artistica e soprattutto mantiene con coerenza la sua posizione di riformatore.

Dunque egli passa dalla critica delle armi del 1813, alle armi della critica mediante la rappresentazione teatrale del 1815.

(20) A. CITTADELLA VIGODARZERE, *Elogio di M. Sanfermo*, 1856, in *Accademia di Scienze Lettere ed Arti* 1855-57.

REGNO D'ITALIA
DIPARTIMENTO DEL BRENTA

Bassano alle 5 1/2 pom. del giorno 18

Al Sig. Cav. Barone Prefetto del Brenta

L'Ing. JAPPELLI

Dalla lettera del sig. Vice-Prefetto Ella sentirà i dettagli più minuti sulle critiche circostanze di questo paese dove regna una confusione immensa. Il Vice-Prefetto vorrebbe che i soccorsi del Brenta progredissero verso il Cismon, ma o gli Austriaci sono determinati di sforzare il passaggio fino a Bassano o no. Nel primo caso noi perderemo quella poca gente che potrebbe guardarci a Curtarolo dall'ingresso dei Briganti e nel secondo è perfettamente inutile il nostro soccorso. Non ho eccitato il sig. Vice-Prefetto di Camposampiero alla spedizione delle Guardie Campestri mentre i disertori che invadono quel Distretto mancando le Comuni interamente di forze potrebbero intercettarci tutte le comunicazioni. Questa notte parto per Curtarolo per far discendere le barche. Domani mattina le spedirò una stafetta colle notizie. — Ho l'onore di proterstarle i sensi dell'alta mia considerazione.

ING. JAPPELLI

I tre manoscritti degli statuti comunali di Padova (sec. XIII-XV) conservati nella Biblioteca del Museo Civico: note storiche e codicologiche

Dopo un certo periodo di emarginazione, se non di vero e proprio oblio (quasi che la loro natura di testo normativo non garantisse di poter "toccare" la realtà storica come un documento notarile, un testamento, una cronaca o una serie di estimi), gli statuti sono tornati al centro dell'interesse degli studi storici, come testimoniano le numerose iniziative editoriali intraprese in questi ultimi anni ⁽¹⁾. Gli statuti, infatti, nella loro varia tipologia di statuto urbano, rurale, signorile, di corporazione o associazione in genere, rappresentano una vera miniera di informazioni, anche se l'indubbia fissità della norma codificata costringe ad un lavoro di penetrazione che va al di là del testo, ricorrendo al necessario confronto con altre fonti. Qui ci occuperemo in particolare degli statuti comunali di Padova, che costituiscono una delle fonti più importanti per la storia della città: essi forniscono non solo notizie sugli ordinamenti legislativi, politici e amministrativi del comune, ma anche dati sull'economia, la demografia, la società, la cultura della comunità che li ha espressi.

Per Padova sono note tre redazioni statutarie, legate ai tre regimi politico-istituzionali che si succedettero nel governo della città medioevale: la redazione comunale vera e propria, detta "repubblicana", riunita in volume nel 1276; quella signorile, fatta compilare nel 1362 da

⁽¹⁾ Per il rinnovato interesse intorno agli statuti e per i problemi relativi alla loro edizione cfr. G. FASOLI, *Edizione e studio degli statuti: problemi ed esigenze*, in *Fonti medioevali e problematica storiografica. Atti del congresso internazionale tenuto in occasione del 90° anniversario della fondazione dell'Istituto Storico Italiano, 1883-1973, Roma 22-27 ottobre 1973*, Roma 1976, I, p. 173-190 e M. ASCHERI, *La pubblicazione degli statuti: un'ipotesi di intervento*, "Nuova rivista storica", 69 (1985), p. 95-106, che raccoglie anche la più recente bibliografia relativa a edizioni e studi di statuti.

Francesco il Vecchio da Carrara; quella veneziana "riformata", codificata nel 1420 e rimasta in vigore, variamente modificata soprattutto dalla normativa emanata dalla Dominante, fino alla caduta della Repubblica Veneta. Esse con ogni probabilità furono le uniche ad essere compilate organicamente, anche se, come si dirà, è legittimo sospettare l'esistenza di redazioni intermedie almeno parziali, fatte in occasione di revisioni statutarie di una certa importanza e consistenza.

I principali testimoni delle tre redazioni superstiti sono da considerare, sulla base degli elementi che qui esporremo, i tre manoscritti pergamenacei conservati nel fondo padovano della Biblioteca del Museo Civico di Padova, segnati rispettivamente B.P.1235, B.P.1237 e B.P.1236. A meno che qualche fondo d'archivio o di biblioteca non riservi sorprese, per la prima redazione si tratta dell'unico esemplare conosciuto. Della seconda esiste almeno un altro esemplare utile per stabilire il testo, da considerarsi tuttavia di qualche anno più tardo del padovano, conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia ⁽²⁾. Della terza redazione, tra le varie copie intere o parziali di cui si ha notizia ⁽³⁾, altri due esemplari, peraltro più tardi, sono conservati presso la medesima Biblioteca del Museo Civico ⁽⁴⁾, uno, pure

⁽²⁾ Si tratta del Marc. lat., V, 37 (2306), descritto in G. VALENTINELLI, *Bibliotheca manuscripta ad Sancti Marci Venetiarum*. . . IV, Venetiis 1873, p. 133-135, che, nonostante la sottoscrizione datata 1362, può essere fatto risalire, a nostro avviso, almeno ad una prima valutazione basata su elementi interni al testo, al 1366 se non oltre. Quanto alla provenienza, l'origine e la storia più antica sono ancora da stabilire con certezza, mentre note di possesso seicentesche testimoniano che in quel secolo il manoscritto era in mano di privati; dovette in seguito passare alla biblioteca di San Giovanni di Verdara, dove fece appena in tempo a vederlo l'abate Francesco Dorighello, prima che passasse alla Marciana con la soppressione di quel convento. Quest'ultima testimonianza è contenuta nelle pagine introduttive (p. 6-9) di un manoscritto della Civica di Padova, denominato, non del tutto propriamente, *Statuta patavina ex quatuor codicibus membranaceis extracta*, segnato B.P. 148 (Biblioteca Piazza ms. 130), cart., in-folio, di 1038 p., scritto tra gli anni 1780-1783 dal Dorighello. Assieme alle trascrizioni di altre fonti padovane medioevali, esso contiene estratti degli statuti cittadini, ricavati dalle tre redazioni. Il Dorighello descrive i codici da lui utilizzati: tre, che lui vide nel confusissimo *tabularium* della cancelleria patavina, corrispondono ai tre codici ora in Civica, il quarto, visto appunto nella biblioteca di San Giovanni di Verdara, corrisponde nella descrizione al Marciano.

⁽³⁾ Cfr. L. FONTANA, *Bibliografia degli statuti dei comuni dell'Italia superiore*, II, Torino 1907, p. 333-334.

⁽⁴⁾ Si tratta del B.P. 1746, membr. di 377 x 258 mm., di I +281 +I cc., in uso presso il comune di Cittadella, come testimoniano numerose annotazioni, fatto risalire agli anni tra il 1425 e il 1430 da G. MARIANI CANOVA, *Un miniatore padovano nella prima metà del Quattrocento*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 60 (1971), n. 2, p. 57-78: 62-63, che ne studia le numerose miniature, e del B.P. 166, cart. di 340 x 255 mm., di 500 cc., proveniente dalla Biblioteca Piazza, datato al 1475 da A. MOSCHETTI nel suo catalogo, rimasto purtroppo incompleto, dei manoscritti Piazza, *Collezione Piazza o Raccolta di storia patria* (ms. B.P. 6392, fasc. 36).

posteriore, presso la Biblioteca Universitaria di Padova ⁽⁵⁾; inoltre con la diffusione della stampa ne furono pubblicate parecchie edizioni, fortemente rimaneggiate nel corso dei secoli, a partire dalla *princeps* del 1482 ⁽⁶⁾.

I tre codici padovani presentano aggiunte, modifiche, cancellazioni, interventi insomma che fanno pensare ad un loro uso certamente di carattere ufficiale: il carrarese, ad esempio, oltre a presentare nel testo e in fine alcuni gruppi di poste statutarie aggiunte in date diverse, sembra essere con ogni probabilità l'esemplare utilizzato dai Veneziani nel periodo tra il 1405, anno della dedizione di Padova alla Dominante, e il 1420, anno della redazione del riformato ⁽⁷⁾. Inoltre, essi provengono dall'Archivio Civico Antico ⁽⁸⁾.

L'unico *corpus* statutario finora integralmente edito è quello dell'età comunale, pubblicato da Andrea Gloria nel 1873 ⁽⁹⁾, mentre per le altre raccolte esistono solo edizioni parziali di gruppi o di singoli statuti ⁽¹⁰⁾. Il lavoro del Gloria fu encomiabile, ma eseguito con criteri

⁽⁵⁾ Si tratta del ms. 1466, trascritto nel 1439 dal giureconsulto Lauro Palazzolo per suo uso personale, passato in seguito alla biblioteca di S. Giustina, da cui pervenne all'Universitaria. Descrizioni del codice si trovano in *Fondi antichi della Biblioteca Universitaria di Padova: mostra di manoscritti e libri a stampa in occasione del 350° anniversario della fondazione*, Padova 1979, p. 53-54 e, più ampia, redatta da B.M. DI LUZIO, in *I benedettini a Padova e nel territorio attraverso i secoli: saggi storici sul movimento benedettino a Padova, catalogo della mostra storico-artistica nel XV centenario della nascita di san Benedetto*, Padova 1980, p. 385-386.

⁽⁶⁾ Vicenza, Leonardus Achates, 26 luglio 1482, IGI 7135. Per questa e per le altre edizioni cfr. FONTANA, *Bibliografia degli statuti*, p. 325-335.

⁽⁷⁾ Lo fa pensare il fatto che vi sono registrate numerose lettere ducali veneziane comprese tra quelle date, nonché il fatto che i nomi dei Carraresi vi sono stati erasi, come per *damnatio memoriae*, e che manca la prima rubrica, probabilmente contenente le prerogative pertinenti al signore. Lo afferma anche una nota di natura archivistica apposta da mano seicentesca o settecentesca nel verso del piatto anteriore.

⁽⁸⁾ I codici dovettero passare alla Biblioteca, per volontà del Gloria, negli anni immediatamente successivi al 1871, anno in cui fu attuato il trasferimento del Museo dal palazzo municipale alla nuova sede del Santo, quando furono sistemate le raccolte librerie, in particolare la Padovana o Collezione di storia patria (cfr. A. GLORIA, *Del Museo civico di Padova. Cenni storici con l'elenco dei donatori e con quello degli oggetti più scelti*, Padova 1880, p. 26-29 e, più in particolare, le relazioni sul Museo degli anni 1870-80 nei *Rendiconti morali* del comune).

⁽⁹⁾ *Statuti del comune di Padova dal secolo XII all'anno 1285*, a cura di A. GLORIA, Padova 1873.

⁽¹⁰⁾ Ci limitiamo a citare le pubblicazioni che ne riportano un certo numero: A. GLORIA, *Leggi sul pensionatico emanate per le province venete dal 1200 a' dì nostri*, Padova 1851 (legislazione sul pascolo tratta dai tre codici), A. GLORIA, *Dell'agricoltura nel Padovano, leggi e cenni storici*, I, Padova 1855, p. 3-86, 161-252 (rubriche concernenti l'agricoltura tratte dai tre statuti; rubrica sui lavori pubblici tratta dal carrarese), A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, IV, Padova 1862, p. 43-58 (altre rubriche sui lavori pubblici dal carrarese), M. ROBERTI, *Le corporazioni padovane d'arti e mestieri. Studio storico-giuridico con documenti e statuti inediti*, Venezia 1902, B. CESSI, *Gli statuti padovani durante la dominazione scaligera in Padova*, "Atti dell'Accademia scientifica veneto-trentino-istriana", 2 (1907), p. 66-124, G. BEDA, *Ubertino da Carrara signore di Padova*, Città di Castello 1906 (statuti signorili del 1339), J. ZENNARI, *Giacomo II da Carrara signore di Padova (1345-1350)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 13 (1910), p. 101-123, 14 (1911), p. 1-55 (statuti signorili di quell'epoca).

oggi ormai superati: si tratta di una trascrizione meramente diplomatica e non critica del testo, per di più sprovvista di indici. Da anni si sente quindi la necessità di procedere ad una riedizione dello statuto repubblicano e di provvedere all'edizione degli altri due ⁽¹¹⁾.

Come è caratteristico di questi testi normativi, le redazioni successive dipendono strettamente dalle precedenti, ne riprendono con fedeltà la struttura e il contenuto, eliminando, modificando o aggiungendo a seconda delle nuove esigenze.

A parere del Gloria, il codice repubblicano fu compilato e trascritto nella primavera del 1276, probabilmente a norma di una legge del 1263 che ordinava si raccogliesse un nuovo codice statutario. La maggior parte degli statuti in esso contenuti porta date posteriori al 1256, ma vi sono anche statuti precedenti, risalenti alla prima metà del XIII secolo, e altri ancora più antichi. Il Gloria attribuisce alcuni di questi addirittura all'inizio del XII secolo, anche se, tranne rari casi in cui è indicata una data precisa, gli statuti più antichi portano l'indicazione generica di "statutum vetus conditum ante millesimum ducentesium tricesimum sextum". Tale data 1236 si spiega con la volontà di tornare alla costituzione precedente il dominio ezzeliniano (1237-1256) da parte del rinato regime comunale, che abrogò tutta la legislazione del da Romano e ne distrusse i documenti. Secondo il Gloria, dovette comunque esistere almeno una redazione statutaria precedente il dominio ezzeliniano, perduta, rifusa per la parte ritenuta ancora valida nel codice repubblicano del 1276. Questo fu poi sottoposto a revisione nei due anni immediatamente successivi e contiene anche aggiunte marginali datate fino al 1285 ⁽¹²⁾.

Il codice carrarese fu compilato nel 1362. Con lo stesso procedimento adottato dal repubblicano, anche questo accoglie molta parte della produzione statutaria precedente. Tra le due raccolte corre quasi un secolo. Non è improbabile che in questo lasso di tempo sia stato costituito un altro codice organico, perduto, databile, come pensano alcuni studiosi, alla fine del Duecento. Il sospetto deriva dall'esistenza di un cospicuo numero di statuti *extravaganti* di quell'epoca o dei primi anni del Trecento, comunque presignorili, che si ritrovano in copie autentiche di poco posteriori agli originali, le quali fanno riferimento a questi come contenuti in un *volumen* sotto determinate rubri-

⁽¹¹⁾ È vivamente auspicato, a riguardo, che la Deputazione di storia patria per le Venezie possa realizzare tale operazione, da anni nei suoi progetti.

⁽¹²⁾ A. GLORIA, *Cenni intorno al codice*, in *Statuti del comune di Padova*, p. VIII-IX.

che ⁽¹³⁾. Tali statuti non si trovano però né nel codice repubblicano né in quello carrarese; in quest'ultimo, poi, sono presenti statuti che dovrebbero per datazione ritrovarsi nel comunale, mentre qui non ci sono.

Così pure si potrebbe pensare che anche in età signorile si fosse approntata una nuova raccolta di leggi prima del 1362, ascrivibile a Ubertino da Carrara, signore dal 1338 al 1345 e considerato il vero fondatore della signoria di famiglia in Padova, che promosse una notevole riforma statutaria nel 1339, costruendo, se non un *volumen* organico, almeno una raccolta di riformazioni che furono poi riportate sparsamente nel codice del 1362 ⁽¹⁴⁾.

Comunque, non c'è traccia di queste supposte codificazioni intermedie; ricordiamo inoltre che la produzione di statuti e riformazioni era abbondante e continua, e non tutti trovavano posto nei *volumina*.

In conclusione, il codice del 1362 comprende in primo luogo statuti di epoca propriamente signorile, cioè posteriore al 1318, raccolti soprattutto intorno ad alcune date significative nella storia politica cittadina: 1329, 1331, 1335, anni della dominazione scaligera in Padova ⁽¹⁵⁾; 1339, anno della revisione statutaria di Ubertino; 1345-1350, anni della signoria di Giacomo II ⁽¹⁶⁾. Poco numerosi sono gli statuti con date successive. Contiene inoltre statuti della fine del Duecento e dell'inizio del Trecento sicuramente posteriori alla redazione del codice repubblicano; statuti di quest'ultimo riportati integralmente o con modifiche più o meno radicali; statuti del periodo 1276-1285 non presenti tra le *additiones* del comunale. Le maggiori trasformazioni rispetto alla redazione precedente riguardano l'organizzazione del comune e la procedura civile.

Con il medesimo procedimento fu compilato anche lo statuto veneziano, redatto in seguito alla riforma fatta nel 1420 da una commis-

⁽¹³⁾ A solo titolo di esempio citiamo, tra gli statuti *extravaganti* editi, V. LAZZARINI, *Statuto che conferisce la signoria a Francesco I da Carrara*, "Archivio veneto", s. 5, 16 (1934), p. 284-290, P. SAMBIN, *Statuti padovani inediti, II, Il conferimento della signoria a Francesco II da Carrara (1388)*, "Atti e memorie della Accademia patavina di scienze, lettere ed arti", 73 (1960-61), p. 69-93 e quelli riportati in appendice a M.A. ZORZI, *L'ordinamento comunale padovano nella seconda metà del secolo XIII. Studio storico con documenti inediti*, in *Miscellanea di storia veneta edita per cura della regia Deputazione di storia patria per le Venezie*, s. IV, V, Venezia 1931, p. 1-245.

⁽¹⁴⁾ Cfr. BEDA, *Ubertino* e M.C. BILLANOVICH GANGUZZA, *Carrara (da) Ubertino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, p. 700-702.

⁽¹⁵⁾ Cfr. CESSI, *Gli statuti padovani* e S. COLLODO, *Padova e gli Scaligeri*, in *Gli Scaligeri. 1277-1387*, a cura di G.M. VARANINI, Verona 1988, p. 41-50, ora in S. COLLODO, *Una società in trasformazione: Padova tra XI e XV secolo*, Padova 1990, p. 169-191.

⁽¹⁶⁾ Cfr. ZENNARI, *Giacomo II* e M.C. BILLANOVICH GANGUZZA, *Carrara (da) Giacomo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, p. 673-675.

sione di statutori padovani nominati dai rettori veneziani (17). Anche questa raccolta, profondamente modificata dal nuovo regime, accoglie tuttavia parte della legislazione precedente, compresi alcuni statuti datati prima del 1236.

