

BIBLIOTECA CIVICA
DI PADOVA

DIREZ.

D

III, 1

LXXXI

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

ANNATA LXXXI - 1992

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente : Iles Braghetto, Assessore alla Cultura e Beni Culturali
Direttore responsabile : Girolamo Zampieri
Direttore Settore Beni Culturali : Gian Franco Martinoni
Redattori : D. Banzato, M. Cisotto Nalon, G. Faggian, M. Magliani, R. Parise,
F. Pellegrini, G. Smojver
Segretari di redaz. : Marco Callegari, Marilena Varotto
Collaboratori : G. Bejor, M. Paccagnella,
Dir. e amm. : P.zza Eremitani 8, 35138 Padova,
tel. 049/8750975-8751153-8752321, fax 049:650845

Stampato con il contributo della Regione Veneto

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

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

ANNATA LXXXI - 1992

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

REVISTA BILIBRANK DE ARTE
ARTI E MODERNA NUMERATA
ARTE E LETTERATURA
RIVISTA DI GIUGLIANO CAMPIERI

S O M M A R I O

Arte antica e moderna

- G. ZAMPIERI, *Precisazioni sulla lekanis "alto-adriatica" 1145-M dell'ex collezione Merletti nel Museo Archeologico di Padova* Pag. 7
- L. CESARO, *L'isola di Padova* » 21
- A. CALORE, *La porta medioevale di S. Croce in Padova* » 41
- C. MORELLO, *Chiesa e Xenodochio degli Ognissanti di Padova in età medievale ..* » 51
- R. CALLEGARI, *Il "Beato" Simonino da Trento: un riconoscimento al Museo Civico di Padova* » 99
- O. MAZZUCATO, *Donazione in memoria di Andrea Ferrari* » 129
- G. BODON, *La tradizione dell'iconografia di Tito Livio: dal ritratto antico al ritratto rinascimentale* » 135
- G. BALDISSIN MOLLI, *Le postille di Bartolomeo Campagnola alle Vite di Bartolomeo Dal Pozzo* » 147
- B. SEGATO, *Una proposta per la pinacoteca del Museo Civico di Padova* » 175

Storia e letteratura

- M. CALLEGARI, *Pietro Damini e la famiglia Bolzetta: Il miracolo del cuore dell'avoro nella chiesa di S. Canziano di Padova* » 201
- M. CALLEGARI, *La tipografia Conzatti a Venezia e Padova (1631-1810)* » 207

Numismatica

- E. CHINO, *Il Museo Bottacin di Padova nei documenti e nella figura del suo fondatore (1805-1876)* » 229

Notizie dalla Redazione

- M. CISOTTO NALON, *Impara il Museo: per un museo da vivere, toccare, imparare "giocando"* » 271

GIROLAMO ZAMPIERI

Precisazioni sulla
lekanis "alto-adriatica" 1145-M
dell'ex collezione Merletti
nel Museo Archeologico di Padova*

Mentre la ceramica greca ha ottenuto, grazie soprattutto agli studi di J.D. Beazley, una valutazione e una classificazione che la inseriscono a pieno diritto nella problematica dell'arte greca, e quella italiota ha avuto anch'essa una serie di ricerche che lasciano prevedere ulteriori interessantissime sintesi, l'importanza della ceramica "alto-adriatica" (1) è in parte ancora da scoprire mancando, forse, tentativi organici di classificazioni cronologiche, di individuazioni di botteghe e di centri di produzione, anche se proprio in questi ultimi anni l'interesse per questa particolare classe ceramica è aumentato in modo considerevole grazie agli apporti di numerosi studiosi, i quali hanno già reso noto, in sede scientifica, moltissimo materiale conservato nei depositi dei Musei, base indispensabile per fornire ai ricercatori ricchezza di elementi di giudizio.

(*) Nel corso della stesura del presente articolo è avvenuto un incontro con la professoressa Giuliana Riccioni, la quale mi ha favorito della segnalazione di referenze bibliografiche e iconografiche e di una conversazione affascinante ed istruttiva che ha permesso di rivedere qualche punto già fissato. Lo stimolo, critico ed incoraggiante della studiosa, invitava ad approfondire. Compita però la nuova ricerca ed effettuata una più scupolosa autopsia della *lekanis* 1145-M, sono ritornato su alcune posizioni che avevo lasciato indecise per prudenza metodologica, e di alcune ho potuto convincermene ancor più dopo l'attenta lettura di tutto ciò che la Riccioni aveva egregiamente scritto sul "Pittore senza occhi". La studiosa mi ha informato cortesemente di avere in cantiere altri lavori attinenti al pittore "alto-adriatico" per cui, seppure non saranno solidali con questo studio, ritengo utile ritornare sulla *lekanis* di Padova proponendo una diversa lettura rispetto a quella che avevo dato nel 1991. Il che è ovviamente *facilior* rispetto al passato, proprio perché disponiamo ora dei contributi specialistici di Giuliana Riccioni.

(1) Tale denominazione, com'è noto, risale a Salvatore Aurigemma (1935-36) ed è adottata anche da Bianca Maria Felletti Maj che, nel 1940, dà alle stampe uno studio, rimasto finora fondamentale, sulla *cronologia della necropoli di Spina*.



Fig 1 - Collezione Giancarlo Merletti (parte del materiale). I reperti erano stati così collocati a Monselice dall'Amministrazione comunale nel 1981. In prima fila due preziosi oggetti: il cratere attico 912-M, assegnabile al *Gruppo York Reverse*, e l'*hydria* 911-M assegnabile a un pittore lucano del *Gruppo del Primato*.

Con questa breve nota voglio richiamare l'attenzione degli studiosi sulla *lekanis* "alto-adriatica" donata al Museo Civico di Padova nel 1982 dal Signor Giancarlo Merletti di Monselice con materiale greco, etrusco e italiota (figg. 1-2), per i confronti abbastanza puntuali che si addurranno nel corso della stesura del presente articolo, che prende lo spunto dall'accurata lettura di un primo studio critico di Giuliana Riccioni sulla ceramica "alto-adriatica" di Spina dal titolo *Note preliminari per una classificazione dei crateri a campana "alto-adriatici" di Spina. Revisione critica al "Gruppo di Ferrara T.785" del Beazley*, edito in "Studi Etruschi" (vol. LVI) nel 1991 (pp. 85-97, tavv. XIII-XVIII).

Purtroppo si ignorano per questo vaso sia la località che il contesto originario di provenienza. Il Merletti sostiene di averlo acquistato da un certo Rag. Flavio Tullio⁽²⁾, per cui i riferimenti a reperti crono-

⁽²⁾ Monselicense, ma residente a Padova. La *lekanis* faceva parte di un piccolo gruppo di oggetti raccolti, nel corso degli anni, dal nonno dello stesso Rag. Tullio. L'origine della famiglia è meridionale. La maggior parte della raccolta Tullio, ora al Museo di Padova grazie alla donazione Merletti, proviene dall'Italia meridionale, tuttavia non si può escludere, sulla base del materiale della collezione, che alcuni vasi provengano sia dall'Etruria meridionale che settentrionale. Non è da escludere altresì che la *lekanis* 1145-M possa provenire da scavi di Spina o di Adria per i confronti che si possono istituire con alcuni vasi "alto-adriatici".



Fig. 2 - Padova, Museo Archeologico: il materiale Merletti nell'attuale esposizione agli Eremitani.

logicamente datati da un contesto di scavo rimangono fondamentali e permettono deduzioni e considerazioni concrete, mentre per quanto riguarda la provenienza, il margine di ipoteticità resta invece assai lato. Tuttavia, la soluzione di quest'ultimo problema potrebbe essere in qualche modo affidata ad un attento colloquio con il reperto stesso, messo a confronto con altri simili oggetti riportati alla luce da scavi condotti con rigore scientifico.

Nel 1991 l'Editore Giorgio Bretschneider faceva uscire, per la Collana *Collezioni e Musei Archeologici del Veneto* diretta dal prof. Gustavo Traversari, i due volumi della raccolta vascolare greca, etrusca ed italiota del Museo Archeologico di Padova⁽³⁾. Nel secondo volume, alle pagine 350-352, pubblicavo per la prima volta l'interessante *lekanis* 1145-M, il cui stato di conservazione è, nel complesso, ottimo, a differenza di molti esemplari rinvenuti nella necropoli di Spina in Valle Trebba, danneggiati soprattutto nella vernice, ridotta quasi dovunque

⁽³⁾ G. ZAMPIERI, *Ceramica greca etrusca e italiota del Museo Civico di Padova* (Collezioni e Musei Archeologici del Veneto), I-II, Roma 1991.



Fig. 3a - Padova, Museo Archeologico: *lekanis* 1145-M (veduta d'insieme).

a un sottilissimo strato, quando non è interamente caduta, così che delle linee della parte interna delle figure spesso non si conserva che una semplice traccia.

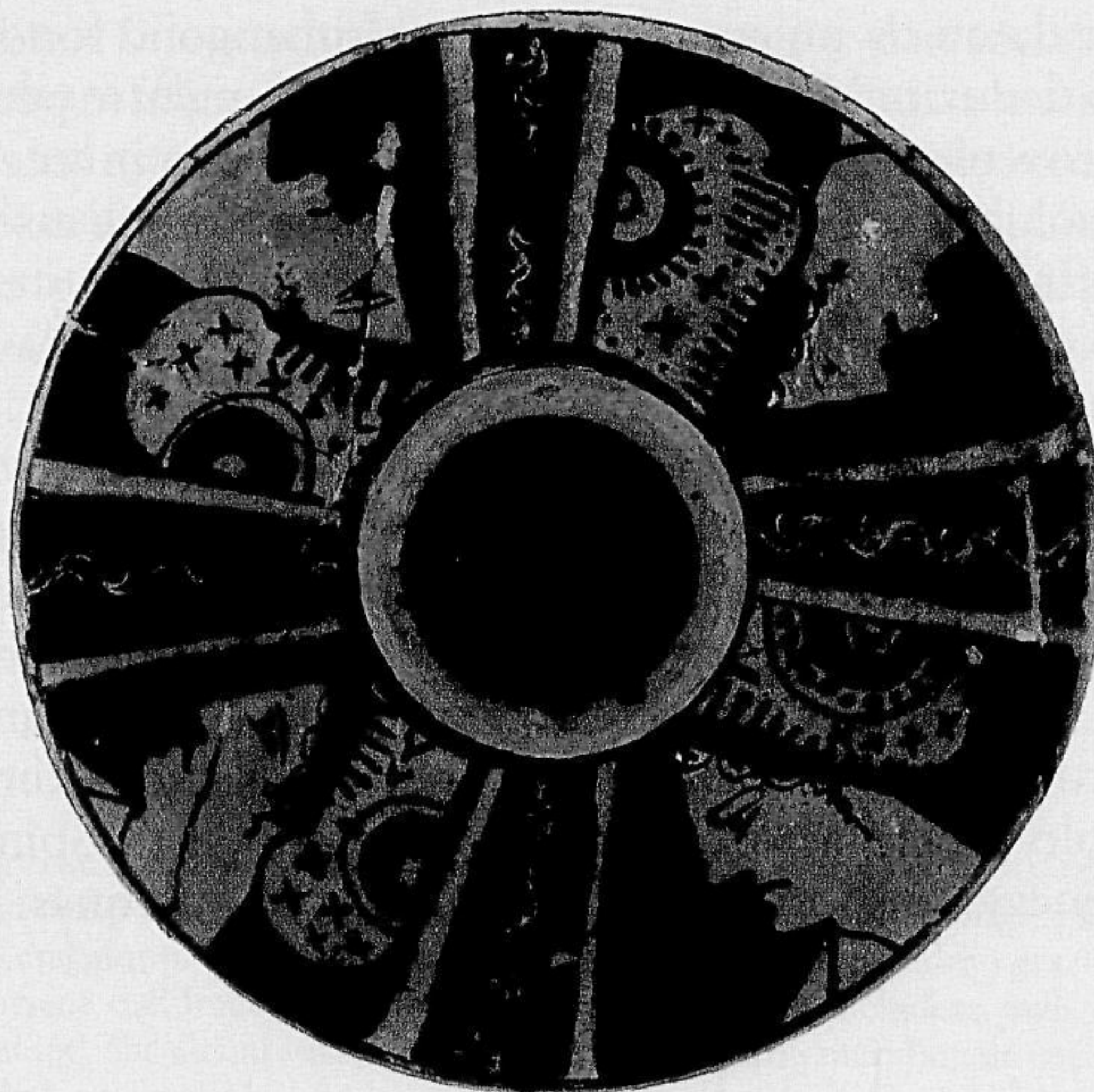


Fig. 3b - Padova, Museo Archeologico: *lekanis* 1145-M (il coperchio visto dall'alto).

L'esemplare patavino, completo di coppa e coperchio⁽⁴⁾ (fig. 3 a-c), era stato inserito nel gruppo di vasi campani⁽⁵⁾ della collezione archeologica del Museo di Padova, di cui la *lekanis* 1145-M rappresentava senza dubbio il reperto più significativo.

Non mi pareva allora azzardato il tentativo di individuare la bottega a cui doveva appartenere il nostro vaso, anche perché ero stato stimolato in tal senso dal prof. Arthur Dale Trendall, che per il Suo autorevole aiuto alle mie ricerche, ogni espressione di riconoscenza è inadeguata.

Avevo pensato, quindi, ad uno stile campano della fine del IV secolo a.C., forse ad un'officina "locale" vicina al "Pittore di Vitulazio"⁽⁶⁾.

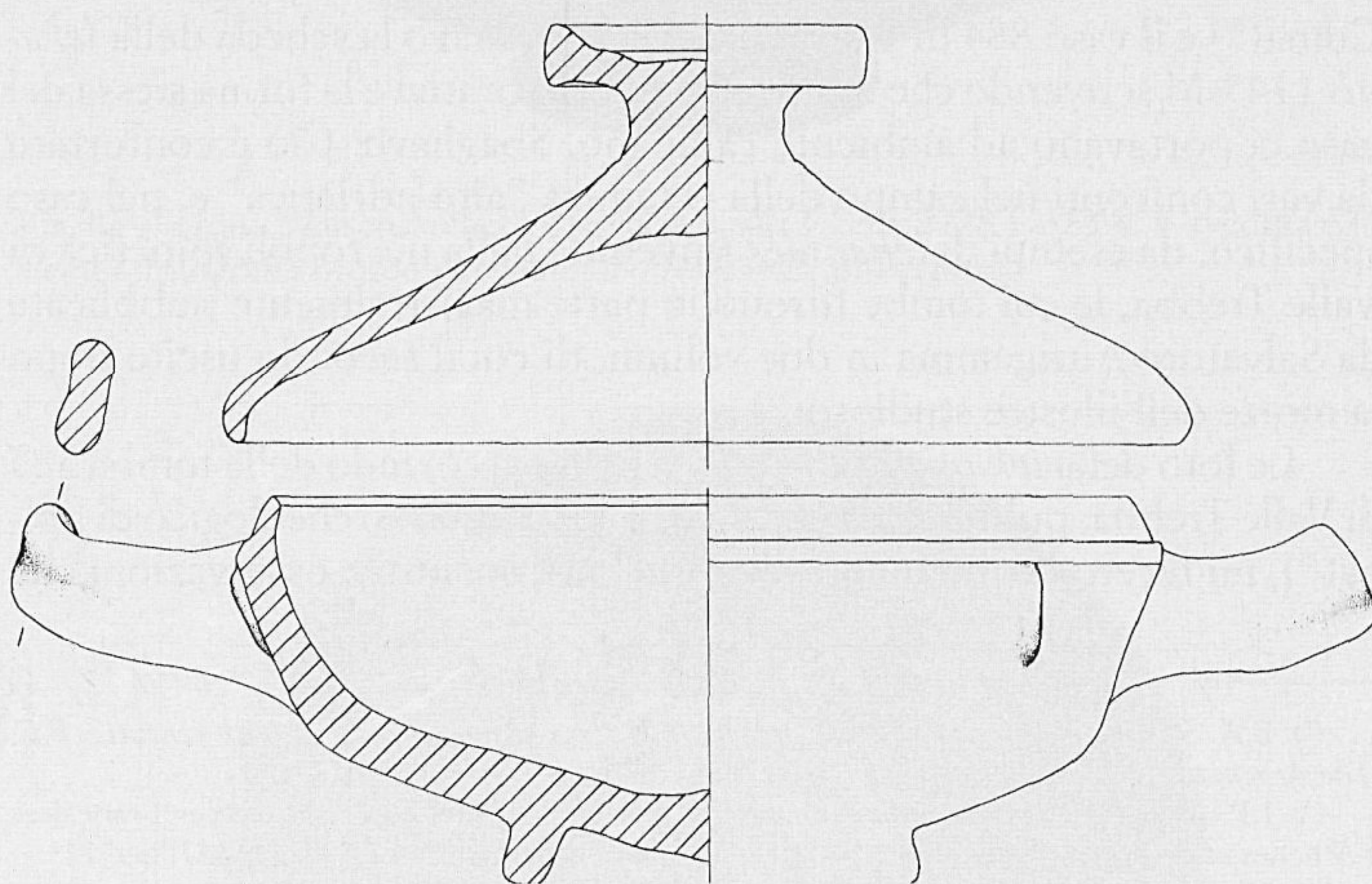


Fig. 3c - Prospetto e sezione della *lekanis* 1145-M (disegno di Roberta Sacchetto Cozza).

⁽⁴⁾ *Coppa*: alt. cm. 8,6; diam. vasca cm. 20,5; diam. piede cm. 9,8. *Coperchio*: alt. cm. 9,6; diam. labbro cm. 22,2; diam. pomello cm. 7,3.

⁽⁵⁾ G. ZAMPIERI, *Ceramica greca etrusca e italiota...*, II, pp. 349-358.

⁽⁶⁾ A.D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania Campania and Sicily* (Oxford Monographs on Classical Archaeology), I-II, Oxford 1967, pp. 571-572; A.D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Third Supplement (Consolidated)*, Bulletin Supplement n. 41, London 1983, p. 261. Sarebbe quanto mai utile, a mio avviso, approfondire ancor più il problema dell'origine della ceramica "alto-adriatica" e ripercorrere, con rigore scientifico, la via dei confronti con la ceramica italiota, in specie con quella campana. Un interessante lavoro di Gabriella Bocchi Vendemiati, datato 1967 (*La ceramica alto-adriatica*, "Padusa", III, 1967, N. 2-3, pp. 3-25), porta però ad escludere "parallelismi veri e propri" con tale tipo di ceramica, sia per quanto riguarda la forma che per la decorazione.

L'ipotesi rappresentava però più materia di indizi che di prove, poiché dall'analisi del tipo e dello stile i confronti non reggevano pienamente. A parte la forma del vaso, che richiama quella delle *lekanides* attiche del V secolo a.C., comuni soprattutto nella versione a vernice nera⁽⁷⁾, e il tipo 4714a1 del Morel⁽⁸⁾, non riuscivo a trovare puntuali confronti per la decorazione e un'esegesi ancor più approfondita delle figurazioni rappresentava, a mio avviso, solamente campo aperto a fruttuose collaborazioni con i colleghi archeologi. Avevo tuttavia azzardato qualche confronto con alcuni vasi campani per la decorazione accessoria della parte superiore della coppa e per il motivo vegetale graffito all'interno delle quattro fasce disposte a croce⁽⁹⁾. Per quest'ultimo elemento decorativo ricordavo, tra l'altro, la *lekanis* Göttingen J51 proveniente da Cuma⁽¹⁰⁾ e il vaso 884 di Würzburg⁽¹¹⁾. Terminavo la scheda della *lekanis* 1145-M scrivendo che molti elementi decorativi e la forma stessa del vaso ci portavano ad ambiente campano. Sbagliavo. Ciò è confortato da vari confronti nel campo della ceramica "alto-adriatica" e, nel caso specifico, da esempi di *lekanides* rinvenute nella necropoli spinetica di Valle Trebba, le cui tombe furono in parte magistralmente pubblicate da Salvatore Aurigemma in due volumi, di cui il secondo uscito dopo la morte dell'illustre studioso⁽¹²⁾.

Le foto della *lekanis* 2228 appartenente al corredo della tomba 385 di Valle Trebba, pubblicate nel catalogo del Museo Archeologico di Spina⁽¹³⁾, mi fecero capire inequivocabilmente quanto le osservazioni che

(7) B.A. SPARKES - L. TALCOTT, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B.C. (The Athenian Agora, XII)*, Princeton, New Jersey 1970, pp. 164-168, tavv. 40-41.

(8) J.P. MOREL, *Céramique campanienne: les formes* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Fascicule deux cent quarante quatrième), Rome 1981, p. 327, tav. 143.

(9) "Ramoscello spiraliforme di edera graffito e suddipinto" (G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza dei ceramografi tardo-etruschi a figure rosse "Alto-Adriatici": il "Pittore senza occhi" su tre crateri a calice da Spina*, in *La civiltà picena nelle Marche. Studi in onore di Giovanni Annibaldi*, Ancona 10-13 luglio 1988, Ripatranzone 1992, p. 436, n. 2), o ramo ondulato di quercia con infiorescenze ritorte?

(10) A.D. TRENDALL, *The Red-figured Vases...* 1967, p. 555, n. 897, tav. 217, nn. 3-4; M. BENTZ, in M. BENTZ-F. RUMSCHEID, *Griechische Vasen aus Unteritalien aus der Sammlung des Archäologischen Instituts der Georg-August. Universität Göttingen*, Göttingen 1987, pp. 49-50, n. 24. La *lekanis* Göttingen J51 era stata chiamata a confronto anche per la forma delle anse e del pomello da presa, nonché per la presenza, ai lati della decorazione meandriforme della coppa, di costolature verticali verniciate in nero, assai simili a quelle delle *lekanides* Padova 1145-M e Ferrara 2228.

(11) A.D. TRENDALL, *The Red-figured Vases...* 1967, p. 569, n. 1004, tav. 224, n. 4.

(12) S. AURIGEMMA, *La necropoli di Spina in Valle Trebba. Parte Prima*, Roma 1960; S. AURIGEMMA, *La necropoli di Spina in Valle Trebba. Parte Seconda, Scavi di Spina I, 2*, Roma 1965.

(13) N. ALFIERI, *Spina. Museo Archeologico (Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia)*, Bologna 1979, p. 137, nn. 395-396.



Fig. 4a - Ferrara, Museo Archeologico Nazionale: *lekanis* 2228 T. 385 V.T. (veduta d'insieme) (fotografia Museo Archeologico Nazionale di Ferrara).

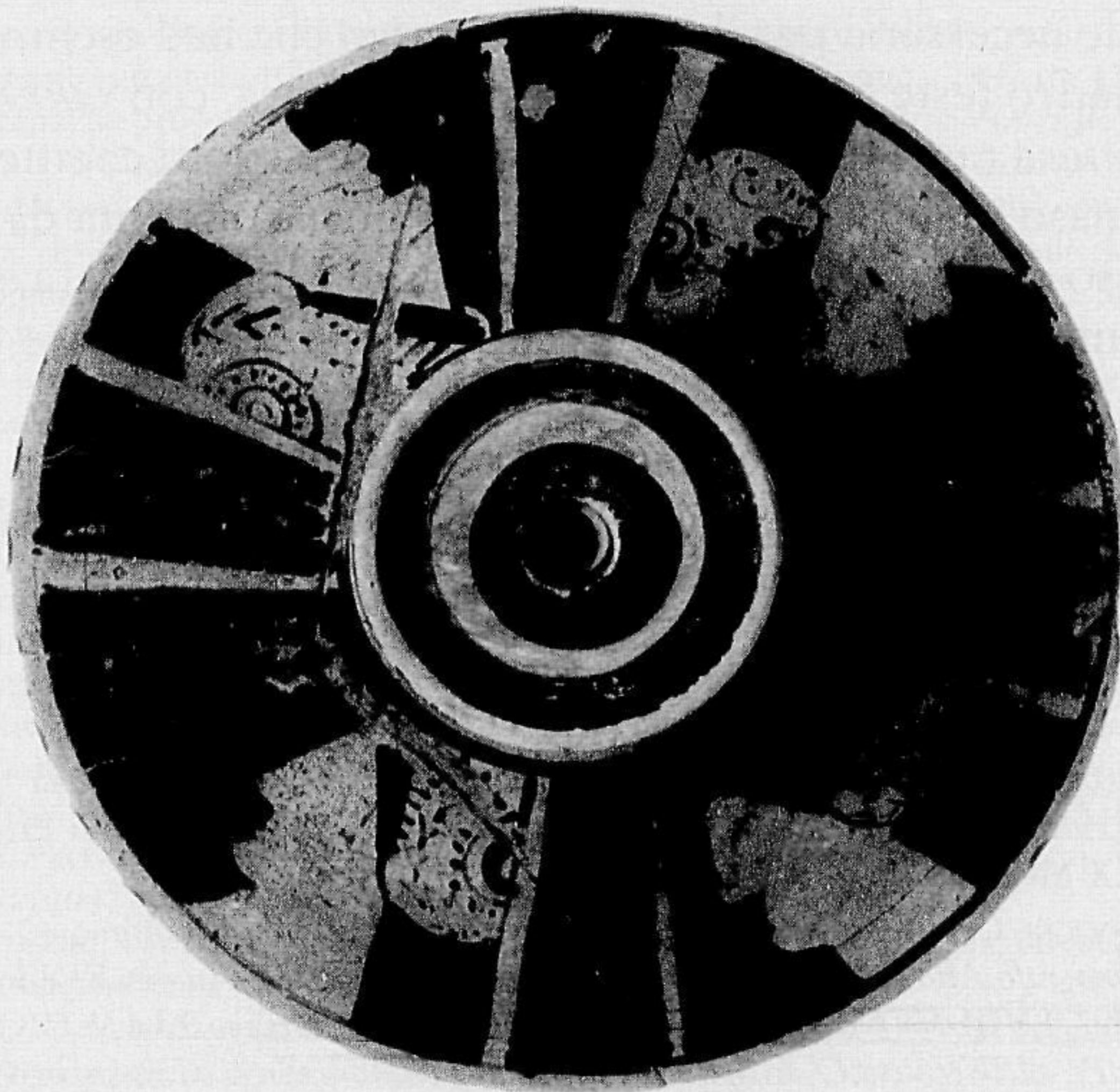


Fig. 4b - Ferrara, Museo Archeologico Nazionale: *lekanis* 2228 T. 385 V.T. (il coperchio visto dall'alto) (fotografia Museo Archeologico Nazionale di Ferrara).

mi avevano portato a precisare alcuni aspetti della *lekanis* di Padova come *caratteri campani*, andavano in tutt'altra direzione e quanto, altresì, un'analisi tipologica e stilistica più attenta del pezzo portava ad escludere la prima ipotesi.

Devo qui ricordare con riconoscenza la Direttrice del Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Dottoressa Fede Berti, per aver agevolato in ogni modo il mio lavoro, ma soprattutto per avermi fornito preziose indicazioni bibliografiche riguardanti la *lekanis* 2228, chiamata a confronto (fig. 4 a-b).

Tale reperto costituisce materia di alto interesse per Giuliana Riccioni, alla quale va il merito di avere individuato, nell'ambito di uno studio stilistico per classi di vasi sulla ceramica "alto-adriatica" di Spina⁽¹⁴⁾, un gruppo di vasi assegnabili ad un ceramografo che si caratterizza non tanto per la nobiltà delle figurazioni rappresentate, quanto per la particolarità di dipingere volti femminili o protomi equine "senza delineare di proposito gli occhi". Per tale singolarità la Riccioni ha ritenuto di doverlo chiamare "Pittore senza occhi"⁽¹⁵⁾.