Ci proponiamo qui di dare una descrizione, per quanto breve, sufficientemente sicura dei tre codici statutori padovani (18).

a) Il B.P.1235 (19) è un manoscritto membranaceo databile al 1276, di mm. 360 x 260 (20), di II+287+I cc., le prime 3, contenenti gli indici, non numerate, le altre, contenenti il testo, numerate da 1 a 284 a penna con inchiostro nero nel margine superiore di ciascun recto da mano moderna, la stessa che cartulò tutti e tre i codici. Il manoscritto è composto da un duerno mancante della quarta carta, più otto quaderni, più un ternione che presenta una posposizione di carte (sequenza 1, 3, 5, 2, 4, 6) non avvertita da chi eseguì la numerazione, ma segnalata dal Gloria in calce a ciascuna pagina. Seguono tre quaderni, più un duerno mancante della quarta carta, più dieci quaderni, più un quaderno mancante della settima e ottava carta, più sei quaderni, più un quaderno privo della settima e ottava carta, più tre quaderni, più un duerno, più un foglio, più un quaderno, più un duerno mancante della quarta carta, più una carta aggiunta in epoca posteriore scritta in caratteri imitanti quelli del testo originale, più un ternione mancante della sesta carta (21). Alcuni fascicoli sono numerati in rosso nel margine inferiore della prima carta; tutti presentano richiami alla fine. Ciascuna carta porta in testa sul recto il numero del libro e sul verso una L maiuscola.

La scrittura è una gotica libraria italiana (*rotunda*), consueta in testi consimili, apparentemente di una sola mano (22), in inchiostro bruno, disposta su di una colonna di 28 righe tracciate a piombo (specchio di rigatura mm. 221 x 138); i margini sono molto ampi, soprat-

(17) Cfr. A. GLORIA, *Monumenti dell'Università di Padova (1318-1405)*, II, Padova 1888, p. 446.

(18) Abbiamo seguito, per i criteri descrittivi, quelli consigliati da A. PETRUCCI, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, Roma 1984. Avvertiamo che la nostra vuole essere solo una prima descrizione, d'insieme e sommaria; rimandiamo ad altra sede un'analisi più approfondita.

(19) Una eccellente, per quei tempi, descrizione del manoscritto fu condotta dal Gloria nell'introduzione alla sua edizione, cfr. *Cenni intorno al codice*, p. VII-X. Una breve scheda sul codice, redatta da S. BORTOLAMI, si trova poi in *S. Antonio 1231-1981: il suo tempo, il suo culto e la sua città*, Padova 1981, p. 270-271, catalogo della mostra in occasione della quale il codice fu esposto.

(20) Questa, come le altre che si daranno, è una misura media.

(21) Il recente restauro ha comportato una cucitura piuttosto stretta dei fascicoli al centro e in prossimità dei capitelli, per cui non è stato agevole controllare la fascicolazione, che può presentare quindi imprecisioni. Ciò vale anche per gli altri due manoscritti, restaurati nello stesso periodo.

(22) Questo elemento andrà verificato in sede di analisi più approfondita.

tutto l'inferiore, ma devono essere stati rifilati in occasione di qualche intervento di legatura, perché alcune aggiunte marginali risultano tagliate; i titoli dei libri e delle rubriche sono in inchiostro rosso. Il testo presenta talvolta correzioni di parole o di intere frasi su rasura o in interlinea, eseguite verosimilmente durante o immediatamente dopo la sua stesura: a margine sono infatti visibili le indicazioni del correttore tracciate in minuscola gotica corsiva con tratto minuto e sottile. Mancano sottoscrizione e datazione, ma il Gloria fa risalire convincentemente la trascrizione del codice al periodo compreso tra il 21 febbraio e il 27 aprile 1276. Il testo fu tuttavia sottoposto a revisione statutaria subito dopo, durante le podesterie di Guido de' Roberti da Reggio (29 giugno 1276-29 giugno 1277) e di Matteo Querini da Venezia (29 giugno 1277-29 giugno 1278), come testimoniano le numerose aggiunte marginali così datate, di una stessa mano in gotica libraria di modulo più piccolo le prime, di altra mano quasi tutte in minuscola cancelleresca le seconde. Altre aggiunte, di mano diversa, non vanno oltre il 1285, a parte lo statuto scritto sul verso dell'ultima carta, in minuscola cancelleresca, intitolato dal Gloria *De ludis pro Carra-riensibus* e databile dopo il 1318. Le iniziali dei libri e di alcune rubriche, i capitoli degli statuti e i segni di paragrafo sono miniati in inchiostro rosso e turchino alternativamente, talvolta con fregi a penna.

Il manoscritto è stato restaurato nel 1981 dal Laboratorio di restauro del libro di Santa Giustina in Padova; la legatura, rifatta, è in pelle marrone e mantiene della precedente, moderna tuttavia anch'essa, gli assi lignei e le quattro borchie metalliche agli angoli di ciascun piatto, nonché il fermaglio di chiusura della fascetta. Nel verso del piatto anteriore è incollato il cartiglio con lo stemma di Padova sormontato dal leone veneziano passante, che comprova la sua provenienza dall'Archivio Civico Antico.

Gli statuti, come consuetudine in questo tipo di testi normativi, sono raggruppati in rubriche, a loro volta raccolte in quattro libri, dedicati rispettivamente all'organizzazione del comune, alla sua giurisdizione, all'amministrazione della giustizia, in particolare a quella criminale, nonché alla legislazione sulle attività artigianali e commerciali, ai beni comunali e alle opere pubbliche. Vi sono aggiunti in fine il *Liber falsariorum* e alcuni privilegi e costituzioni particolari.

b) Il B.P. 1237, manoscritto membranaceo, fu compilato nell'anno 1362, come si ricava dalla sottoscrizione; misura mm. 396 x 272: è costituito di II+ 350 +I cc., le prime 9, contenenti la registrazione di alcune lettere ducali emanate nel 1414-1415, seguita dall'indice alfabetico delle rubriche compilato dal notaio di cancelleria e archivista Pietro Sa-

violo nel 1660 ⁽²³⁾, numerate in numeri romani da I a IX, le altre, contenenti il testo degli statuti e alcune *additiones* in fine, numerate da 1 a 341 in penna con inchiostro nero sul margine superiore di ciascun recto da mano moderna. Il manoscritto è composto di un foglio e un ternione, contenenti le ducali e l'indice, che devono essere stati quindi aggiunti in seguito, più un quaderno mancante delle prime tre carte, più sette quinterni, più un sesterno, più tre quinterni, più un quinterno con un foglio inserito tra la seconda e la terza carta e mancante della ottava carta originaria, sostituita da un'altra, più una carta, più tre quinterni, più un quaderno, più un duerno, più due quinterni, più un quinterno con una carta aggiunta tra la terza e la quarta, più un quinterno, più un quinterno con una carta aggiunta tra la quarta e la quinta, più nove quinterni, più un duerno; infine, un duerno e un quaderno, invertiti con il recente restauro, più un ternione mancante della quinta carta, più un quaderno, tutti contenenti le *additiones* posteriori (1362-1385). I fascicoli non sono numerati, ma sono sempre presenti i richiami in fine; anche qui il recto e il verso delle carte sono contraddistinte dal numero del libro e dalla lettera L rispettivamente.

La scrittura è una gotica libraria italiana di una sola mano, in inchiostro bruno, a volte molto rovinata e quasi illeggibile (dei tre manoscritti questo è il peggio conservato), disposta su di una colonna su 43 righe tracciate a piombo (specchio di rigatura mm. 260 x 155), i titoli dei libri e delle rubriche sono in inchiostro rosso. Il copista è il tedesco Iohannes de Lyebenberch, come risulta dalla sottoscrizione a c. 316 r: "Vicepotestate Padue sapienti viro domino Iohanne Salgado de Feltre, legum doctore, millesimo trecentesimo sexagesimo secundo. Ad honorem omnipotentis Dei et gloriose sue genitricis dulcissime virginis Marie, et communem utilitatem populi Paduani, reducta sunt statuta communis Padue in hoc volumine de mandato magnifici et potentis domini domini Francisci de Carraria, per manus Iohannis de Lyebenberch de Alamania". Di mani diverse sono le aggiunte posteriori di epoca trecentesca, molte del 1391 (in gotica libraria), e le registrazioni di ducali veneziani (in minuscola cancelleresca), scritte alla fine delle rubriche corrispondenti, a volte su statuti preesistenti erasi, e sulle carte inserite, nonché i gruppi di *additiones* in fine, riconducibili al 1362-1366 (le più estese, scritte probabilmente in quest'ultimo anno,

⁽²³⁾ Così si ricava dalla sottoscrizione autografa alla fine dell'indice. Per Pietro Saviolo e la sua importante opera presso la cancelleria e l'Archivio del comune di Padova nella seconda metà del XVII secolo, cfr. L. BRIGUGLIO, *L'Archivio Civico Antico di Padova e l'opera dei suoi ordinatori (1420-1948)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 45(1956), p. 183-218.

in gotica libraria), al 1375, al 1377 e al 1385 (in cancelleresca). Le iniziali dei libri e di numerose rubriche, i capilettera degli statuti e i segni di paragrafo sono miniati e fregiati in rosso e blu; il colophon è inscritto in un bel fregio.

Anche questo manoscritto è stato restaurato nel 1981-82, in modo analogo al precedente. La legatura è in pelle marrone rossiccio, con borchie; nel verso del piatto anteriore è pure presente lo stemma civico; sotto, una nota archivistica di mano seicentesca o settecentesca avverte trattarsi degli statuti carraresi, in vigore fino alla riforma veneziana.

Rispetto alla redazione statutaria repubblicana, di cui riproduce la struttura, quella signorile presenta un libro in più, il quinto, relativo al salario dei notai di palazzo.

c) Il B.P. 1236 è pure un manoscritto membranaceo, presumibilmente databile al 1420, anno della riforma statutaria, di mm. 375 x 260, di I+ 377 +II cc., le prime 3, contenenti il titolo ("Volumen statutorum magnificae civitatis Paduae refformatorum sub anno 1420") e l'indice delle rubriche, di mano tarda imitante la scrittura del codice, non numerate; le altre carte, contenenti il testo, numerate da 1 a 374 sul margine superiore di ciascun recto. La numerazione è moderna; la stessa mano ha aggiornato il numero delle pagine dell'indice. Il manoscritto è composto da un duerno mancante della quarta carta, più un quaderno, più sei quinterni, più un duerno, più un quinterno, più un sesterno con una carta in meno nella prima metà, più un quinterno, più un quinterno mancante della nona carta, più due quinterni, più un quaderno, più un quinterno mancante della ottava carta, più un quinterno, più uno mancante della terza e uno mancante della decima, più tre quinterni, più un quaderno, più otto quinterni, più un duerno, più un quinterno, più un ternione in cui la prima carta è sostituita da un'altra, più tarda, più un foglio, più tre quinterni, l'ultimo mancante della decima carta, più due quinterni, più un foglio e un ternione. I fascicoli non sono numerati e i richiami non sono sempre presenti; quelli presenti sono spesso erasi.

La scrittura è pure una gotica libraria italiana, di una sola mano, in inchiostro bruno, disposta su di una colonna di 43 righe tracciate a piombo (specchio di rigatura mm. 255 x 153); i titoli dei libri e delle rubriche sono in inchiostro rosso. Mancano datazione e sottoscrizione. Non presenta aggiunte marginali, solo una ducale in fine. Capilettera miniati piuttosto rozzamente.

Anche questo manoscritto è stato restaurato nel 1981, come gli altri due. La legatura è in pelle marrone, con borchie; nel verso del piatto anteriore è presente lo stemma civico.

Gli statuti sono divisi in cinque libri, preceduti da una premessa, che ricorda la riforma e nomina gli statuari, e da un proemio. La

materia è parzialmente ridistribuita rispetto alle due redazioni precedenti: il primo libro riguarda l'organizzazione comunale (profondamente modificata), il secondo la giurisdizione civile, il terzo la criminale, il quarto si occupa di materia religiosa e ecclesiastica, il quinto delle imposizioni.

VALENTINA TRENTIN

Carte Belzoni alla biblioteca civica di Padova

Tra i fondi manoscritti della Biblioteca del Museo Civico di Padova ad essa donati negli ultimi anni c'era anche un nucleo di documenti relativi a Giovan Battista Belzoni, il famoso padovano che studi recenti hanno ormai consacrato precursore dell'archeologia egiziana, donati dalla signora Laura Zonta Cavazzana.

Essi sono tutti noti, ed in gran parte pubblicati, ma ora, dopo essere stati riordinati e fatti oggetto di tutte le operazioni necessarie per la consultazione in biblioteca, vengono messi a disposizione del pubblico.

Si tratta fondamentalmente di tre gruppi di documenti: lettere autografe e in copia (di G.B. Belzoni e suoi corrispondenti), frammenti di papiri e disegni, copie manoscritte di articoli di giornali relativi alle avventure di Belzoni in Africa.

I primi due gruppi sono stati sistemati nella già ricchissima raccolta dei "Manoscritti autografi" (R.M.A.), il terzo invece, non potendosi considerare neppure parzialmente autografo, nella "Collezione manoscritta" (C.M.).

Per alcuni esemplari non si è potuta per ora stabilire la certa appartenenza al dono Zonta Cavazzana.

CARTE BELZONI

R.M.A., fasc. 2670.
Belzoni, Giovan Battista.

I-VI: in deposito presso la Sala Egizia del Nuovo Museo Eremitani dal 1984.

VII: Messina, 26-11-1814: ai parenti.

Inizia: Spero che questa vi troverà in buona salute. . .

Edita in: L. GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni alla luce di nuovi documenti*, Padova 1936, p. 27-29, II.

Provenienza: dono Cavazzana.

VIII: Beban El Maluk (Tebe), 15-8-1818: a Domenico Belzoni (copia).

Inizia: Dalla vostra in data li 26 Marzo scorso intesi le favorevo=. . .

Nota: La copia è del conte Giovanni Lazara. Cfr.: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 30-34. L'originale è esposto nella Sala Egizia del Nuovo Museo agli Eremitani.

Edita in: A. SILIOTTI, *G.B. Belzoni: alla scoperta dei misteri dei faraoni*, in *Padova e l'Egitto*, a cura di A. Siliotti, Firenze 1987, p. 58-60.

Provenienza:?

IX: Tebe, 30-10-1818: a Domenico Belzoni (copia).

Inizia: Al mio ritorno da un viaggio sopra il mar Rosso, ho. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 35-37.

Provenienza: dono Cavazzana.

X: Alessandria, 12-3-1819: alla madre e ai fratelli (copia).

Inizia: Ecovi alla fine il desiato momento che posso socorervi almeno. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 38-40.

Provenienza: dono Cavazzana.

XI: Londra, 30-6-1821: alla madre e ai fratelli (copia).

Inizia: Per mezzo del Sig. Sebastiano Gasparoni vi spedisco una Copia dell'. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 47.

Provenienza: dono Cavazzana.

Nota: Dal n. VII al n. XI sono contenute l'una di seguito all'altra in due fascicoli contigui.

XII-XIII: Alessandria, 27-7-1819: ad Antonio Venturini (copia).

Inizia: La compiacenza con la quale l'Eccellenza vostra si è degnata. . .

Edita in: C. MANFRONI, *Il Comune di Padova e Gian Battista Belzoni con alcune lettere inedite del Belzoni*, Padova 1924, p. 15.

Provenienza:?

XIV: Londra, 21-4-1820: alla madre e ai fratelli.

Inizia: Con molto dispiacere intesi che mia. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 43, IV.

Provenienza: dono Cavazzana.

XV: Londra, 18-8-1820: alla madre e ai fratelli.

Inizia: Non posso intendere la cagione per cui non ho più. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovanni Battista Belzoni*, p. 44-46, VI.

Provenienza: dono Cavazzana.

XVI: Londra, [1821]: alla madre e ai fratelli.

Inizia: Eccomi a rispondere alla Cara vostra in data. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 48-49, VII e *parzialmente in:* SILIOTTI, *G.B. Belzoni*, p. 75.

Provenienza: dono Cavazzana.

XVII: Londra, 10-11-1821: alla madre, ai fratelli e alla cognata.

Inizia: È da lungo tempo che stiamo aspetando. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 50, VIII.

Provenienza: dono Cavazzana.

XVIII: [S.l.], 14-2-1823: alla madre, ai fratelli e alle cugine.

Inizia: Dalla mia ultima data a Parigi vedete che o. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 51, IX.

Provenienza: dono Cavazzana.

XIX: Fez, maggio 1823: alla madre e ai fratelli.

Inizia: Con molto dispiacere ricevetti la novella che mia madre non. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 52-53, X.

Provenienza: dono Cavazzana.

XX: Fez, 20-5-1823: testamento di G.B. Belzoni (copia in italiano).

Inizia: Avendo dato li miei ordini che tuttociò che sarà. . .

Nota: L'originale (in inglese) è edito in: E. BELLORINI, *Due lettere inedite e il testamento di G.B. Belzoni*, "Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti", XL (1924), p. 34 ss.

Provenienza:?

XXI: Africa, 25-9-1823: alla madre e ai fratelli (copia).

Inizia: Non dubito che siate stati aspetando le mie lettere con. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 54, XI, e *in:* SILIOTTI, *G.B. Belzoni*, p. 81.

Provenienza: dono Cavazzana.

XXII/a-e: Frammenti di documenti (copia), papiri e disegni (autografi) relativi a G.B. Belzoni.

Cfr.: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. XVII.

Provenienza: i pezzi XXII/c-d: dono Cavazzana
i pezzi XX/a-b, e: ?

R.M.A., fasc. 2671.

Venturini, Antonio.

I: Padova, 16-6-1819: a Giovanni Battista Belzoni (copia).

Inizia: Il carattere di un vero cittadino amante della natia sua Patria. . .

Nota: L'originale è esposto nella Sala Egizia del Nuovo Museo Eremitani.

Cfr.: MANFRONI, *Il Comune*, p. 17.

Provenienza: ?

II: Padova, 5-2-1821: a Giovanni Battista Belzoni (copia).

Inizia: Il prezioso dono che Ella mosso da spontaneo sentimento di. . .

Edita in: MANFRONI, *Il Comune*, p. 17.

Provenienza: ?

III: Padova, 10-7-1821: a Giovanni Battista Belzoni (copia).

Inizia: L'aggradimento ch'Ella ha dimostrato a questa Civica Rappresen=. . .
Inedita.

Provenienza: ?

R.M.A., fasc. 2672.

Papadopoli, Angelo.

I: Venezia, 4-6-1824: a Teresa Belzoni.

Inizia: Li signori P.N. Gandolfi e C. di Londra mi ordinano. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 59, XIII.

Provenienza: dono Cavazzana.

R.M.A., fasc. 2673.

Briggs, S.

I: Londra, 16-6-1824: a Teresa Belzoni (copia).

Inizia: La mia lettera del 28 Maggio le sarà a quest'ora per=. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 57-58.

Provenienza: dono Cavazzana.

R.M.A., fasc. 2674.

Scardon, Giovanni.

I: Venezia, 16-6-1819: a Teresa e fratelli Belzoni.

Inizia: Giusta le intelligenze compiego la lettera del Signor Podestà pel. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 41, IV.

Nota: È l'accompagnatoria della lettera del podestà Antonio Venturini nella medesima data (cfr. R.M.A., fasc. 2671/I).

Provenienza: dono Cavazzana.

R.M.A., fasc. 2675.

Belzoni, Domenico.

I: [S.d.]: a Sara Belzoni (frammento).

Inizia: . . . abi un esito felice. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 56, XII.

Provenienza: dono Cavazzana.

R.M.A., fasc. 2676.

Brown, G.A.

I: Cambridge, 8-1-[s.a.]: a Teresa Belzoni.

Inizia: Ella è in verità. . .

Edita in: GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni*, p. 55, XII.

Provenienza: dono Cavazzana.

R.M.A., fasc. 2677.

Brocchi, Giovan Battista.

I: Baalbek (Siria), 18-11-1823: a Francesco Testa.

Inizia: So benissimo che chi scrive da lontani paesi dovrebbe sten=. . .

Inedita.

Provenienza:?

Nota: Questa lettera è stata rinvenuta tra le carte Belzoni.
Probabilmente è una copia di Giovanni Lazara.

RACCOLTE DI ARTICOLI DI GIORNALI RELATIVI A G.B. BELZONI

(copie manoscritte)

Nota: La dicitura *inedito* si riferisce all'esemplare in esame, non al contenuto.

C.M. 941

1: [Regesto di ducale del doge Agostino Barbarigo del 28-8-1489 relativa al porto di Megliadino].

Inizia: Ducale 28 Agosto 1489-con cui. . .

Inedito.

Provenienza: ?

Nota: Questo documento è stato trovato insieme agli articoli di giornale seguenti.

2: [Articolo sull'apertura del tempio di Abu Simbel di G.B. Belzoni tratto da: "Journal General de la literature étrangère] (ottobre 1818).

Inizia: Journal Generale. . .

Inedito.

Provenienza: ?

3: [Articolo sulla medaglia fatta coniare dal Comune di Padova in onore di G.B. Belzoni tratto da: "Giornale di Cambridge", [1819?].

Inizia: Articolo del Giornale di Cambridge. . .

Inedito.

Provenienza: ?

4: [Articolo sul viaggio di G.B. Belzoni verso Timbuctù tratto da: "Antologia di Firenze"], tomo XII (novembre 1823), p. 169.

Inizia: Nuovo viaggio del Sig. Belzoni in Affrica. . .

Inedito.

Provenienza: ?

5: [Articolo come sopra tratto da: "Gazzetta di Venezia"], n. 48 (18 febbraio 1824).

Inizia: Ecco alcuni particolari sul viaggio di belzoni: essi sono da. . .

Inedito.

Provenienza:?

6: [Articolo sulla morte di G.B. Belzoni tratto da: "Gazzetta privilegiata di Venezia"], n. 112 (18 maggio 1824).

Inizia: Londra 4 Maggio 1824. . .

Inedito.

Provenienza: ?

7: [Articolo sulla tomba di G.B. Belzoni a Gato tratto da: "Gazzetta privilegiata di Venezia"], n. 112 (19 maggio 1824).

Inizia: Londra 4. Maggio 1824. . .

Inedito.

Provenienza?

8: [Articolo sulla morte di G.B. Belzoni tratto da: "Gazzetta privilegiata di Venezia"], n. 117 (25 maggio 1824).

Inizia: Tratta dal N. 117 della Gazzetta Privilegiata di Venezia. . .

Inedito.

Provenienza: ?

BIBLIOGRAFIA BELZONIANA PRESSO LA BIBLIOTECA CIVICA DI PADOVA

Opere manoscritte.

G.B. Belzoni, *Lettera a Domenico Belzoni* (Beban El Maluk, 15-8-1818) (R.M.A. 2668/I).

G.B. BELZONI, *Lettera al padre* (Lynn, 28-2-1806) (R.M.A. 131/II)

G.B. BELZONI, *Passaporto rilasciato a G.B. Belzoni* (Cádiz, 12-12-1812) (R.M.A. 2668/II).

A. VENTURINI, *Lettera a G.B. Belzoni* (Padova, 12-12-1819) (R.M.A. 2669/I).

Opere a stampa

Nota: Per quanto riguarda le pubblicazioni periodiche si è data notizia solo degli articoli posseduti anche in estratto e si è fatto lo spoglio delle riviste "Padova", "Patavium" e "Bollettino del Museo Civico di Padova".

- G. ANSELMI, *Giovanni Battista Belzoni. Dal Portello alle piramidi: un padovano alla scoperta delle antichità egizie*, Padova 1987 (B.P. e. 1078/460; H.b. 4848-4860; Direz. Opusc. b. 1539-40).
- G. BARBIERI, *Delle lodi di Giovanni Belzoni. Orazione dell'ab. Giuseppe Barbieri detta nella gran sala della Ragione in Padova il giorno III luglio MDCCVII*, Padova 1827 (H. 40553; B. P. 565/XXVIII; I 6148).
- M. BARZETTI, *Mostra londinese nel bicentenario belzoniano*, "Magna Grecia", XIV, n. 1-2 (gennaio-febbraio 1979), p. 5 (B.P. h. 304).
- M. BATTISTINI, *La fama di Giovambattista Belzoni nel Belgio*, Padova 1936 (B.P. 5536).
- E. BELLORINI, *Un esploratore padovano: G.B. Belzoni*, "Padova", n. 5, a. IV (1931), p. 25-28 (D.P. 135).
- E. BELLORINI, *Giovan Battista Belzoni e i suoi viaggi in Egitto in Nubia e al golfo di Guinea*, Torino 1930 (B.P. 4049).
- G.B. BELZONI, [Riproduzione della lettera autografa del 7-9-1820], [s.d.] (B.P. 2608/436).
- G.B. BELZONI, *Six new plates illustrative of the researches and operation of G. Belzoni in Egypt and Nubia*, Londra 1822 (B.P. 3757).
- G.B. BELZONI, *Sull'ultimo viaggio e sulle particolari circostanze della morte di Giovanni Belzoni. Lettere tre. Traduzione dall'inglese*, Padova 1825 (H. 5228; H. 11926).
- G. B. BELZONI, *Viaggio in Egitto ed in Nubia contenente il racconto delle ricerche e scoperte archeologiche fatte nelle piramidi nei templi nelle rovine e nelle tombe di que' paesi seguiti da un altro viaggio lungo la costa del Mar Rosso e all'oasi di Giove Ammone*, Milano 1825-26 (B.P. 211/1-2).
- Belzoni: conosciuto in Inghilterra e a Padova? Nel II centenario della nascita*, "Il Gazzettino", 22 aprile 1977 (B.P. g. 353/2).
- G. CALABRITTO, *Giovambattista Belzoni visto da un amico inglese*, [s.d.] (B.P. 5755).
- S. CAVALLI, *Ode alcaica per l'arrivo felicissimo dell'egregio archeologo Gianni Belzoni di Padova*, Padova [s.d.] (B.P. 1482/XVI)
- Celebrazioni Belzoniane*, Atti del convegno del 24 maggio 1978, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII (1978), p. 124 ss. (A.C II. B. 1/52).
- F. CESSI, *Giovanni Battista Belzoni nel bicentenario ricordato ai padovani*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII (1978), p. 187-189 (A.C.II.B. 1/52).
- P. CLAYTON, *Giovanni Belzoni, 1778-1823, Un pioniere dell'Egittologia*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII (1978), p. 145-159. (A.C.II.B. 1/52).

- G. A. CIBOTTO, *Un filologo avventuroso nel mistero delle piramidi*, "Il Gazzettino", 25 maggio 1978 (B.P. 353/13).
- Conferenza su Belzoni*, "Il Gazzettino", [s.d.] (B.P. g. 353/9).
- CONGREGAZIONE MUNICIPALE, *Circolare 1 aprile 1826 agli associati che assunsero la spesa del monumento eretto nel Salone alla memoria di Giovanni Belzoni*, Padova 1826 (B.P. 1027/XII).
- S. CURTO, *Giovanni Battista Belzoni antesignano dell'archeologia*, "Oriens antiquus", 1979, p. 353-355 (B.P. f. 68).
- S. CURTO, *G.B. Belzoni archeologo dell'Egitto antico*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII (1978), p. 129-144 (A.C. II. B-1/52).
- G. DALLA VEDOVA, *Della vita di G.B. Belzoni padovano. . .*, Padova 1870 (B.P. g. 39).
- M. D'AZEGLIO, *Lettera seguita da altra litografata di G.B. Belzoni*, Padova 1886 (B.P. 1548/XXII).
- W. DISHER, "Il giullare dei faraoni". Prefazione, "Padova", n.s. IV, n. 1 (gennaio 1958), p. 8-11 (D.P. 135).
- M.W. DISHER, *Pharaon's fool*, Melbourne 1957 (B.P. 9577).
- C. DOLZANI, *L'apporto di G.B. Belzoni alla conoscenza dell'Egitto antico e i riflessi nella città di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII (1978), p. 161-168 (A.C. II. B. 1/52).
- G.E. FANTELLI, *Marginalia su G. Belzoni*, "Padova e la sua provincia", n. s. XIII, n. 7-8 (luglio-agosto 1967), p. 3-4 (D.P. 135).
- A. FEDERICI, *L'Europa ricorda Belzoni*, "Il Gazzettino", 24 maggio 1978 (B.P. g. 353/10).
- F. FLAMINI, *G.B. Belzoni, il gigante dei faraoni è un grande padovano "dimenticato". A duecento anni dalla nascita l'Inghilterra annuncia degne celebrazioni*, "Il Resto del Carlino", 8 aprile 1974 (B.P. g. 353/6).
- G. FOTI, *Un pascià padovano scoprì l'Egitto*, "La Notte", 11 ottobre 1978 (B.P. g. 353/14).
- G.B. BELZONI, [*Riproduzioni di alcune lettere autografe*] (B.P. 2608/436).
- E. FRANZIN, *Scienza e avventura nell'esistenza del padovano Belzoni*, "L'Eco di Padova", 25 maggio 1978 (B.P. g. 353/15).
- L. GAUDENZIO, *G.B. Belzoni avventuriero onorato: con racconto dei suoi viaggi delle sue scoperte in Egitto e in Nubia nella traduzione di Silvio Policardi*, Padova 1960 (B.P. 9473).
- L. GAUDENZIO, *Giovan Battista Belzoni alla luce di nuovi documenti*, Padova 1936 (B.P. 6144).
- L. GAUDENZIO, *Memorie belzoniane*, "Padova", n.s. I, n. 1-2 (febbraio-marzo 1955), p. 23-26 e 27-30 (D.P. 135).

- L. G., *Ripresa di studi belzoniani in Inghilterra*, "Padova", n.s. IV, n. 1 (gennaio 1958), p. 7 (D.P. 135).
- Gli inglesi ricordano l'egittologo Belzoni*, "Il Corriere della Sera", 24 aprile 1978 (B.P. g. 353/5).
- C. MANFRONI, *Il Comune di Padova e Gian Battista Belzoni con alcune lettere inedite del Belzoni*, Padova 1924 (H. b. 3062).
- A. MERCATI, *Lettere di G. Belzoni e di E. Frediani al cardinale Consalvi*, Roma 1943-44 (B.P. 2608/399).
- L. MONTORBIO, *Contatti di G.B. Belzoni con l'Università di Padova* (da un carteggio inedito), "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII (1978), p. 169-186 (A.C.II.B. 1/52).
- L. MONTORBIO, *Giovanni Battista Belzoni*, Padova 1984 (V. 1987).
- L. MONTORBIO, *Giovanni Battista Belzoni. La vita i viaggi le scoperte*, Padova 1984 (B.P. e. 1431).
- L. MONTORBIO, *Gli inglesi onorano Belzoni. Nel secondo centenario della nascita dell'archeologia*, "Il Gazzettino", 10 ottobre 1978 (B.P. g. 353/4).
- L. MONTORBIO, *Sulle orme di G.B. Belzoni lungo il Nilo e nel deserto*, "Padova e il suo territorio", III, n. 11 (gennaio-febbraio 1988), p. 8-11 (D.P. c. 402).
- L. MONTORBIO, *L'ultimo avventuriero. Padova si appresta ad onorare Giovanni Battista Belzoni che fu esploratore, archeologo, idraulico, ecc.*, "Il Gazzettino", 13 ottobre 1977 (B.P. g. 353/3).
- L. MONTORBIO, *Un padovano nella Valle dei Re. La città natale celebra il bicentenario della nascita del viaggiatore-archeologo Belzoni*, "Il Gazzettino", 23 marzo 1978 (B.P. g. 353/11).
- L. MONTORBIO, *Un ritratto inedito di G. Belzoni*, "Padova e la sua provincia", n. s. XXIV, n. 11-12 (novembre-dicembre 1979), p. 9 (D.P. 135).
- Padova e l'Egitto*. A cura di Alberto Siliotti, Firenze 1987 (B.F. f. 133).
- G. PERETTI, *Belzoni, il pioniere dell'egittologia*, Este 1985 (B.P. d. 281; Coll. A. 105/1).
- Sale egizie per Belzoni. Per sistemarvi i reperti*, "Il Mattino di Padova", 21 giugno 1978 (B.P. g. 353/12).
- A. SAMMARCO, *Un precursore degli studi di egittologia: Giovanni Battista Belzoni*, "Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze e arti", a. 60°, fasc. 1270 (16 febbraio 1925), p. 419-428 (D.P. 3).
- Samson in Egypt. Peter Clayton pays tribute to one of giants of British Museum history*, "British Museum Bulletin", novembre 1978 (B.P. g. 353/1).
- E. SCORZON, *Giovanni Battista Belzoni nel 150° anniversario della morte*, "Patavium", a. 1974, n. 1 (gen.-feb.), p. 57-61, (D.P. c. 179).
- G. SUPKA, *La sfinge. Eroi e martiri dell'Africa*, Milano 1936 (B.P. 5198).

Una serata con Belzoni all'Università popolare. Gli interventi di Cascadan, Berton, Zecchinato e le diapositive di Murari, "L'Eco di Padova", 28 ottobre 1978 (B.P. g. 353/7).

A. TAMBURINI, *Per la morte di Giambattista Belzoni. Ode*, Venezia 1825 (H. 8360).

M. ZUCCON, *Belzoni sottovalutato solo dagli italiani. L'archeologo padovano commentato all'Università popolare, "Il Gazzettino", 29 ottobre 1978 (B.P. g. 353/8).*

Monete e tessere rinvenute negli scavi del castello di Manzano (UD)

Recenti campagne di scavo [agosto 1989 ⁽¹⁾ ed estate 1990 ⁽²⁾] hanno permesso di esplorare il sito in cui sorgeva il Castello dei Manzano, oggi ridotto a pochi ruderi sovrastanti il fiume Natisone. Le vicende del manufatto sono strettamente collegate alla storia della famiglia *Di Manzano* ⁽³⁾, signori della zona, che risultano proprietari del castello in un documento del 1216 ⁽⁴⁾. La frequentazione del maniero può ragionevolmente essere delimitata tra i primi anni del 1200 e il 1431, periodo durante il quale la costruzione subì numerosi danni. Le fonti storiche ricordano un incendio e un successivo restauro nel 1256, un assedio e un'espugnazione ad opera del patriarca Ottobono de'Razzi nei primi del '300, un nuovo assedio da parte di Federico e Rodolfo d'Austria nel 1367, la distruzione definitiva nel 1431, decretata dal Senato della Repubblica Veneta, intenzionata ad imporre definitivamente la sua giurisdizione su un territorio con grande funzione strategica lungo il confine orientale della terraferma.

Fin dal primo intervento, tra i reperti, si segnalano tre monete: un grosso tirolino di Mainardo II conte di Gorizia (1271-1295) della

⁽¹⁾ Notizie sull'indagine archeologica della prima campagna di scavo sono state presentate da S. COLUSSA, *Osservazioni preliminari sullo scavo archeologico nel castello di Manzano*, in "Studi e Ricerche dell'Istituto Italiano dei Castelli-Sezione Friuli-Venezia Giulia", 8, Udine 1989, pp.51-65.

⁽²⁾ La campagna archeologica del 1990, cui si riferisce il presente contributo numismatico, è stata patrocinata dall'Istituto Italiano dei Castelli-Sezione Friuli-Venezia Giulia, intervento reso possibile dal finanziamento dell'amministrazione comunale di Manzano (UD). Lo scavo è stato supervisionato dalla dott. Paola Lopreato della Soprintendenza per i Beni A.A.A.A. del Friuli-Venezia Giulia e diretto dal prof. Vinicio Tomadin assistito dal dott. S. Colussa. Merita un particolare ringraziamento il sig. Gastone Fornasarig che ha gentilmente messo a disposizione l'area.

⁽³⁾ Un esauriente *excursus* riguardante le vicende storiche della famiglia Di Manzano, con ampia bibliografia e segnalazioni di fonti archivistiche è il saggio di W. PERUZZI, *Fonti documentarie sulla storia di Manzano*, in "Studi e Ricerche dell'Istituto Italiano dei Castelli, Sezione Friuli-Venezia Giulia", 8, Udine 1989, pp. 37-49.

⁽⁴⁾ Per le notizie riguardanti le vicissitudini del castello, cfr. T. MIOTTI, *Castelli del Friuli*, vol. III, pp. 279-284.

zecca di Merano, un quartarolo scodellato del doge veneziano Pietro Gradenigo (1289-1310) e un denaro del patriarca aquileiese Pagano della Torre (1319-1332) ⁽⁵⁾. Durante la seconda campagna di scavo, nel settore denominato S3, in cui furono recuperati i precedenti tre pezzi, furono raccolte due tessere e 26 monete, in gran parte coniate tra il XIII e il XIV secolo. Tra i reperti ceramici coevi, degni di segnalazione, si ricordano frammenti di maiolica arcaica, ceramica invetriata "lionata" e ceramica acroma grezza.

Il ritrovamento di monete nei castelli medioevali è molto frequente. A titolo esemplificativo si possono ricordare, per l'area veneto-trentina, Castel Bosco presso Civezzano ⁽⁶⁾, Castel Corno Valagarina ⁽⁷⁾ la rocca di Asolo ⁽⁸⁾, la torre di Tovenà sulle colline del trevisano ⁽⁹⁾, mentre per la zona friulana si segnalano il castello di Aviano ⁽¹⁰⁾, di Urusbergo (Guspergo) ⁽¹¹⁾, di Colloredo di Monte Albano ⁽¹²⁾, Montereale Valcellina ⁽¹³⁾, Castelraimondo ⁽¹⁴⁾, Zuccola ⁽¹⁵⁾. La spiegazione di queste presenze monetali appare scontata, stante il

⁽⁵⁾ S. COLUSSA, *Osservazioni preliminari ...*, cit. pp. 63-64.

⁽⁶⁾ E. CAVADA-T. PASQUALI, *Aspetti di cultura materiale medioevale a Castel Bosco presso Civezzano (Trento)*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", LXI (1982), s. 2^a, 1, pp. 139-150.

⁽⁷⁾ A. GREMES-L. ZANONI, *Le monete rinvenute a Castel Corno (Villagarina-Trentino Occidentale)*, in "Annali Musei Civici di Rovereto", 4 (1988), pp. 123-125. Nell'articolo, alla nota 3 di p. 134, vi sono informazioni relative a rinvenimenti di monete medioevali nei castelli Torre Sicconi di Caldonazzo e a Castel S. Gottardo di Mezzocorona.

⁽⁸⁾ G. GORINI, *Monete veronesi e veneziane dalla Rocca di Asolo*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", II (1986), pp. 70-71; ID., *Le monete*, in *Asolo. Progetto Rocca: lo 1986* (a cura di G. ROSADA), in "Quaderni di Archeologia del Veneto", III (1987), pp. 55-57; ID., *Le monete*, in AA.VV., *Indagini archeologiche ad Asolo. Scavi nella rocca medioevale e nel teatro romano*, Padova 1989, pp. 56-60.