La prima osservazione che emerge con evidente chiarezza dal confronto tra la *lekanis* 2228 di Valle Trebba e la *lekanis* 1145-M di Padova, si rende necessaria per il semplice motivo che nell'esemplare patavino le quattro teste femminili di profilo a sinistra, con *sakkos* ricamato e *stephane* a raggi di altezza decrescente, con i volti caratterizzati da un lungo naso in linea con la fronte, dalla bocca ottenuta da un tratto convesso che sottolinea l'espressione dura e imbronciata e dal mento sporgente, presentano chiaramente l'occhio triangolare ben disegnato con punto nero (pupilla) e arcate orbitali⁽¹⁶⁾.

La *lekanis* di Padova è quindi assolutamente isolata per il motivo dell'occhio, che niuno degli altri esemplari – a quanto ci è dato sapere

(14) G. RICCIONI, *Note preliminari per una classificazione dei crateri a campana "Alto-Adriatici" di Spina. Revisione critica al "Gruppo di Ferrara T. 785" del Beazley*, "Studi Etruschi", LVI-MCMLXXXIX-MCMLXXXX-(Serie III), 1991, pp. 85-97.

(15) G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, pp. 432-448. Da ultimo: G. RICCIONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico, "Il Pittore senza occhi", presente su vasi di Adria e di Spina*, "Studi Etruschi", LVIII-MCMXCII-(Serie III), 1993, pp. 149-153, tavv. LI-LV; C. CORNELIO CASSAI, *Tombe tra IV e III secolo a.C.*, in *Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi*. Catalogo della mostra (a cura di Fede Berti e Giovanni Guzzo), Ferrara 1993, p. 329.

(16) Per questa differenza con gli altri esemplari spinetici e adriasi, ho avuto ragionevoli dubbi sull'autenticità del reperto patavino, vista la sua provenienza. L'analisi di termoluminescenza, effettuata a Milano presso la Ditta "Arcadia", ne ha però confermata l'autenticità.

– presenta⁽¹⁷⁾. Questi sono stati giustamente ordinati in due serie, “nell’ordine della loro evoluzione stilistica”⁽¹⁸⁾. La prima, con gli esemplari rinvenuti nelle tombe 385⁽¹⁹⁾, 1165⁽²⁰⁾, 608⁽²¹⁾, 1078⁽²²⁾ di Valle Trebba, la seconda, con le *lekanides* appartenenti alle tombe 366⁽²³⁾ e 1083⁽²⁴⁾, alle quali si deve probabilmente aggiungere il frammento di coperchio di *lekanis* proveniente da Adria⁽²⁵⁾.

Delle due classi, la prima – la migliore – è senz’altro la più prossima all’esemplare di Padova, la seconda è più scadente tecnicamente e più affrettata nella decorazione. Comunque, fermi restando tra la nostra *lekanis* e le due classi proposte dalla Riccioni quei rapporti di stretta parentela che fanno supporre l’attività di un comune pittore “alto-adriatico”, probabilmente spinetico⁽²⁶⁾, o di una eguale bottega o, più probabilmente, di un pittore, autore del vaso 1145-M, che mostra di avere ancora una certa capacità nel delineare i volti femminili, πρόδρομο del pittore della *lekanis* 2228 e degli altri esemplari menzionati da Giuliana Riccioni, è indiscutibile, direi, che la presenza degli occhi fa del reperto patavino, in certo senso, un “neubildung”, là dove si scartano però l’ipotesi che la mancanza degli occhi nei vasi spinetici e adriasi

(17) Valuterei con prudenza l’ipotesi che il Pittore individuato dalla Riccioni non abbia delineato di proposito gli occhi (G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, p. 432) “forse per una celata incapacità prospettica e disegnativa” (G. RICCIONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico...* 1993, p. 153). La spiegazione potrebbe essere molto più semplice: la cattiva condizione della superficie dei vasi rende assai difficile rintracciare le sovrappinture. Se così non fosse, l’esemplare patavino resterebbe ancor più isolato e rappresenterebbe, allo stato attuale delle nostre conoscenze, un *unicum* da avvicinare tuttavia alla *lekanis* di Valle Trebba 2228 (T. 385). Va osservato ancora però, ad onor del vero, che risulta piuttosto strano che proprio in tutti i vasi – e non sono pochi – presi in esame dalla Riccioni non si siano conservati gli occhi per il pessimo stato di conservazione della superficie o per la scomparsa delle sovrappinture. Un esame più dettagliato, con l’ausilio di adeguate attrezzature, potrebbe forse fornire qualche risposta a riguardo.

(18) G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, p. 442.

(19) B.M. FELLETTI MAJ, *La cronologia della necropoli di Spina e la ceramica Alto-Adriatica*, “Studi Etruschi”, XIV (1940), p. 58, n. 16; T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina. Le oinochoai trilobate* (Centro Studi e Documentazione sull’Italia romana. Monografie a supplemento degli “Atti” - 5), Milano 1974, p. 98, Nota; N. ALFIERI, *Spina...* 1979, p. 137, nn. 395-396; G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, pp. 439, 442, fig. 4, c-d; G. RICCIONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico...* 1993, p. 153, tav. LV.

(20) T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, p. 69, n. 103a, tav. XII, 2-2a.

(21) B.M. FELLETTI MAJ, *La cronologia della necropoli di Spina...* 1940, p. 58, n. 18; M. HARARI, *Il “gruppo Clusium” nella ceramografia etrusca*, Roma 1980, p. 172, nota 89.

(22) T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, p. 107, n. 182a, tav. XXXIV, 2-3; G. RICCIONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico...* 1993, p. 153.

(23) B.M. FELLETTI MAJ, *La cronologia della necropoli di Spina...* 1940, p. 58, n. 17; T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, p. 96, n. 165a, tavv. XXV-4, XXVI-1.

(24) T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, pp. 102-103, n. 175a, tav. XXVIII, 4-5.

(25) G. RICCIONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico...* 1993, pp. 149-153, tav. LIII, a-b.

(26) È la proposta della Riccioni (*Contributo alla conoscenza...* 1992, p. 442), che mi sento di condividere.

sia dovuta alla polverizzazione della superficie, la quale ancor oggi è, in taluni casi, soggetta a deterioramento al semplice contatto delle dita con la superficie stessa del vaso⁽²⁷⁾. Pur con tale "concessione" non siamo privi, come abbiamo detto, di confronti abbastanza sicuri, visti gli esemplari del "Pittore senza occhi".

Cito volentieri la *lekanis* 2228 della tomba 385 di Valle Trebba, perché sembra gravitare più da vicino, rispetto agli altri esemplari, attorno alla *lekanis* di Padova. Qui, tuttavia, l'espressione dei volti è forse meno "plebea" e più decisi e marcati si presentano i lineamenti. Mutano le decorazioni del *sakkos*, dal quale fuoriesce un ricciolo di capelli sopra l'orecchio mentre altri capelli fuoriescono sulla fronte formando riccioli piatti schematizzati in forma di ovali, e muta anche la decorazione sul labbro verticale del coperchio, che nell'esemplare spinetico si presenta ad onda ricorrente verso destra, come osserviamo nelle *lekanides* citate dalla Riccioni, ad eccezione di quella rinvenuta nella tomba 366⁽²⁸⁾.

Sono questi, in buona sostanza, gli unici elementi a scapito di un serio confronto, a favore del quale potremmo invece addurre sia la forma della coppa con piede distinto a cercine e con motivi meandro-spiralici sulla metà superiore, sia l'organizzazione generale della decorazione principale e accessoria del coperchio. Restano pertanto accertate sia la quasi contemporaneità cronologica dei due reperti⁽²⁹⁾ sia, per entrambi gli esemplari, la mano di un pittore "alto-adriatico" che, seppur di modeste capacità⁽³⁰⁾, predilige soggetti decorativi più che figurativi con uno stile abbastanza preciso e ordinato (*lekanis* 1145-M), disorganico e frettoloso in alcuni casi. I suoi temi figurativi sono molto semplici: volti femminili o protomi equine di profilo a sinistra, in cui il disegno attento e minuzioso dei ceramografi di un tempo è ormai poco più che un ricordo, ma con accenni più specifici dovuti soprattutto all'organizzazione degli elementi decorativi raggiungendo, negli esemplari migliori, un'accorta e calibrata combinazione di elementi geometrici e fitomorfi.

Mi sembra corretto, alla fine del nostro breve intervento, evitare osservazioni conclusive, in quanto costituirebbero semplici ripetizioni

(27) Cfr. nota 17.

(28) T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, tav. XXV, n. 4.

(29) Purtroppo, come noto, l'esemplare patavino, forse un po' più antico, è avulso da un sicuro contesto tombale, ma servano d'esempio le tombe 1078 e 385 di Valle Trebba datate, in base ad altri oggetti ivi rinvenuti, fra il 300 e 290 a.C. (G. RICCIONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico...* 1993, p. 153).

(30) G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, p. 442; G. RICCIONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico...* 1993, p. 153.

di quanto già detto. Credo sia anche opportuno attendere lo studio completo delle *lekanides* attribuite al "Pittore senza occhi", già annunciato da Giuliana Riccioni⁽³¹⁾.

Un'ipotesi tuttavia mi sia consentita⁽³²⁾, che dovrà essere valutata con la necessaria cautela, dato che la serie di *lekanides* esaminate costituisce un gruppo, una *collezione* di esemplari legati tra loro dal connettivo di un valore. Questo connettivo è dato dall'unità stilistica. I reperti considerati non provengono infatti da diversi ambienti culturali, ma presentano caratteri per essere ritenuti di una stessa produzione locale, "alto-adriatica". Essi presentano, sia pur con alcune varianti e con diversa capacità disegnativa, un tema comune: quattro teste femminili di profilo verso sinistra, ciascuna entro un riquadro, con *sakkos* ricamato e *stephane* a raggi, alternate a quattro fasce disposte a croce con motivo vegetale all'interno.

L'ipotesi si può così riassumere: abbiamo un gruppo principale, quello di Spina T. 785, con tre sottogruppi (a), (b) e (c), di cui uno corrisponde al cosiddetto "Pittore senza occhi" della Riccioni. I tre sottogruppi sono probabilmente attribuibili alla stessa mano, benché il terzo sembra stare un po' a parte.

Gruppo di Spina T. 785⁽³³⁾

(i) *Pittore di Ferrara 2179* (T. 785 V.T.)

(a)

Cratere a campana

1. Ferrara 2179, T. 785 V.T. (a) e (b) testa femminile⁽³⁴⁾

Oinochoai

2. Ferrara 2200, T. 619 V.T.⁽³⁵⁾

⁽³¹⁾ G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, p. 446, nota 32.

⁽³²⁾ Con l'insostituibile contributo del Prof. A.D. Trendall.

⁽³³⁾ J.D. BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947, pp. 177-178; G. RICCIONI, *Note preliminari...* 1991, pp. 85-97.

⁽³⁴⁾ S. AURIGEMMA, *Il R. Museo di Spina*, Bologna 1936 (II ed.), tav. LVIII; N. ALFIERI - P.E. ARIAS, *Spina. Guida al museo archeologico in Ferrara*, Firenze 1960, tav. XX, b; M.A. DEL CHIARO, *The full-sakkos group: Faliscan red-figured skyphoi and bell-kraters*, "Studi Etruschi", XXXII (1964), tav. XVI, N; N. ALFIERI, *Spina...* 1979, p. 135, nn. 388-389; G. RICCIONI, *Note preliminari...* 1991, p. 86, n. 2, tav. XIII, a-c; C. CORNELIO CASSAI, *Tombe tra IV e III secolo a.C. ...* 1993, p. 332, n. 752.

⁽³⁵⁾ S. AURIGEMMA, *Il R. Museo di Spina...* 1936, tav. LIX, b; G. RICCIONI, *Note preliminari...* 1991, p. 92, tav. XVIII, b.

3. Ferrara 2214, T. 647 V.T.⁽³⁶⁾
4. Ferrara T. 779 V.T.⁽³⁷⁾

(b)

Connessi stilisticamente

Lekanides

5. Padova 1145-M⁽³⁸⁾. Va notato che i due triangolini sotto il mento a sinistra del collo di due teste femminili del coperchio si trovano simili, ad esempio, nelle *oinochoai* Ferrara 2200 e Ferrara 2214 (v. *supra*).

“Prima serie” Riccioni

6. Ferrara 2228, T. 385 V.T.⁽³⁹⁾. Se non attribuibile alla stessa mano del pittore della *lekanis* di Padova, possiamo senz'altro assegnarla ad un pittore fortemente influenzato da quello dello stesso vaso 1145-M, dal quale riprende schemi ed espedienti stilistici.
7. Ferrara 27846, T. 1165 V.T.⁽⁴⁰⁾
8. Ferrara 2217, T. 608 V.T.⁽⁴¹⁾
9. Ferrara 27256, T. 1078 V.T.⁽⁴²⁾

“Seconda serie” Riccioni

10. Ferrara 21774, T. 366 V.T.⁽⁴³⁾
11. Ferrara 27373, T. 1083 V.T.⁽⁴⁴⁾

Ultimo esemplare edito dalla Riccioni

12. Adria, s.n. inv., deposito Museo⁽⁴⁵⁾

⁽³⁶⁾ N. ALFIERI, *Spina...* 1979, p. 137, n. 394; G. RICCONI, *Note preliminari...* 1991, p. 92, tav. XVIII, a.

⁽³⁷⁾ N. ALFIERI - P.E. ARIAS, *Spina. Guida...* 1960, tav. XX, a.

⁽³⁸⁾ G. ZAMPIERI, *Ceramica greca etrusca e italiota...* 1991, II, pp. 350-352, n. 385.

⁽³⁹⁾ N. ALFIERI, *Spina...* 1979, p. 137, nn. 395-396; G. RICCONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, p. 440, fig. 4, c-d.

⁽⁴⁰⁾ T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, p. 69, n. 103a, tav. XIII, 2-2a.

⁽⁴¹⁾ B.M. FELLETTI MAJ, *La cronologia della necropoli di Spina...* 1940, p. 58, n. 18 (senza foto); M. HARARI, *Il “gruppo Clusium”...* 1980, p. 172 e nota 89; C. CORNELIO CASSAI, *Tombe tra IV e III secolo a.C. ...* 1993, pp. 329-332, n. 730.

⁽⁴²⁾ T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, p. 107, n. 182a, tav. XXXIV, 2-3.

⁽⁴³⁾ T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, p. 96, n. 165a, tavv. XXV-4, XXVI-1.

⁽⁴⁴⁾ T. POGGIO, *Ceramica a vernice nera di Spina...* 1974, pp. 102-103, n. 175a, tav. XXVIII, 4-5.

⁽⁴⁵⁾ G. RICCONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico...* 1993, pp. 152-153, tav. LIII, a-b.

(ii) *Pittore di Ferrara 2206* (“Pittore senza occhi”)

(c)

La *lekanis* 2228 (n. 6) sta stilisticamente vicina al Pittore di Ferrara 2206, alla cui mano si possono attribuire:

Crateri a calice

13. Ferrara 2206, T. 1078 V.T.⁽⁴⁶⁾
14. Ferrara 2207, T. 1078 V.T.⁽⁴⁷⁾
15. Adria, località “Bellombra”, sequestro⁽⁴⁸⁾

(iii) *Pittore di Ferrara 2094* (T. 779 V.T.)

Crateri a campana

16. Ferrara 2094, T. 779 V.T.⁽⁴⁹⁾ (a) due Satiri (b) testa femminile
17. Ferrara 2093, T. 779 V.T.⁽⁵⁰⁾ (a) e (b) testa femminile
18. Ferrara 13450, T. 228 C V.T.⁽⁵¹⁾
19. Ferrara 13451, T. 228 C V.T.⁽⁵²⁾

Connessa stilisticamente

Lekanis

20. Ferrara 2226, T. 898 V.T.⁽⁵³⁾.
Il cratere a campana 2264 (T. 369 V.T.)⁽⁵⁴⁾ è un po' più tardo
(cfr. anche il cratere 20332, T. 336A V.P.)⁽⁵⁵⁾.

⁽⁴⁶⁾ G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, pp. 432-436, n. 1, fig. 1, tav. I.

⁽⁴⁷⁾ G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, p. 436, n. 2, fig. 2.

⁽⁴⁸⁾ L. SANESI MASTROCINQUE, in *Museo Archeologico Nazionale di Adria* (a cura di Maurizia De Min) (Tesori del Veneto-Musei Archeologici, 2), Padova 1988, p. 39, fig. 28; G. RICCIONI, *Contributo alla conoscenza...* 1992, pp. 439-440, fig. 4, a-b; G. RICCIONI, *Un singolare ceramografo Alto-Adriatico...* 1993, pp. 149-152, tav. LI, a-d.

⁽⁴⁹⁾ S. AURIGEMMA, *Il R. Museo di Spina...* 1936, tav. LXIII; N. ALFIERI - P.E. ARIAS, *Spina. Guida...* 1960, tav. XXI; N. ALFIERI, *Spina...* 1979, pp. 134-135, nn. 385-386; G. RICCIONI, *Note preliminari...* 1991, pp. 92-95, tavv. XIV, a-b, XV, a; P. DESANTIS, *Altre tombe di IV secolo a.C.*, in *Spina. Storia di una città ...* 1993, p. 313, n. 583.

⁽⁵⁰⁾ G. RICCIONI, *Note preliminari...* 1991, p. 94, tavv. XV, b, XVI; P. DESANTIS, *Altre tombe di IV secolo a.C. ...* 1993, p. 313, n. 582.

⁽⁵¹⁾ N. ALFIERI, *Spina...* 1979, p. 134, n. 383; G. RICCIONI, *Note preliminari...* 1991, p. 94.

⁽⁵²⁾ N. ALFIERI, *Spina...* 1979, p. 134, n. 384; G. RICCIONI, *Note preliminari...* 1991, p. 94.

⁽⁵³⁾ S. AURIGEMMA, *Il R. Museo di Spina...* 1936, tav. LX; N. ALFIERI, *Spina...* 1979, p. 136, n. 393.

⁽⁵⁴⁾ G. RICCIONI, *Note preliminari...* 1991, pp. 95-97, tav. XVIII, a-c.

⁽⁵⁵⁾ N. ALFIERI, *Spina...* 1979, p. 136, n. 392.

Le indicazioni emerse sono state successivamente confrontate con le antiche mappe della città, iniziando da quella di A. Maggi del 1445.

Gli elementi di valutazione, per segnalare la presenza di antichi paleoalvei, sono stati desunti dalle modalità di gestione territoriale riscontrate in prossimità delle paleoanse già conosciute. Si sono così correlate le suddivisioni agrarie con le morfologie stradali, che seguivano perlopiù gli argini naturali dei corsi d'acqua.

Questo fenomeno, dovuto al deposito delle sostanze in sospensione nell'acqua a seguito di esondazioni e straripamenti, creava un percorso naturale sopraelevato che poteva essere sfruttato anche in presenza di fenomeni alluvionali.

Frequentissime erano infatti, in epoca antica, le migrazioni fluviali che talvolta, confluendo tra loro, generavano ampie geometrie meandriformi. Questo fenomeno dovette interessare anche il fiume passante per il centro storico di Padova, le cui anse hanno raggi di curvatura maggiori a quelli presenti nel territorio circostante.

Osservando globalmente gli antichi interventi antropici, regolati sulla presenza di corsi d'acqua o di precedenti alvei abbandonati, si evidenzia una coerente opera di gestione territoriale basata sulla perfetta integrazione dei percorsi terrestri con quelli fluviali.

I vari pagi o vici, sorti lungo le sponde, necessitavano infatti di collegamenti terrestri analoghi a quelli fluviali, permettendo così anche degli orientamenti sicuri.

Tutte le strade ad andamento curvilineo seguivano dunque anse e controanse di corsi d'acqua lungo i loro argini naturali evidenziando, in concomitanza di attraversamenti su sponde opposte, una morfologia a baionetta, con la presenza di un ponte (fig. 1).

Fra corsi d'acqua adiacenti il collegamento viario veniva effettuato mediante il prolungamento degli argini di due anse opposte (fig. 1).

Gli stanziamenti sorgevano preferibilmente all'interno dei meandri fluviali, fonte di vita e di difesa naturale contro le ostilità.

La suddivisione di queste limitate porzioni di territorio avveniva sulla base di ogni singola ansa secondo uno schema a spina di pesce⁽³⁾. Lungo l'asse di simmetria della curva si tracciava una via principale e, trasversalmente a questa, delle suddivisioni agrarie parallele. Sulla li-

(³) Questa suddivisione è rilevabile anche attraverso la carta altimetrica pubblicata da CASTIGLIONI-GIRARDI-RODOLFI (op. cit.); Tav. II, dove all'interno dei meandri piú allungati si notano delle fitte direttrici parallele.



Fig. 1

nea che univa i punti di flesso opposti dell'ansa si poneva un'altra via principale che, intersecandosi con la precedente, disegnava una croce. Mentre però le direttrici di questa croce riuscivano ad essere ortogonali al flusso d'acqua mantenendosi rettilinee, le suddivisioni agrarie si piegavano, per ottenere la stessa incidenza lungo tutto il perimetro del meandro. Sulle anse con raggio di curvatura più accentuato le vie erano tracciate radialmente, in modo da ottenere anche con questa soluzione l'incontro perpendicolare sul corso d'acqua.

Questa costante della viabilità paleoveneta, era dovuta alla ovvia necessità di costruire i ponti nella distanza minore possibile; la struttura viaria quindi si sovrapponeva a quella fluviale con modalità tali da non compromettere la fluidità dei percorsi in prossimità dei ponti, che potevano così essere attraversati velocemente, essendo allineati con la via. Non bisogna dimenticare la dedizione dei paleoveneti alle corse dei cavalli, anche su carri leggeri, con i quali l'attraversamento veloce di un ponte disassato rispetto alla strada, avrebbe comportato il rischio di frequenti incidenti.

Le strade che interessano quindi porzioni di territorio non influenzate da corsi d'acqua, hanno principalmente una funzione di collegamento diretto tra gli insediamenti sorti lungo i fiumi, evidenziando andamenti rettilinei ed intersezioni a croce riconducibili alle suddivisioni viarie principali interne alle anse.

Queste osservazioni ci permettono così di ipotizzare la presenza di corsi d'acqua, oggi scomparsi, lungo le vie che evidenzino tali caratteristiche, integrando così la conoscenza dei paleoalvei segnalatici dalle suddivisioni agrarie. Molte di queste ultime sono andate infatti perdute a seguito di fenomeni alluvionali e, più recentemente, per l'evolversi delle tecniche di coltivazione (fig. 1).

Emerge una logica di organizzazione territoriale precedente alle centuriazioni romane che vanno quindi interpretate ad integrazione della precedente opera paleoveneta. La causa della scomparsa dei reticolati ortogonali, a sud del corso attuale del Brenta, era stata finora attribuita a stravolgimenti alluvionali e a successive modificazioni antropiche⁽⁴⁾.

⁽⁴⁾ L. BOSIO, *Padova in età romana. Organizzazione urbanistica del territorio*, in *Padova antica. Da comunità paleoveneta a città romano-cristiana*, Padova 1981; b; C. MENGOTTI, *Testimonianze archeologiche dal territorio a nord-est di Padova*, in *Misurare la terra. Il caso Veneto*, Modena 1984.

Con questa logica però sarebbero andate cancellate anche le tracce meandriiformi fra Montà e Arcella e le soluzioni stradali che ad esse si appoggiano, mentre sappiamo con certezza che queste risalgono ad un'epoca molto più antica della presenza romana in Padova⁽⁵⁾.

Tuttavia, suddivisioni del territorio analoghe alle modalità romane, si possono osservare lungo la strada che da Ognissanti si dirigeva verso la laguna e nell'area interna a Ponterotto-Montà-case basse di Altichiero dove una ripartizione a spezzate rettilinee ha probabilmente cancellato precedenti tracce meandriiformi (fig. 1). Allineamenti agrari, forse romani, sono presenti anche a sud di Padova, paralleli alla direttrice di massima pendenza di alcune tracce serpeggianti, passanti per Guizzé e Salboro, appartenute al Bacchiglione⁽⁶⁾ (fig. 1). Di sicura origine romana è invece la ben nota centuriazione che, delimitata dal Musion dei Sassi a ovest e da Mejaniga-Cadoneghe a sud, sale verso nord interessando Borgoricco e S. Maria di Sala (fig. 1).

Le caratteristiche riscontrate esternamente al centro storico sulle modalità paleovenete di urbanizzare il territorio, ci permettono quindi di intraprendere una radicale rilettura dell'attuale morfologia urbana prescindendo dalle geometrie esclusivamente ortogonali della logica romana⁽⁷⁾. L'area interna ai due grandi meandri passanti sotto i ponti S. Agostino-S. Lorenzo-Ponte Corvo, presenta infatti una ripartizione cruciforme e nel contempo a spina di pesce, analoga a quella delle anse esterne alle mura. Questa suddivisione a croce è evidente anche all'interno dell'ampio paleoalveo di Prato della Valle nonché nel quartiere di Ognissanti, delimitato a nord e sud da tracce meandriiformi.

Questa modalità di urbanizzare le anse con suddivisioni a croce venne ripresa anche all'indomani della parentesi romana, fino alla più recente realizzazione dell'Isola Memia, in Prato della Valle, nel 1774. Se dunque Padova presenta caratteristiche analoghe all'urbanizzazio-

⁽⁵⁾ CASTIGLIONI, GIRARDI, RODOLFI, op. cit., d.

⁽⁶⁾ Per le ipotesi di centuriazione a sud di Padova: S. PESAVENTO MATTIOLI, *La centuriazione del territorio a sud di Padova, come problema di ricostruzione storico ambientale*, in *Misurare la terra: centuriazioni e coloni nel mondo romano. Il caso Veneto*. Modena 1984; C. FRISON, *Note sull'organizzazione del territorio padovano nell'antichità*, "Padova e il suo territorio", 26, Padova 1990.

⁽⁷⁾ Si vedano le precedenti teorie sulla suddivisione geometrica del centro storico: L. BUSATO, *Padova città romana dalle lapidi e dagli scavi*, Venezia 1887; G. GASPAROTTO, *Padova romana*, Roma 1951; V. GALIAZZO, *I ponti di Padova Romana*, Padova 1971; A. CHECCHI, *Riconoscimento delle strutture insediative, agricole e viarie del territorio di Padova romana*, in "L'universo", Firenze 2-1979, a; C. FRISON, *Padova paleoveneta e romana*, "Padova e il suo territorio", 21, Padova 1989; b; C. FRISON, *Padova protostorica*, "Padova e il suo territorio", 23, Padova 1990.

ne dei paleoalvei adiacenti al suo centro storico, non si capisce tuttavia la motivazione nella scelta del suo sito entro queste anse e non in quelle precedenti o successive dello stesso corso d'acqua. È probabile che in questo tratto fluviale confluissero altre diramazioni tali da apportare particolari vantaggi commerciali o difensivi.

Per una conferma in tal senso è quindi necessario ricostruire l'antica idrografia della città, attraverso l'individuazione di eventuali geometrie meandriche.

La ricerca si basa principalmente sulle mappe più antiche in nostro possesso, in particolare quella sulle mura medioevali di V. Dotto⁽⁸⁾. Quest'ultime, contrariamente alle successive mura rinascimentali, sfruttavano i corsi d'acqua naturali come fossato difensivo, evitando onerose operazioni di scavo e inglobando contemporaneamente i quartieri urbani formati entro le anse.

Seguendo questa pianta lungo il perimetro fortificato, partendo da ovest verso est, emerge dietro l'attuale Bastione Impossibile la traccia di un paleoalveo, con una successiva controcurva concava verso nord, fra i Bastioni Moro I e Moro II (fig. 2: b,a).

Lungo Viale Codalunga, un altro corso d'acqua lambiva le mura scendendo dalla Rotonda verso Ponte S. Leonardo e parallelamente a questi, ma sul lato opposto del Viale, un altro si alzava verso nord, entrambi segnalatici nella carta del Rizzi Zannoni del 1780⁽⁹⁾ (fig. 2: c,d).

I due brevi tratti fluviali lungo le attuali Passeggiate Conciapelli e Porte Contarine, erano invece esterni alle mura e staccandosi dal meandro del Medoacus Major, nome con cui era chiamato in antichità il fiume passante per il centro storico, inglobavano l'Arena verso la città (fig. 2: e,f). La fortificazione che dalla chiesetta di S. Marco si estendeva ad Ognissanti, si appoggiava ad un fossato con due raggi di curvatura diversi: il primo era la controansa del fiume proveniente dall'Arena, il secondo, con geometria più schiacciata, era una confluenza di altre tracce meandriche presenti più a nord (fig. 2: g,w,h). Successivamente queste acque passavano sotto il Ponte di Fistomba, dividendosi poi con due percorsi opposti. Uno piegava verso est servendo in epoca successiva da partenza per lo scavo del Piovego, l'altro, già non più attivo ai tempi delle mura medioevali, ritornava verso la città costeg-

⁽⁸⁾ V. DOTTO, *Padova circondata dalle muraglie vecchie*, in A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623.

⁽⁹⁾ G.A. RIZZI ZANNONI, *La gran carta del padovano*, Padova 1776-1780 - Ub.: B.M.C. PD., RIP 4014/XLIII/10.



Fig. 2

giando via Tiepolo per poi ricurvare, oltrepassato il Ponte Delli Molini⁽¹⁰⁾, verso est lungo l'attuale Via S. Massimo (fig. 2: j,i,k).

Le mura che dal Portello Vecchio raggiungevano Ponte Corvo insistevano dunque, sul paleoalveo di questo antico corso d'acqua che, continuando su un canale artificiale scavato fino a Ponte Corvo, si andavano ad unire con le acque del Bacchiglione (fig. 2: k,l). Su questo tratto artificiale confluiva, da nord, anche il canale di S. Sofia, lungo il quale erano state costruite altre mura fortificate di rincalzo alle prime (fig. 1: 27,28).

⁽¹⁰⁾ Ponte segnalato lungo l'attuale Via S. Massimo sulla mappa del DOTTO, op. cit.

Da Ponte Corvo a Porta S. Croce, un altro canale artificiale, a ovest dell'Orto Botanico, metteva in comunicazione le acque del braccio est del meandro di Prato della Valle con quelle dell'ex Medoacus Major, impedendo così l'ingresso in città, attraverso la breve porzione di territorio che li separava (fig. 2: m). Le mura costruite a ridosso di questo raccordo seguivano, verso sud, il tratto di paleoalveo chiamato Fossa di S. Giustina, che venne quindi edificata sfruttando questa protezione naturale⁽¹⁾ (fig. 2: n). Da qui, a Porta S. Croce, le difese continuavano a seguire l'antico paleoalveo che si allontanava poi dalla città, lungo le attuali Vie Pioppi e Tre Garofani, in direzione di Rio (fig. 2: o).

A Piazzale S. Croce era situato l'ingresso naturale sull'area interna alla grande paleoansa di Prato della Valle ove scorreva in epoca paleoveneta il Bacchiglione; al tempo delle mura medioevali era già presente una derivazione fluviale proveniente dal Bassanello che, insieme all'erezione della Torre a Sei Facce, poteva garantire un'adeguata difesa anche in questo punto (fig. 2: p).

A seguito di questo intervento, che aveva collegato le due braccia del meandro di Prato della Valle, le acque del Bacchiglione si dividevano a sinistra verso Porta Saracinesca, raggiunta con un raccordo artificiale (fig. 2: q), a destra verso S. Massimo, con l'inversione del precedente flusso d'acqua.

Fra Porta Saracinesca e Porta Savonarola, le mura seguivano pressappoco l'andamento delle successive rinascimentali, correndo lungo un fossato rettilineo di probabile origine artificiale (fig. 2: r).

Artificiali erano anche il già citato canale di S. Sofia e quello Ponte delle Torreselle-Torlonga, ambedue scavati per circondare d'acqua tutto l'abitato sviluppatosi entro le due anse del Medoacus Major (fig. 2: s,t). Non era artificiale invece il canale di Vanzo, che era la parte superiore dell'antica paleoansa di Prato della Valle, in seguito utilizzato per riequilibrare l'assetto idrico e difensivo a sud della cittadella alto medioevale all'indomani del convogliamento del Bacchiglione sui meandri dell'ex Medoacus Major (fig. 2: u).

La cittadella era circondata da una cerchia indipendente di mura più antiche, che seguivano il contorno dell'antico fiume lungo i Ponti S. Agostino-Molino-Torreselle, includendo alcune acquisizioni di terreno lungo le attuali direttrici S. Pietro-S. Fermo a nord e Ponte Tadi-

⁽¹⁾ Evidenziata sulla mappa: ANONIMO, *Rilievo del quartiere di S. Croce e delle proprietà di S. Giustina, col sistema idrico del '500*, Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea mappe, n° 466.

S. Agostino a ovest (fig. 2: v,z,w). Queste porzioni di territorio vennero recuperate probabilmente in epoca romana, a seguito di una diminuzione o regolamentazione del flusso del Medoacus Major. Tra Via Roma e Riviera dei Ponti Romani è infatti venuta alla luce la maggior parte delle opere edili romane, costruite cioè in una zona precedentemente non urbanizzata per la presenza di un alveo più ampio. Sorgevano così in questo punto oltre al porto, anche gli edifici più rappresentativi della Patavium romana, perfettamente integrati con la precedente città paleoveneta⁽¹²⁾.

Il corso d'acqua segnalato dal Dotto come Fiumesino, lasciava la città da porta Cadalunga e, dopo aver compiuto un ampio giro attorno l'Arcella, ridiscendeva ad Ognissanti. Esso permetteva di allontanare dalla città le acque sovrabbondanti del Bacchiglione nei periodi di piena.

Il Fiumesino sfruttava in parte alcuni paleoalvei presenti a sud dell'Arcella, generati da un'antica migrazione del Medoacus Minor, e in parte altri paleoalvei discendenti da Mortise (fig. 2: x,y).

La sua presenza ci è segnalata fino all'inizio dell'ultimo secolo, con una portata inferiore che all'epoca medioevale e tale da modificarne il corso con meandri più piccoli; prima del suo interrimento definitivo, era indicato col nome di Fossetta (fig. 1: 0).

Le indicazioni emerse dalle considerazioni sulla cartografia medioevale, vanno ora ulteriormente verificate osservando se strade ed allineamenti edilizi, all'interno del centro storico, presentino morfologie riconducibili a situazioni fluviali. In quest'ottica, si evidenzia l'andamento serpeggiante delle Vie S. Giovanni da Verdara-Cristofori, che suggeriscono la vicinanza ad un ramo fluviale, entrante in città a Ponte S. Leonardo (fig. 2: A). Poco più a destra, anche il viale della Rotonda rivela col suo profilo sinuoso il costeggiamento al fossato medioevale, poi interrato al tempo delle mura rinascimentali (fig. 2: c,B). Queste due tracce sono da considerarsi come successive migrazioni laterali di uno stesso corso d'acqua, dovute all'evolversi del flusso idrodinamico (fig. 2: C).

A destra di Ponte Molino si sono già incontrate le brevi diramazioni di Passeggiata Conciapelli e delle Porte Contarine, anche queste da interpretarsi come migrazioni laterali successive (fig. 2: e,f).

⁽¹²⁾ C. GASPAROTTO, *Patavium municipio romano*, Venezia 1928.

La situazione finora delineata presenta poche differenze con quanto era già stato definito dal Gloria nel secolo scorso, a sua volta ispiratosi a precedenti scritti del Lombardini e ripreso più tardi anche dalla Gasparotto, con lievi modifiche⁽¹³⁾.

Giustamente, però, gli studiosi che recentemente si sono dedicati a questo problema hanno considerato le confluenze fluviali ortogonali alla sommità del Medoacus Major, non attinenti alle morfologie naturali dei corsi d'acqua, propendendo così a considerare come unico fiume passante per la città paleoveneta il Medoacus Major⁽¹⁴⁾. Altri lavori sull'argomento individuano un possibile transito del Medoacus Minor, a nord della città, congiungendo le tracce di Montà-Arcella con quelle di Mortise⁽¹⁵⁾, o una probabile vicinanza tra Medoacus Maior e Minor ad Ognissanti⁽¹⁶⁾.

Non si è invece mai presa in considerazione, in continuità alle descrizioni del Gloria, la possibilità che le confluenze di Ponte S. Leonardo e lungo P.ta Conciapelli, sull'ansa del Medoacus Major, potessero avere un collegamento naturale all'interno di questa.

È abbastanza agevole infatti nella pianta del Valle⁽¹⁷⁾ l'individuazione di un meandro più piccolo all'interno di quello del Medoacus Major che, per caratteristiche morfologiche e dimensioni, si riconduce agli adiacenti paleoalvei rilevati fra Montà e Arcella.

Il M. Major, dunque giungendo a Padova in epoca successiva all'attività di queste paleoanse, ne aveva fatalmente inglobata una al suo interno, generando un'isola naturale.

Nasce spontaneo attribuire quest'ansa minore al Medoacus Minor, che come tramandatici dalle cronache antiche, bagnava Padova insieme al Major. Una conferma a questa ipotesi avviene sulla base delle caratteristiche antropiche rilevate precedentemente sulle paleoanse esterne al centro storico e riscontrabili anche all'interno dell'isola. La suddivisione a croce presente sugli antichi meandri trova infatti una va-

⁽¹³⁾ E. LOMBARDINI, *Studi idrologici e storici, sopra il grande estuario adriatico, i fiumi che vi confluiscano e principalmente gli ultimi tronchi del Po*, Milano 1869; A. GLORIA, *Intorno al corso dei fiumi dal secolo primo a tutto l'undicesimo, nel territorio padovano*, Padova 1877; GASPAROTTO, op. cit. (nota 7).

⁽¹⁴⁾ L. BOSIO, *Padova e il suo territorio in età preromana*, in *Padova Antica. Da comunità paleoveneta a città romano-cristiana*, Padova 1981a.

⁽¹⁵⁾ E. DE LUCCHI, *Maio Meduaco Mino Meduaco*, Padova 1985.

⁽¹⁶⁾ L. BOSIO, *Le fonti antiche sul fiume di Padova*, in *Padova città d'acque. Catalogo della mostra*, Padova 1989 (Cartina allegata).

⁽¹⁷⁾ G. VALLE, *Pianta di Padova*, 1781.

riante solo all'interno del M. Major circoscritto al Minor con due bracci trasversali invece di uno, già segnalati dalla Gasparotto come Decumani Minor e Maximus⁽¹⁸⁾.

Si erano dunque urbanizzati, contemporaneamente, ambedue i Meandri che formavano l'Isola, mantenendo una via principale sud-nord in comune, ma vie trasversali distinte in relazione alle diverse geometrie delle due anse.

Il perimetro dell'Isola è segnalato dall'andamento sinuoso della direttrice Via Accademia-Dondi Dell'Orologio-Rolando da Piazzola, allineata ai due paleoalvei provenienti da Ponte S. Leonardo (fig. 2: A,B). Lungo queste vie sono presenti anche due innesti stradali a baionetta, analoghi agli attraversamenti di argini rilevati intorno alla città (fig. 2: D, E; fig. 1). La concavità dell'ansa del Medoacus Minor proseguiva quindi sotto l'abside del Duomo seguendo successivamente l'attuale Via S. Martino e Solferino (fig. 2: F).

Il flusso d'acqua ritornava poi verso nord lungo le strade Squarcione-Boccalerie-Aquileia-Borromeo, ricongiungendosi così col tratto fluviale di Pass.ta Conciapelli (fig. 2: G,H,e). Da Via Squarcione una migrazione laterale, riconducibile all'uscita d'acqua delle Porte Contarine, aveva interessato, in epoca successiva, le Vie Breda-Busonera-Martiri della libertà-Matteotti (fig. 2: I,L,f). Questo paleoalveo si allinea anche con alcune tracce sinuose che da ovest della chiesa dei Servi raggiungono, verso sud la chiesa di S. Daniele.

Lo schema a croce dell'isola corrisponde all'intersecazione che l'odierna Via Dante compie con le Vie S. Lucia-S. Nicolò, i cui prolungamenti, verso ovest e verso est, individuano rispettivamente la prima strada per Vicenza e quella per la laguna (fig. 2: M,N).

È interessante osservare come la zona nevralgica del successivo potere Carrarese, fosse tutta contenuta all'interno di questa porzione di territorio privilegiato, con le presenze della Reggia, del Palazzo del Capitano, del Duomo e del Palazzo Vescovile; in un perfetto equilibrio chiesa-stato.

L'area contenuta entro il Medoacus Major, erroneamente considerata da alcuni storici come l'isola narrataci dagli antichi, venne quindi isolata solo successivamente con lo scavo del canale Porta Saracinesca-Torreselle (fig. 2: t).

⁽¹⁸⁾ GASPAROTTO, op. cit. (nota 7).

Tuttavia se la presenza di questa difesa naturale determinò la scelta di questo sito, la sua successiva urbanizzazione coinvolse anche l'adiacente controansa del Medoacus Major, nonché la sottostante Paleoansa di Prato della Valle in cui scorreva o venne convogliato l'Edrone, nome antico del Bacchiglione (fig. 2).

Sotto quest'ultimo meandro, in prossimità dell'odierno Bastione Alicorno, è infatti situato un fulcro a cui convergono le principali vie comprese sia all'interno della prima ansa del M. Major che in quella dell'Edrone (fig. 2: v). Il prolungamento verso nord del braccio verticale della croce, disegnata all'interno del meandro dell'Edrone, individua a sua volta un altro vertice situato dietro la chiesa di S. Daniele dal quale si irradiano tutte le direttrici sud-nord interne alla seconda ansa del M. Major, compreso il braccio della croce Via Rudena-S. Sofia (fig. 2: U).

Il disegno globale così attuato evidenzia, nelle ripartizioni radiali, una cultura paleoveneta particolarmente attenta alle orbitazioni astrali.

Le suddivisioni potrebbero infatti essere state tracciate infiggendo un alto palo sui due centri evidenziati e poi, ad intervalli di tempo prestabiliti, esserne state riportate sul terreno le ombre proiettate dal sole e dalla luna in momenti di particolare congiuntura astrale, prolungate infine con l'uso di corde e picchetti. In tal modo il rito della fondazione assumeva peculiarità propiziatoria verso le divinità celesti, per le quali Padova diventava una specie di calendario-meridiana⁽¹⁹⁾.

Non è casuale quindi che nei pressi della chiesa di S. Daniele siano stati recuperati reperti archeologici riconducibili al culto paleoveneto; una destinazione culturale che era molto probabilmente riservata anche all'altro fulcro geometrico, situato sotto il Bastione Alicorno (fig. 2: U, V)⁽²⁰⁾.

Anche le chiese, che venivano ricostruite su luoghi già deputati a funzioni di culto, risultano allineate su direttrici convergenti ai due fulcri.

Circa l'asse Via Rudena-S. Sofia, esso venne interrotto in epoca romana dalla direttrice Arena-Via Zabarella-Via del Santo (fig. 2: R). Sorge oggi sul baricentro di quest'area la chiesa di S. Francesco di epoca

⁽¹⁹⁾ FRISON, op. cit. (nota 7, b).

⁽²⁰⁾ C. GASPAROTTO, *Carta archeologica urbana a Padova*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", IV, Padova 1988.

medioevale, sicuramente insistente su precedenti vestigia sacre, vista l'importanza di questo incrocio viario.

Gli edifici di maggior interesse simbolico venivano infatti collocati nei punti di passaggio più frequentati e talvolta, con i loro successivi ampliamenti, deviavano o arrestavano, come nel caso di S. Francesco, le direttrici stradali lungo le quali erano sorti.

Analogamente al secondo meandro del M. Major, anche al centro del primo sorge una chiesa, ben più importante della precedente: il Duomo; come anche la chiesa di S. Nicolò al centro della croce dell'isola.

Altre importanti stazioni religiose furono edificate presso i ponti, dando spesso a questi il nome della chiesa: S. Sofia e Ognissanti verso est, S. Prodocimo e S. Benedetto a Ovest. Protette dalle acque sorse-ro invece S. Giustina, il Santo e i Carmini.

Oltre alle deviazioni stradali createsi con l'espansione di alcune chiese, altri disassamenti si possono osservare nell'area tra riviera dei Ponti Romani e le Vie Busonera-Martiri della Libertà, ove era presente la migrazione laterale del M. Minor (fig. 2: Z).

Questa zona venne rimaneggiata in epoca romana con l'inserimento delle strutture portuali, determinando il cambiamento degli angoli di incidenza che le antiche direttrici paleovenete formavano sul precedente tratto fluviale. Anche i romani infatti costruivano le loro strade intersecando i corsi d'acqua perpendicolarmente, e si rese necessario quindi, in seguito alla modificazione della sponda ora parallela a Via Zabarella, anche una ridefinizione delle strade confluenti su di essa.

Dopo aver generato l'isola, il Medoacus Minor usciva dalla città seguendo le odierne Vie S. Maria Iconia-Vicolo Pastori, verso il ponte di Fistomba (fig. 2: f,g,h,o). Qui, anticamente, confluiva anche un fiumiciattolo discendente da Mortise, generato dal Brenta, che veniva così a comunicare con il Porto di Ognissanti sorto sul M. Minor (fig. 2: P). La probabile provenienza di questo rivo era o lungo l'ex Limenella viva passante per Altichiero e Arcella, o da Mejaniga, dove alcune strade serpeggianti suggeriscono il costeggiamento di paleoalvei (fig. 1: 1,2).

Il toponimo Le Mortise denuncia chiaramente, assieme a quello di Fistomba⁽²¹⁾, la destinazione sepolcrale di questi luoghi che, collegati ai reperti delle necropoli di Ognissanti-S. Massimo e Piovego-S. Gre-

(21) Sul nome Fistomba: GLORIA, op. cit.; CASTIGLIONI, op. cit. (nota 1, b).

gorio, evidenziano fino a Terranegra un'ampia fascia di territorio destinato alla città dei Morti, lungo un unico corso d'acqua. Su di questi, a nord-est di Ognissanti, era situato anche il Monastero di Fistomba, trasformato poi in lazzareto e distrutto nel 1509 col guasto operato dai veneziani (fig. 1: 4).

Nella mappa del De Honstein⁽²²⁾ si ha conferma di due corsi d'acqua che si congiungevano a Ognissanti, notizia tramandataci anche dagli storici del secolo scorso⁽²³⁾.

Oltrepassato il ponte di Fistomba, il M. Minor si allontanava dalla città con due direzioni diverse: la prima verso S. Gregorio, la seconda, dopo aver avvolto le Vie Tiepolo e S. Massimo, verso Terranegra (fig. 2: j,i).

Quando il Medoacus Major e il Medoacus Minor cessarono di scorrere verso Padova, si scavò un raccordo artificiale tra Ponte Corvo e S. Massimo, riuscendo così, con l'unico apporto del Bacchiglione prelevato da Prato della Valle, a rioccupare i paleoalvei rimasti asciutti di ambedue i fiumi (fig. 2: l). Non è compatibile infatti, con logica idrodinamica, ipotizzare che un percorso d'acqua con portata pari a quella del M. Major potesse uscire dalla città descrivendo le piccole anse presenti oltre il ponte delle Gradelle, lungo il Roncajette. Questo infatti usciva in precedenza verso Volta Barozzo (con direttrice di massima pendenza lungo la strada per Piove di Sacco), il cui nome ci segnala la presenza di un'ansa in questo punto (fig. 1: 25).

Il Bacchiglione tuttavia era ancora attivo in Prato della Valle all'epoca romana e scorreva dietro Lo Zairo per ridiscendere, attorniano S. Giustina, verso S. Croce (fig. 2: Z). Come nella vicina Verona, i teatri romani venivano infatti preferibilmente costruiti con sfondo scenico verso l'acqua, che poteva così essere sfruttata per le naumachie, particolarmente importanti nella tradizione patavina⁽²⁴⁾. Già lo Stratico aveva ipotizzato la presenza di un corso d'acqua presso lo Zairo, in funzione della grande difficoltà comportata da un eventuale trasporto via terra degli enormi blocchi di pietra rinvenuti⁽²⁵⁾. Tali considerazioni so-

(22) G. DE HONSTEIN, *Veduta dell'antica et inclita città di Padova*, 17. Ub.: B.M.C. PD., RIP VII/993.

(23) G. GENNARI, *Dell'antico corso de' fiumi in Padova e ne suoi contorni*, Padova 1776; GLORIA, op. cit.

(24) Si vedano le naumachie ricordate da T. LIVIO, rappresentazioni commemorative della battaglia fluviale vinta dai patavini contro lo spartano Cleonimo.

(25) S. STRATICO, *Dell'antico teatro di Padova*, Padova 1795.

no estensibili anche al caso dell'Arena, dove la presenza del Medoacus Minor aveva facilitato il trasporto dei materiali edili in quel punto (fig. 2: Q).

Circa l'attuale percorso del Brenta è stato dimostrato in questi ultimi anni come fosse già attivo nel primo millennio a.C., cioè in epoca paleoveneta⁽²⁶⁾.

Sicuramente lo era al tempo della centurizzazione proveniente da Borgoricco, visto che questa si arresta a Mejaniga e Cadoneghe senza proseguire a sud, oltre il fiume. Sulla tavola Peutingeriana il Brenta è indicato col nome di Flumen Brintesia e quindi i nomi di Maio Meduaco e Mino Medoaco, segnati sulla stessa, sembrano riferirsi ad altri corsi d'acqua che il Brenta, passante secondo gli storici per Padova all'epoca della sua fondazione⁽²⁷⁾.

I due Medoaco potevano essere ramificazioni dell'Astico, dalla cui ampia valle a nord di Vicenza provenivano verso Padova tra il Brenta ed il Bacchiglione.

Da qui, il nome: Med(i)o-A(sti)co; oppure con A(sti)cus: Medoacus⁽²⁸⁾. I prolungamenti di questi corsi d'acqua, ad esclusione dei due tratti che scendono a Vicenza e a S. Pietro Intrigogna, si allineano con le due fasce di paleoalvei che da Veggiano e Lissaro giungono a Padova, evidenziando una direzione globale di scorrimento analoga a quella del Bacchiglione. Per un certo periodo i due corsi d'acqua corsero in un unico letto generando i grandi meandri del Medoacus Major passanti per il centro storico. Sotto Mestrino è presente infatti una paleoansa di ampiezza analoga a questi, con due successive controanse riconducibili a quelle disegnabili in uscita da Ponte Corvo, seguendo le deformazioni stradali.

Le due diramazioni del Brenta, che successivamente occuparono gli alvei dei due Medoacus, si originarono l'una da Friola passando per Camisano e Lissaro, l'altra da Presina per Piazzola Sul Brenta - Taggi di sopra - Taggi di Sotto - Ponterotto, convogliate rispettivamente sui paleoalvei del Major e del Minor⁽²⁹⁾. Tracce meandriiformi riconducibili alla discesa di Presina sono rilevabili presso Ponterotto, dove ri-

⁽²⁶⁾ CASTIGLIONI, GIRARDI, RODOLFI, op. cit. (nota 1, a).

⁽²⁷⁾ Tavola Peutingeriana; L. BOSIO, op. cit. (note 4, 16).

⁽²⁸⁾ Si veda la mappa sulle sovrapposizioni alluvionali di Astico e Brenta contenuta in: F. MOLON, *Sui nostri fiumi: Astico, Bacchiglione, Retrone, Brenta. Idrografia antica e moderna*. Padova 1883.

⁽²⁹⁾ GLORIA, op. cit.

trovamenti archeologici risalenti al periodo del bronzo fanno supporre un'attività fluviale precedente a quella del Brenta.

Tracce di paleoalvei con geometria meandriforme allungata sono presenti a nord del Brenta, lungo la Via il Terraglione che li interseca sulla loro direttrice di massima pendenza, analogamente a quanto faceva la Pelosa con i paleoalvei del Medoacus Major. Se l'origine di queste anse rimane sconosciuta, la strada, proveniente dal decumano di Reschigliano in località Vigonto, è di epoca romana e si dirigeva verso un'isola naturale del Brenta⁽³⁰⁾, sulla quale era probabilmente sorta una struttura fortificata (fig. 1: 9).

Osservando globalmente le direzioni di scorrimento fluviale nell'ampio territorio che circonda la città, emerge un'apparente incongruenza tra la contemporanea presenza di orientamenti nord ovest-sud est con altri Nord-Sud. Fra questi ultimi, oltre alla già citata discesa Mejaniga-Mortise-Ognissanti, si evidenziano: la direttrice Torrescolo Canaletto-S. Gregorio-Roncajette (fig. 1: 10), la S. Gregorio-Scolo Montà (fig. 1: 11), Noventa-Camin-Olmo-Ponte S. Nicolò, nonché la Olmo-Saonara (fig. 1: 12,13).

Probabilmente, in seguito ad una drastica azione sismica nel territorio tra Vicenza e Padova, si verificò un abbassamento differenziato della crosta superficiale, generando una rotazione verso sud delle precedenti direttrici fluviali che si convogliarono vicendevolmente sui letti sottostanti. Si spiegherebbe così la discesa dell'Astico sul Bacchiglione e del Brenta sui letti rimasti asciutti dei due Medoacus. Questi episodi risalgono probabilmente al tempo delle acquisizioni territoriali verificatesi lungo le sponde del Medoacus Major del centro storico, cioè all'epoca Romana.

Il ramo del Brenta proveniente da Friola non poteva infatti sostituire la portata delle due precedenti ramificazioni dell'Astico presenti a monte della città, visto che quello proveniente da Presina si scaricava sui paleoalvei del Minor di Ponterotto-Montà⁽³¹⁾.

In epoca alto-medioevale Padova rimase sguarnita anche delle acque di queste discese del Brenta che vennero sostituite con quelle del sottostante Bacchiglione. In seguito a successivi sbarramenti operati dai vicentini, però neanche quest'ultima soluzione si rivelò sufficiente al fab-

⁽³⁰⁾ Vedi: *Mappa del Padovano, del Polesine di Rovigo del Dogado, rettificata da G. VALLE*, 1801. Ub. B.M.C. PD. XLII/2 4029. Padova.

⁽³¹⁾ Il GLORIA aveva già ipotizzato una precedente Brentella naturale insistente su paleoalvei abbandonati. GLORIA, op. cit.

bisogno idrico della città, che fu costretta così ad integrare nuovamente la precedente portata fluviale, con lo scavo del Brentella. Il luogo da cui si riprelevarono le acque dal Brenta venne scelto il più vicino possibile alla città, compatibilmente alla presenza di alcuni paleovalei che ne favorirono lo scavo, in modo che eventuali ostilità e manomissioni sull'importante nodo idraulico potessero essere soccorse prontamente. È probabile che anche le precedenti provenienze fluviali da Friola e Presina fossero state bloccate a seguito di azioni offensive verso Padova e poi non più ripristinate proprio per la difficoltà di gestire le opportune difese in modo tempestivo.

Circa le principali vie Paleovenete esterne all'isola, oltre alla già indicate direzioni verso Vicenza e verso la laguna rispettivamente ad ovest e ad est, si evidenziano verso nord e sud i prolungamenti dell'importante direttrice di Via Dante (fig. 1: 14,15). A sud, oltrepassati il Torresino e Prato della Valle, si usciva a S. Croce per il Bassanello. A nord dopo Viale Codalunga, si incontrava la strada corrispondente all'attuale Via Buonarroti, subordinata poi all'odierna Via T. Aspetti dal sopraggiungere di una migrazione d'ansa del Brenta presso Pontevigodarzere (fig. 1: 17,18).