⁽⁹⁾ B. CALLEGHER, *Ritrovamenti monetali alla Torre di Tovenà (Cison di Valmarino - TV)*, in "Archeologia Veneta", 1989, in corso di stampa.

⁽¹⁰⁾ Negli anni settanta è stato recuperato nella zona del castello un mezzanino di nuovo tipo coniato al nome del doge Andrea Dandolo (1343-1354) = CNI, VII, p. 70, n. 2. Devo la segnalazione al Signor Indri, che qui ringrazio.

⁽¹¹⁾ M. BROZZI, *Michele della Torre e la sua "Storia" degli scavi (1817-1826)*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", LXII (1982), pp. 87-154, in particolare p. 129.

⁽¹²⁾ V. TOMADIN, *Il castello di Colloredo di Monte Albano: testimonianze archeologiche*, Colloredo di Monte Albano 1989, pp. 37-38. In particolare si segnala un denaro padovano di Francesco I da Carrara (1355-1388).

⁽¹³⁾ M. RAGOGNA, *Ricerche archeologiche nel Castello di Montereale Valcellina (PN). Campagne di scavo 1983, 1984, 1985, 1986. Reperti numismatici*, in "Archeologia medioevale", XVI (1987), pp. 152-154.

⁽¹⁴⁾ M. AMALDI CARPINTERI, *I reperti numismatici di Castel Raimondo*, in *Testimoniare il passato con i metodi del presente* (a cura di S. PIUZZI), Udine 1987, pp. 92-93.

⁽¹⁵⁾ B. CALLEGHER, *Rinvenimenti monetali dagli scavi archeologici del "Castello di Zuccola" a Cividale del Friuli*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", LXIX (1989), pp. 253-268.

flusso di mercenari alle dipendenze dei vari signori feudali e la funzione economica via via assunta dai castelli in rapporto al territorio ⁽¹⁶⁾. Con ogni probabilità era frequente la perdita accidentale di qualche moneta di piccolo taglio e di scarso valore. In modo analogo può essere spiegata la presenza di parte delle monete rinvenute durante la seconda campagna di scavo al Castello di Manzano.

I singoli esemplari si dispongono cronologicamente in un arco di circa due secoli e forniscono importantissime informazioni sulla circolazione e il diffondersi della moneta "spicciola" in un'area posta al confine tra ben distinte realtà amministrative ed economiche: la contea di Gorizia, il Patriarcato di Aquileia, la Repubblica di Venezia, afferenti a diversi sistemi metrologici nel coniare moneta: Gorizia e Aquileia si erano uniformate al sistema frisacense ⁽¹⁷⁾, Venezia, con il doge Sebastiano Ziani (1172-1178) a quello veronese ⁽¹⁸⁾.

L'analisi del materiale inizierà con le monete ben contestualizzate nella stratigrafia dello scavo, quindi in grado di fornire dati certi sulla loro cronologia e sul periodo di arrivo in area friulana. In un secondo momento verranno considerati i pezzi erratici, soprattutto nel loro rapporto con la circolazione monetaria.

Tra le 26 monete, tre furono individuate e raccolte nel medesimo strato, nello stesso quadrante e in stretta connessione tra loro: sono un obolo di Mantova, un denaro scodellato e un obolo di Brescia (rispettivamente i n.1-2-3 del Catalogo). La concomitante presenza di moneta piccola bresciana e mantovana è segnalata a Torcello ⁽¹⁹⁾, a Padova ⁽²⁰⁾, a Zuccola-Cividale del Friuli ⁽²¹⁾, nei ripostigli di Piovene Rocchette ⁽²²⁾ e Vicenza datati al primo decennio del secolo XIV ⁽²³⁾. Si

⁽¹⁶⁾ La fase dell'incastellamento, l'effetto sul popolamento e l'economia sono stati affrontati in A.A. SETTIA, *Castelli e villaggi nell'Italia padana*, Napoli 1984.

⁽¹⁷⁾ G. BERNARDI, *Monetazione del Patriarcato di Aquileia*, Trieste 1975.

⁽¹⁸⁾ A. SACCOCCI, *Circolazione di moneta veronese in età scaligera*, in AA.VV., *Gli Scaligeri.1277-1387*, Verona 1988, pp. 351-364, in particolare p. 351.

⁽¹⁹⁾ S. TABACZYNSKI, *Monete e scambi*, in L. LECIEJEWICZ, E. TABACZYNSKA, S. TABACZYNSKI, *Torcello. Scavi 1961.62*, Roma 1977, pp. 271-285.

⁽²⁰⁾ A. TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova*, Padova 1881, p. 52; G. GORINI *Ritrovamenti monetali a Padova*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LIX (1970), 2, p. 108; A. SACCOCCI, *Presenza di monete lombarde nei ritrovamenti di età medioevale dal territorio delle attuali Venezia (sec.VIII-XIV)*, in AA.VV., *Ermanno A. Arslan Studia Dicata*, III, Milano 1991, pp. 657-666.

⁽²¹⁾ B. CALLEGHER, *Rinvenimenti monetali dagli scavi ...*, cit..

⁽²²⁾ G. CIANI, *Il ripostiglio di Rocchette*, in "RIN", XVIII, 1904, pp. 183-196; A. SACCOCCI, *Circolazione monetaria veneziana nell'Italia Settentrionale agli inizi del XIV secolo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXI (1982), pp. 277-309.

⁽²³⁾ Q. PERINI, *Tesoretto di monete medioevali*, in "Bollettino Numismatica e Arte Medioevale", VIII (1910), pp.40-43; A. SACCOCCI, *Presenza di monete lombarde...*, cit., nota n.30.

conoscono, inoltre, segnalazioni di moneta mantovana a Piedicatel-
lo⁽²⁴⁾, Vigo di Cavedine⁽²⁵⁾, San Vittore di Feltre⁽²⁶⁾, Feltre⁽²⁷⁾,
Castelcorno Vallagarina⁽²⁸⁾, mentre denari bresciani sono stati rinve-
nuti a San Giorgio di Nogaro⁽²⁹⁾. Questi primi tre esemplari di Man-
zano (obolo di Mantova, denaro scodellato e obolo di Brescia) hanno
tra loro, nel *CNI*, una datazione diversa. L'obolo di Mantova è collocato
tra il 1150-1256 mentre obolo e scodellato di Brescia sono stati coniat
sempre secondo il *CNI*, tra il 1254 e il 1337. La necessità di affinare la
cronologia su questo obolo mantovano è stata di recente avanzata da
alcuni studiosi partendo da una ricerca riguardante la presenza di mo-
neta lombarda nei ritrovamenti d'età medioevale nelle regioni Veneto-
Trentino-Friuli, indagine nella quale si propende per collocare la data
di emissione nei «*decenni attorno alla metà del duecento*»⁽³⁰⁾. In que-
sto ambito, quindi, la circostanza del ritrovamento in strato assume una
certa importanza per la datazione della moneta mantovana. Nell'analisi
della stratigrafia dello scavo condotto nella zona S3 del castello si
osserva una completa mancanza di moneta negli strati più profondi,
forse da giustificare con i periodici interventi di pulitura delle fosse o
dei terrapieni alla base delle cinta difensiva, lavori durante i quali le
monete accidentalmente perdute potevano essere recuperate e in se-
guito riutilizzate. Le tre monete qui in esame erano inserite in una
lente di terreno in cui sembrano comparire tracce di un incendio del
quale, però, non si possiedono, al presente, elementi probanti per una
sicura datazione. In ogni caso i vari reperti, monete comprese, sareb-
bero stati interrati o negli anni immediatamente precedenti un incen-
dio o durante lavori di restauro-ripristino della costruzione, in seguito
ai quali forse si formò lo strato archeologico come esito finale di spia-
namenti e bonifiche eseguite con terreno di riporto. Le fonti storico
archivistiche raccontano di un incendio del castello attorno al 1256 e

⁽²⁴⁾ GIOVANELLI, *Alterthumliche Entdeckung in Sudtirol im Jahre 1837*, in "Zeitsch. des Ferdinandeums", 1839, pp. 14-18 (estratto).

⁽²⁵⁾ G. CIANI, *Un ripostiglio di monete del secolo XIII a Vigo di Cavedine nel Trentino*, in "RIN", X (1897), pp. 487-496.

⁽²⁶⁾ M. DORIGUZZI, *Scoperte e rinvenimenti durante i lavori e gli scavi del 1971*, in AA.VV., *Il Santuario di S. Vittore, Feltre 1974*, pp. 39-50.

⁽²⁷⁾ A. SACCOCCI, *Presenza di monete lombarde...*, *cit.*, nota 44.

⁽²⁸⁾ A. GREMES-L. ZANONI, *cit.*

⁽²⁹⁾ M. LAVARONE, *Le monete rinvenute nella Chiesa di San Giorgio a San Giorgio di Noga-
ro (UD)*, in "RIN", in corso di stampa.

⁽³⁰⁾ L'ipotesi di postdatare le monete della zecca di Mantova è stata avanzata dal SACCOCCI, *Presenza di monete lombarde...*, *cit.*, cfr. anche O. MURARI, *Le più antiche monete di Mantova*, in "Numismatica e Antichità Classiche", XVII (1988), pp. 297-316.

della successiva ricostruzione che senz'altro doveva essere conclusa nel 1267 ⁽³¹⁾. Non è detto però che siano proprio questi gli eventi in seguito ai quali si è formata la sezione stratigrafica contenente le monete di Brescia e Mantova. Attenendosi alla datazione del *CNI*, le ultime emissioni dell'obolo di Mantova si sarebbero avute proprio nel 1256 mentre per l'obolo e il denaro di Brescia il momento della prima coniazione risalirebbe al 1254. Accogliendo con cautela l'ipotesi che la sezione stratigrafica di questi reperti numismatici sia quella da porre in relazione con l'incendio del 1256 e con le successive attività di scarico e accumulo concluse nel 1267 ⁽³²⁾, si potrebbe ritenere che le tre monete rappresentino un indizio per determinare il tipo di circolante negli anni di poco successivi la metà del secolo XIII, in pratica del periodo compreso tra il 1254 e il 1267. Certo appare un po' difficile pensare che la moneta bresciana sia arrivata in Friuli poco dopo l'inizio dell'emissione, ma potrebbe averne favorito una rapida diffusione la carenza di circolante spicciolo nella terraferma del Veneto e del Friuli, da collegarsi ai provvedimenti monetari del doge Enrico Dandolo (1192-1205) che sospese l'emissione del denaro piccolo ⁽³³⁾. Qualche incidenza sul flusso monetario va forse ricercata anche nell'alleanza del patriarca aquileiese Gregorio di Montelongo con la lega guelfa, dopo la sua elezione del 1251. Egli avviò infatti solidi legami con le città comunali, ma già nel 1249 erano arrivate a Cividale truppe da Brescia, Mantova, Ferrara e Venezia per fronteggiare le mire espansionistiche di Mainardo III di Gorizia, alleato di Ezzelino III da Romano ⁽³⁴⁾.

All'interno di queste considerazioni cronologiche, la notizia che la zecca di Mantova iniziò dal 1257 a coniare moneta secondo la metrologia veneziana ⁽³⁵⁾ potrebbe indicare non tanto un tentativo di assecondare il diffondersi delle sue emissioni nell'area orientale della penisola, quanto piuttosto la presa d'atto di una realtà già consolidata, vale a dire della larga accettazione della moneta di piccolo conto delle zecche minori, proprio in assenza di simili emissioni veneziane. E' più

⁽³¹⁾ W. PERUZZI, *cit.*, p. 46.

⁽³²⁾ ID., *cit.*, p. 47. Le fonti storiche relative al XIV secolo, infatti, riferiscono restauri alle murature, ma non fanno cenno alcuno ad incendi.

⁽³³⁾ N. PAPADOPOLI, *Le monete di Venezia descritte e illustrate*, Venezia 1893, I, pp. 80-85; A. SACCOCCI, *Monete provenienti dagli scavi...*, *cit.*, nota 52.

⁽³⁴⁾ Le vicende storiche relative al Patriarcato di Aquileia sono affrontate in G.C. MENIS, *Storia del Friuli*, Udine 1976, pp. 178-252.

⁽³⁵⁾ A. PORTIOLI, *La zecca di Mantova*, Mantova 1879, pp. 43-56.

logico supporre, infatti, che le autorità monetarie adottino un nuovo sistema metrologico, nella fattispecie quello veneziano, più per adeguarsi a una circolazione e a una pratica ben diffuse piuttosto che per creare, quasi all'improvviso, nuove regole e nuovi sistemi. In sostanza le ipotesi recenti circa il momento di emissione della moneta mantovana potrebbero trovare nei dati di Manzano un ulteriore appoggio e non sembra quindi impossibile collocare attorno alla metà del XIII secolo l'inizio del periodo di conio dell'obolo scodellato di Mantova, quasi in contemporanea con le emissioni della moneta di Brescia, peraltro presenti in area veneta fino a circa la metà del XIV secolo.

Allo stesso orizzonte cronologico appartiene il piccolo imperiale di Trento ⁽³⁶⁾ (n.16 Cat.) da collegare forse alla presenza dei due denari di Federico II della zecca di Parma rinvenuti a Zuccola ⁽³⁷⁾, il cui arrivo potrebbe essere associato al passaggio delle truppe dell'imperatore Federico II, che soggiornò a Cividale dopo la Dieta di Ravenna del 1231 ⁽³⁸⁾.

La presenza di un denaro scodellato della zecca di Verona (n.15 Cat.) si inquadra coerentemente nella circolazione monetaria nelle regioni nord-orientali tra il sec. XII e i primi anni del XIII, quando la zecca più importante era quella di Verona ⁽³⁹⁾, tanto che il suo sistema metrologico, già assunto come riferimento nelle emissioni di Merano, si trovò a coesistere e a sovrapporsi a quello frisacense, allora in uso per le coniazioni di Aquileia e di Gorizia ⁽⁴⁰⁾.

⁽³⁶⁾ Per la zecca di Trento cfr. E. DE FERRARI, Q. BEZZI, *Le antiche monete di Trento*, Trento 1981, con bibliografia precedente; per la presenza di moneta nel Medioevo in area trentina cfr. G. GORINI, *Aspetti della documentazione numismatica medioevale nel Trentino Alto Adige*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VI, vol. 26, f. A (1987), pp. 237-242. Emissioni della zecca di Trento sono segnalate a Monfalcone e a Lurate Abbate con "grossi", mentre i denari piccoli con la T sono stati rinvenuti nei ripostigli di Piovene Rocchette e di Vicenza (cfr. A. SACCOCCI, *Circolazione di moneta veneziana nell'Italia Settentrionale agli inizi del XIV secolo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXI (1982), pp. 277-309. ID., *Ripostigli di monete medioevali nella regione veneta*, in "Fonti e ricerche di Storia Ecclesiastica Padovana", XVI (1985), pp. 121-128; a Bolzano, in G. RIZZI, *Le monete di Gries-Vicolo Fossa* (1981), in AA.VV., *Scavi nella conca di Bolzano e nella Bassa Atesina* (1976-1985), Bolzano 1985, pp. 37-64.

⁽³⁷⁾ B. CALLEGHER, *Rinvenimenti monetali dagli scavi...*, cit.

⁽³⁸⁾ G.C. MENIS, cit., p.222.

⁽³⁹⁾ Per la zecca di Verona cfr. O. MURARI, *La moneta veronese nel periodo comunale. Area monetaria e funzioni economiche*, in "Annali della Facoltà di Economia e Commercio. Università di Padova in Verona", s.I, vol. II, 1965-1966, pp. 215-238; più recente: A. SACCOCCI, *Circolazione di moneta veronese...*, cit., pp. 351-364.

⁽⁴⁰⁾ Per la circolazione cfr. A. SACCOCCI, "Monea de Pava". *Circolazione di moneta padovana nel medioevo*, in "Padova e il suo Territorio", a.II (1987), pp. 12-16, in particolare p. 14.

Va ricordato, infatti, che l'influsso veronese portò il Patriarca Gregorio di Montelongo, dopo il 1251, a dar corso a moneta piccola della zecca aquileiese, ispirata probabilmente nel rovescio al denaro piccolo di Verona ⁽⁴¹⁾. I dati dei rinvenimenti sia da ripostigli sia sporadici confermano una larga diffusione della moneta piccola veronese nell'area veneto-friulana nei secoli XIII-XIV. Esempari di questo tipo sono presenti a Padova (Arena) ⁽⁴²⁾ e Tomba di S. Antonio ⁽⁴³⁾, Feltrina ⁽⁴⁴⁾ Asolo ⁽⁴⁵⁾, Noventa di Piave ⁽⁴⁶⁾, Montereale Valcellina ⁽⁴⁷⁾, Udine ⁽⁴⁸⁾, Zuccola ⁽⁴⁹⁾. Numerosi anche i dati da ripostigli come Perusic' ⁽⁵⁰⁾, Slavonia (?) ⁽⁵¹⁾ datati al XIII secolo e in quelli del secolo successivo: Piovene Rocchette ⁽⁵²⁾, Vicenza ⁽⁵³⁾ Sattendorf presso Villach ⁽⁵⁴⁾, Vrh Trebnj ⁽⁵⁵⁾. Questo conferma come il piccolo veronese abbia continuato a circolare, anche quando la moneta grossa della stessa zecca era stata sostituita dagli aquilini e dai tirolini di Merano, del resto attestati a Manzano con un esemplare di Mainardo II ⁽⁵⁶⁾.

Se si considerano nel loro insieme i dati riguardanti il numerario del XIII secolo recuperato nei castelli di Manzano e Zuccola, distanti appena una decina di chilometri, si osserva che nel primo compaiono un piccolo di Trento, un obolo scodellato di Mantova, un obolo e un

⁽⁴¹⁾ Cfr. esemplare in G. BERNARDI, *Monetazione del Patriarcato di Aquileia*, Trieste 1975, p. 103.

⁽⁴²⁾ Cfr. *supra*, nota 20.

⁽⁴³⁾ G. GORINI, *La monetazione dell'età di S. Antonio nell'Italia Settentrionale*, in AA.VV., *S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto, la sua città* (Catalogo Mostra), Padova 1981, pp. 181-183.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. *supra*, nota n. 26.

⁽⁴⁵⁾ Cfr. *supra*, nota n. 8.

⁽⁴⁶⁾ A. SACCOCCI, *Monete provenienti dagli scavi della Chiesa di San Mauro a Noventa di Piave (VE)*, in "Quaderni Ticinesi di Antichità Classiche", XV (1986), pp. 227-307.

⁽⁴⁷⁾ Cfr. *supra*, nota n. 13.

⁽⁴⁸⁾ M. BUORA, *Udine. Scavi presso la chiesa di S. Francesco*, in "Aquileia Nostra", LVIII (1987), col. 344.

⁽⁴⁹⁾ Cfr. *supra*, nota n. 9.

⁽⁵⁰⁾ I. MIRNIK, *Circulation of Venetian money in what used to be the Kingdom of Croatia and Slovenia*, in "RIN", XC (1988), pp. 495-516.

⁽⁵¹⁾ ID., *cit.*

⁽⁵²⁾ G. CIANI, *Il ripostiglio...*, *cit.*, pp. 183-196.