Molto importanti erano anche la contrada di Fistomba-Mortise e la strada per Altichiero e Limena che, dall'attuale Via Annibale da Bassano, seguiva poi la riva destra del Brenta alzandosi verso Nord (fig. 1: 19,20).

In antichità, molto probabilmente, Altichiero e Vigo d'Arzere erano collegate da un ponte, insistente su un letto di portata inferiore all'attuale e analogamente potevano esserlo Torre e Cadoneghe (fig. 1: 21,22).

A sud est della città, le vie più antiche seguivano le diramazioni che il Medoacus Major aveva formato uscendo dal centro storico cioè: da Pontecorvo, da est di S. Giustina e da S. Croce. A sud-ovest si evidenziano la strada per la Mandria e, più in alto, quelle lungo il Bacchiglione, che collegavano i vari Pagi sorti lungo le rive (fig. 1: 23,24). Circa l'intervento romano sulla città emerge l'asse stradale Arena-Zairo, lungo le attuali Via del Santo-Zabarella, che, rapportato alla regolarizzazione del tratto ovest del Medoacus Major, potrebbe riferirsi ad un tentativo di sistemazione castrense operato dai conquistatori al di fuori dell'antico nucleo Paleoveneto (fig. 2: Q,R,w,v). Se infatti a queste due parallele si aggiunge il lato sud, formato dal prolungamento verso ovest di Via Galilei lungo le Vie Andreini-S. Tommaso, e il lato nord con l'allineamento Porta sud dell'Arena-Porta Molino-Angolo riviera S.

Benedetto-Via Savonarola, si ottiene il quadrato (fig. 2: Q,R,S,T). A questo quadrato sono anche riferibili alcune direttrici ortogonali a sud dell'isola, ed anche la parte iniziale della Riviera dei Ponti Romani.

L'attenzione sulla viabilità di questo periodo si rivolge principalmente alla Via Pelosa, sulla quale gli studiosi hanno espresso pareri contrastanti⁽³²⁾.

A conferma delle ultime ipotesi che propendono a considerarla strada romana, si può specificare che pur intersecando le anse del Medoacus Major in alcuni tratti, essa permetteva di sintetizzare sia la precedente strada per Vicenza più a Nord che quella, sempre verso Vicenza lungo il Bacchiglione, più a sud. La superiore, che era la più antica, ricalcava l'attuale percorso di Chiesanuova-Mestrino-Torri di Quartesolo, e aveva un andamento spezzato, proprio per seguire il breve spazio che separava il M. Major dal M. Minor, garantendo così un collegamento fra le due città protetto fra i due fiumi. Quando l'Astico cessò di alimentare i suoi due percorsi, ed il ramo del Brenta proveniente da Friola si sostituì a quello inferiore, rimanendo scoperta a nord la precedente strada, venne tracciata La Pelosa, fra il neo Medoacus Major ed il Bacchiglione. Questa proseguiva rettilinea fino a Montegalda e da qui si ricollegava alla preesistente strada lungo il Bacchiglione. La ramificazione del Brenta oltre questo punto infatti non c'era più, perché saliva verso Friola e quindi la protezione naturale offerta da questi veniva a mancare, demotivando così il proseguimento dell'opera fino a Vicenza. A Montegalda terminava anche l'antico confine territoriale fra Padova e Vicenza e, siccome i confini erano segnati principalmente dai corsi d'acqua, è probabile che un fiumiciattolo minore, parallelo all'attuale Tesina, chiudesse proprio in questo punto un'ampia fascia di territorio che attorniata dai tre rami fluviali era servita al suo interno dalla via Pelosa.

Lungo questa via rimanevano esclusi dalla protezione del neo M. Major alcuni tratti stradali sotto Rubano che ne intersecavano le anse. Si creava però la possibilità di convogliare su questa via anche la produzione agricola del territorio a sud-ovest del Brenta, eleggendo così la Pelosa a bacino di raccolta principale per tutto il territorio ad ovest di Padova. La strada infatti oltre a comunicare con Montegalda, (dove

⁽³²⁾ Per una panoramica delle precedenti considerazioni sulla Pelosa: P. FRACCARO, *Il sistema stradale romano intorno a Padova*, in "Atti del Convegno di Studi. Acc. Pat. Scienze, lett. Arti", Padova 1959; F. SELMIN, *Selvazzano Documenti di storia*, Selvazzano Dentro 1972; FRISON, op. cit. (nota 1, f).

si svolgeva l'attività commerciale con Vicenza), dopo una biforcazione presso il Brentella, proseguiva verso est, in Prato della Valle dove si allineava con il braccio orizzontale della croce viaria che lo suddivideva e presso il quale si teneva, in epoca romana, il mercato agricolo⁽³³⁾ (fig. 1: 5-6).

L'altro proseguimento viario proveniente dal Brentella si allineava con le due successive croci inscritte sulle anse del M. Major del centro storico, lungo la linea che congiungeva i tre punti di flesso del tratto fluviale.

Tale modalità di intersecazione si verificava anche sui meandri sotto Rubano permettendo così ai ponti costruiti su di essi di mantenersi contemporaneamente allineati col rettilineo della strada ed ortogonali alle sponde del fiume.

L'allineamento con le suddivisioni a croce sui meandri del centro storico, lungo i punti di flesso, che abbiamo visto appartenere alla logica paleoveneta, suggerisce per la Pelosa la possibilità di una sua presenza, con tracciato meno regolare, già in epoca precedente alla presenza romana. Ed è sempre per la necessità di un innesto ortogonale sulla Brentella che la strada si piegava, segnalandoci che in questo punto il canale venne scavato sfruttando un precedente paleoalveo. Oltrepassato il centro storico la strada piegava verso sud, per Piove di Sacco, evidenziando altri cambiamenti di direzione a Volta Barozzo e a Ponte S. Nicolò, dove oggi scorre il Roncajette (fig. 1: 25,26). Si deve quindi supporre che analogamente a quanto facesse prima di entrare in città, anche in uscita la strada continuasse a costeggiare ed intersecare il Medoacus Major nei suoi punti di flesso, confermando così una situazione fluviale assai diversa dall'attuale (fig. 1).

Di origine romana era anche la via Arzaron della Regina⁽³⁴⁾, (così chiamata per la sua notevole sopraelevazione dal piano di campagna), che da porta Molino si inoltrava verso Montà; e la Ognissanti-Ponte di Brenta (fig. 1: 29,30).

In continuazione all'attuale Via Roma un'importante via, dopo aver attraversato Prato della Valle, collegava infine Padova con Bovolenta (fig. 1: 31).

A conclusione delle indicazioni emerse, sembra dunque confermarsi la tradizione patavina che attribuisce la fondazione della città al-

⁽³³⁾ FRISON, op. cit. (nota 1, f).

⁽³⁴⁾ GLORIA, op. cit.

la presenza di un'isola naturale formata da due fiumi: il Medoacus Major e il Medoacus Minor.

Lo sviluppo di questo insediamento, avvantaggiato dalle vicinanze del Brenta a nord e del Bacchiglione a sud, elesse velocemente Padova a crocevia privilegiato degli scambi commerciali e culturali di una vastissima porzione del territorio veneto.

Il successivo intervento romano sulla città si limiterà ad integrare e potenziare le precedenti strutture paleovenete eleggendo la città a Municipio nel 49 a.C..

Altri contributi in: AA.VV, *La città di Padova*, Roma 1970; S. COLLODO, *Il prato della Valle nel medioevo*, in *Il Prato delle Valle*, Padova 1986.

ANDREA CALORE

La porta medioevale di S. Croce in Padova

Tre disegni tramandano in modo abbastanza attendibile l'aspetto della porta medioevale di S. Croce, che era situata all'estremità meridionale dell'omonimo borgo di Padova, fra le cortine esterne di difesa della città.

Il primo (fig. 1) si deve ad Annibale Maggi e risale al 1449⁽¹⁾; il secondo (fig. 2) pare sia stato eseguito da Francesco Squarcione⁽²⁾ (ca. 1465). Entrambi comunque furono delineati su cartografie, quando la nostra costruzione militare si manteneva integra.

Il terzo disegno (fig. 3) venne fatto dall'architetto Vincenzo Dotto verso il 1623, nel contesto di una tavola rappresentante le "muraglie vecchie", pubblicata nel volume *Della felicità di Padova* di Angelo Portenari⁽³⁾ ma, ovviamente, per la sua datazione, deve essere considerato, in parte, ricostruttivo.

Dall'esame delle sopraddette raffigurazioni risulta che la porta di S. Croce, lambita su due lati da corsi d'acqua valicabili da ponti levatoi, era composta da un recinto e da una torre (fig. 4).

Il recinto, costituito da alte mura merlate alla guelfa, con grandi porte ad arco munite di saracinesca⁽⁴⁾, aveva una forma pressappoco quadrata, e dal disegno del Maggi si intuisce ripartito in due cortili intercomunicanti; sotto l'aspetto militare appariva in verità piuttosto debole.

⁽¹⁾ A. CERUTI, *Appunti di bibliografia storica veneta contenuta nei manoscritti dell'Ambrosiana*, "Archivio veneto", V (1875), p. 448; R. ALMAGIÀ, *Monumenta Italiae cartographica*, Firenze 1929, p. 12.

⁽²⁾ R. ALMAGIÀ, *L'Italia di Giovan Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Napoli 1922, p. 37 nota 1; L. PUPPI, *Dall'avvento della Serenissima alla fine della Repubblica*, in *Padova. Ritratto di una città*, Vicenza 1973, p. 89 nota 27.

⁽³⁾ A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623: la tavola è inserita fra le pp. 84-85.

⁽⁴⁾ G. e B. GATARI, *Cronaca Carrarese aa. 1318-1407*, a cura di A. MEDIN e G. TOLOMEI, "Rerum Italicarum Scriptores", XVII, 1/2, Città di Castello 1912, p. 563.

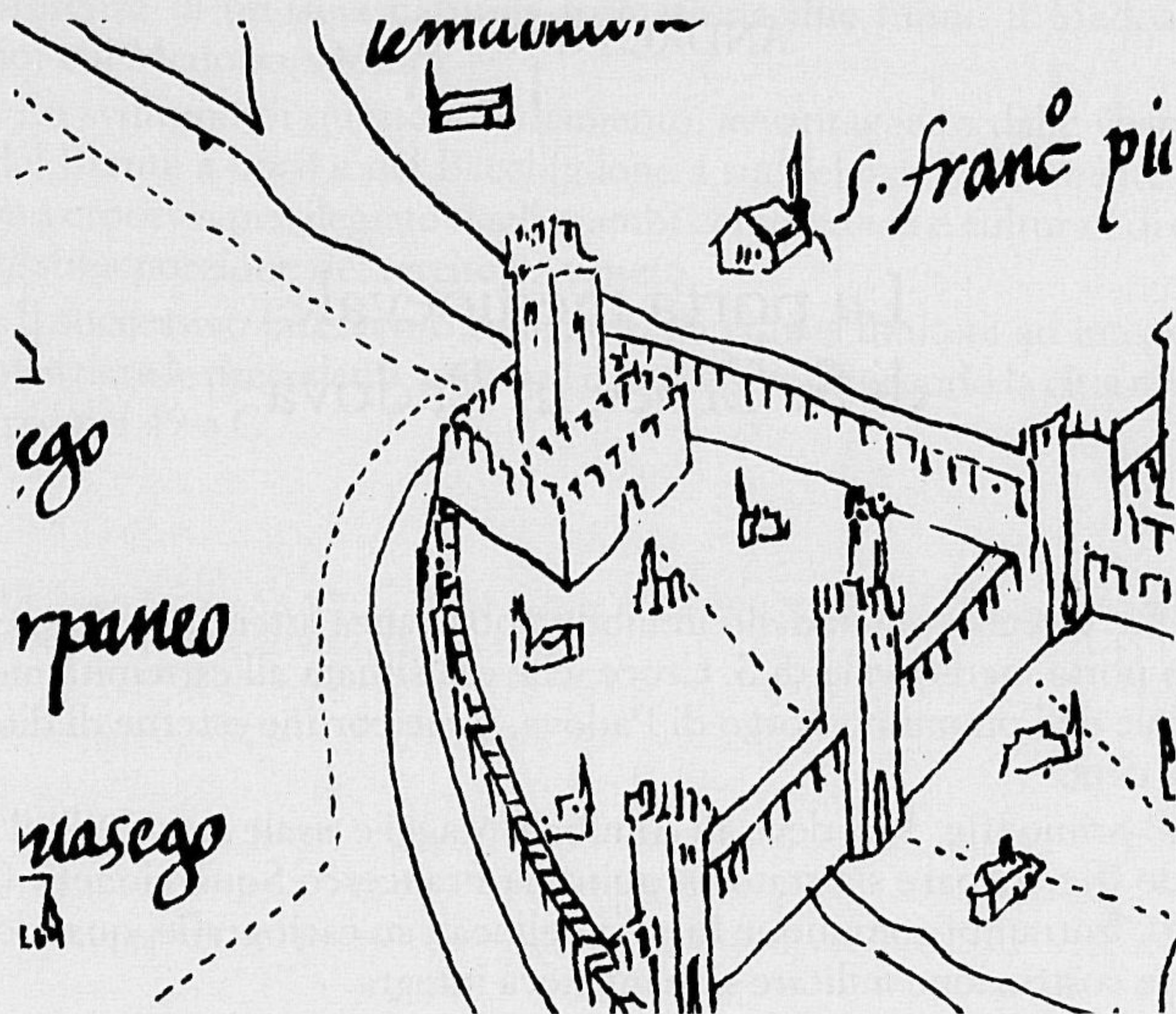


Fig. 1 - La porta medioevale di S. Croce disegnata da Annibale Maggi (a. 1449).

Esso esisteva già all'inizio del Trecento⁽⁵⁾, e quindi – come si vedrà – solo molti anni dopo sorse nel suo interno la torre, che poteva essere esagonale. In tale aspetto sembra riprodotta nel secondo e terzo dei disegni accennati. Comunque così viene definita dal Portenari, dal Dotto e in documentazioni varie⁽⁶⁾.

⁽⁵⁾ G.B. VERCI, *Storia della Marca Trevigiana e Veronese*, Venezia 1787, pp. 121-123 (Doc. DXI).

⁽⁶⁾ La torre risulta *quadrata* nei disegni: di Annibale Maggi (v. n. 1); di anonimo, primo quarto del sec. XVII (GHIRONI, *Padova, Piante e vedute a. 1449-1865*, Padova 1985, n. 22); di anonimo, a. 1626 (*ibidem*, n. 28); e di un'altro anonimo, a. 1640 (*ibidem*, n. 32).

Di sicuro *esagonale* nei disegni: di anonimo del '500 (Archivio di Stato di Venezia, *Miscellanea mappe*, n. 516); di anonimo, a. 1617 (S. GHIRONI, *Padova*, n. 21); di Giacomo Lauro, a. 1626 (*ibidem*, n. 31); di anonimo, a. 1682 (*ibidem*, n. 47); di anonimo, inizio sec. XVIII (*ibidem*, n. 57); di Lorenzo Mazzi, a. 1711 (Archivio di Stato di Padova (= A.S.P.), *Archivio notarile*, b. 8463/B). È ricordata di tale forma, oltre che dal PORTENARI, (*Della felicità*, pp. 63, 90), dal Dotto, in una seconda tavola inserita nell'opera del PORTENARI (*ibidem*, fra le pp. 90-91, n. 130 della legenda); e dai maestri murari Alvise Andretta e Antonio Ricci, a. 1735 (A.S.P., *Miscellanea Q*, b. 36, Fasc. H). (Ringrazio il dott. Pier Giovanni Zanetti per la segnalazione di quest'ultimo documento).

Viene descritta *ottagonale* da A. CITTADELLA, *Descrizione di Padoa e suo territorio*: ms. BP 324 della Biblioteca Civica di Padova (a. 1605), f. 49; e dal perito Giobatta Savio, a. 1735 (A.S.P., *Miscellanea Q*, b. 36, fasc. H). (Ringrazio nuovamente il dott. P.G. Zanetti per la segnalazione anche di questo documento).

In origine sulla sommità aveva una terrazza, contornata da merlature identiche a quelle del recinto, che poi fu coperta con un tetto appoggiato sui merli.



Fig. 2 - La porta medioevale di S. Croce forse disegnata da Francesco Squarcione (ca. 1465).

La disposizione delle pareti perimetrali, nelle quali esistevano finestrate e feritoie, rendeva la torre strumento abbastanza efficace per difendere, in caso di attacco nemico, il complesso militare in considerazione, ma anche per controllare la navigazione fluviale e sventare l'eventuale deviazione delle acque che il tronco maestro del Bacchi-glione immetteva nella città. Fatto comunque che avvenne nel settembre del 1405, durante la guerra veneto-carrarese⁽⁷⁾.

Le sue murature, forse dello spessore di quattro piedi padovani (più di 140 cm)⁽⁸⁾, è pensabile fossero composte in mattoni, oppure con cor-

Infine viene ricordata come "sessangolare" (sic) da P.P. MARTINATI, *Le Mura nuove di Padova e il guasto. Ricordi storici*, Venezia 1845, p. 10.

Va precisato che la torre della porta di S. Croce, non deve essere confusa con quella (munita di ziron) posta a difesa del ponte del Bassanello, fatta costruire subito dopo il 1370 da Francesco il Vecchio da Carrara (GATARI, *Cronaca*, Vol. I/1, p. 145) e distrutta da Francesco Novello da Carrara nel 1388 (GATARI, *Cronaca*, Vol. I/1, p. 325). V. anche PORTENARI, *Della felicità*, p. 65; MARTINATI, *Le mura*, p. 16.

⁽⁷⁾ GATARI, *Cronaca*, XVII (I), 1/2, p. 565.

⁽⁸⁾ Cfr. la relazione di Giobatta Savio, a: 1735 (A.S.P., *Miscellanea Q*, b. 36, fasc. H).

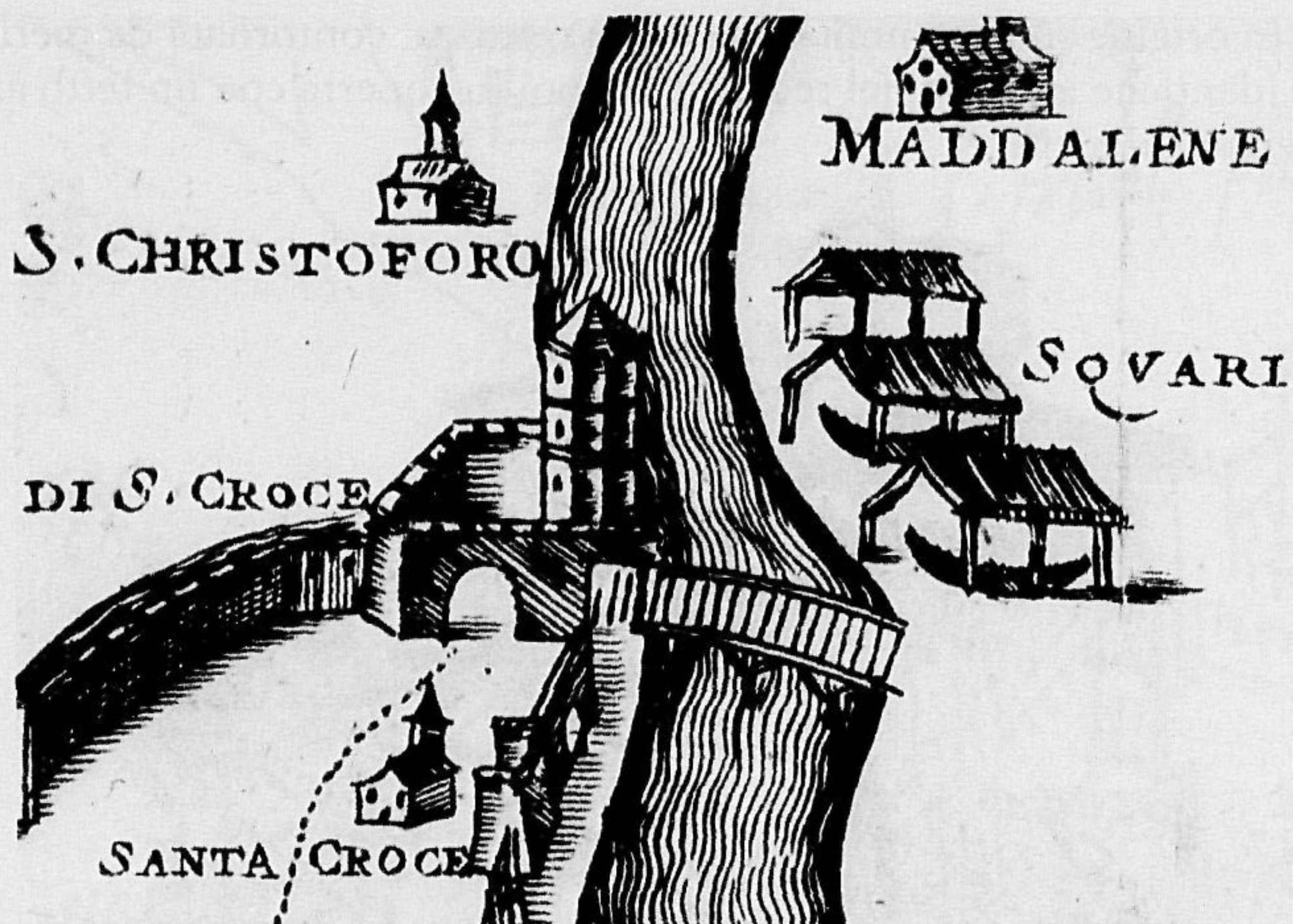


Fig. 3 - La porta medioevale di S. Croce disegnata da Vincenzo Dotto (ca. a. 1623).

si orizzontali di mattoni, alternati a corsi di pietrame trachitico di varia pezzatura, come si osserva ancor oggi in qualche manufatto coevo, esistente a Padova o nel territorio padovano.

Ad ogni modo, le facciate della torre (v. fig. 2 e 3) si presentavano suddivise in grandi rettangoli, delimitati dalle lesene d'angolo e dai marcapiani sporgenti⁽⁹⁾. Questi ultimi erano situati allo stesso livello delle volte-solai interni⁽¹⁰⁾.

Sotto il profilo architettonico, per taluni aspetti essa può aver influito nella ideazione – dalla base alla sottocella – dei due campanili della chiesa del Santo, eseguiti nella prima metà del secolo XV, che sono però ottagonali⁽¹¹⁾.

⁽⁹⁾ Per una certa affinità estetica, può essere utile rilevare che nell'affresco della cappella di s. Giacomo al Santo, eseguito dal pittore Altichiero fra il 1374 e il 1378 e intitolato "La salma di s. Giacomo approda in Spagna" (fig. 5), sono raffigurate due torri *poligonali* suddivise da *marcapiani e lesene*, ciascuna a lato del portale d'ingresso a un palazzo fortificato (A. SARTORI, *Nota su Altichiero*, "Il Santo", III/3 (1963), pp. 300-303).

⁽¹⁰⁾ Cfr. sempre la relazione di cui alla nota 8.

⁽¹¹⁾ Per i due campanili del Santo si veda: G. BRESCIANI ALVAREZ, *La Basilica del Santo nei restauri e ampliamenti dal Quattrocento al tardo-barocco*, in *L'edificio del Santo di Padova*, a cura di G. LORENZONI, Vicenza 1981, pp. 99-100.

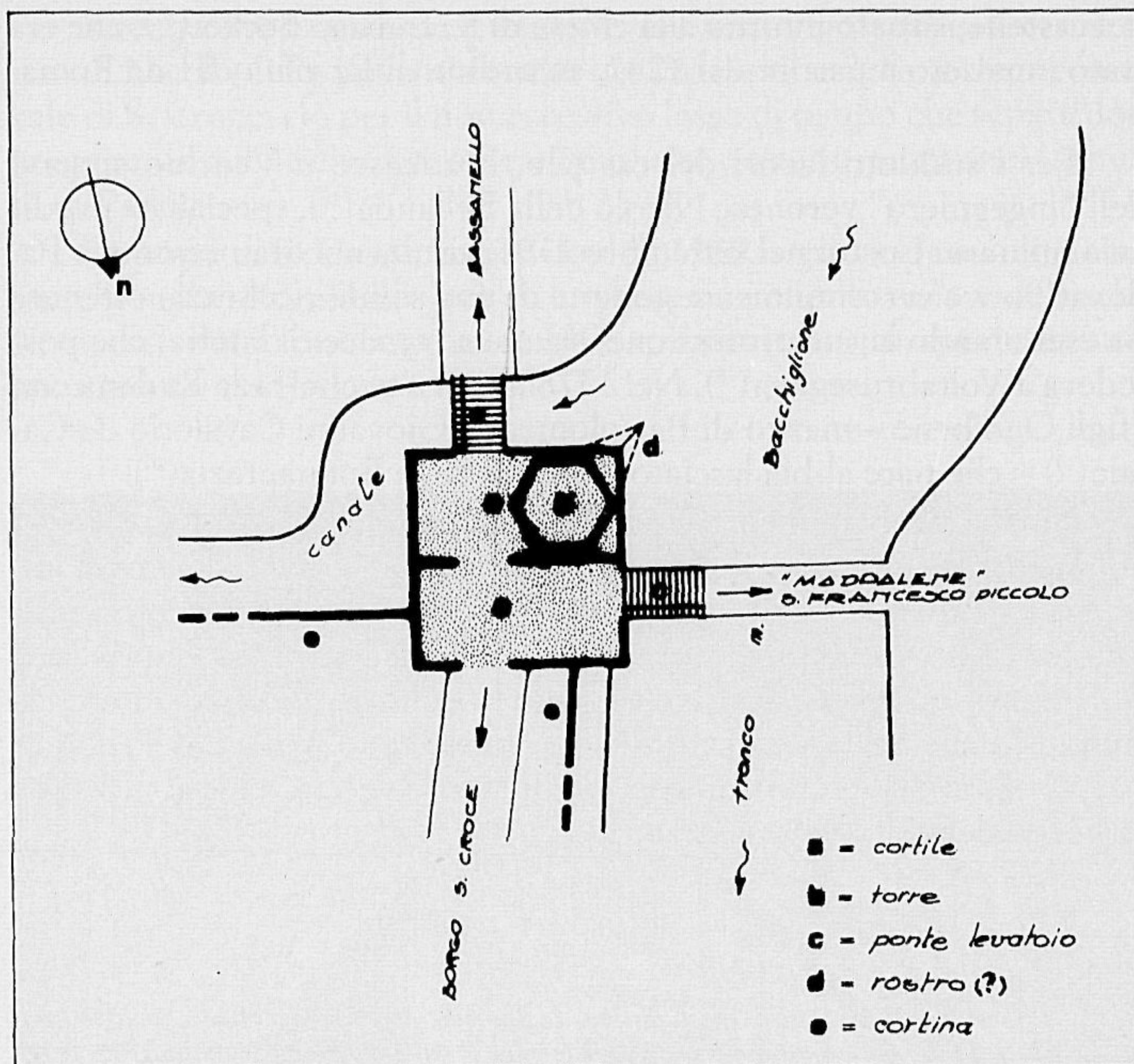


Fig. 4 - Planimetria ideale della porta medioevale di S. Croce (Scala libera).

Purtroppo non si hanno elementi per stabilire con una certa esattezza la data di costruzione del recinto, mentre invece si sa che promotore dell'edificazione della torre fu, nel 1359, Francesco il Vecchio da Carrara⁽¹²⁾, nel piano generale di rafforzamento delle cinte difensive cittadine, tra le quali l'allora recinto-porta di S. Croce rivestiva grande importanza strategica.

Continuando nella sua azione Francesco il Vecchio nel 1376 fece infatti rifabbricare, fra l'altro, le cortine da S. Croce alla Saracinesca (erette – pare – nel 1337 dal suo antenato Marsilio da Carrara)⁽¹³⁾; mentre invece già nel 1374 aveva dato inizio al restauro e all'ampliamento

⁽¹²⁾ PORTENARI, *Della felicità*, pp. 63-90.

⁽¹³⁾ *Ibidem*, p. 90.

del castello, situato intorno alla chiesa di S. Tomaso Becket⁽¹⁴⁾, che era stato innalzato a partire dal 1242, su ordine di Ezzelino III da Romano⁽¹⁵⁾.

Per i suddetti lavori del castello, Francesco il Vecchio si servì dell'“ingegniero” veronese Nicolò della Bellanda⁽¹⁶⁾, specialista in edilizia militare. Costui nel settembre 1391, risulta ancora presente a Padova⁽¹⁷⁾, ove verosimilmente godette di una solida ricchezza, ottenuta sia esercitando la sua professione, sia dalla fornace di laterizi che possedeva a Voltabrussegana⁽¹⁸⁾. Nel 1378 abitava in contrada Rudena con i figli Ognibene – marito di Bartolomea di Giovanni Cavalerio da Casale⁽¹⁹⁾ – che pare abbia lasciato discendenti, e Buonagrazia⁽²⁰⁾.

Nicolò, probabilmente, non si era “fatto” da solo, ma forse traeva origine da una antica famiglia di costruttori. Suo padre si chiamava anch'egli Ognibene⁽²¹⁾. A tal proposito, va ricordato che a Verona proprio un Ognibene (morto prima del 1310) assieme al fratello Avanzo da S. Zeno superiore, fu attivo durante la signorie di Alberto I e Cangrande I della Scala, rendendosi soprattutto noto nell'anno 1300 per aver abbattuto e successivamente riedificato la vecchia chiesa di S. Maria Maddalena di Campomarzo.⁽²²⁾

⁽¹⁴⁾ GATARI, *Cronaca*, I/1, p. 137.

⁽¹⁵⁾ P; GERARDO, *Vita e gesti d'Ezzelino terzo da Romano, de l'origine al fine di sua famiglia, sotto la cui tirannide mancarono di morte violenta più di XII millia Padovani*, Venezia 1543, cc. 43 v, 60 r-v. La data d'inizio della costruzione ritenuta più veritiera – cioè il 1242 – è segnalata da ROLANDINI PATAVINI, *Cronica in factis et circa facta marchia Trivixane (aa. 1200 cc.-1262)*, a cura di A. BONARDI, “*Rerum Italicarum Scriptores*”, cc. VIII/1, Città di Castello 1905, p. 77.

⁽¹⁶⁾ GATARI, *Cronaca*, I/1, p. 137.

⁽¹⁷⁾ A. GLORIA, *Monumenti della Università di Padova (1318-1405)*, II, Padova 1888, p. 256 n. 1807. Si può pensare che Nicolò della Bellanda sia stato introdotto nella corte carrarese per interessamento di Taddea da Carrara, figlia di Giacomo I, moglie (1328) di Mastino II della Scala, signore di Verona. Taddea morì nel 1377 (G. SANCASSANI, *Notizie genealogiche degli Scaligeri di Verona: da Alberto I ad Antonio Della Scala, in Verona e il suo territorio*, III, Verona 1975, p. 743).

⁽¹⁸⁾ Per la fornace di Voltabrussegana: A.S.P. *Archivio Corona, Monastero di S. Agata e Cecilia*, part. 33. Segnalazione di P. LOTTI, *Aspetti di vita economica nei secoli XII-XIV*, in *Una villa sul Bacchiglione, Voltabrussegana 1088-1988*, a cura di P.G. ZANETTI, Battaglia Terme 1988, pp. 108, 120-121.

⁽¹⁹⁾ GLORIA, *Monumenti*, II, p. 131 n. 1449.

⁽²⁰⁾ Un Ognibene della Bellanda era vicario di Arquà nel 1449 (A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, III, Padova 1862, p. 181).

Buonagrazia della Bellanda figlia di Nicolò viene ricordata in un documento dell'A.S.P., Pergamene, *Archivio generale*, n. 8731, part. 3403.

⁽²¹⁾ GLORIA, *Monumenti*, II, p. 131 n. 1449.

⁽²²⁾ G. SANCASSANI, *I maestri muratori Bartolomeo e Nascimbene e l'edilizia scaligera da Alberto I a Cangrande I*, “*Annuario del Liceo-ginnasio S. Maffei*”, Verona 1965, p. 8 (dell'estratto).

Ritengo che Francesco il Vecchio da Carrara potrebbe essersi servito di Nicolò della Bellanda anche per l'ideazione della torre medioevale di S. Croce: ciò per il non eccessivo lasso di tempo che separa detta opera da quelle che il veronese condusse posteriormente nel Castello di Padova.

La porta di S. Croce, subito dopo il 1359, si presentava - come ho detto - nella sua nuova e più sicura sistemazione. Così la vide anche Francesco Petrarca, che senza dubbio spesso vi transitò, specie nei suoi spostamenti tra Padova e Arquà.



Fig. 5 - Padova. Basilica del Santo. Altichiero da Zevio: *“La salma di S. Giacomo approda in Spagna”* (Affresco 1374-1378).

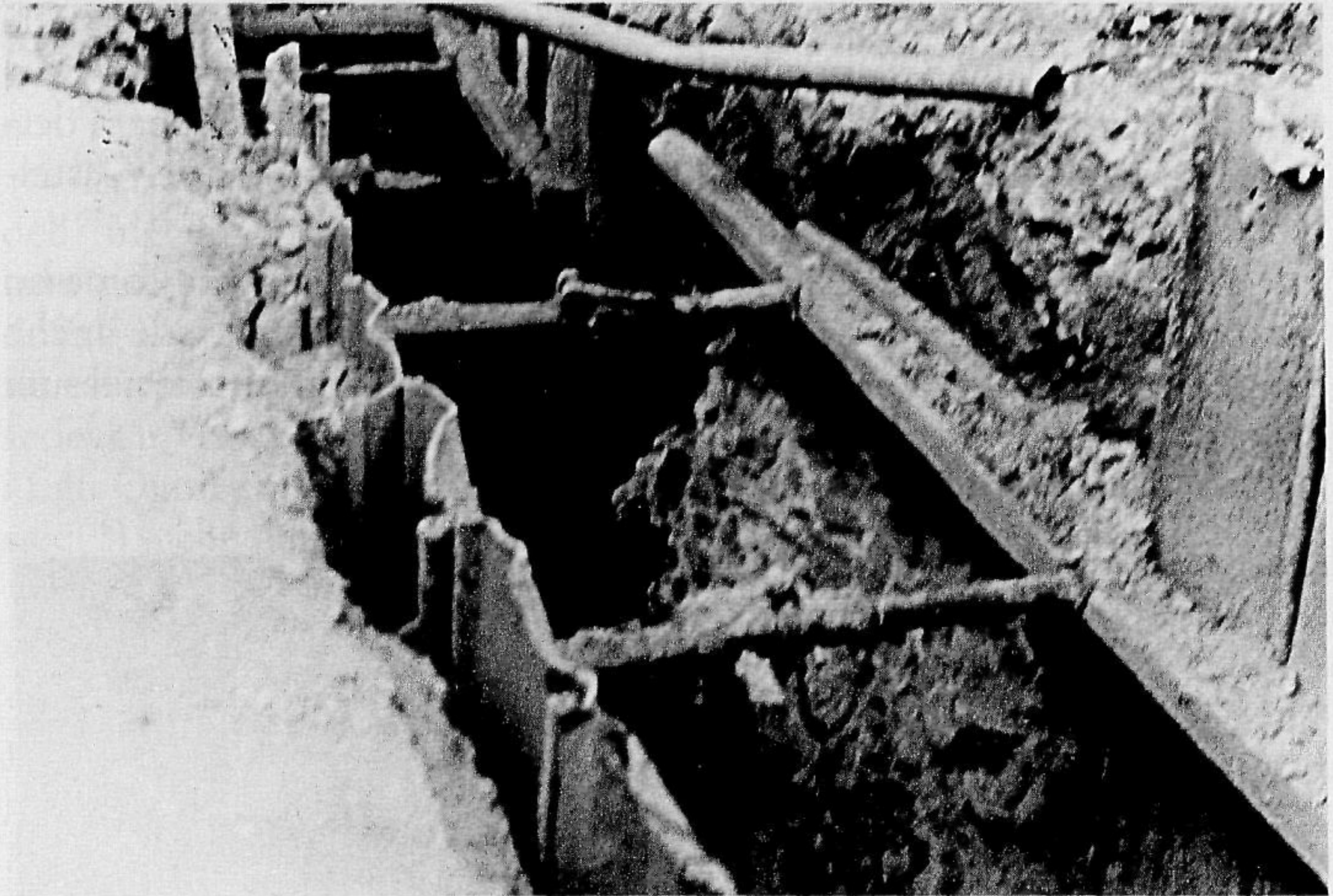


Fig. 6 - Padova. Piazzale S. Croce. Resti delle murature inferiori della porta medioevale di S. Croce.

Successivamente viene segnalata in relazione ad alcuni particolari avvenimenti. Il 2 giugno 1397, in un clima quanto mai festoso, passò per essa lo sfarzoso corteo che accompagnava a Ferrara Giliola da Carrara, novella sposa di Nicolò III d'Este⁽²³⁾.

Due anni più tardi la porta è ricordata a proposito della grandiosa processione dei "bianchi" che, proveniente dal centro urbano, entrò salmodiante fra le sue mura, diretta alle vicine chiese di S. Maria Maddalena e di S. Francesco piccolo, situate lungo la sponda opposta del Bacchiglione⁽²⁴⁾.

Ben altro evento doveva invece riguardarla nel 1405, durante l'ultimo conflitto veneto-carrarese. Infatti il 17 novembre di quell'anno, dopo lunga pressione dell'armata veneziana, cadde nelle mani di circa cinquanta fanti al soldo della Serenissima che, guidati da Giovanni Beltramino e da un certo Quarantotto, avevano sgominato l'ingannato presidio padovano⁽²⁵⁾.

⁽²³⁾ GATARI, *Cronaca*, I/2, p. 454.

⁽²⁴⁾ G. CONVERSINI DA RAVENNA, *La processione dei Bianchi nella città di Padova (1399)*, a cura di L. e D. CORTESE, Padova 1978, pp. 68-71.

⁽²⁵⁾ GATARI, *Cronaca*, I/2, p. 571.

Questo successo veneziano sommandosi a qualche altro, portò alla resa di Francesco Novello da Carrara e alla conseguente perdita dell'autonomia politica di Padova.

Poi, per oltre un secolo, la porta non si evidenziò più in vicende importanti.

Ritornò invece prepotentemente all'attenzione nel corso della guerra di Cambrai. Il 20 agosto 1509 le truppe dell'imperatore Massimiliano I si attestarono al Bassanello, con la chiara intenzione di entrare in città, ma furono respinte dal fuoco delle artiglierie veneziane, appostate nel suo recinto⁽²⁶⁾. Indi, fra gli ultimi giorni del luglio e la prima metà dell'agosto 1513, si trovò coinvolta in un altro tentativo di conquista, che rimase senza successo⁽²⁷⁾, da parte di milizie spagnole e tedesche.

Sventata la minaccia e allontanati i nemici, la Repubblica di Venezia iniziò subito le prime opere per un'organica fortificazione di Padova⁽²⁸⁾, e le continuò, salvo brevi soste, in modo più preciso e articolato fino alla metà del Cinquecento⁽²⁹⁾, ottenendo così una formidabile nuova cerchia muraria, molto più ampia di quella medioevale e rispondente alle esigenze militari del tempo.

Il compito della sua realizzazione venne dapprima affidato al generale Bartolomeo d'Alviano, il quale "per sopperire alla mancanza delle pietre occorrenti in quantità considerevole [...], si valse di quelle provenienti dalla demolizione della cinta esterna delle vecchie mura, resa quasi inutile..."⁽³⁰⁾.

Sicuramente allo stesso scopo fu abbattuto anche l'alto recinto e l'eventuale diaframma della nostra porta, mentre la torre, forse destinata provvisoriamente a vedetta, rimase intatta, come è testimoniato dal rilievo eseguito nel 1568 dal perito Gaspare dell'Abaco⁽³¹⁾.

Di essa fece menzione alla scadenza del suo mandato, il capitano e vicepodestà di Padova Francesco Sanuto.

Nella relazione che egli inviò al Senato veneto il 27 settembre 1571, volendo darle probabilmente una più stabile funzione, suggerì di "metter il bressaglio di bombardieri, tra il bastion Alicorno et la porta [nuo-

⁽²⁶⁾ M. SANUTO, *I Diarii*, IX, Venezia 1883, col. 73; P. ZANETTI, *L'assedio di Padova dell'anno 1509, in correlazione alla guerra combattuta nel Veneto dal maggio all'ottobre*, Venezia 1891, pp. 91-92.

⁽²⁷⁾ SANUTO, *I Diarii*, XVI, Venezia 1887, col. 535, 604, 617, 618, 620, 636.

⁽²⁸⁾ *Ibidem*, XVI, col. 667; G. RUSCONI, *Le mura di Padova*, Bassano 1921, pp. 38-39.

⁽²⁹⁾ RUSCONI, *Le mura*, pp. 38-84.

⁽³⁰⁾ *Ibidem*, p. 42.

⁽³¹⁾ Biblioteca del Museo Civico di Padova, *Raccolta iconografica padovana*, vol. VII, n. 1016.

va] di S. Croce, a longo di spaltj, dove li è una torre, della quale se pol servirse di tenir li pezi, facendola coprir al mezo, et delle prie del mezo in suso da far [il] bressaglio..."⁽³²⁾.

Ma, quasi di sicuro, tale proposta non si concretizzò, e così pure quella fatta nel 1638 dal capitano Girolamo Mocenigo di adibirla a deposito delle polveri da sparo⁽³³⁾. Sicché, col tempo, la costruzione rimase abbandonata ed esposta ad arbitrarie demolizioni⁽³⁴⁾.

Fu presa nuovamente in considerazione, a quanto pare, solo nel 1735, in previsione della fornitura di materiale per la nuova chiesa di S. Croce⁽³⁵⁾, che sorse fra il 1737 e il 1749⁽³⁶⁾.

Parte della torre però esisteva ancora nel 1784, poiché la sua pianta risulta, sia pur schematicamente segnata, sulla famosa carta topografica pubblicata nello stesso anno dall'istriano Giovanni Valle⁽³⁷⁾. Non appare invece sul primo rilievo catastale urbano, fatto eseguire dalle autorità napoleoniche nel 1810-1811⁽³⁸⁾.

Va dunque dedotto che negli anni intercorsi dal 1784 al 1811, scomparvero definitivamente alla vista⁽³⁹⁾ anche le ultime vestigia della torre della porta medioevale di S. Croce, fatta erigere dal principe Francesco il Vecchio da Carrara più di quattro secoli prima a rinforzo delle difese militari di Padova.

⁽³²⁾ *Relazioni dei Rettori Veneti in Terraferma, IV: Podestaria e Capitanato di Padova*, a cura dell'Istituto di Storia Economica dell'Università di Trieste; direttore della ricerca A. TAGLIAFERRI, Milano 1975, p. 69: relazione presentata al Senato da Pietro Sanuto; ma il GLORIA (*Il territorio*, I, p. 285) puntualizza che la carica era stata ricoperta da Francesco Sanuto.

⁽³³⁾ *Relazioni*, p. 294.

⁽³⁴⁾ Sul rilievo eseguito nel 1711 dal perito Lorenzo Mazzi (v. nota 6) appare piuttosto abbassata; cfr. anche la relazione dell'Andretta e del Ricci (nota 6).

⁽³⁵⁾ Relazione in data 8 agosto 1735 dei maestri muratori Alvise Andretta e Antonio Ricci. Costoro, fra l'altro, precisano che la torre era "larga" [all'interno o all'esterno?] piedi pad. 17.5 (circa m. 6.30), e alta circa piedi pad. 24 (circa m. 8.50). Il loro collega Giambattista Savio, il 3 settembre seguente, dichiara invece che la medesima torre aveva "un diametro" [all'interno o all'esterno?] di piedi 20 (circa m. 7.20) ed era alta piedi 34 (circa m. 12.20): A.S.P., *Miscellanea Q*, b. 36, fasc. H. Sicché, nel giro di pochi giorni, non solo si era ristretta, ma era diventata più alta di circa m. 3.70! Va da sé che tutte queste misure, purtroppo, non possono essere prese in considerazione.

⁽³⁶⁾ I. DANIELE, *La Diocesi di Padova*, 1972, Padova 1973, p. 567.

⁽³⁷⁾ *Pianta di Padova di Giovanni Valle (1784)*, a cura di L. GAUDENZIO, Padova 1968, tav. 44.

⁽³⁸⁾ *I catasti storici di Padova 1880-1889*, a cura di I. PAVANELLO e con premessa di C. Aymonino, Roma 1976: *Il Catasto Napoleonico 1810-1811*; Sez. G-F. I.

⁽³⁹⁾ Nella zona sud del piazzale S. Croce rimangono, sotterrati, alcuni resti delle murature inferiori della porta medioevale. Recentemente, durante alcuni scavi, sono in parte riapparsi e sono stati fotografati (fig. 6) dalla sig.ra Laura Memo Varotto, appassionata cultrice delle memorie storiche padovane, che ringrazio per avermi concesso la pubblicazione di quanto ha ritratto.

Il disegno di cui alla fig. 4 è stato eseguito dall'autore.

CARLA MORELLO

Chiesa e xenodochio degli Ognissanti di Padova in età medievale

Indagine storico-archeologico-artistica dopo i recenti restauri

PREMESSA

Le vicende storico-artistiche della chiesa con annesso ospizio-monastero degli Ognissanti furono oggetto di studio nei secoli scorsi di vari storici e storici dell'arte, i quali però prevalentemente presero in considerazione l'intervento della fine Cinquecento effettuato dallo Scamozzi, sia per la chiesa sia per l'edificio monastico, completato dopo la sua morte intorno al 1664. Della chiesa primitiva di cui sono rimaste la parte absidale esterna e la torre campanaria, mai si occuparono a fondo gli studiosi.

Dai recenti restauri effettuati dal 1983-84, a causa delle gravi lesioni riportate durante il terremoto del 1976, sono emersi alcuni elementi architettonici interessanti e un affresco con l'immagine del Cristo Pantocratore ben conservato.

Inoltre i sondaggi archeologici eseguiti nel luglio 1990, durante i lavori di rifacimento del pavimento ottocentesco, fornirono altre notizie molto utili per una lettura nuova dell'impianto costruttivo.

Ne derivò l'opportunità di rivedere anche la storia ecclesiastica, attraverso una lettura approfondita dei documenti d'archivio, da porre a confronto con gli elementi architettonico-artistici emersi nel tentativo di giungere ad una più completa conoscenza delle tappe che caratterizzarono la sua storia religiosa e artistica.

Analisi storica chiesa-xenodochio-monastero benedettino "albo".

Alcune fonti storiche ricordano la chiesa, di Ognissanti sempre con annesso o ospizio o monastero fin dal secolo XVII: un manoscritto anonimo del 1605 la ricorda posta nel più lungo borgo della città, e si

dice "è selciata, dimensioni del solaro vecchio lungo mt. 26 e largo 34, ha sei altari, sepolture cinque e tre campane" (1).

Il Salomonio nel 1701 ricorda solo che fu un antico monastero regolare, poi divenuto prepositura e dal 1529 abitato dalle monache di S. Agnese di Polverara le quali "aedificaruntque nobile cenobium et hoc elegans templum." (2).

Il Gennari nel 1776 ci descrive la situazione ambientale dove venne poi edificata la chiesa. Infatti presso ad essa "si univano i due canali della città, formando quel fiume navigabile che per Roncajette e Bovolenta andava a scaricarsi nel mare pel porto di Chioggia." Prosegue dicendo che il luogo "si nominava Fistomba o Fostomba, un ampio spazio di terreno, ch'ora è fuori del Portello." Ci ricorda che "la prima memoria della chiesa è del 1147, ed era ufficiata da chierici, indi fu Collegio dei monaci, poi monastero doppio, poi separato dal vescovo Giovanni" (3).

Il Dondi dall'Orologio richiama le notizie edite dal Gennari e precisa però che solo nel 1160 si ha l'esatta situazione della chiesa perchè viene data l'ubicazione e cioè "ecclesia Omnium Sanctorum que est constructa secus pontem Festumbe." Inoltre ricorda che nel 1177 il papa Alessandro III, trovandosi a Venezia, "rilascia un rescritto a favore del priore e frati degli Ognissanti e prende sotto la sua protezione monastero e beni e conferma le decime che ha o acquistasse in seguito... decreta che nessuno ardisse di chiedere la decima... ma liberi d'ogni aggravio rimanessero in loro pienissima disposizione" (4).

Il Gloria infine nella premessa al Codice Diplomatico edito nel 1877 colloca la chiesa nel capitolo "monasteri della città" e dice che "alla chiesa era unito uno spedale, amministrato da chierici e da laici e da ciò ebbe origine il suo monastero".

Ancora in un altro capitolo relativo alle condizioni edilizie e naturali è ricordata come "chiesa - monastero - ospedale" (5).

(1) ANONIMO, *Descrizione di Padova e suo territorio*, ms. B.P. 324 autografo della Biblioteca Civica di Padova, p.84-85.

(2) J. SALOMONIO, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et profanae*, Padova 1701, p. 285.

(3) G. GENNARI, *Dell'antico corso dei fiumi in Padova e ne' i suoi contorni*, Padova 1776, p. 34-35.

(4) F.S. DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazione sopra l'istoria ecclesiastica di Padova*, V, Padova 1808, p. 47 e VI, Padova 1812, p. 42.

(5) A. GLORIA, *Codice diplomatico padovano dal sesto secolo a tutto l'undecimo*, Venezia 1877, I, p. LXXXIII e p. XXIX.

Vediamo che il Gloria associa la chiesa sempre al monastero e che l'ospedale è una realtà lasciata un po' in ombra. Ciò a mio avviso ha dato origine ad una lettura dei documenti non sempre precisa, perchè il complesso chiesa-ospedale divenne sì monastero ma dopo il 1229, quando il priore e i confratelli chiesero di vivere secondo la regola di S. Benedetto riformato sull'esempio dei monaci che si definivano "benedettini albi".

I documenti editi pubblicati nel Codice Diplomatico confermano la prima notizia dell'esistenza della chiesa nel 1147, in occasione della donazione da parte di Gualmanno di Giovanni Sorella di un pezzo di terra posta in Candesano al presbitero Benedetto. Successivamente vi furono altre donazioni e precisamente nel 1154, 1160 e 1164. Interessante la motivazione che viene data alla donazione del 1160, infatti si dice che "in questo luogo si compiono molte buone opere e si prega giorno e notte per i vivi e per i defunti"; una premessa alla notizia che ci giunge nel marzo 1173 dove si nomina ufficialmente per la prima volta "hospitalis Omnium Sanctorum" e vengono ricordati altri due presbiteri: Uberto e Stefano. Uberto lo ritroviamo ancora nello stesso anno in occasione di una permuta di terra dove egli non agisce solo per sè ma "per la comune volontà dei suoi confratelli chierici e laici" (6).

Questa presenza è importante perchè ci rivela una comunità ben articolata e ben disposta ad accettare l'aiuto dei laici nell'opera di accoglienza dei pellegrini e di assistenza ai poveri e agli infermi.

In altri ospedali, come S. Giacomo di Monselice e in alcuni ospedali-lebbrosari di Verona, di Vicenza e di Treviso è documentata la presenza dei laici, segno evidente di un adeguamento ad altre comunità ospedaliere(7).

E che si trattasse di una "domus" trova conferma nell'atto di papa Alessandro III del 18 maggio 1177 redatto a Venezia dove si dice appunto "priori et fratribus helemosinariae domus ecclesiae Omnium Sanctorum de Padua"(8). Il Dondi forse nella sua dissertazione aveva

(6) A. GLORIA, *Codice diplomatico padovano*, II, p. 359 doc. 48, p. 444 doc. 621. III, p. 57 doc. 739, p. 273 doc. 1104, p. 283 doc. 1123 (22 settembre 1173: pro comuni voluntate suorum confratrum clericorum et laicorum).

(7) A. RIGON, *S. Giacomo di Monselice nel Medio Evo (secoli XII-XV) ospedale, monastero, collegiata*, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana", IV, Padova 1972, p. 39-40; G. DE SANDRE GASPARINI, *Istituzioni e vita religiosa delle chiese venete tra XII e XIV secolo*, in *Il Veneto nel Medioevo, dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991, p. 425-492, in particolare p. 440-446: i laici sono vicini ai malati o come servientes o come conversi, cioè come persone entrate in uno stato di vita vicino a quello religioso.

(8) F. Kehr, *Regesta pontificum Romanorum*, Italia pontificia, VII, 1, Berlino 1923, p. 176.

invece interpretato la parola "domus" come "monastero" e da qui nacque la successiva errata collocazione.

Nel secolo scorso si occupò della storia di Ognissanti anche il Perli il quale, sulla base di notizie precedenti, fece un'ampia trattazione di tutto il complesso ecclesiale e descrisse anche l'ambiente: "sede del piccolo porto posto sul ramo del Bacchiglione che esce sotto il ponte di S. Massimo e per S. Nicolò e Roncayette va a Brondolo... "vicino al ponte di Fistomba poi Ognissanti sulla via Annia la quale metteva alla città di Altino". Il ponte era in origine romano; nei secoli successivi lo troviamo costruito di graticci, finchè la repubblica padovana nel 1196 lo rifece in pietra". Sostiene anche che "sul finire del III sec. il vescovo Felice abbia acquistati alcuni campi nel luogo detto poi Fistomba, vi fece un nuovo cimitero e vi edificò anche una chiesa dedicata alla Beata Vergine". Egli non ci fornisce la fonte da cui attinge queste notizie; gli scavi archeologici però ci attestano che la zona era adibita a luogo di sepoltura in epoca paleoveneta e romana⁽⁹⁾. Quindi è probabile che questa consuetudine sia continuata anche in epoca paleocristiana.

Della chiesa egli ritiene che sia "una delle più vecchie parrocchie ove si consideri la grande distanza dalla cattedrale e la molta gente che là presso si condusse a pigliar stanza o per interessi di commerci o per manovali lavori a causa del porto, frequentatissimo che da remota età erasi aperto per scambio merci". E per primo si sofferma anche a considerare il titolo che sostiene essere "unico in tutta la città e diocesi"; inoltre dice che è possibile che la chiesa sia stata fondata dai greci e possa vantare l'antichità di S. Sofia, S. Eufemia... Infine ricorda che ad essa "era annesso un ospizio che accoglieva i pellegrini e i poveri, retto da sacerdoti e da laici"⁽¹⁰⁾.

In questo secolo delle vicende di Ognissanti ha parlato la Gasparotto la quale sostiene che l'ospizio era "una domus" della carità dove venivano soccorsi i pellegrini poveri e malati provenienti da Oltremare, dal Friuli, dal centro Europa orientale ed erano diretti a Roma; l'assistenza veniva data da una congregazione di chierici e laici che forse seguiva una regola canonico-ospitaliera". Precisa anche che la zona dove sorse "il priorato-ospitale era importante perchè già sito di anti-

⁽⁹⁾ A. MOSCHETTI - F. CORDENONS, *Relazione degli scavi archeologici eseguiti, a cura e spese del Museo, nel vicolo Ognissanti di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", IV, 1901, p. 130-132.

⁽¹⁰⁾ R. PERLI, *La parrocchia d'Ognissanti*, ms. B.P. 2305, Biblioteca Civica di Padova, 1883, p. 3-62.

chissima necropoli paleoveneta prima e poi nodo fluviale indispensabile all'esistenza e alla prosperità della città"⁽¹¹⁾.