⁽⁵³⁾ Q. PERINI, *cit.*, pp. 40-43.

⁽⁵⁴⁾ A. DOLENZ-J. KOCH, *Sattendorf*, in "Fundberichte aus Österreich", XIV (1975), pp. 237-238.

⁽⁵⁵⁾ A. JELOČNIK, *Dve najbde srednjeveških novcev*, in "Sgodovinski Časopis", VI-VII (1952-1953), pp. 443-445.

⁽⁵⁶⁾ S. COLUSSA, *cit.*, p. 63.

denaro scodellato di Brescia assieme a uno di Verona, ai quali va aggiunto un quartarolo del doge Pietro Gradenigo e , dato metrologicamente non omogeneo, ma comunque significativo, un grosso tirolino di Mainardo II; nel secondo sono stati raccolti ben dieci esemplari emessi in questo secolo, così ripartiti: due denari della zecca di Parma, due scodellati di Brescia, un obolo di Mantova, un piccolo degli Scaligeri, quattro piccoli del doge Lorenzo Tiepolo. Una così nutrita varietà di zecche nel circolante di piccolo taglio ⁽⁵⁷⁾, sembra indicare come anche in questo territorio marginale rispetto alle più vivaci realtà economiche di Venezia, Treviso, Padova e Verona non si fosse ancora imposta alcuna moneta in particolare. La composizione del materiale oggetto di questo studio, inoltre, è del tutto casuale e quindi non influenzata da particolari fattori contingenti; i dati assumono, quindi, una buona valenza documentaria, al punto da rappresentare, forse, uno spaccato realistico del circolante di moderato valore intrinseco nella seconda metà del XIII secolo nell'area nord orientale del Patriarcato di Aquileia. In questo caso anche il documento storico conferma le emergenze archeologico-numismatiche. Con il governo di Gregorio di Montelongo, proprio in stretta relazione alla sua politica guelfa e antimperiale, il Patriarcato conobbe una massiccia immigrazione di uomini di affari toscani, lombardi e di maestranze emiliane, flusso che durò per tutta la seconda metà del secolo XIII, raggiungendo la massima espansione a

⁽⁵⁷⁾ In area veneta e per emissioni del XIII secolo si può far riferimento al ripostiglio di Piovene Rocchette (cfr. G. CIANI, *Il ripostiglio ...*, cit.) con circa 1388 denari, dove la zecca di Venezia è presente con 800 esemplari (57,6%), Mantova con 180 (12,9%), Brescia con 140 (10,09%), Padova con 99 (7,1%) Trento con 68 (4,9%), Verona con 46 (3,3%). Sempre a Piovene sono presenti varie zecche, ma con esiguo numero di monete: Aquileia, Parma, Cremona, Merano, Ferrara, Bergamo, Ravenna, Ancona, Asti.

I dati del rinvenimento di Vicenza sono importanti per la varietà delle provenienze, mentre non sono significativi per il numero degli esemplari in quanto il ripostiglio ci è pervenuto non integro (A. SACCOCCI, *Circolazione di moneta veneziana...*, cit., pp. 9-10). Queste le zecche: Genova, Bergamo, Brescia, Cremona, Mantova, Venezia, Padova, Ferrara, Verona, Aquileia, Merano, Trento, Gorizia. A San Vittore di Feltre, invece, è presente una sola moneta di area lombarda (cfr. A. SACCOCCI, *Presenza di monete lombarde...*, cit.). Più significativi i dati di Torcello, con la presenza di moneta delle zecche di Ravenna, Mantova, Brescia, Venezia, Parma e Verona: su 34 esemplari, 10 appartengono cronologicamente al XIII secolo (29,4%). Sempre restando al Duecento, le attestazioni a Noventa di Piave (cfr. A. SACCOCCI, *Monete provenienti dagli scavi ...*, cit., pp. 303-304) comprendono le zecche di Venezia, Verona e Padova con 8 monete su 80 (10%), ad Asolo (cfr. *supra*, nota n. 8) si limitano a 4 monete (3 di Verona e 1 di Venezia) su un totale di 51, pari al 5,8% .

I valori percentuali salgono sensibilmente per Zuccola dove, sempre per il XIII secolo, si segnalano emissioni delle zecche di Parma, Verona, Brescia, Mantova e Venezia, per complessive 10 monete su 21 (47,6%).

seguito dell'arrivo della famiglia lombarda dei Della Torre ⁽⁵⁸⁾. Secondo il Cipolla ⁽⁵⁹⁾, poi, nella seconda metà del Duecento e nei primi anni del Trecento, la moneta veneziana conservò una notevole stabilità, tanto che, verso il 1309, il piccolo sembra rivalutarsi rispetto al grosso ⁽⁶⁰⁾. Per le emissioni delle zecche padane, proprio quelle attestate a Manzano e a Zuccola, sottoposte a una rapida erosione del valore intrinseco della loro moneta, si verificò il fenomeno opposto ⁽⁶¹⁾. Per la legge di Gresham è molto probabile quindi che la moneta piccola di area lombardo-veronese sia affluita in gran massa verso est e che per alcuni anni, con relativo successo, abbia accompagnato le emissioni veneziane e patriarcali nella circolazione destinata al piccolo scambio e alle operazioni di minor conto, forse perchè consentiva un reale vantaggio per un cambio più favorevole ⁽⁶²⁾.

Gli esemplari dell'epoca successiva si inquadrano nell'ambito della circolazione monetaria del XIV secolo-inizi del XV. Evidentemente il notevole aumento del circolante fa supporre un certo sviluppo dell'economia monetaria della zona. In questo contesto vanno collocati i piccoli di Pagano della Torre (nn. 17-18 Cat.), del doge Francesco Dandolo (nn. 19-20 Cat.), del patriarca Betrando di San Genesio (n. 7 e n. 21 Cat.), del doge Andrea Dandolo (n. 4 e n. 22 Cat.). Sono monete che coprono un arco cronologico piuttosto ampio, segno che il loro arrivo è avvenuto in fasi diverse a seguito di soldati o mercanti e che sono state smarrite senz'altro accidentalmente in vari momenti tra l'ultima parte del XIV secolo e i primi tre decenni del secolo successivo.

⁽⁵⁸⁾ G.C. MENIS, *cit.*, pp. 232-233 per notizie di carattere generale; informazioni specifiche in A. BATTISTELLA, *I Toscani in Friuli e un episodio della guerra degli Otto Santi. Memoria storica documentata*, Bologna 1898; ID., *I Lombardi in Friuli*, Milano 1901, estratto da "Archivio Storico Lombardo", XXXVII-XXXVIII (1910); N. MONTICOLI, *Cronaca delle famiglie udinesi*, a cura di E. DEL TORSO, s.n.t. (1911) e, più di recente, G.M. DAL BASSO, *Famiglie cividalesi nelle fonti storiche*, in "Forum Iulii", XII-XIII (1988-1989), pp. 35-45.

⁽⁵⁹⁾ C.M. CIPOLLA, *Moneta e Civiltà Mediterranea*, Venezia 1957, pp. 26-27; A. SACCOCCI, *Circolazione di moneta veneziana nell'Italia Settentrionale agli inizi del XIV secolo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXI (1982), pp. 277-309; un'ampia documentazione sul circolante veneziano in A. SACCOCCI, *Ripostigli di monete veneziane citati nelle carte manoscritte di Vincenzo Lazzari (1823-1864)*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVI (1987), pp. 305-321.

⁽⁶⁰⁾ C.M. CIPOLLA, *Studi di storia della moneta*, I, *I movimenti dei cambi in Italia dal secolo XIII al XV*, Pavia 1948, pp. 79-81; A. SACCOCCI, *Circolazione di moneta veneziana...*, *cit.*, p. 26, nota 54.

⁽⁶¹⁾ R. CESSI, *Documenti finanziari ...*, in "Archivio Veneto-Trentino", IX (1926), doc. n. 68; A. SACCOCCI, *cit.*, p. 17, nota 33.

⁽⁶²⁾ A. SACCOCCI, *cit.*, p. 17 ss; ID., *Monete provenienti dagli scavi della Chiesa di San Mauro ...*, *cit.*, pp. 290-293; ID., *Circolazione di moneta padovana nel Medioevo*, in "RIN", XC (1988), pp. 471-481.

I denari aquileiesi, al nome di Nicolò di Boemia, meritano una considerazione particolare. Dei sette esemplari, uno (n. 8 Cat.) è stato rinvenuto in associazione con un piccolo di Bertrando di San Genesio e potrebbe quindi appartenere ad una delle prime emissioni. Gli altri sei (nn. 9-14 Cat.) costituiscono un unico rinvenimento, essendo stati recuperati pressoché uniti, nella terra della medesima unità stratigrafica. Essi recano vistose tracce di combustione e costituivano forse parte del peculio di qualche soldato, presente a Manzano durante l'assedio del 1367. Tale circostanza suggerisce la possibilità che il denaro di Nicolò di Boemia abbia continuato a circolare ancora per qualche anno dopo la sua morte.

Molto interessante anche il piccolo padovano di Jacopo II da Carrara (n. 23 Cat.). Durante il XIV secolo la moneta di Padova, in particolare in terraferma, ebbe un'importanza maggiore dei denari veneziani⁽⁶³⁾. La penetrazione di emissioni padovane sembra avere spiegazioni di tipo commerciale. Infatti il soldino veneziano, emesso a partire dal terzo decennio del XIV secolo, aveva al cambio un valore ufficiale di 12 piccoli, mentre il suo valore intrinseco era inferiore a quello del cambio; in tal modo, di fatto, la moneta piccola si rivalutava, finendo per essere tesaurizzata e quindi scomparire dalla circolazione. Di pari passo si rendeva indispensabile poter usufruire di moneta spicciola per tutte le operazioni minute del commercio e degli scambi meno importanti, e questa funzione venne assolta, molto probabilmente, dalla moneta piccola padovana⁽⁶⁴⁾. A Manzano, infatti, il piccolo di Jacopo II compare quando iniziano a rarefarsi i piccoli veneziani che ritorneranno solo dopo la riforma del doge Antonio Venier⁽⁶⁵⁾, presente in questo sito con un esemplare (n. 24 Cat), doge che abbassò il valore intrinseco dell'argento del piccolo rispetto al soldino. La moneta padovana qui presentata, al di là delle considerazioni strettamente numismatiche, costituisce una rarità⁽⁶⁶⁾. In questo senso il nuovo

⁽⁶³⁾ G. GORINI, *cf. supra*, nota n. 43; A. SACCOCCI, *Monete provenienti dagli scavi della Chiesa di San Mauro...*, *cit.*, pp. 291-292.

⁽⁶⁴⁾ A. SACCOCCI, *cit.*, p. 292; ID., *Circolazione di moneta padovana*, *cit.*, p. 481 dove si cita una delibera del Consiglio di Cividale del 29 luglio 1387, nella quale si stabiliva «l'obbligo, per chiunque, di accettare i grossi padovani al cambio di 1 denaro e mezzo ...» (*cf.* anche V. JOPPI (Ed.), *I Carraresi ed il Friuli. Nuovi documenti*, Udine 1888, pp. 15-16).

⁽⁶⁵⁾ N. PAPADOPOLI, *Le monete...*, *cit.*, pp. 227-228.

⁽⁶⁶⁾ Devo alla cortesia del dott. A. Saccocci le informazioni, raccolte dallo stesso, circa la presenza in collezioni pubbliche di esemplari del piccolo di Jacopo II da Carrara. Mi è stato possibile prendere visione direttamente dei due esemplari del Museo Bottacin di Padova (n. inv. 11275-11276) e delle riproduzioni fotografiche di un esemplare conservato in Inghilterra (Cambridge-Titwilliam-Collezione Grierson) e di due presenti a Vienna (K.H. Museum, nn. 28088 A ad-28088 ad).

ritrovamento acquista un notevole significato non solo perchè accresce il numero dei dati disponibili, ma anche perchè renderà possibile una più estesa seriazione dei conii.

L'analisi delle monete si chiude con un piccolo, molto raro, della zecca di Gorizia, emesso a nome del Conte Enrico IV (n. 25 Cat.), interrato senz'altro prima della definitiva distruzione del castello nel 1431, con un frammento di moneta di area veneto-friulana del XIV secolo, ma non identificabile (n. 26 Cat.) e con un mezzo soldo da 6 bagattini del doge Antonio Priuli (n. 6 Cat.) che ci porta in pieno secolo XVII, quando la zona era stata abbandonata da circa due secoli e quindi smarrito accidentalmente, lungo la scarpata del castello verso il Natisone.

L'ultima moneta (n. 5 Cat.) risulta di difficile lettura e interpretazione. Proviene dalla scarpata sul Natisone e il recupero è avvenuto contestualmente a un piccolo del doge Andrea Dandolo, circostanza che fissa nella metà del XIV secolo il momento della perdita e quindi dell'interramento. Metrologicamente sembra trattarsi di un piccolo, ma non in mistura d'argento, bensì in rame⁽⁶⁷⁾. La stella centrale in cerchio lineare del dritto rinvia alla monetazione padovana, ma la parte di iscrizione leggibile non si presta ad alcuna decifrazione. Al rovescio, in centro, sembra comparire una rosetta polilobata e un piccolo trifoglio lungo il bordo.

Nonostante ricerche in varie direzioni⁽⁶⁸⁾, non ci è stato possibile trovare confronti accettabili. A nostro parere è da escludere il caso di un'inedita emissione frisacense, goriziana o aquileiese come pure il caso di un falso d'epoca, dal momento che non si possiedono confronti. Queste le ipotesi al momento percorribili: potremmo trovarci di fronte una delle ultime emissioni del piccolo repubblicano di Padova, molto svilito nel titolo e mal coniato, oppure una moneta di area austriaca in quanto, forse, parte della leggenda, può essere intesa come "dux".

Concludiamo lo studio dei reperti numismatici presentando le due tessere. Purtroppo questa classe di oggetti, mentre è ben studiata in

(67) Sono stati esaminati direttamente gli esemplari del piccolo repubblicano di Padova, conservati al Museo Bottacin; essi, infatti, sembrano essere in rame.

(68) Sono stati consultati il CNI= CORPUS NUMMORUM ITALICORUM. *Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medioevali e moderne coniate in Italia e da Italiani all'estero*, Roma 1910-1943 (voll. I-IX); G. BERNARDI, *Monetazione del Patriarcato di Aquileia*, Trieste 1975; per la moneta coniata in Carinzia e detta frisacense, cfr. E. BAUMGAERTNER, *Beitrag zum friesacher Munzwesen*, in "NZ", LXXII (1947), pp. 12-69; L. RETHY-G. PROBSZT, *Corpus Nummorum Hungariae*, Graz 1958.

Sono stati esaminati anche: G. LIRUTI, *Della moneta propria, e forestiera ch'ebbe corso nel Ducato del Friuli dalla decadenza dell'Impero Romano sino al secolo XV*, Venezia 1749, in particolare p. 201; Q. PERINI, *Le monete di Treviso*, Rovereto 1904, in particolare il n. 21 a p. 50.

ambito anglosassone, tedesco e francese, risulta piuttosto negletta nella letteratura specialistica italiana ⁽⁶⁹⁾. Ad esempio, per l'ambito friulano, ci è nota una sola segnalazione ⁽⁷⁰⁾: due bolle plumbee probabilmente di qualche partita di lana e una tessera di area veneziana. Questi tondelli fecero la loro comparsa, sembra, dapprima in Francia, al tempo del re Luigi IX, forse creati dai "Lombardi", come venivano definiti in Europa i mercanti-banchieri di provenienza italiana, che li impiegavano nelle operazioni contabili ⁽⁷¹⁾ sull'abaco o sulla scacchiera della contabilità, con un ruolo fondamentale nelle nascenti operazioni finanziarie. Dapprima in piombo, vennero poi fabbricati in rame perchè metallo più resistente e duraturo; spesso le varie famiglie di banchieri vi imprimevano lo stemma araldico o un monogramma per un'immediata identificazione, ma sono frequenti anche le tessere anepigrafi. In generale le tessere hanno tre caratteristiche: nella forma imitano le monete, le più antiche sono in piombo in seguito sostituito dal rame o dall'ottone perchè più resistenti, almeno una delle due facce imita le monete mentre la parte iconografica tende ad identificare la famiglia o la città di emissione mediante l'uso delle insegne araldiche, di monogrammi o altri simboli distintivi. I due esemplari di Manzano

⁽⁶⁹⁾ I problemi connessi alla cronologia e all'uso delle tessere, alle quali si va prestando una sempre maggior attenzione tra i materiali numismatici provenienti da scavi archeologici, sono stati affrontati da G. GORINI, *Le monete*, in *Indagini archeologiche ad Asolo...*, cit., p. 56. Esemplici di tessere e gettoni sono segnalati, inoltre, da A. ROVELLI, *Monete e tessere*, in AA.VV., *Archeologia urbana a Roma: il progetto Crypta Balbi. Il giardino del conservatorio di Santa Caterina della Rosa*, 4, Firenze 1989, p. 61; ID., *Monete tessere e gettoni*, in AA.VV., *Archeologia urbana a Roma: il progetto della Crypta Balbi. L'edera della Crypta Balbi nel Medioevo*, 5, Firenze 1990, pp. 172-173.

⁽⁷⁰⁾ V. TOMADIN, *Il castello di Colloredo di Monte Albano...*, cit., Colloredo di Monte Albano 1989, pp. 37-38. (Vi sono segnalate una tessera veneziana "con il leone di S. Marco" e due "tessere in piombo", forse da identificare in bolle di lanifici).

⁽⁷¹⁾ Per le tessere di area padovana ho potuto consultare il ms. conservato al Museo Bottacin di Padova di L. RIZZOLI jr., *Raccolta Padovana di monete, medaglie, sigilli, tessere, ecc., ecc.* (MB 638).

In quest'opera, l'unica per quanto conosco, ad occuparsi dell'argomento per l'area veneto-friulana, compaiono delle tessere carraresi con "il giglio", alla p. 82.

Più in generale, questa classe di oggetti è stata studiata da numismatici inglesi e francesi: F.P. BARNARD, *The casting-counter and the counting-board. A chapter in the history of numismatics and early arithmetic*, Oxford 1916, in particolare le pp. 105-109 per esemplari di area italiana, definiti come "Lombardi"; ID., *Italian Jettons*, in "The Numismatic Chronicle", London 1920, part I, n. 77, pp. 216-272; M. MITCHNER, *Jetons, Medalets & Tokens. The medioeval period and Nuremberg*, vol. I, London 1988, in particolare le pp. 149-150; J. LABROT, *Une histoire économique et populaire du Moyen Age. Les Jetons et les méreux*, Paris 1989, pp. 130-135 per l'area italiana. L'opera tuttavia affronta l'argomento in termini generali, con un'ampia esemplificazione per le tessere appartenute a famiglie di commercianti e banchieri di origine fiorentina e senese. L'autore, infine, si richiama a un importante studio di C. PINTON, *Les Lombardes en France e à Paris*, Paris 1982, che non ho potuto consultare direttamente.

recano al dritto, pur con alcune variazioni stilistiche, il giglio della città di Firenze, con un orlo decorato da globetti/bisanti in doppia circonferenza rigata. Proprio quest'ultimo elemento è caratteristico delle tessere contabili di area fiorentina-lombarda ⁽⁷²⁾ e potrebbero essere giunti nel Cividalese con quei banchieri a cui si fa spesso cenno nella ricostruzione storica del Patriarcato di Aquileia, anche perchè l'area rappresentava un importante luogo di osservazione e di commerci verso le vicine zone della Contea di Gorizia e del retroterra della Slovenia e Carinzia ⁽⁷³⁾. I dati di scavo forniscono esaurienti elementi per una sicura datazione. Un esemplare (n. 27 Cat.) è stato individuato e raccolto non molto lontano dai sei denari di Nicolò di Boemia, comunque allo stesso livello stratigrafico; la seconda tessera (n. 28 Cat.) proviene dal quadrante D'/-2 e dal medesimo livello stratigrafico della precedente. Ci sembra quindi verosimile una loro collocazione attorno alla metà del sec. XIV, mentre i dati stilistici e il motivo del giglio inducono a indicare in Firenze la città di emissione ⁽⁷⁴⁾.