Il Sambin è più cauto nel formulare giudizi intorno alla sua posizione all'interno della chiesa padovana perchè spesso è ricordata nei documenti come chiesa, ospizio, canonica e quindi lascia aperta la ricerca, anche per quanto riguarda la data della primitiva chiesa⁽¹²⁾.

Il Bortolami recentemente si occupò di Ognissanti parlando della installazione dei mulini terragni effettuata da parte del Comune di Padova intorno al 1217 e sottolinea l'importanza della zona decisamente suburbana a nord-est della città però "in un saliente già ben attrezzato porto fluviale" dove nel 1205 erano state costruite anche delle strutture in pietra e dal 1209, data dello scavo di un nuovo naviglio, il Piovego, che raggiungeva il Brenta a Stra, era diventato un luogo d'intenso movimento fluviale con Venezia.

Inoltre nel 1224 gli "aperticatores" del comune misuravano e consegnavano al priore di Ognissanti "terras oportunas ad factum suorum molendinorum". Nel 1236 la comunità monastica ne possedeva un numero imprecisato e otteneva formale impegno del podestà e del comune a difendere e a mantenere il "rivus ipsius aque"⁽¹³⁾.

Anche vari storici dell'arte si sono occupati della chiesa dalla fine del XVIII a tutto il XIX secolo come il Rossetti, il Selvatico, il Moschini⁽¹⁴⁾ ma per lo più si limitarono a darne una descrizione alquanto sommaria dell'aspetto architettonico, mentre ne illustrarono più dettagliatamente i dipinti. Solo il Brandolese ricorda anche che questa chiesa e il monastero furono fabbricati su disegno di Vincenzo Scamozzi ma che "eseguite queste opere senza la continuazione della di lui assistenza riuscirono piene di difetti" e continua dicendo che "la chiesa è

⁽¹¹⁾ C. GASPAROTTO, *Padova ecclesiastica 1239. Note topografico-storiche*, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana", I, Padova 1967, p. 14-195, in particolare p. 102-104.

⁽¹²⁾ P. SAMBIN, *L'ordinamento parrocchiale di Padova nel Medio Evo*, Padova 1941, p. 33 e 48-49.

⁽¹³⁾ S. BORTOLAMI, *Acque, mulini e folloni nella formazione del paesaggio urbano medievale (secoli XI-XIV): l'esempio di Padova*, "Paesaggi urbani dell'Italia padana nei secoli VIII-XIV", Bologna 1988, p. 279-330, in particolare p. 302-310.

⁽¹⁴⁾ G. B. ROSSETTI, *Il forastiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova*, I, 1765, p. 220: Ognissanti, prepositura, monastero benedettino, "vi è una Vergine miracolosa di stucco o legno col Bambino sopra le ginocchia detta la Madonna degli Ognissanti"; G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova*, Venezia 1817, p. 152: "chiesa ad una nave e priva di ogni architettonico ornamento"; P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova 1869, p. 410: viene ricordata come chiesa dell'Istituto centrale degli Esposti e dice "sola cosa degna d'uno sguardo è la tavola del maggior altare Maria Vergine in gloria...".

priva di alcun ornato architettonico e l'illustre architetto non è che non avesse dato qualche disegno anche per questa ma qualunque ne sia stata la cagione certo è che non fu mai posto in opera"⁽¹⁵⁾.

In questo secolo nella Guida di Padova del 1961 si dice che della chiesa " si ha memoria fin dal 1147, al cui momento appartiene certamente la parte absidale e il campanile, mentre l'attuale edificio nel suo complesso è certamente opera della sistemazione cinquecentesca dello Scamozzi, il quale eseguì anche l'annesso convento per le monache benedettine"⁽¹⁶⁾.

Il Cessi espone con molta precisione gli interventi avvenuti dopo il progetto dello Scamozzi, prima nella ricostruzione del convento e poi gradualmente in quella della chiesa: un'opera radicale, con demolizione e ampliamento avvenne tra il 1657 e il 1662, seguita poi da altri interventi nel corso del secolo e in quello successivo, in particolare quando nel 1738 sotto la guida di Bernardo Squarzina, venne cambiato ancor più il primitivo progetto dello Scamozzi, specie nella struttura del coperto⁽¹⁷⁾.

Bresciani Alvarez conferma l'intervento dello Scamozzi però precisa che "nel restauro effettuato nei primi decenni del '600 ci si allontanò alquanto dal progetto originario e dell'edificio romanico si conservò la zona absidale con bifora tuttora in loco e il campanile, caratterizzato dalle lesene a doppia ghiera e archetti pensili."⁽¹⁸⁾.

La Canova Dal Zio accenna all'antica chiesa ricordando che " i recenti restauri e scavi hanno messo in evidenza oltre a molto materiale edile e a due iscrizioni di epoca romana, anche strutture murarie e resti di affreschi databili agli albori del secondo millennio cristiano"⁽¹⁹⁾.

La Forato ha ripercorso recentemente la storia della chiesa e ha richiamato alcune vicende architettoniche alla luce dei nuovi restauri, giungendo alla conclusione che un primo impianto architettonico del-

⁽¹⁵⁾ P. BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova, con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova 1795, p. 233-234: "la pianta di questa chiesa e quella del monastero si hanno nelle opere dello Scamozzi pubblicate in Francia da Samuele del Re a Leyden nel 1713.

⁽¹⁶⁾ *Padova, Guida ai Monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, II itinerario a cura di Checchi, Gaudenzio, Grossato, p. 221-222.

⁽¹⁷⁾ F. CESSI, *Vincenzo Scamozzi e il convento d'Ognissanti in Padova*, "Padova e la sua provincia", marzo 1959, p. 22-28.

⁽¹⁸⁾ G. BRESCIANI ALVAREZ, *Chiesa di Ognissanti in Padova*, in *Basiliche e Chiese*, II, Vicenza 1975, p. 337-339.

⁽¹⁹⁾ R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle Tre Venezie anteriori al Mille*, Padova 1986, p. 97-98.



Fig. 1 - Parete nord - antico transetto sinistro.

la chiesa è databile al IX-X secolo del quale precisa “ si conosce ben poco, se non i reperti elencati e visibili attualmente nella zona absidale”⁽²⁰⁾. Inoltre non fa alcun riferimento a una possibile ristrutturazione in un momento intermedio tra il primo e la trasformazione avvenuta su progetto dello Scamozzi. Il recente restauro invece ha messo in luce degli alzati architettonici e l'indagine stratigrafica ha fornito delle notizie che confermano un “secondo” intervento. Infine non vedo probabile per la prima chiesa la data ipotizzata del IX-X secolo per alcuni motivi di ordine storico e artistico che illustrerò.

⁽²⁰⁾ M. C. FORATO, *La chiesa di Ognissanti di Padova*, Padova 1991, p. 40-43.

Analisi delle opere di restauro architettonico e dello scavo archeologico.

I lavori iniziarono dal soffitto della navata che minacciava di crollare e subito emerse un interessante sistema costruttivo: le capriate trasversali erano attraversate da due linee di capriate autonome di sostegno alla soffittatura. Una soluzione carpentieristica molto elaborata sia per quanto riguarda la parte statica sia per la raffinatezza artistica. Questa parte è riferibile, a mio avviso, all'ultimo intervento avvenuto tra il 1738 e il 1756 quando cioè il coperto e il campanile minacciavano di crollare e i lavori furono condotti da Bernardo Squarzina noto come "valente ingegnere e proto della basilica del Santo"⁽²¹⁾.

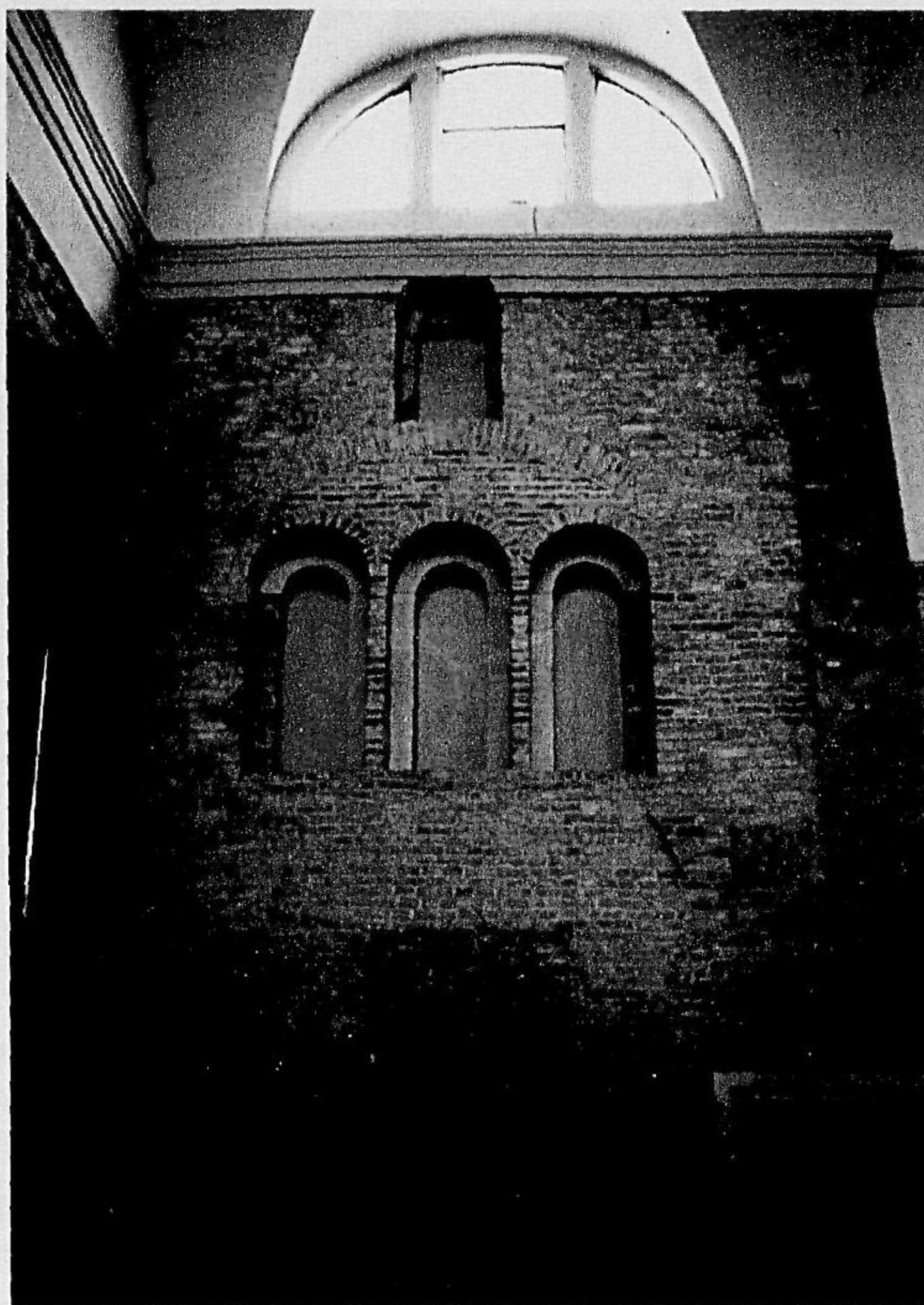


Fig. 2 - Parete sud - antico transetto destro.

⁽²¹⁾ F. CESSI, *Vincenzo Scamozzi e il convento d'Ognissanti*, cit. p. 28 nota 11.

Successivamente vennero tolti gli intonaci nella zona antico transetto con attenzione in due zone dove si videro delle incongruenze costruttive: cioè due riseghe che interrompevano la linearità delle pareti e del soffitto stesso. Inoltre, ad oriente della parete nord, emerse uno straordinario paramento a vista con mattoni di dimensioni di tipo “li-dio”, secondo la canonizzazione vitruviana, a tratti rifatta con mattoni di tipo medievale.

Allora venne deciso di delimitare il campo di ricerca alla zona orientale della chiesa per dare un significato omogeneo all'indagine. Dallo stacco degli intonaci della parete nord, transetto sinistro, emerse una grande finestra con profonda sguanciatura verso l'interno e una nicchia a fondo “ a cielo “ e lunetta decorata “a conchiglia”. Inoltre, nella parte inferiore a mt 1,00 da pavimento, è visibile una sguanciatura profonda che fa pensare alla presenza di una porta o di una finestra (fig 1).

La parete sud, transetto destro, dopo la stonacatura, rivelò un'interessante trifora a doppia ghiera interna, inserita nell'arco di scarico e sovrastata da una monofora; tutto costruito con mattoni di diversa dimensione e fugature originali, tranne le colonnine della trifora. La faccia vista presentava poi dei tratti picchettati a “spina di pesce”; infine



Fig. 3 - Particolare della cornice “niellata” con foglie d'acanto spinoso.

nella parte inferiore sono visibili tracce di un'apertura delle dimensioni di mt 1,12 x 0,62. A chiusura verso l'alto delle pareti nord-sud veniva trovato, interrotto dall'attuale cornicione d'imposta, l'accento di una volta di tipo "a botte" (fig. 2).

Si passò quindi alle superfici dell'attuale frontone absidale dove si ritrovò l'imposta dell'antica copertura costituita da una grossa cornice in pietra tenera sovrastata da tiranti in legno posti ad intervalli regolari e nell'angolo destro di immissione all'abside si mise in luce un tratto di cornice "a niello" con rilievo appiattito a doppia zona di foglie d'acanto a traforo dalla quale parte una forma a pennacchio allungato e lo svolgimento della volta a sensibile entasi negativa (fig 3).

I lavori di restauro nella zona absidale portarono a ritrovare dei mattoni tagliati nella parete sud, richiamando così la presenza di una struttura semicircolare, confermata dall'indagine archeologica, la tomba di una scaletta in pietra con soffitto voltato in mattoni posti "a coltello", la porta d'accesso al primo piano della torre campanaria e una piccola finestrina sguanciata per dar luce alla scala (fig. 4).

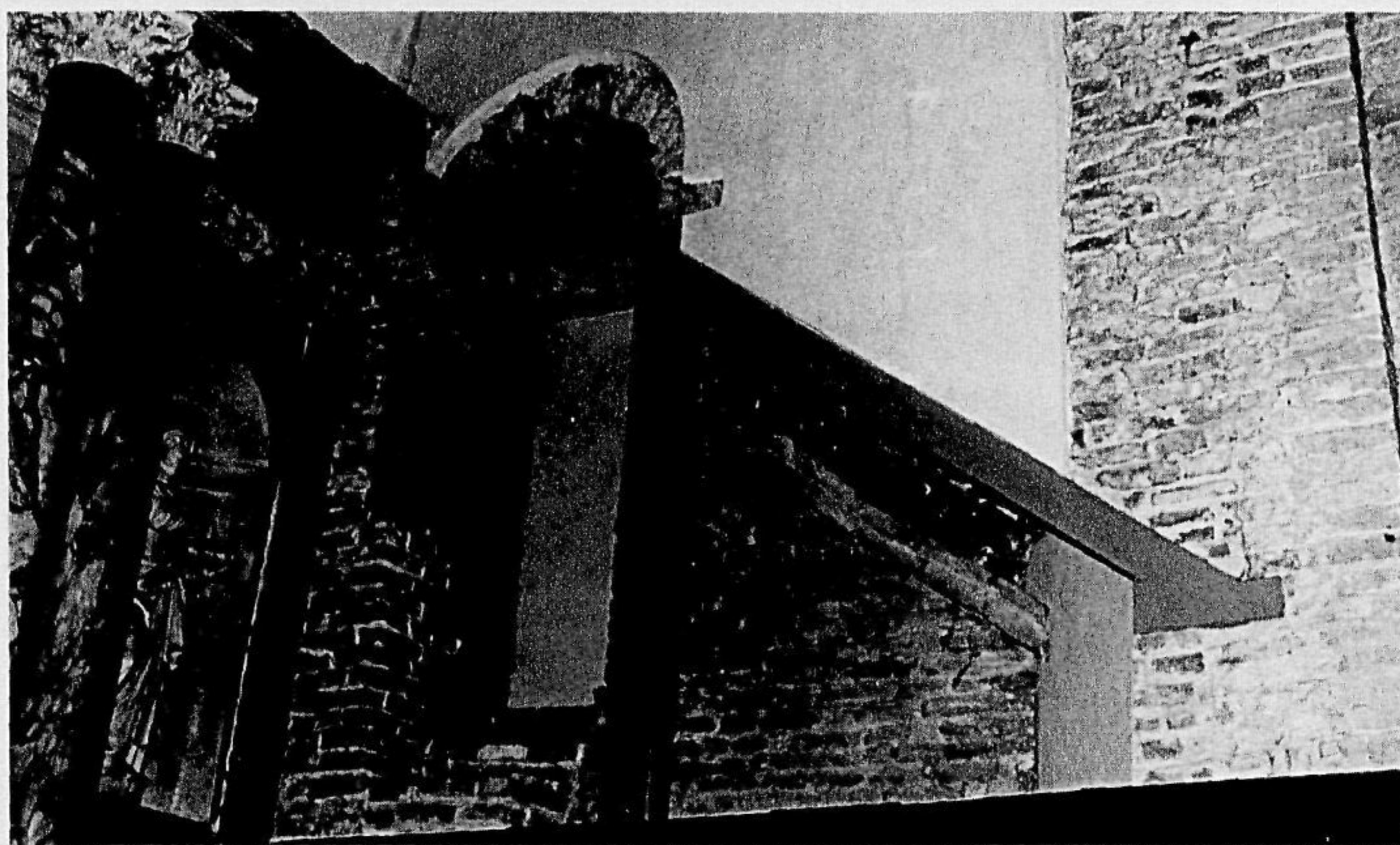


Fig. 4 - Particolare del tratto della scaletta voltata con mattoni posti "a coltello",

Venne eseguito uno scavo nell'attuale piano terra del campanile per individuare la prima pedata della scaletta e questo permise di ritrovare a quota - 1,37 il primo gradino costituito da una stele funeraria cen-

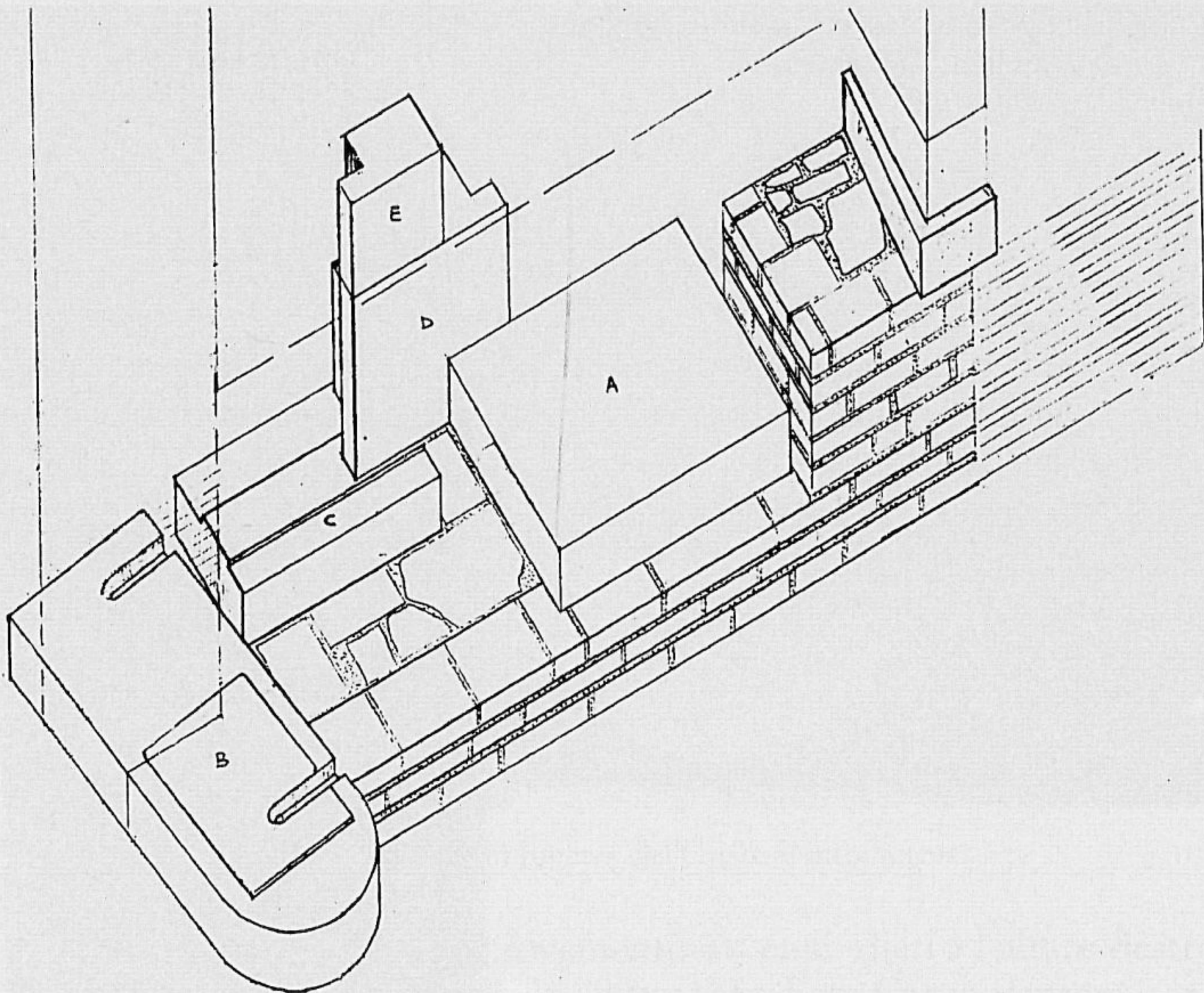


Fig. 5a - Cella campanaria: assonometria - parete ovest (dis. di Lorenzo Bareato).

tinata in trachite grigia di mt. 1,65 x 0,59 della famiglia dei "Terentio" e a mt. 1,07 , a fungere da soglia, una lapide in pietra calcarea bianca delle dimensioni di 0,96 x 0,75 con iscrizione senatoria (fig.5a, b, c e d).

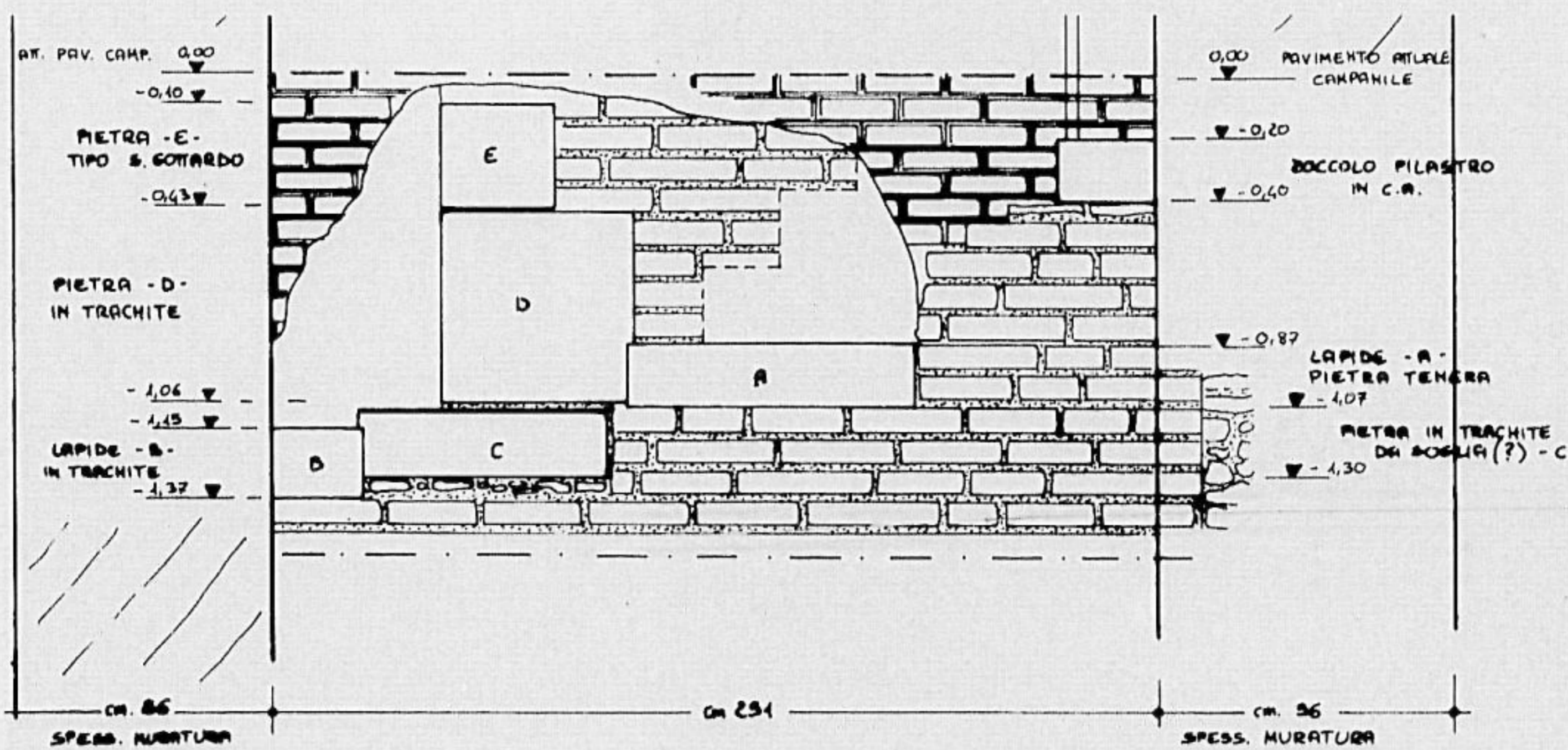


Fig. 5b - Cella campanaria: prosetto - parete ovest (dis. di Lorenzo Bareato).

Fig. 5c - Stele funeraria centinata in trachite grigia della famiglia dei *Terentio*.



Fig. 5d - Frammento di lapide con iscrizione senatoria in pietra calcarea bianca.

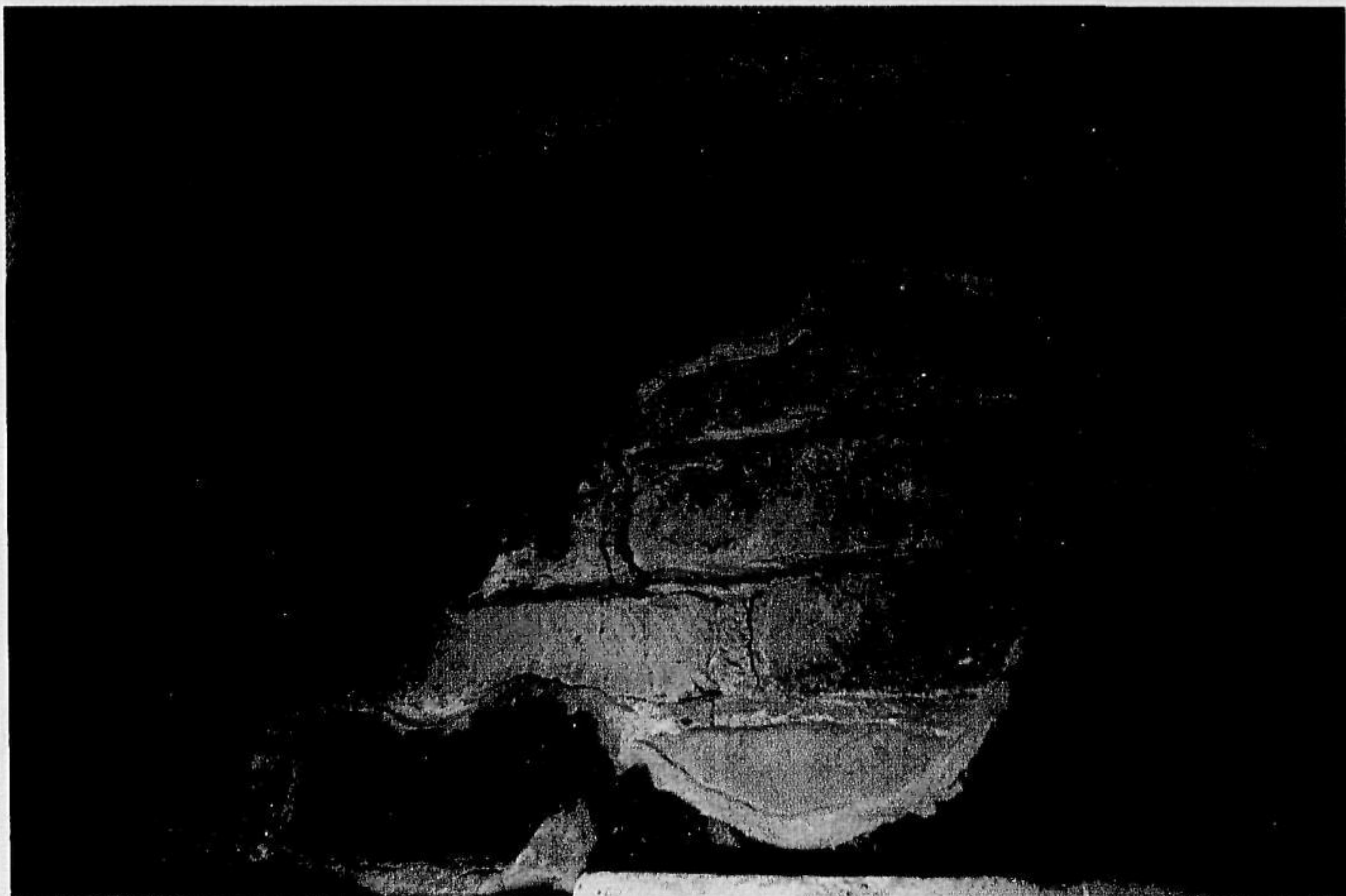


Fig. 6 - Affresco in lunetta del Cristo Pantocratore.

Un altro interessante ritrovamento avvenne dietro l'altare destro del frontone absidale: l'immagine affrescata di un Cristo Pantocratore posto su lunetta, che era stato murato e quindi ha mantenuto inalterati i colori (fig. 6).

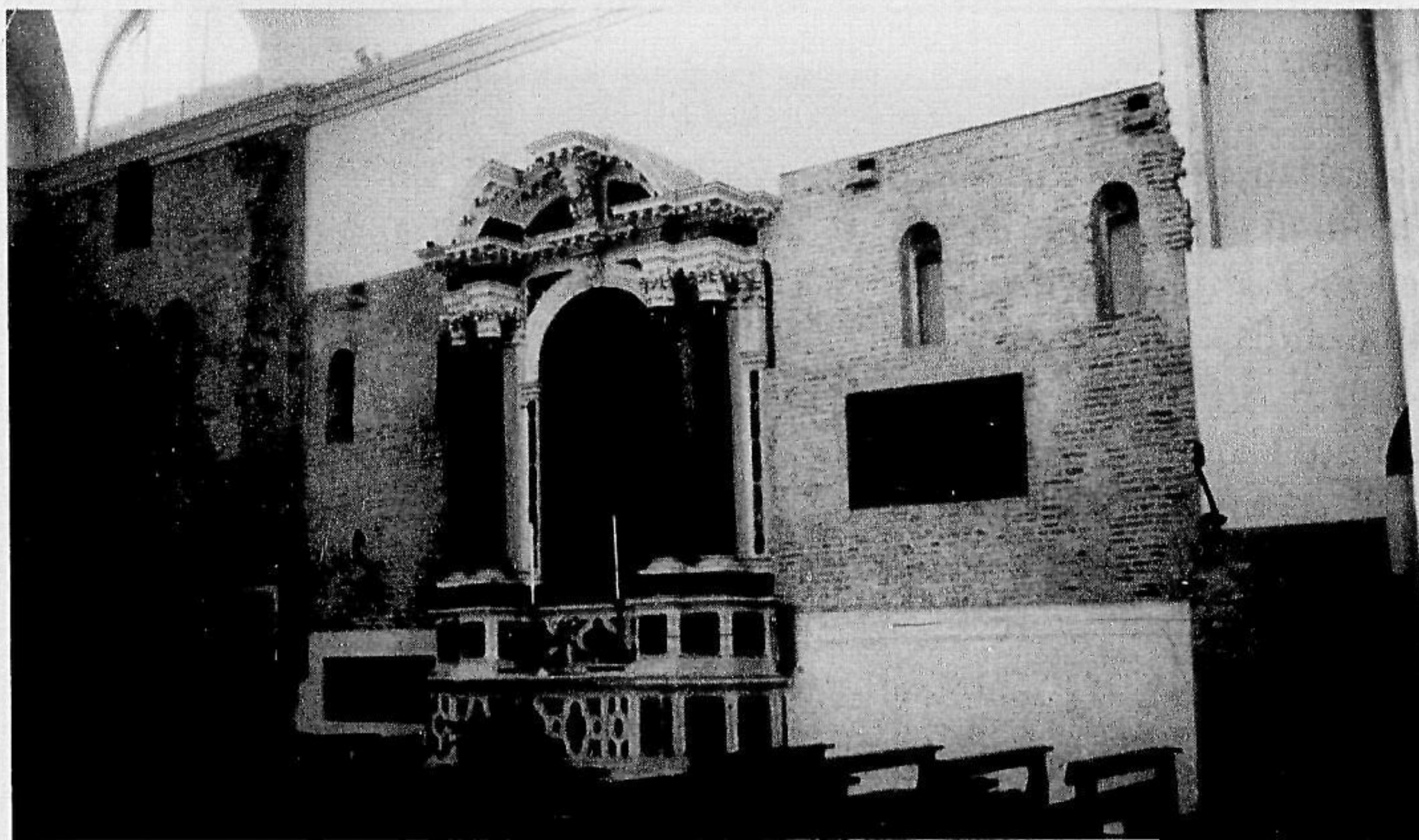


Fig. 7a - Navata - parete sud - sono visibili le 4 finestrelle esarcali e la quinta seminascosta.

I lavori sono proseguiti nella zona tra la prima e la seconda risega: la parete meridionale ha ridato alla luce la forma di quattro finestrelle e di una seminascosta dall'altare, di tipo esarcale. Nella stessa parete, verso ovest, è emerso nella zona superiore un elegante "triforium" composto da un arco a tutto sesto e due laterali a sviluppo gotico, in quella inferiore un accenno di arco ribassato e nell'intradosso sono visibili frammenti di affresco (fig. 7a-b) La parete nord non ha fornito nessun elemento di rilievo.

I sondaggi archeologici e l'analisi stratigrafica, effettuati in occasione del rifacimento del pavimento ottocentesco, hanno rivelato altri interessanti aspetti inediti della vicenda costruttiva.

Il primo saggio venne eseguito nel tratto di parete nord, zona transetto sinistro, e lo svuotamento del materiale di riempimento fino a q.



Fig. 7b - Navata - parete sud-ovest - è visibile il "triforium" con un arco a tutto sesto e due laterali a sesto acuto.

-1,80 ha messo in luce la base delle fondazioni composta da letto di calce spenta, corso di mattoni, blocchi di trachite, terra e cotto romano e lacerti di ceramica rossa, a q. - 1,37: uno strato di calce spenta ad impasto fine di sottofondo per la pavimentazione e il muro terminale con fugature a vista. Da q. - 1,33 a q. -0,40 è stato trovato uno strato di materiale di demolizione composto da cotto semicrudo ad impasto giallo e lacerti di intonaco con affresco povero a campitura nero-fumo, seguita da uno strato con terra battuta e da uno di calce spenta di sottofondo per pavimentazione. Segue un altro strato di materiale di riempimento composto ancora da materiali di demolizione, mattoni romani, medievali e altri frammenti di intonaco. Infine un altro sottofondo in cotto pesto e calce spenta e la pavimentazione in graniglia litica allettata in malta dell'ottocento e precisamente del 1838, data in tessere nere rilevata nel pavimento della zona ingresso chiesa. La stratigrafia ci indica due unici momenti di riempimento in analoga successione e tre livelli pavimentali successivi, compreso l'attuale; da questo si deduce che la chiesa ha avuto tre fasi costruttive (fig. 8a-b). Proseguendo l'indagine, transetto sinistro lato nord-ovest, emerse il piano superiore della tomba II, il taglio praticato per la costruzione della stessa e una porzione longitudinale del setto murario occidentale, con il suo paramento in mattoni e la corsia centrale a "sacco" legato in malta e la parte superiore nord-est della tomba V.

Ad ovest si approfondì lo scavo fino a q. - 0,40 e si vide che il filo ovest del muro nord-sud risultava rivestito di blocchi regolari di trachite della larghezza di cm. 30, per una lunghezza di cm. 90 a termine del quale è emerso il muro ad angolo retto dell'antico transetto sinistro (fig. 8c-d). Addossato a quest'ultimo corre un muro in mattoni e costituisce parte del perimetro di una grande tomba a parete interna intonacata, al cui interno vennero ritrovati i frammenti della grande lastra di copertura. Questa tomba non risultava segnalata a pavimento forse perchè non visibile a livello della gettata di sabbia che faceva da allettamento allo stesso. A questa tomba è stata assegnata la lettera Y ed è forse più antica della tomba V perchè è causa del profondo disturbo subito dalla precedente.

Un altro aspetto è stato rilevato: il muro nord, nella porzione ovest, collegato al pavimento ottocentesco è solo una rifodera che nasconde un più antico muro perimetrale, arretrato di circa 20 cm. il cui spiccato, su fondazioni la cui profondità non si è potuta appurare per l'angustia degli spazi, parte da q. -0,40 del pavimento attuale. Questo muro risulta addossato al paramento in trachite del muro nord-sud del transetto. La quota di spiccato corrisponde inoltre alla quota di base

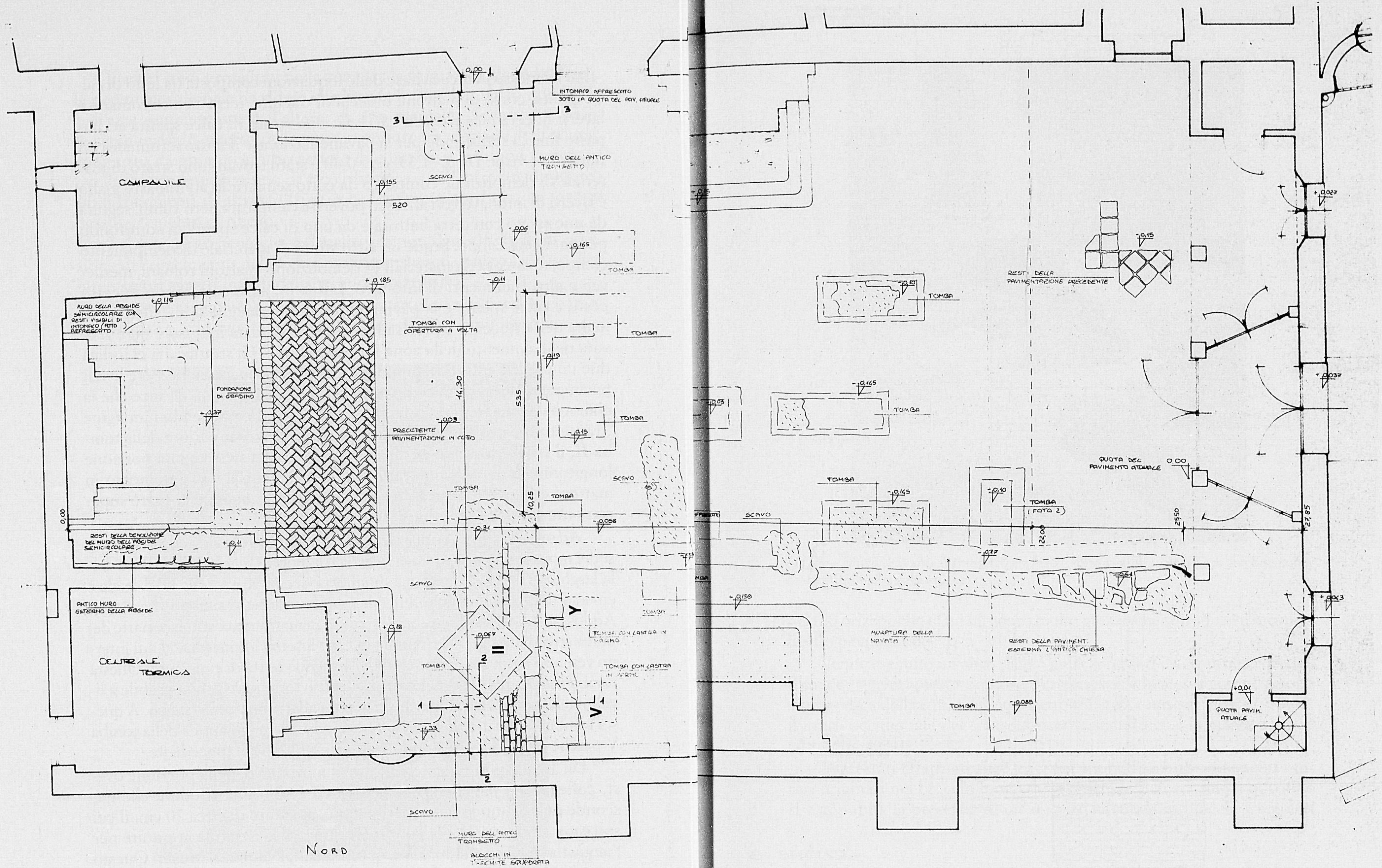


Fig. 8a - Pianta degli scavi archeologici - dis. di Alberto Ruffato.

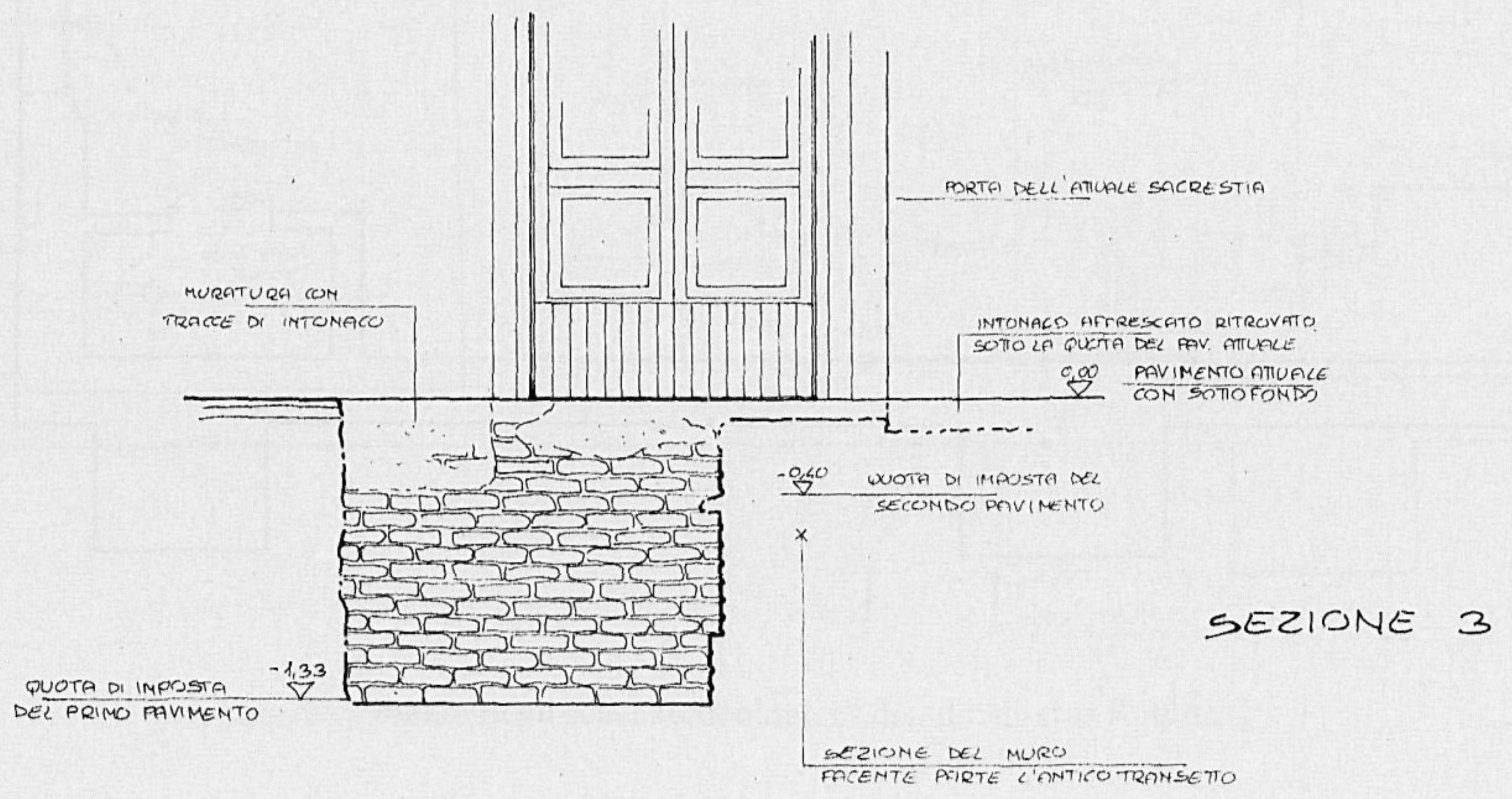
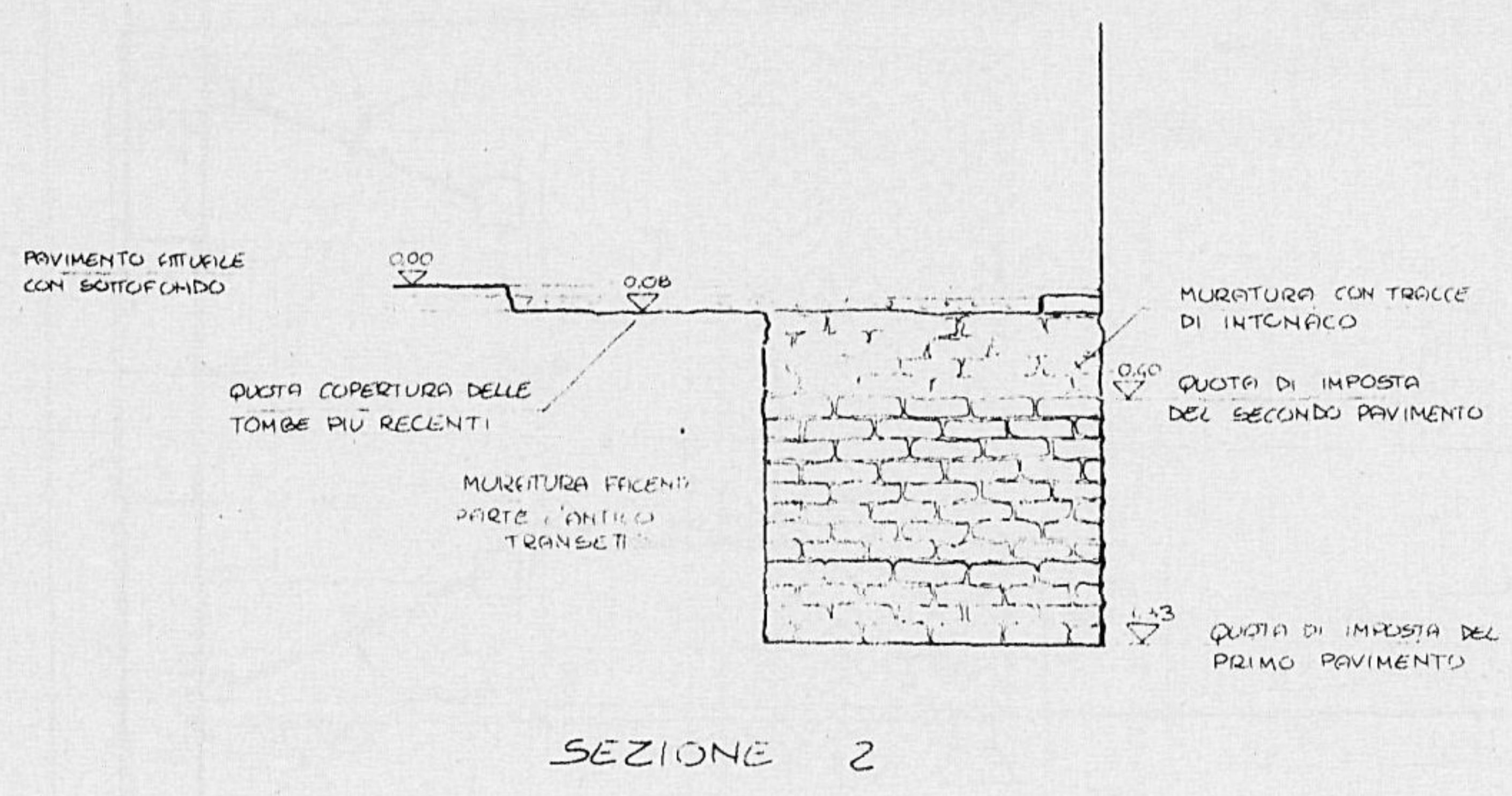
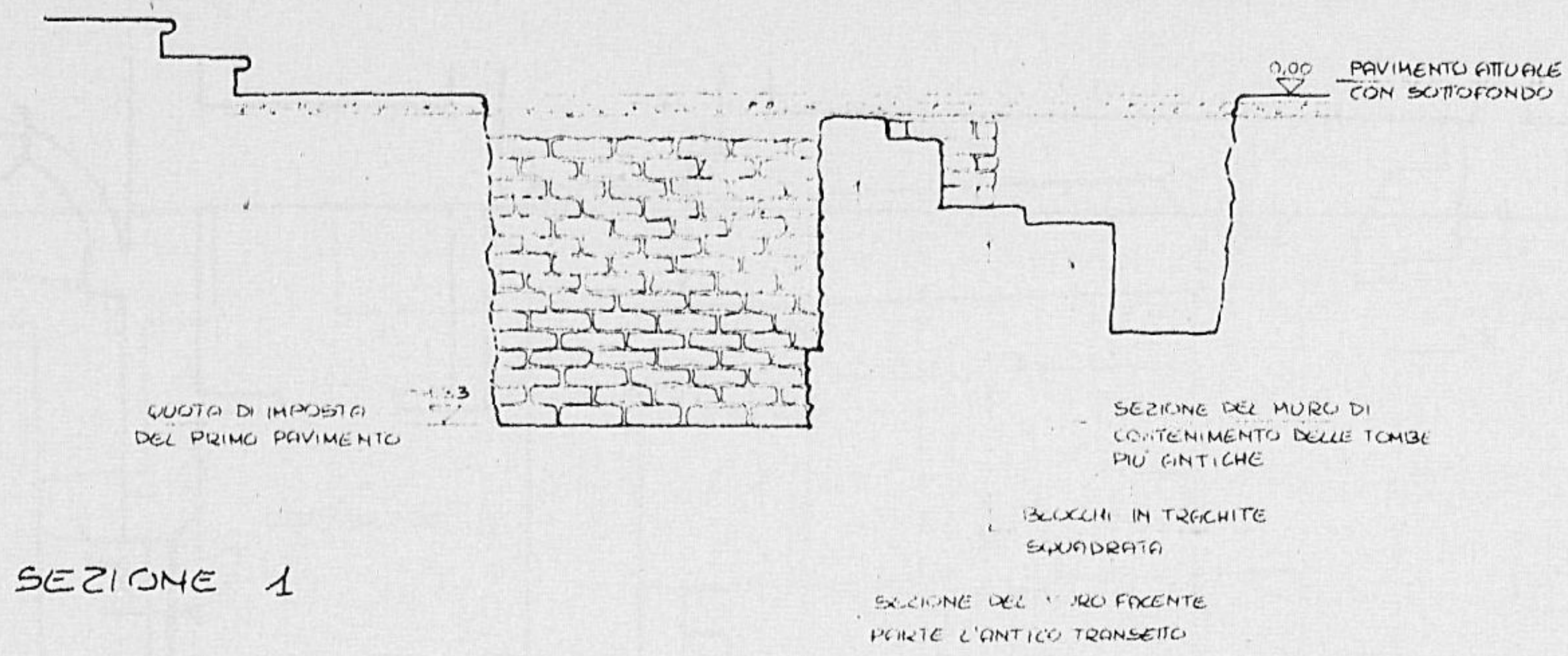


Fig. 8b - Sezione: 1, 2 e 3 degli scavi archeologici - dis. di Alberto Ruffato.



Fig. 8c - Muro dell'antico transetto sinistro - sono visibili i blocchi di trachite squadrata esterni all'antica chiesa.

del filo orizzontale di un intonaco molto grezzo che sottolinea il secondo livello pavimentale⁽²²⁾.

Venne eseguito un altro saggio nella zona sud-est, transetto destro, fino a q. - 1,33: questo permise di riconoscere la stessa composizione stratigrafica della zona nord, transetto sinistro, e mise in luce, a q. -0,06, il muro occidentale del transetto, confermando così la pianta a croce latina (fig. 8e-f).

Sono stati effettuati altri scavi per individuare gli andamenti murari originali nel braccio lungo della croce, lato nord, fino a q.-0,40 e si è appurata la presenza di un'area pavimentata in blocchi irregolari

⁽²²⁾ Relazione saggi di scavo a cura di Sandro Salvatori, Direttore archeologo della Soprintendenza per i Beni ambientali ed architettonici del Veneto orientale, Venezia 1990.



Fig. 8d - Particolare dell'incrocio fra muratura del transetto sinistro e navata.

di trachite antistante la facciata della primitiva chiesa e una discontinuità nel muro (fig. 8g-h). Questo proverebbe la presenza di un portichetto antistante la chiesa.

Lungo la parete nord della navata sono stati ritrovati dei frammenti d'intonaco affrescato; l'analisi di laboratorio ha rivelato la presenza di due strati di colore: il primo a mezzo fresco di colore grigio-fumo e il secondo dato a tempera di colore rosso minio⁽²³⁾.

Infine ricordiamo che nel tratto di scavo transetto-navata è stata rinvenuta una antefissa raffigurante un putto alato di epoca romana di cm. 19 x 17 a circa 50 cm. di profondità⁽²⁴⁾.

⁽²³⁾ Relazione indagine stratigrafica eseguita dal Laboratorio scientifico della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia, del 6 maggio 1993.

⁽²⁴⁾ Depositata presso la Soprintendenza dei Beni ambientali e architettonici del Veneto orientale di Venezia in attesa di restauro.



Fig. 8e - Tracce di muro dell'antico transetto destro.