CATALOGO (**)

Primo strato di argilla, quadrante D'/7

1. MANTOVA, *Vescovi anonimi*

obolo scodellato (*post* 1250 circa)

MI; Ø mm 12; gr 0.175; Quadrante D'/7; inv. scavo n. 19

D/+ EPISCOP.

Al centro I sopra V e punto in mezzo

R/+ MANTVE

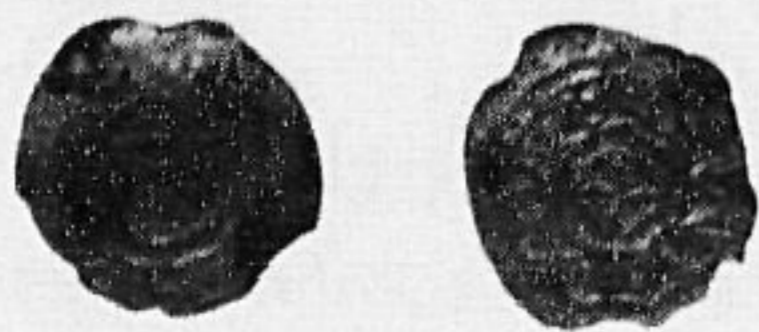
Croce patente in circonferenza perlinata

CNI, IV, p. 221, n. 11.

⁽⁷²⁾ Per la parte iconografica cfr. J. LABROT, *cit.*, pp. 132-135.

⁽⁷³⁾ G.M. DAL BASSO, *cit.*, p. 40 e note n. 18, n. 25.

⁽⁷⁴⁾ Gli studi segnalati alla precedente nota 69 riportano vari esemplari di tessere con orlo a bisanti in doppia circonferenza rigata, con monogrammi di famiglie di banchieri (Scali, Pulci, Villani, Peruzzi, Acciaiuoli, Bardi); in particolare cfr. F.P. BARNARD 1916, Pl. IV, 15; M. MITCHNER 1988, p. 150. n. 336 e J. LABROT 1989, pp. 132-133.



1



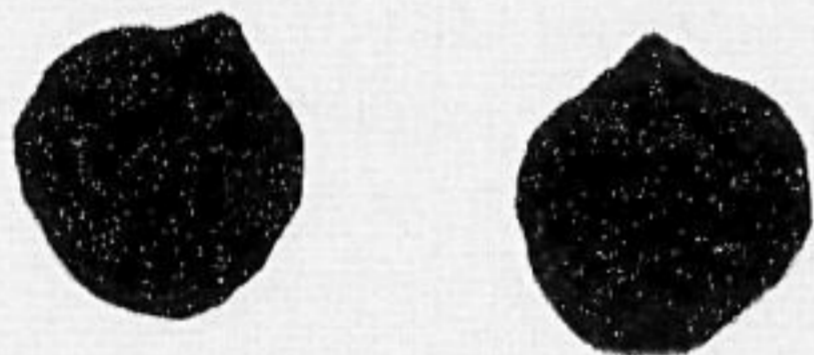
2



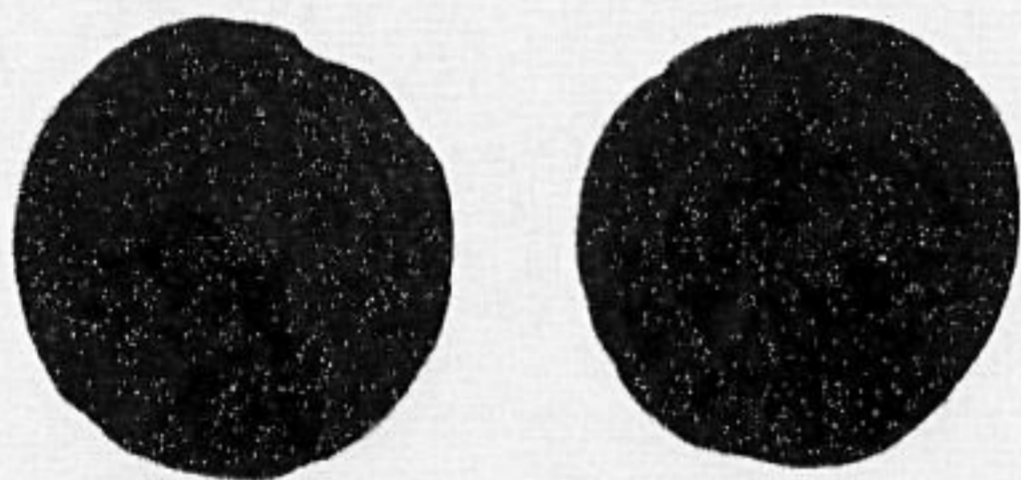
3



4



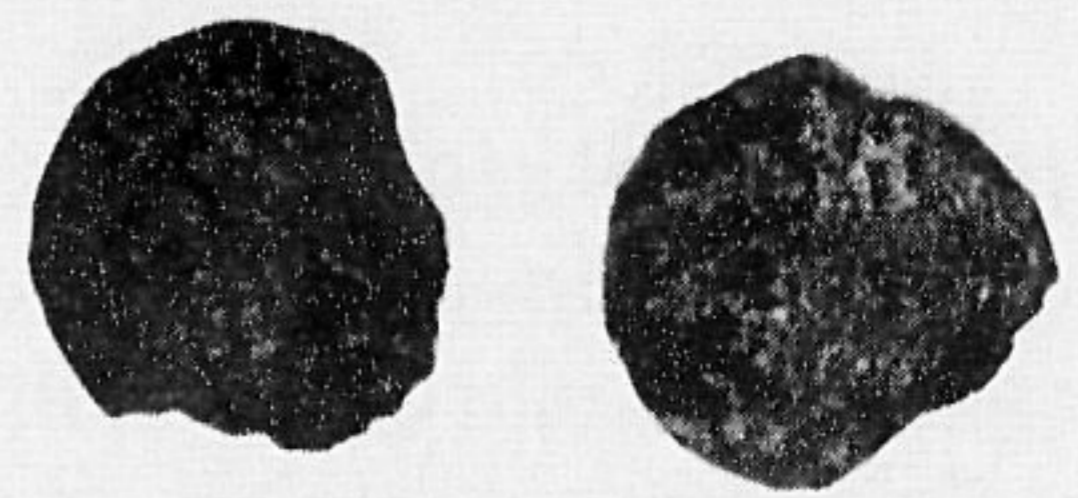
5



6



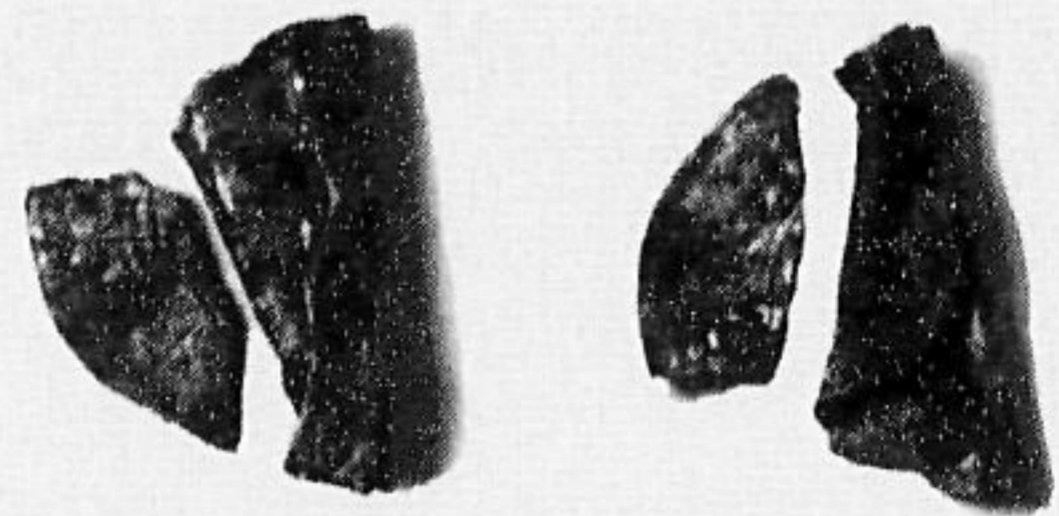
7



8



9



10



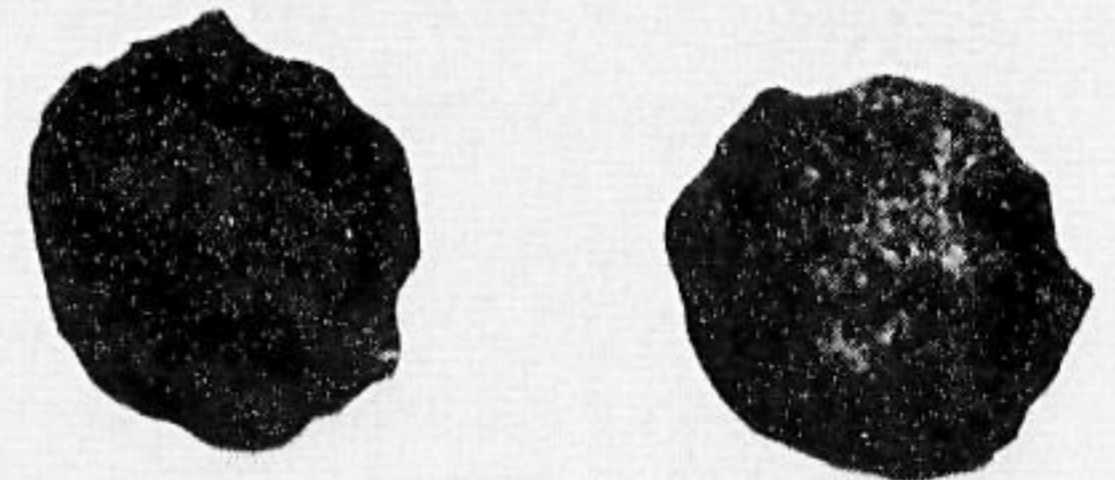
11



12



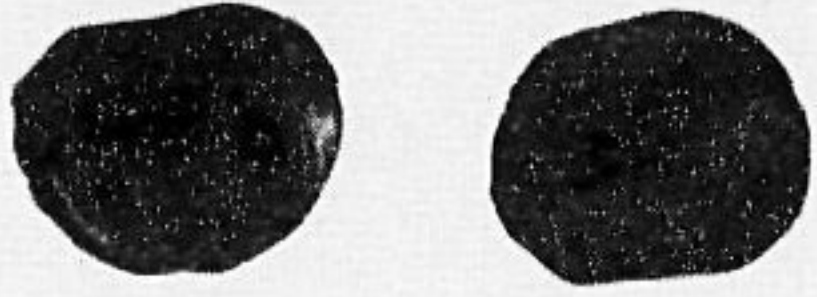
13



14



15



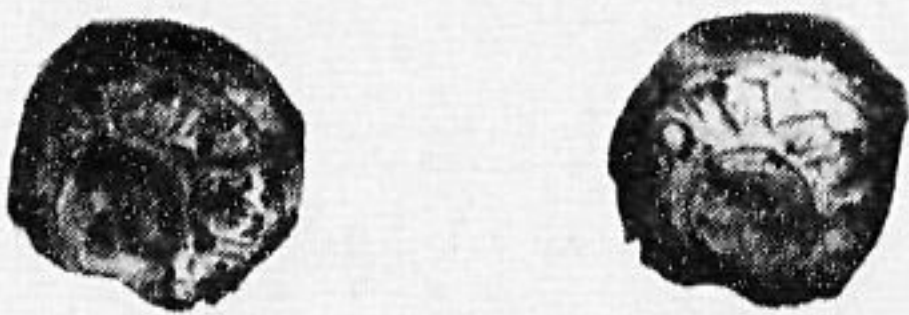
16



17



18



19



20



21



22



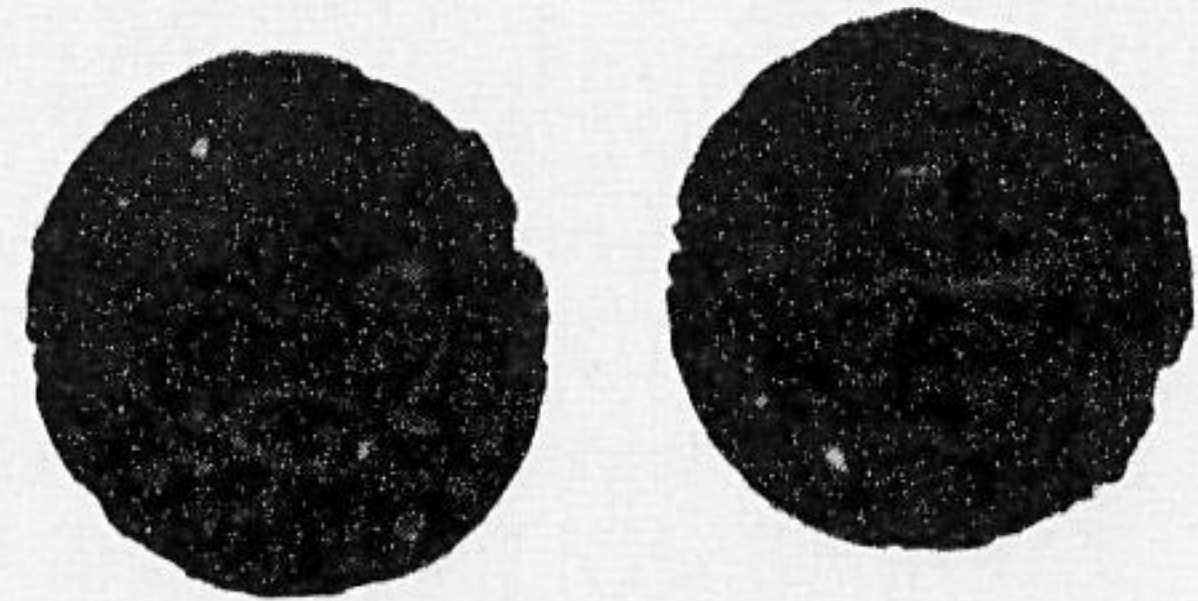
23



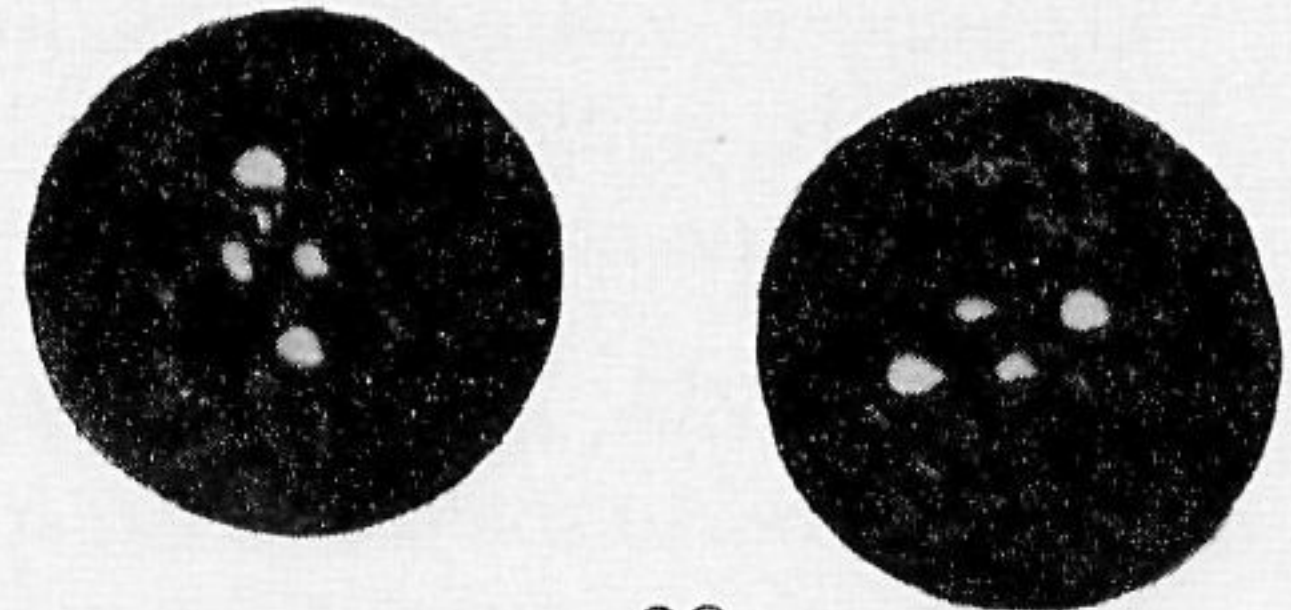
24



26



27



28

2. BRESCIA, *Comune*

obolo (1254-1337)

MI; Ø mm 10; gr 0.173; Quadrante D'/7; inv.scavo n.18

D/+ [+ S AP]OLONIVS

Busto mitrato senza nimbo, in cerchio perlinato

R/+ BRISIA

Croce potenziata in cerchio perlinato

CNI, IV, p. 82. nn. 43-45

3. BRESCIA, *Comune*

denaro scodellato (1254-1337)

MI; Ø mm 13; gr 0.409; Quadrante di scavo D'/7; inv.scavo n.27

D/ + IMP[ERATOR]

Semibusto, di fronte, di santo. Doppia circonferenza perlinata

R/+ BRISIA

Croce potenziata, con braccio inferiore che taglia la circonferenza perlinata, accompagnata da quattro trifogli nei quadranti. Orlo perlinato.

CNI, IV, p. 82, n. 37.

Scarpata sul Natisone

4. VENEZIA, *Andrea Dandolo*

piccolo (1343-1354)

MI; Ø mm 12; gr 0.171; inv.scavo n.21

D/+ [.]AN DAN DUX [.]

Croce patente in circonferenza lineare

R/[.]S MARCVS.

Croce patente in circonferenza lineare

PAPADOPOLI, I, p. 183, n. 6 = CNI, VII, p. 76, n. 54.

5. Zecca non identificata

Rame; Ø mm 11; gr 0.186

D/ Stella al centro in cerchio lineare

R/ Rosetta polilobata; piccolo trifoglio lungo il margine

Iscrizione non decifrata.

6. VENEZIA, *Antonio Priuli*

Bezzo o mezzo soldo da 6 bagattini (1618-1623)

MI; Ø mm 18; gr 0.621 ; inv.scavo n.14

D/ [S.M]ARCVS.VE.ANT.[P]

Il doge in ginocchio tiene il vessillo con la bandiera dinanzi al leone alato andante a dx con il libro aperto e la testa di fronte, sopra una linea orizzontale. Il tutto in cerchietto lineare

In esergo: *6*

R/ DEFENSOR.NOSTER

Il Redentore nimbato, in piedi, con la dx benedice, con la sinistra tiene il Vangelo

PAPADOPOLI, III, p. 134, n. 168 = CNI, VIII, p. 82, n. 214.

Secondo strato di argilla, Quadrante E'/7

7. AQUILEIA, *Bertrando di San Genesio*

piccolo (1334-1350)

MI; Ø mm 13; gr 0.301; inv.scavo n. 17

D/+ B.PATRIARCHA

Mezzo busto nimbato del Patriarca di fronte

R/+ AQUILEGENSIS

Croce patente in circonferenza rigata

CNI, VI, p. 27, n. 20

8. AQUILEIA, *Nicolò di Boemia*

Denaro (1350-1358)

MI; Ø mm 16; gr 0.328; inv.scavo n.12

D/[MON]E[TA NIC]OLAI

Leone di Boemia-Lussemburgo, con N in petto

R/[PATKE AQUILEGE]

Croce ornata e fogliata

CNI, VI, p. 28, n. 7 = BERNARDI 1975, p. 138, n. 52a

Monete in un'unica associazione, dal Quadrante E/2-3

9. AQUILEIA *Nicolò di Boemia*

Denaro (1350-1358)

MI; Ø mm 20; gr 0.712; inv.scavo n.8

D/ MONETA NICOLAI

Leone di Boemia-Lussemburgo con N sul petto

R/+ PATKE AQVILEGE

Croce ornata e fogliata in doppio quadrilobo e cerchio lineare

CNI, VI, p. 28, n. 7 = BERNARDI 1975, p. 138, n. 52a

10. AQUILEIA *Nicolò di Boemia*

Denaro (1350-1358)

MI; Ø mm n.i.; gr 0.780; inv.n.33

D/[MONETA NI]COLA[I]

R/n.i.

cfr.n.9

11. AQUILEIA *Nicolò di Boemia*

Denaro (1350-1358)

MI; Ø mm 19; gr 0.930; inv. scavo n. 11

D/* MONETA*NICOLAI

Leone di Boemia-Lussemburgo con N sul petto

R/+ PATKE AQVILEGE

Croce ornata e fogliata in doppio quadrilobo e cerchio lineare

CNI, VI, p. 28, n. 6

12. AQUILEIA *Nicolò di Boemia*

Denaro (1350-1358)

MI; Ø mm 19; gr 0.734; inv.scavo n.9

D/+MONETA NICOLAI

Leone di Boemia-Lussemburgo

R/+ PATKE AQVILEGE

Croce ornata e fogliata in doppio quadrilobo e cerchio lineare

CNI, VI, p. 28, n. 2

13. AQUILEIA *Nicolò di Boemia*

Denaro (1350-1358)

MI; Ø mm 18; gr 0.433; inv.scavo n.10

cfr. n. 9

14. AQUILEIA *Nicolò di Boemia (?)*

Denaro (1350-1358)

MI; Ø mm 16; gr 0.270; inv.scavo n.13

D/ e R/ molto consunti, ma croce ornata e fogliata

CNI, VI, pp. 28-29, nn. 1-12

Monete da vari quadranti dello scavo

15. VERONA, *Comune*

Denaro scodellato (C. 1183 - fine sec. XIII)

MI; Ø mm 12; gr 0.156; inv.scavo n. 30

D/leggenda incomprensibile, croce che interseca un cerchio lineare e divide in quattro parti la leggenda

R/VERONA, croce che interseca un cerchio lineare e divide in quattro parti la leggenda

CNI, VI, *Federico II*, p. 263. nn. 1-12.

16. TRENTO, *Podestà imperiali*

Piccolo (1235-1255)

MI; Ø mm 13; gr 0.196; inv. scavo n. 22

D/EPS. TRIDEN.

Nel campo T in cerchio rigato

R/IMPATOR. F.

Piccola croce patente in cerchio rigato

CNI, VI, p.212, n. 7.

17. AQUILEIA, *Pagano della Torre*

Piccolo (1319-1332)

MI; Ø mm 13; gr 0.324; inv. scavo n. 28

D/PAGANVPA

Due scettri gigliati che intersecano il cerchio lineare

R/AQUILEGIA

Torre che taglia il cerchio perlinato e leggenda in alto

CNI, VI, p. 24, n. 23

18. AQUILEIA, *Pagano della Torre*

Piccolo (1319-1332)

MI; Ø mm 13; gr 0.198; inv. scavo n. 29

D/PAGANV'PA

Due scettri gigliati intersecano il cerchio perlinato e la leggenda. Nel 2° e 4° angolo, 3 globetti a triangolo

R/AQUILEGIA

Torre che taglia il cerchio perlinato e la leggenda in alto

CNI, VI, p. 24, n. 12.

19. VENEZIA *Francesco Dandolo*

Piccolo (1329-1339)

MI; Ø mm 12; gr 0.305; inv. scavo n.23

D/+.FRA.D[A.DV]X.

Croce in cerchio

R/+.S.MARCVS.

Croce in cerchio

PAPADOPOLI, I, p. 164. n. 13 = CNI, VII, p. 66, n. 41

20. VENEZIA *Francesco Dandolo*

Piccolo (1329-1339)

MI; Ø mm 10; gr 0.121; inv. scavo n. 31

D/+. [F]RA.D[A.DV]X.

Croce in cerchio

R/+.S.[M]AR[CV]S.

Croce in cerchio

cfr. n. 19

21. AQUILEIA *Bertrando di San Genesio*

Piccolo (1334-1350)

MI; Ø mm 15; gr 0.458; inv. scavo n. 16

D/+.B.PATRIARCHA

Mezzobusto mitrato del Patriarca di fronte

R/+ AQVILEGENSIS

Croce patente in cerchio rigato

CNI, VI, p. 27, n. 20

22. VENEZIA *Andrea Dandolo*

Piccolo (1343-1354)

MI; Ø mm 11; gr 0.184; inv. scavo n. 24

D/+.AN DAN DVX.

Croce potenziata in circonferenza lineare

R/+.S MARCVS.

Croce potenziata in circonferenza lineare

PAPADOPOLI, I, p. 183, n. 6 = CNI, VII, p. 76, n. 54.

23. PADOVA *Jacopo II da Carrara*

Piccolo (1345-1350)

MI; Ø mm 11; gr 0.276; inv. scavo n. 15

D/+ CIVITAS

Nel campo I ornata in circonferenza perlinata

R/+PADVA

Stella a sei raggi che taglia il cerchio perlinato e la leggenda in cinque parti

RIZZOLI 1903, p. 69, n. 5 = CNI, VI, p. 191, n. 21

24. VENEZIA *Antonio Venier*

Piccolo (1382-1400)

MI; Ø mm 11; gr 0.244; inv. scavo n. 20

D/+ ANT.V[E DV]X.

Croce in cerchio
R/+ S MARCVS
Croce in cerchio
PAPADOPOLI, I, p. 231, n. 6 = *CNI*, VII, p. 111, n. 17

25. GORIZIA *Enrico IV Conte*

Piccolo (1385-1454)
MI; Ø mm 12; gr 0.164; inv. scavo n. 26
D/+ : h . COMES :
Rosa a sei petali
R/+ GORICI[E]
Leone di Gorizia in cerchio rigato
CNI, VI, p. 61, n. 4

26. AREA VENETO-FRIULANA

Piccolo (?) (XIV secolo)
MI; gr 0.060 ; inv.scavo n.32

27. FIRENZE, Tessera (sec.XIV)

Rame; Ø mm 21; gr 0.921
D/ Giglio di Firenze che interseca una corona di 16 bisanti in doppia circonferenza rigata
R/ Croce potenziata intersecata da una piccola croce.
16 bisanti in doppia circonferenza rigata

(Per la doppia circonferenza e bisanti: cfr. LABROT 1989, pp. 132-133 (=PITON 125).

Tessere con il "giglio" fiorentino in F.P.BARBARD 1916, pl.IV,15; MITCHINER 1988, p. 150, n. 336)

28. FIRENZE. Tessera (sec XIV)

Rame; Ø mm 21; gr 1.309.
D/Giglio di Firenze interseca una doppia circonferenza rigata con bisanti
R/Monogramma A sormontato da croce latina in circonferenza rigata;
bisanti in cerchio.

(Il monogramma potrebbe avvicinarsi a quello dei banchieri fiorentini Villani: cfr. LABROT 1989, p.133 » PITON 204.

Per altre tessere con "giglio" fiorentino cfr. il precedente n. 27)

(**)

Nell'impossibilità di raggruppare tutte le monete per US (=unità stratigrafiche) e quindi di collocarle in strati ben delineati, situazione che consentirebbe di raccogliere importanti informazioni circa la ricostruzione cronologica delle serie monetali medioevali, si è pensato opportuno scandire il catalogo dei pezzi restando il più possibile vicini alle indicazioni del Diario di Scavo, per non perdere alcuna delle informazioni che la disposizione della moneta potrebbe eventualmente fornire. In un primo tempo si è cercato di stabilire un nesso tra reperti numismatici e indicazioni di scavo, del resto ben segnalate nei rispettivi cartellini con indicazioni del quadrante, qui riportate dopo i dati ponderali.

Non sempre è stato però possibile individuare delle corrispondenze all'interno della stratigrafia, la quale si è presentata agli archeologi del tutto sconvolta per smottamenti, intrusioni di radici di alberi di grosse dimensioni, scavi occasionali e per la posizione stessa del terreno, molto scoscesa sulla scarpata del fiume Natisone. In questo caso le monete vengono raccolte in una sezione apposita e considerate sporadiche. All'interno dei singoli contesti, le monete vengono elencate cronologicamente, prescindendo dalla zecca di provenienza. Analogo criterio è stato tenuto nella sezione dei reperti numismatici sporadici.

Nell'allestire il catalogo, infine, si sono impiegate le seguenti abbreviazioni:

F.P. BARNARD 1916 = F.P. BARNARD, *The casting-counter and the counting-board. A chapter in the history of numismatics and early arithmetic*, Oxford 1916, pp. 105-109.

BERNARDI 1975 = G. BERNARDI, *Monetazione del Patriarcato di Aquileia*, Trieste 1975.

CNI = *Corpus Nummorum Italicorum. Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medioevali e moderne coniate in Italia e da Italiani all'estero*, Roma 1910-1943.

LABROT 1989 = J. LABROT, *Une histoire économique et populaire du Moyen Age. Les jetons et les méreaux*, Paris 1989, pp. 131-135.

MITCHINER 1988 = M. MITCHINER, *Jetons, Medalets & Tokens. The medieval period and Nuremberg*, vol. I, London 1988, pp. 148-150.

PAPADOPOLI = N. PAPADOPOLI, *Le monete di Venezia descritte e illustrate*, Venezia 1893-1919.

RIZZOLI 1903 = L. RIZZOLI, Q. PERINI, *Le monete di Padova*, Rovereto 1903.

TABELLA QUANTITATIVA

ZECCHE	N. ESEMPLARI	Percentuale
AQUILEIA	11	38%
BRESCIA	2	7%
GORIZIA	1	3,5%
MANTOVA	2	7%
PADOVA	1	3,5%
TRENTO	1	3,5%
VENEZIA	6	21%
VERONA	1	7%
n.i.	2	7%
FIRENZE (tessere)	2	7%

TABELLA CRONOLOGICA

Autorità Emittente	Periodo di conio	ZECCA	Nominale	N. es.
Verona. Comune	c. 1183-fine sec. XIII	VERONA	Denaro scodellato	1
Trento. Podestà imperiali	1235-1255	TRENTO	Piccolo	1
Mantova. Vescovi anonimi	<i>post</i> 1250 circa	MANTOVA	Obolo scodellato	1
Brescia. Comune	1254-1337	BRESCIA	Obolo Obolo scodellato	1 1
Pagano della Torre	1319-1332	AQUILEIA	Piccolo	2
Francesco Dandolo	1329-1339	VENEZIA	Piccolo	2
Bertrando di San Genesio	1334-1350	AQUILEIA	Piccolo	2

Andrea Dandolo	1343-1354	VENEZIA	Piccolo	2
Jacopo II da Carrara	1345-1350	PADOVA	Piccolo	1
Nicolò di Boemia	1350-1358	AQUILEIA	Denaro	7
Antonio Venier	1382-1400	VENEZIA	Piccolo	1
Enrico IV Conte	1385-1454	GORIZIA	Piccolo	1
n.i.	sec. XIV	Padova?	Piccolo?	1
n.i.	sec. XIV	Area Veneta	Piccolo?	1
	sec. XIV-XV	FIRENZE	Tessere	2

Museo Archeologico come museo vivo: i risultati di un'esperienza

È da molti anni ormai che una sempre maggiore sensibilità per il valore intrinseco e di comunicazione del "bene culturale", pone agli addetti ai lavori il problema di una valorizzazione del museo inteso come nuovo e complesso sistema di informazione.

Senza voler entrare ora nella complessa tematica che è la semiologia museale ⁽¹⁾ o in quella ancor più discussa del significato e delle attribuzioni del Museo di oggi ⁽²⁾, ricordiamo che è ormai general-

⁽¹⁾ E. BUYSENS, *La communication e l'articulation linguistique*, Presse Universitaire de Bruxelles et Presse Universitaire de France, 1967, pp. 9-11; M. LIVOLSI, *Comunicazione e cultura di massa*, Milano 1969; J. BRAUDILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Milano 1972; J.M. LOTMAN, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari 1980; E.T. HALL, *Il linguaggio silenzioso*, Milano 1972; O. CAVALCANTI, *Per una semiologia museale antropologica*, "Musei e Gallerie d'Italia" XXVIII, 76, NS5, pp. 24-27.

⁽²⁾ Nell'ambito della vastissima bibliografia sull'argomento, ci limitiamo a segnalare solo alcuni esempi particolarmente significativi: A. EMILIANI, *Museologia in Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, supp. e agg. dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma 1978, pp. 581-587; A. EMILIANI, *I materiali e le istituzioni in Storia dell'Arte Italiana*, I, Torino 1979; I. GIANFRANCESCHI VETTORI, *Museo scuola città. Per la riorganizzazione e l'uso didattico dei beni culturali a Brescia*, Brescia 1978; *The Art Museum as educator. A collection of studies and guides to practise and policy*, edited by B. Y. Newson and A.Z. Silver, Berkeley, University of California Press 1978; G.L. ZUCCHINI, *Dalla scuola al territorio. Per nuovi itinerari interdisciplinari: museo, musica, pittura, cultura urbana e contadina*, Rimini-Firenze 1978 (con note bibliografiche); *Il Museo: istituzione e architettura*, "Casabella", n. 443 (numero monografico), Milano, genn. 1979; A. CIOCCA, *Scuola e museo*, Firenze 1979; TOURING CLUB ITALIANO, *Il patrimonio storico artistico*, Milano 1979; *Museum and children. Les musées et les enfants*, edited by U. Keding Olofsson, Paris 1979 ("monographs on Education", 10); TOURING CLUB ITALIANO, *I musei*, Milano, 1980; L. BINNI, G. PINNA, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento ad oggi*, Milano 1980; *Il Museo come centro di ricerca*, "Musei e Gallerie d'Italia, nuova serie/1 (numero monografico), Roma 1982; *Museo e territorio*, "Musei e gallerie d'Italia", nuova serie/2 (numero monografico), Roma 1982; M.T. BALBONI BRIZZA (a cura di), *Fare scuola al museo. Itinerari didattici al museo Poldi Pezzoli*, Milano 1983; C. GELAO, *Didattica dei musei in Italia 1960-1981*, Quaderni dell'Amministrazione Provinciale di Bari n. 10, Molfetta 1983; A. NEGRI, M. NEGRI, R. PAVONI, *Il museo cittadino: formazione, gestione, strutture*, Roma 1983; A. PIVA, *La costruzione del museo contemporaneo*, Milano 1983; M.T. BALBONI BRIZZA, A. ZANNI, *Il Museo conosciuto. Appunti di museologia per insegnanti*, Milano 1984; I. MATTOZZI, *I musei e la didattica della storia. Itinerari Educativi del Comune, Venezia* 1986; P. PANZERI, *Didattica Museale in Italia. Rassegna bibliografica*, Roma 1990.

mente riconosciuto che a completamento delle tradizionali funzioni di conservazione, studio e ricerca, il Museo, attraverso i suoi codici particolari, è vettore di messaggi e si propone quindi quale vero e proprio sistema di comunicazione.

Infatti, anche se gli oggetti esposti in un museo non sono stati prodotti a tale scopo e per gran parte neanche per adempiere ad una funzione comunicativa, essi la vengono automaticamente ad acquisire con "la semantizzazione che il loro uso subisce nella dimensione museale" (3).

Ciò vale in particolare per i reperti archeologici che, per gran parte, non rientrano nella categoria degli oggetti d'arte ma si configurano come oggetti di tipo funerario o di uso comune, come strumenti, attrezzi, utensili, la cui conservazione e studio ha sempre rappresentato, nel contesto generale della cultura umana, un insostituibile completamento della testimonianza scritta.

La comprensione della potenzialità comunicativa che è propria di un qualsiasi oggetto esposto, un approccio corretto al Museo e ai documenti in esso contenuto sono i principali obiettivi che hanno ispirato il lavoro didattico sul materiale paleoveneto realizzato da Museo Civico di Padova e Assessorato alla Pubblica Istruzione.

Le premesse di questa esperienza, in corso ormai da qualche anno, si rifanno al desiderio di riproporre il Museo quale luogo di consultazione e di contatto diretto con i documenti originali, quale sede in cui sia possibile vivere il reperto operando attivamente, senza limitarsi a recepire, attraverso la semplice mediazione dell'apparato didascalico forzatamente finalizzato ad un'utenza generica, il dato storico proposto. L'obiettivo principale non è quindi quello di offrire un semplice ausilio didattico all'apprendimento della cultura preromana del territorio di Padova ma quello di attivare, tramite il Museo, una ricerca personale della storia passata dell'uomo nell'ambito della propria comunità sociale e delle sue molteplici attività economiche, culturali e religiose.

Il modello di mediazione didattica scelto consiste nel tentativo di predisporre le condizioni e gli strumenti per guidare la lettura di alcuni oggetti ben determinati, selezionati perché più idonei di altri a dare delle risposte sul tema proposto.

L'argomento è stato individuato in base alla situazione espositiva delle raccolte archeologiche del museo che è tuttora parziale: per quanto riguarda il materiale paleoveneto sono esposti infatti solo corredi

(3) O. CAVALCANTI, *Per una semiologia*. . . cit., p. 24.

funerari, le stele e gli oggetti votivi mentre i reperti provenienti da abitato e quelli di età preistorica non sono ancora visibili per mancanza di spazio. La parte romana, allestita in maniera provvisoria, è largamente incompleta e manca, per il momento, dell'impostazione storico contestuale che dovrà caratterizzare l'esposizione definitiva (4).

Restano quindi le sale dei materiali di collezione (materiale egizio, etrusco, greco e italiota) che, pur offrendo degli spunti interessanti in relazione alle culture a cui rimandano, rimangono delle isole staccate dalla realtà storica dell'ambiente in cui il ragazzo vive.

Pertanto, quando si pensò di realizzare un lavoro didattico inerente al materiale archeologico del museo, fu ovvio pensare alla sala delle necropoli paleovenete che propone appunto materiali legati al territorio, documenti che il ragazzo può essere guidato a leggere, comprendere ed usare per ricostruire in prima persona un frammento della storia della propria regione. Infatti, anche se i materiali esposti non sono molto numerosi e sono esclusivamente di tipo funerario e votivo, si rivelano tuttavia sufficienti a documentare gli aspetti più importanti della cultura paleoveneta a Padova, costituendo così una risorsa adeguata per far scoprire agli scolari le caratteristiche locali di un periodo (l'età del ferro) che viene normalmente studiato sui testi scolastici. Per questo, l'utente ideale venne individuato nell'alunno della prima classe della scuola media inferiore e in quello della terza elementare, nel cui programma scolastico può essere ben inserita dall'insegnante un'esperienza di ricerca sul materiale protostorico locale (5).

Il materiale didattico predisposto comprende quattro quaderni (di cui uno indirizzato agli insegnanti) e un audiovisivo. Questo introduce l'alunno alla conoscenza generale dell'organizzazione del museo quale istituzione che conserva, espone, fa conoscere beni di valore storico e artistico e che lavora per questo tramite un'equipe di operatori (lo studioso, il fotografo, il restauratore, il grafico, il bibliotecario, l'impiegato, ecc. . .) di cui la maggior parte dei ragazzi ignora completamente l'esistenza. Da un'indagine campione effettuata tempo addietro infatti,

(4) Tale modello espositivo infatti, oltre ad agevolare la comunicazione decodificando maggiormente nei confronti dell'utenza i messaggi delle diverse opere, renderà più semplice l'estrapolazione di itinerari legati allo studio del territorio.

(5) Considerando comunque che l'obiettivo più importante di questo programma didattico non sono i contenuti ma le modalità operative, tale lavoro può essere adottato indipendentemente dal programma scolastico in corso.

ho potuto constatare che la quasi totalità dei giovani interrogati ritenevano che il solo personale necessario alla sopravvivenza e organizzazione del museo fossero i custodi. Una piccola parte pensava che ci dovesse essere un direttore responsabile, solo qualche sporadica eccezione intuiva l'esistenza di altre figure, il ruolo delle quali rimaneva però sempre piuttosto oscuro e confuso.

Attraverso l'audiovisivo il ragazzo viene inoltre a conoscere le funzioni dei pannelli, delle didascalie ed impara ad usarle per un veloce riconoscimento degli oggetti (es.: nel Museo di Padova le didascalie sono sempre collocate alla destra dell'oggetto esposto e sono contraddistinte da un numero che caratterizza anche il reperto corrispondente).

L'audiovisivo non vuole assolutamente dare notizie sulla natura delle collezioni ma solo fare in modo, offrendo delle informazioni di ordine generale, che il giovane utente in visita al museo non si trovi disorientato e a disagio ma riesca a muoversi con una certa disinvoltura, superando la barriera che l'esposizione museale talora crea.

Il quaderno per gli insegnanti illustra, nella prima parte curata da Ivo Mattozzi, le motivazioni e i criteri che hanno ispirato la realizzazione del lavoro affinché i docenti possano utilizzare i materiali correttamente e comprendere con chiarezza i molteplici obiettivi che l'attuazione del lavoro può aiutare a conseguire. In relazione alle diverse attività che l'alunno è indotto a svolgere quali l'osservazione dei reperti esposti, la deduzione e raccolta delle informazioni, esercizi di inferenze, presa di coscienza circa l'uso delle fonti, organizzazione di testi a carattere storiografico, l'insegnante potrà infatti selezionare gli obiettivi che riterrà più adeguati alla situazione della classe che opera.

Gli obiettivi possono riguardare "l'educazione all'uso delle fonti, l'educazione temporale, la consapevolezza delle procedure della ricerca storica, l'educazione alla scrittura della storia, la storia antica, i contenuti specifici" (6).

La seconda parte del quaderno contiene invece un'antologia storiografica riportante informazioni sui principali aspetti della civiltà paleoveneta, con lo scopo di offrire all'insegnante, a mezzo di una lettura agile e veloce, un quadro generale sull'argomento (7).

(6) I. MATTOZZI, *Guida per gli insegnanti*, in *Alla scoperta dei Paleoveneti nel territorio padovano. Itinerari didattici tra i reperti del Museo Civico*, Padova 1988, p. 20.

(7) Estremamente utile a riguardo si rivela inoltre il volume a cura di A.M. CHIECO BIANCHI e M. TOMBOLANI, *I Paleoveneti. Catalogo della Mostra sulla civiltà dei Veneti antichi*, Padova 1988.

Il materiale rivolto ai ragazzi è stato realizzato sotto forma di schede impostate in modo da favorire il perseguimento dell'apprendimento per scoperta. Il lavoro viene così distinto in tre fasi: 1) la preparazione della visita, 2) l'osservazione dei materiali al museo per la raccolta delle informazioni, 3) l'elaborazione di queste ultime da svolgere con calma in classe. Utilizzando la molteplicità delle informazioni che uno stesso oggetto può trasmettere, sono stati individuati tre differenti itinerari didattici: il culto funerario e religioso, la vita quotidiana, la ceramica: tecnica, forma, decorazione e datazione dei vasi. Queste tematizzazioni sono infatti sembrate le più adeguate sia alla natura delle fonti ⁽⁸⁾, sia all'interesse degli studenti, sia ai programmi scolastici.

Starà all'insegnante, per il quale si rende così più semplice l'individuazione di un nucleo ristretto e preciso di oggetti da analizzare, scegliere l'itinerario che più gli sembra adatto o decidere di dividere la classe in gruppi ed eseguirne due o addirittura tutti e tre.

Il ruolo dell'insegnante si rivela fondamentale per un corretto uso del materiale e una soddisfacente esecuzione del lavoro, soprattutto nella fase preparatoria che prevede, tra l'altro, l'attivazione nei ragazzi di una tensione cognitiva nei riguardi di ciò che si andrà a vedere e l'acquisizione di quelle nozioni di base indispensabili per poi muoversi tra i materiali senza eccessive difficoltà.

All'inizio di ogni quaderno sono predisposte le cosiddette schede informative che permettono al fanciullo di familiarizzare con realtà che gli sono lontane come ad esempio la diversità fra ceramica e bronzo, di cominciare a comprendere le caratteristiche di questi materiali, di acquisire quelle conoscenze (concetto di filatura, tessitura. . .) che sono indispensabili per capire veramente la civiltà paleoveneta che, come tutte le civiltà, è anche capacità tecnica e cultura materiale.

Le schede di verifica, poste alla fine di ogni paragrafo, permettono all'insegnante di riscontrare se l'allievo ha effettivamente recepito quanto gli è stato proposto e di passare quindi alla fase successiva.

Il lavoro deve comunque essere svolto individualmente dal ragazzo ed è per questo che ogni alunno avrà il suo quaderno e risponderà

⁽⁸⁾ Gli oggetti esposti nella sala preromana possono infatti essere distinti in tre gruppi: i corredi funerari (vasellame fittile e bronzo, oggetti d'ornamento e di uso personale del defunto), le stele, gli oggetti votivi (tazzine e bronzetti figurati). È chiaro che il messaggio diretto di questo materiale riguarda in particolare le abitudini funerarie e culturali dei Paleoveneti di Padova, ma poiché sembrava riduttivo trattare solo tali argomenti che non sono certo fra i più vicini alla mentalità e all'interesse dei ragazzi, si è deciso di estrapolare dai diversi messaggi che uno stesso reperto può inviare, anche quelli inerenti la vita quotidiana, la tecnica, l'economia della popolazione paleoveneta.

personalmente ai quesiti proposti. Collettiva potrà essere invece la discussione dei diversi risultati della ricerca, fatto che permetterebbe a tutta la classe di conoscere l'intero complesso di informazioni elaborate dopo la visita.

I quesiti sono stati concepiti nella forma di schede questionario dotate di risposte multiple fra cui bisogna scegliere quelle ritenute esatte. Tale formulazione evita ai ragazzi di dover scrivere e permette che le schede vengano agevolmente compilate anche durante la visita, a diretto contatto con gli oggetti e in tempo relativamente breve.

Scopo principale di queste schede è quello di fare osservare in maniera guidata gli oggetti esposti, fare in modo che lo studente ne colga i molteplici messaggi e ne comprenda quindi il valore quale fonte di informazione.

Questa proposta di lavoro viene indicata all'insegnante all'inizio dell'anno scolastico dall'Assessorato alla Pubblica Istruzione, nell'ambito delle iniziative del progetto "Vivi Padova: un'aula grande come la tua città". I docenti che intendono aderire all'iniziativa danno la loro adesione e vengono convocati al museo per una riunione preliminare in cui vengono spiegati gli obiettivi e le modalità da seguire per evitare un uso non corretto dei materiali didattici predisposti.

Le visite vengono necessariamente concordate e programmate. È infatti necessario che durante l'esperienza al museo i ragazzi possano operare liberamente e in un ambiente tranquillo evitando, per quanto possibile, la concomitanza con gruppi guidati o con altre scolaresche.

Dal 1987 ad oggi (anno scolastico 1989/90), hanno fatto questa esperienza 111 classi della scuola media inferiore, con un totale di 2675 ragazzi, per la maggior parte di prima ma anche di seconda e di terza classe. Il lavoro con la scuola elementare è iniziato nella primavera del 1989 e vi hanno aderito 12 gruppi con 189 alunni mentre l'anno seguente (89/90) ha visto la partecipazione di 53 classi con un totale di 873 bambini.

Non è stato possibile ampliare la proposta alle scuole della provincia, pur tuttavia, su precisa richiesta, hanno potuto partecipare a tale operazione anche docenti di scuole fuori comune.

Ogni fascicolo contiene una "scheda di valutazione" che l'insegnante, una volta completato il lavoro con i ragazzi, deve restituire opportunamente compilata. Tali schede si sono rivelate estremamente utili al fine di verificare il tempo necessario, le eventuali difficoltà incontrate durante l'esecuzione del lavoro, il raggiungimento degli obiettivi, i risultati dell'esperienza.

Dall'analisi di tali schede emerge una generale soddisfazione sia per i risultati ottenuti dai ragazzi, sia per l'interesse da questi dimostrato nelle diverse fasi del programma.

Significativa si rivela ad esempio la dichiarazione di alcuni docenti che hanno avuto occasione di visitare con le loro classi altri musei archeologici oppure mostre. I gruppi che avevano già vissuto questa esperienza hanno saputo distinguersi dagli altri per il modo con cui hanno affrontato, osservato, letto gli oggetti esposti e quindi descritto quanto avevano visto.

Più di un insegnante ha talora verificato che alcuni allievi abitualmente svogliati e distratti si siano dimostrati, seguendo questo programma didattico che li coinvolge direttamente e li vuole protagonisti, *insolitamente attivi e interessati*.

Il problema maggiore per l'esecuzione di tale lavoro e quindi di proposte analoghe resta lo scarso tempo a disposizione degli insegnanti nell'ambito del vasto programma scolastico che devono portare a termine. ⁽⁹⁾ Si è visto infatti che il tempo complessivo necessario per svolgere l'intero programma va da un minimo di 10 ore al massimo di 20, con una media, che risulta più frequente, di 15 ore.

Un'ottima soluzione, particolarmente utile in assenza del tempo prolungato, si è dimostrata la collaborazione tra insegnanti di discipline diverse quali ad esempio la storia, l'educazione artistica e tecnica che, oltre a rendere concretamente più semplice l'attuazione delle diverse fasi operative, favorisce quella attività interdisciplinare che è alla base di un nuovo modo di concepire l'attività scolastica e la trasmissione di cultura.

Tuttavia, per la maggior parte dei docenti che hanno aderito all'iniziativa è stato piuttosto difficile impostare un lavoro interdisciplinare a causa di problemi di orario, diversità di opinione fra colleghi, qualche incomprensione.

È emersa inoltre l'opportunità di operare con una classe per volta, condizione già illustrata agli insegnanti durante la riunione preliminare ma non sempre rispettata, e di avere la sala abbastanza libera e disponibile per operare con la tranquillità e concentrazione necessaria.

Gli stessi principi guida hanno ispirato il lavoro per i bambini della scuola elementare, realizzato in un unico fascicolo, sempre sotto forma di schede che hanno appunto lo scopo di avvicinare l'alunno al museo e di indurlo a comprenderne la funzione. Altro obiettivo fondamentale è quello di far capire al bambino che i reperti esposti ci portano a conoscere alcuni aspetti delle culture passate (ma non tutto quanto ci piacerebbe) e di farli percorrere "autonomamente" la strada

⁽⁹⁾ Ciò vale soprattutto se si vogliono raggiungere obiettivi più complessi come ad esempio la capacità di temporalizzazione e l'acquisizione del concetto di relatività delle conoscenze.

per arrivare alla scoperta della verità storica che, di solito, viene assunta in maniera passiva perché già elaborata dagli adulti.

Un momento molto importante che precede la fase dell'osservazione, è quello dell'esperienza tattile. Prima che il gruppo cominci a lavorare, un operatore del museo mostra ai bambini e permette loro di toccare alcuni frammenti di ceramica (scelti fra pezzi privi di provenienza) e due oggetti in bronzo. In questo modo il fanciullo ha un approccio diretto con un oggetto realizzato in antico e soddisfa l'istintiva esigenza di "toccare", accettando con maggiore serenità i divieti e le barriere espositive che condizioneranno la visita subito dopo; comprende l'importanza di ogni reperto, anche del più umile e sente che bisogna rispettarlo; avverte la diversità di peso, consistenza e colore fra bronzo e terracotta, acquisendo delle nozioni per lo più ancora estranee al mondo infantile ma indispensabili per poter eseguire la successiva ricerca sui materiali esposti, forzatamente basata su di una esperienza esclusivamente visiva. Il fanciullo è inoltre condotto a constatare che anche la stessa ceramica può presentare notevoli differenze nel colore (che talora può essere simile a quello del bronzo), nello spessore, nella qualità dell'argilla e nella lavorazione mentre dall'analisi dei diversi frammenti, è portato a dedurre, quando possibile, l'ipotetica forma e grandezza del vaso. È quest'ultima un'operazione che quasi nessun bambino riesce a fare da solo abbinando istintivamente il concetto frammento grande-vaso grande, frammento piccolo-vaso piccolo, ma che, dopo le opportune osservazioni dell'operatore, vive come una nuova conquista, base essenziale dell'acquisizione successiva dei concetti di ricostruzione, integrazione, restauro.

All'alunno si chiede infatti di provare ad individuare la parte del vaso a cui il frammento corrisponde, ad immaginare le parti mancanti, a considerare l'eventuale possibilità di una corretta ricostruzione dell'oggetto: quasi inconsapevolmente, il fanciullo viene così ad interiorizzare le prime nozioni relative al concetto di caratteristica morfologica, stilistica, funzionale e quindi di classificazione dei vasi.

Questo momento è vissuto dai bambini con estrema intensità e porta ad una più o meno cosciente consapevolezza dell'importanza del patrimonio culturale che è un bene di tutti, che deve essere riconosciuto, conservato e protetto.

Un momento piuttosto complesso è quello dell'individuazione delle vetrine e all'interno di queste, degli oggetti selezionati per l'osservazione, difficoltà che viene comunque superata dopo un po' di tempo o con l'aiuto dell'accompagnatore.

Gli insegnanti ci hanno confermato che questo tipo di approccio al museo ha colpito favorevolmente tutti i bambini che l'hanno vissuto sotto forma di gioco, di esperienza nuova ed eccitante. Durante una

“normale” visita al museo, l'alunno è solitamente invitato a fare silenzio, ad ascoltare con attenzione, a non guardare altrove, è “condannato” cioè ad un atteggiamento coatto e passivo. Il fatto di potersi muovere liberamente, di poter gestire autonomamente lo spazio a disposizione, di sentirsi a proprio agio in un ambiente tradizionalmente riservato agli adulti, permette al ragazzo di vivere in maniera diversa l'esperienza museale. Significativo è il fatto che gran parte dei bambini manifesti il desiderio di ritornare al museo con i propri genitori.

Il Museo, come struttura fisica ancora sconosciuta, che talora incute soggezione ed imbarazzo anche agli adulti, è stato vissuto con spontaneità e disinvoltura dai ragazzi che hanno operato in un ambiente che non li ha né intimiditi né annoiati ma che li ha condotti a scoprire “autonomamente” la verità storica. Possiamo quindi affermare che questa proposta, nonostante le difficoltà sopra evidenziate e il non indifferente impegno richiesto sia agli insegnanti che agli alunni, è stata accolta con molto entusiasmo e si è rivelata quasi sempre gratificante per i docenti e stimolante per gli allievi.

Ci si augura pertanto che possa al più presto essere definita la situazione espositiva delle raccolte cittadine che, per mancanza di spazio sono per gran parte non visibili al pubblico e che, una volta risolti i problemi più gravi del museo patavino, si possa proseguire come da molti richiesto, in questa direzione, migliorando e aumentando le proposte didattiche, creando un'aula appositamente attrezzata a questo scopo, instaurando quindi con il mondo della scuola, ma non solo, un rapporto aperto e continuato, ufficialmente istituzionalizzato.

Una seria attività didattica e divulgativa derivante da una solida ricerca scientifica è una funzione che la struttura museale deve fare propria, che non può e non deve delegare totalmente a terzi e questo senza il pericolo, da taluni evocato, di perdere la propria specifica identità. Riteniamo che una buona divulgazione non sia volgarizzazione ma un impegno che il museo deve assumersi, proponendosi come centro di documentazione e promozione culturale.

Il museo deve presentarsi come un organismo attivo che attraverso la raccolta, la conservazione, lo studio e la divulgazione di documenti della creatività umana passata e contemporanea, agisce sulla vita culturale della gente: solo così smetterà di essere meta di visite distratte e superficiali dove gran parte dell'utenza vede tante cose scoprendone assai poche e potrà diventare per tutti un concreto strumento per ampliare le proprie conoscenze ed arricchire il proprio patrimonio culturale.

Desidero ricordare Susanna Brunazzo, responsabile dei Servizi Educativi del Comune di Padova, Ivo Mattozzi, docente presso l'Università di Bologna, Diana Curzi Stefanelli e Grazia Gioseffi, insegnanti, che con me hanno realizzato questo lavoro, frutto di una comune ricerca e felice collaborazione, nonché Giovanna Paganin del Museo Archeologico che, con sincero entusiasmo, segue gli alunni della scuola elementare durante l'esperienza tattile e la fase di osservazione presso la sala preromana.

Finito di stampare
nel mese di luglio 1991 dalla
Società Cooperativa Tipografica - Padova



Lire 24.000

Com
Sista