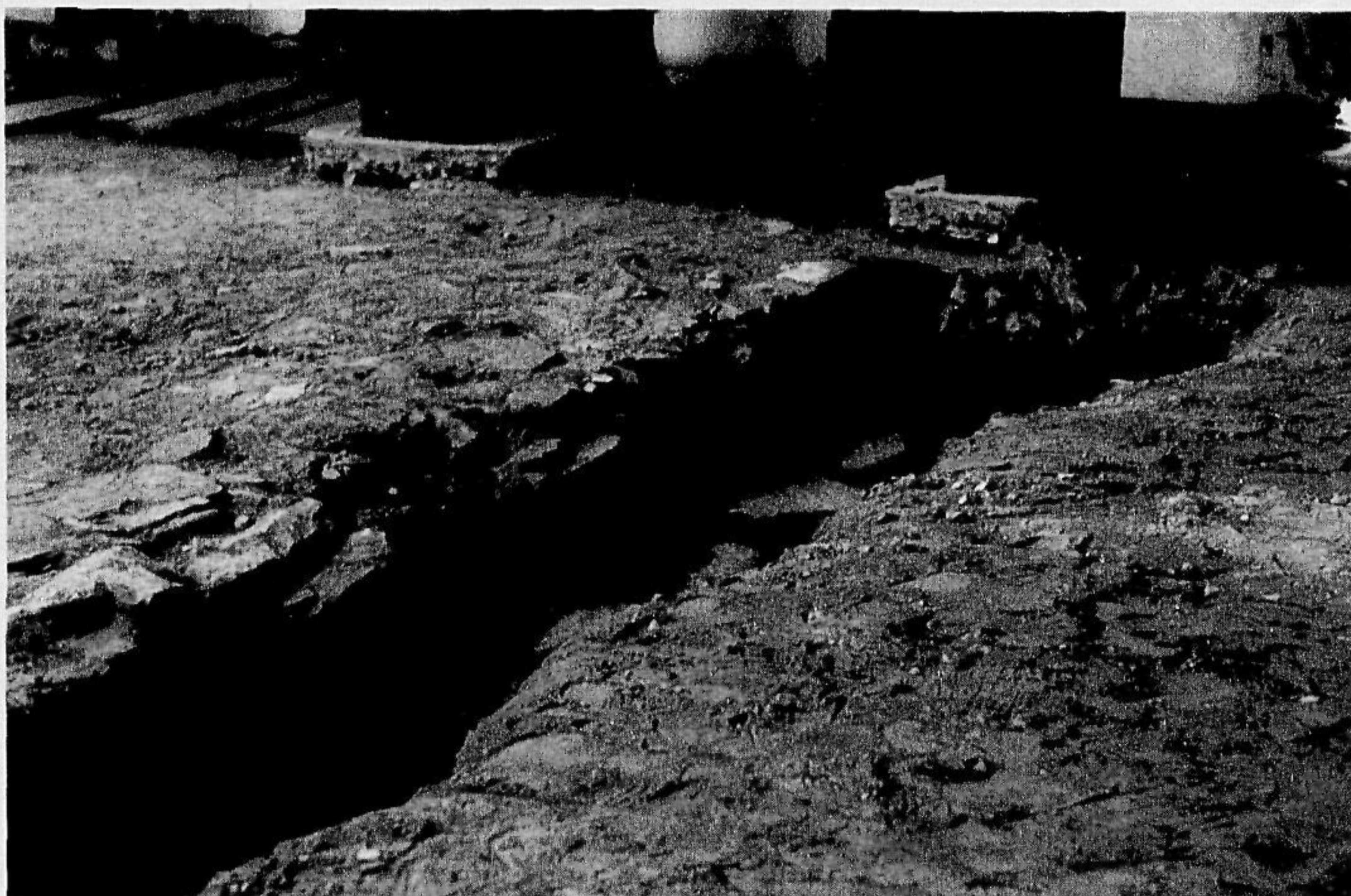
Fig. 8f - Particolare del muro transetto destro: si vedono mattoni con fughe regolari e tracce d'intonaco.



Fig. 8g - Scavo parete nord antica navata.



Fig. 8h - Particolare della muratura dell'antica chiesa con visibili i blocchi di trachite della pavimentazione esterna



Il sondaggio archeologico è stato completato nella zona absidale dove, sotto la quota del pavimento nel lato nord, è stata rintracciata la linea di chiusura originaria del muro perimetrale abbattuto e ricostruito con uno spostamento di circa 50 cm. verso settentrione; nel lato a sud invece è stata ritrovata la muratura con tracce d'intonaco dell'impostazione semicircolare (fig. 9a-b).

A conclusione si può affermare che la chiesa nelle due prime fasi era a pianta a croce latina con abside semicircolare. Inoltre si è accertato che il perimetro esterno era sottolineato da un'ampia zoccolatura in blocchi di trachite analoghi a quelli posti in opera nella parete esterna di abside-campanile e infine che davanti alla chiesa vi era un proti-



Fig. 9a - Particolare del muro esterno dell'antica abside semicircolare(lato sinistro).

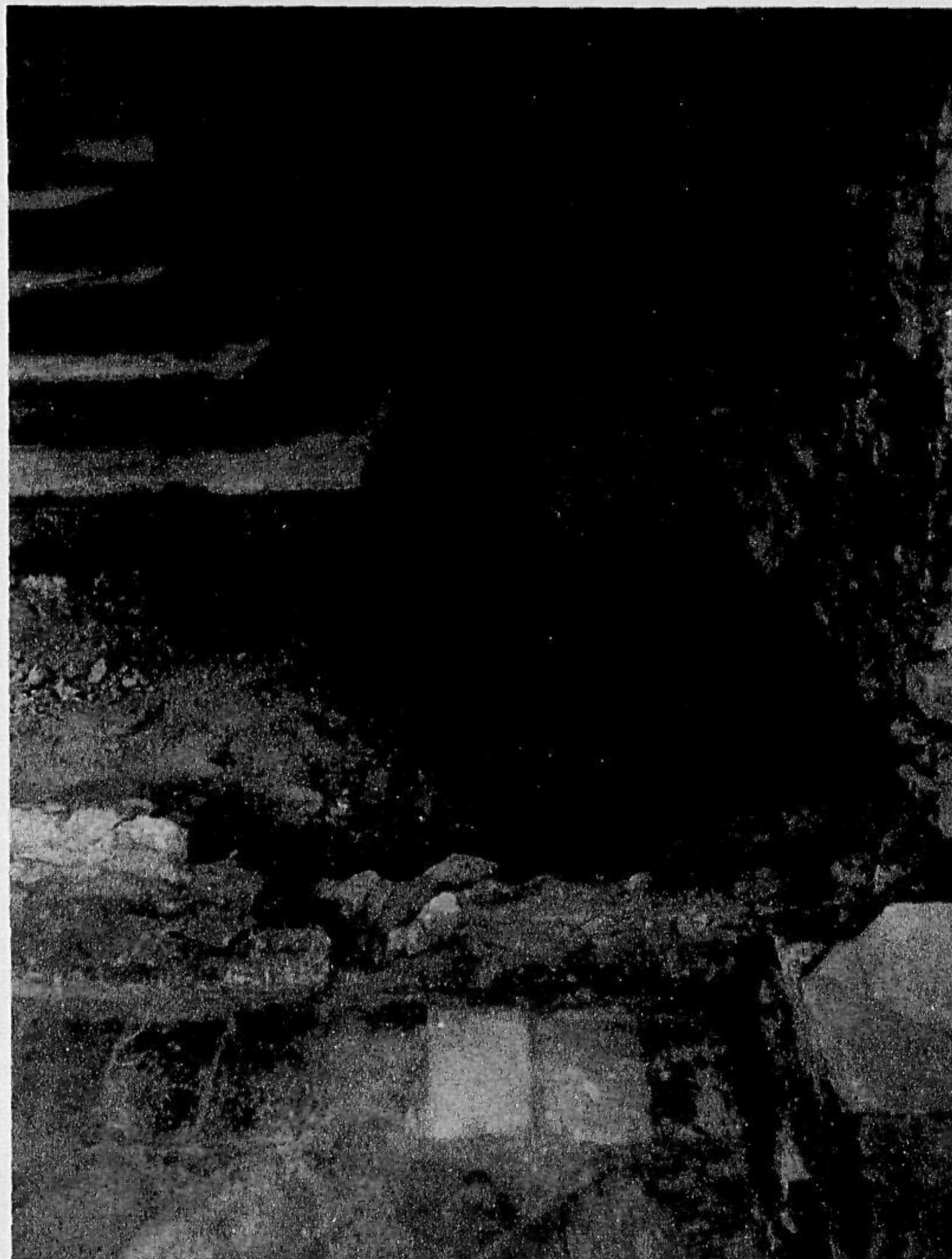


Fig. 9b - Particolare della curvatura del muro abside semicircolare (lato destro).

ro o portichetto. Resta difficile comprendere il ruolo avuto nell'impianto del primo o secondo momento costruttivo dal muro perimetrale nord-ovest arretrato di circa 20 cm. perchè lo scavo non è stato eseguito fino alla quota di fondazione e quindi non abbiamo tutti gli elementi per formulare una lettura completa e sicura. .

Confronto fra alzati e rilievi archeologico-stratigrafici.

Le opere di restauro ci permettono di eseguire un confronto fra gli alzati architettonici e i rilievi archeologico-stratigrafici e questo per conoscere in modo più preciso le vicende costruttive dell'edificio ecclesiale. Della primitiva chiesa è rimasta la parete rettilinea esterna comprensiva dell'abside, del campanile, della finestrella murata dell'absi-

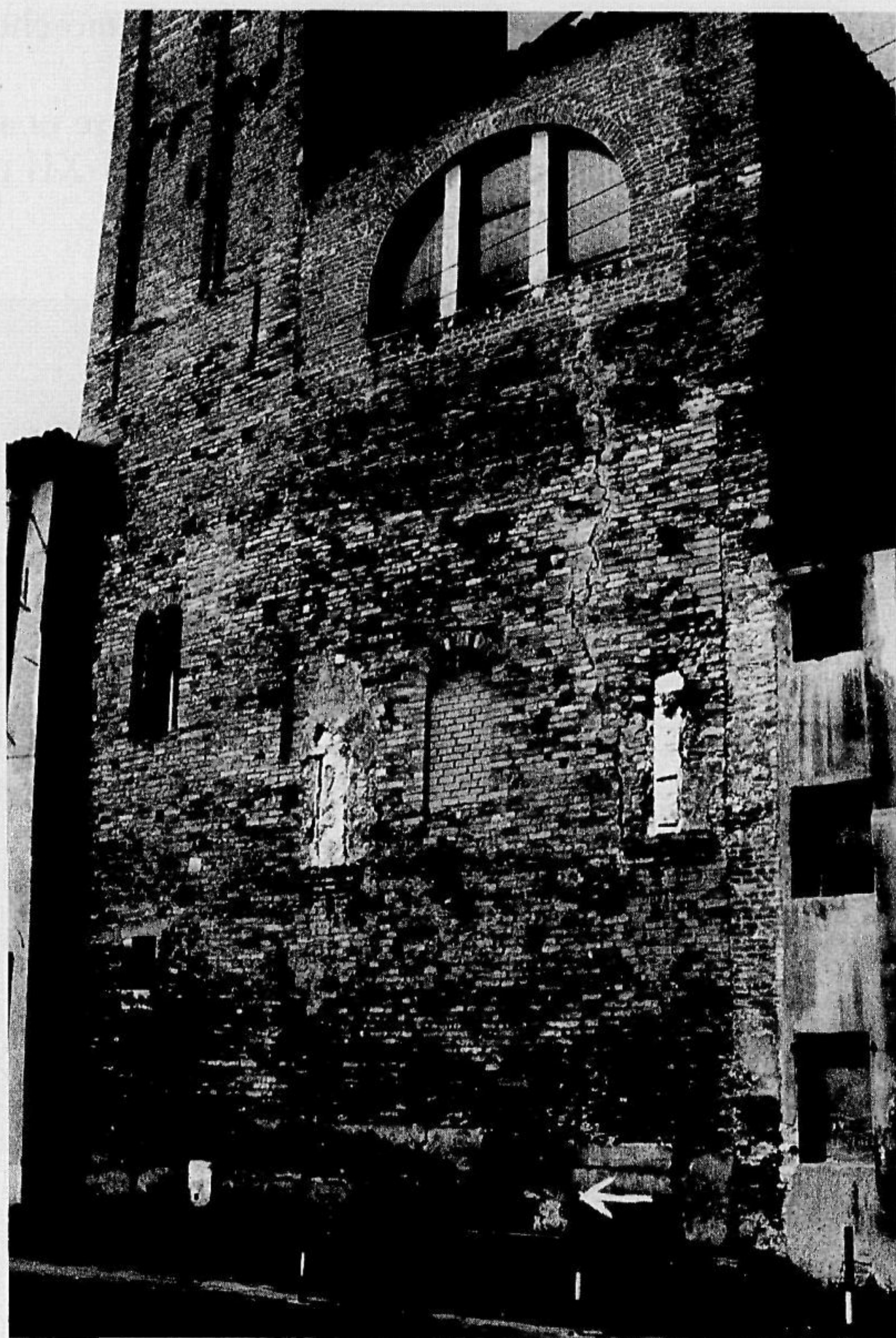


Fig. 10 - Parete esterna - zona absidale.

de e dell'elegante bifora del campanile (fig. 10). Alla medesima fabbrica appartenevano, nella parte interna, la scaletta con copertura voltata e l'impostazione semicircolare dell'abside. A mio avviso riguardano la prima chiesa anche i tiranti in legno delle due pareti a fronte dell'abside posti a mt. 6,60, e la cornice in pietra tenera dello spessore di cm. 24, compreso il tratto scolpito a foglie d'acanto spinoso, e questo per un motivo di staticità; infatti se ai mt. 6,60 si aggiungono i mt. 1,40 circa di quota del piano pavimento, otteniamo una altezza complessiva di mt. 8,00 e se la rapportiamo alle dimensioni della pianta - 22,00 x 5,35 e

con la lunghezza del transetto mt. 14,30 x 5,20 - vediamo che il rapporto statico è ben equilibrato (figg. 8b-11a-b).

Possiamo ipotizzare anche che la prima chiesa avesse una copertura a capriate lignee, simili a chiese coeve dei secoli XI-XII presenti in area lagunare e nell'entro terra veneto⁽²⁵⁾.



Fig. 11a - Parete d'angolo abside-transetto destro: sono evidenti i tiranti in legno e la cornice niellata.

Il secondo momento è caratterizzato dalla sopraelevazione degli alzati di mt. 1,60 circa, dall'innalzamento di cm. 90 circa del pavimento e lo spostamento dell'abside verso settentrione di cm. 50. Tali opere murarie sono ben visibili nella parete esterna zona-absidale perchè sono stati adoperati mattoni di diversa dimensione e colore e all'interno ne abbiamo conferma dalle quote altimetriche del fronte absidale destro: dalla cornice s'innalza il "pennacchio" allungato di mt. 1,59 e nelle due

⁽²⁵⁾ F. FLORES D'ARCAIS, *Per una lettura dell'architettura chiesastica nel territorio veronese tra l'alto e il basso medioevo*, "Chiese e Monasteri nel territorio veronese", Verona 1981, p. 439-492. C. SEMENZATO, *L'architettura religiosa medievale nel territorio padovano*, Palladio, I-IV, 1963, p. 173-182. M. VECCHI, *Torcello, ricerche e contributi*, Roma 1979.

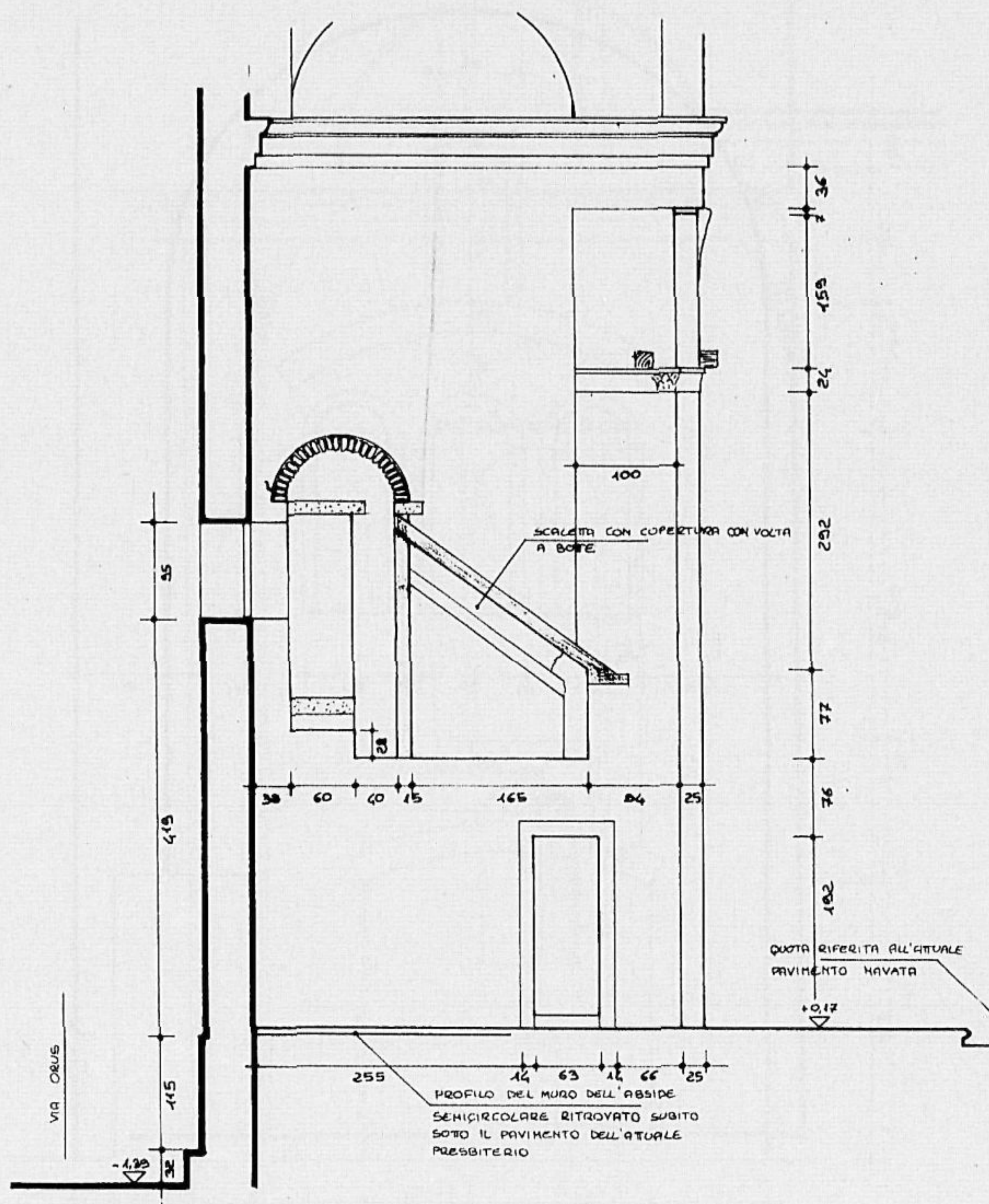


Fig. 11b - Sezione del presbiterio (dis. di Alberto Ruffato).

pareti del transetto (nord-sud) vi è l'accenno delle volte alla medesima altezza (fig. 11b-c-d).

Questi elementi architettonici inducono a "leggere" la presenza di due volte a "botte", il cui incontro poteva dare forma all'elevato di una cupola (fig. 11e-f).

Le finestrelle esarcali, l'accenno del portale con arco, i lacerti di affresco e il sovrastante "triforium" ritrovati nella parete meridionale, dopo il transetto, sono da attribuire all'ospizio-monastero. L'esecuzione del "triforium", a mio avviso, è avvenuta in due momenti perchè l'arco a tutto sesto sovrastato da uno più ampio con mattoni posti a coltello è perfettamente in asse con il sottostante portale, mentre i due la-

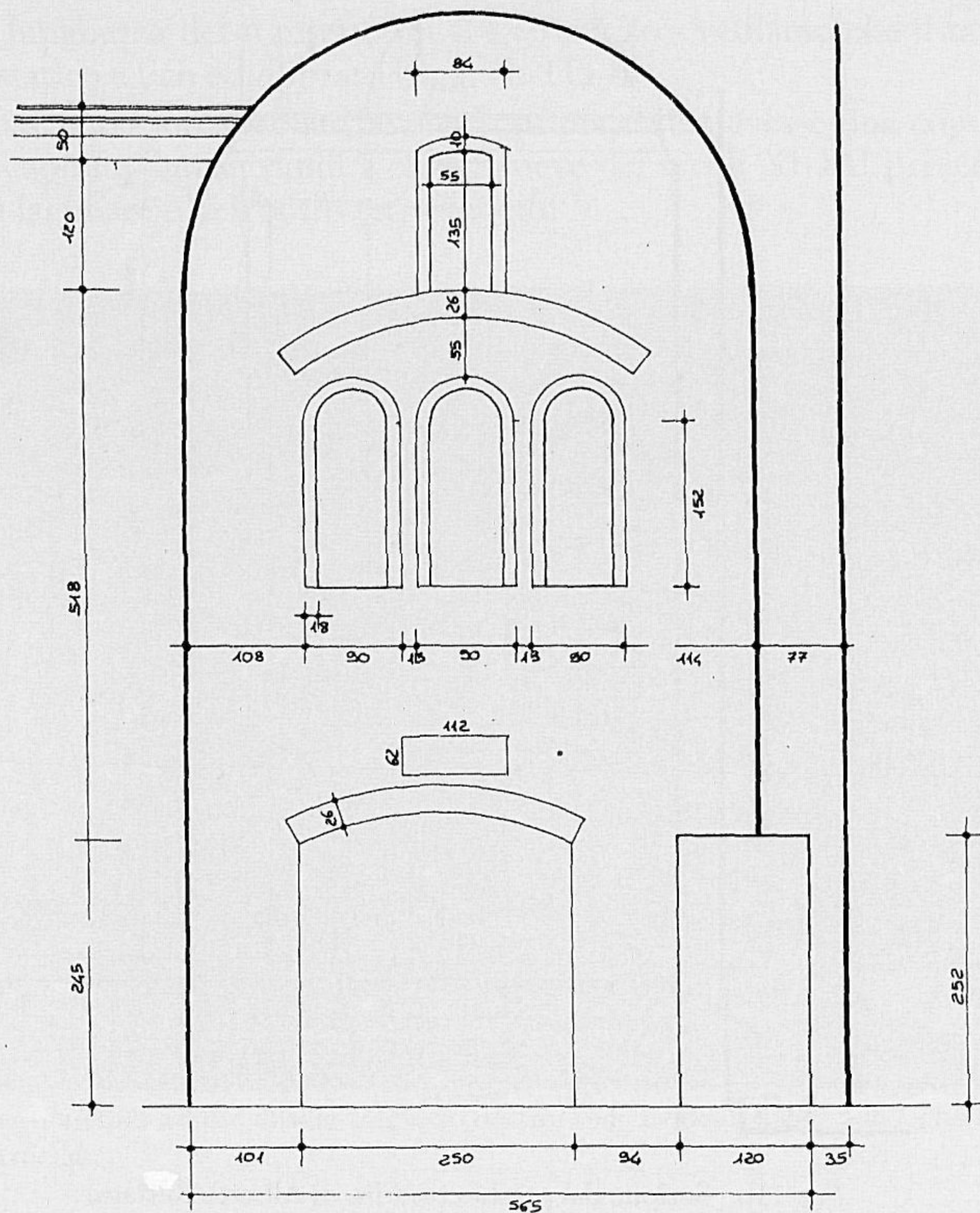


Fig. 11c - Prospetto parete sud (dis. di Alberto Ruffato).

terali a sesto acuto sono di diversa larghezza e indicano una soluzione forzata ed eseguita in un momento successivo (fig. 7a-b).

Non sono stati esaminati gli elementi architettonici relativi al terzo momento poichè sono stati già oggetto di studi precedenti.

Le opere di restauro ci hanno fornito degli aspetti architettonici finora inediti e quindi si è visto opportuno rivedere la documentazione archivistica per trovare una datazione probabile sia per la prima chiesa sia per la ristrutturazione avvenuta prima del progetto scamozziano.

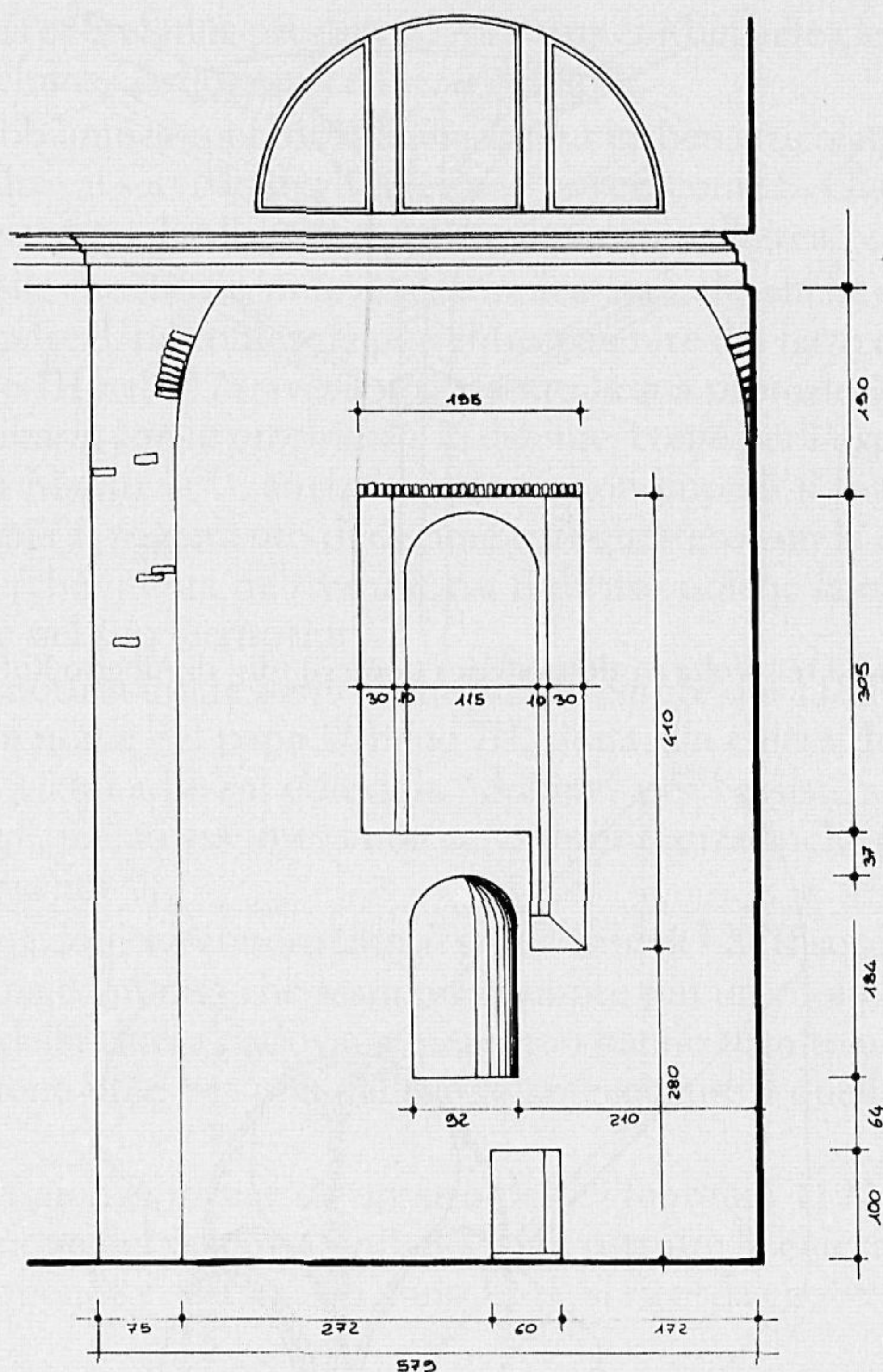


Fig. 11d - Prospetto parete nord (dis. di Alberto Ruffato).

Raffronto fra nuova indagine storico-archivistica e l'impianto architettonico-artistico.

La rilettura dei primi documenti di Ognissanti conservati presso l'archivio di Stato di Padova non ha dato notizie rilevanti; infatti è confermata la prima data del 1147 relativa all'esistenza della chiesa e del 1173 per l'annesso ospizio con la presenza di presbiteri, confratelli chierici e laici. Nei documenti seguenti ci giungono altre informazioni utili: nel 1185 in un atto di compravendita sono ricordati anche i nomi delle persone appartenenti la comunità "eo tempore erant in ipsa ec-

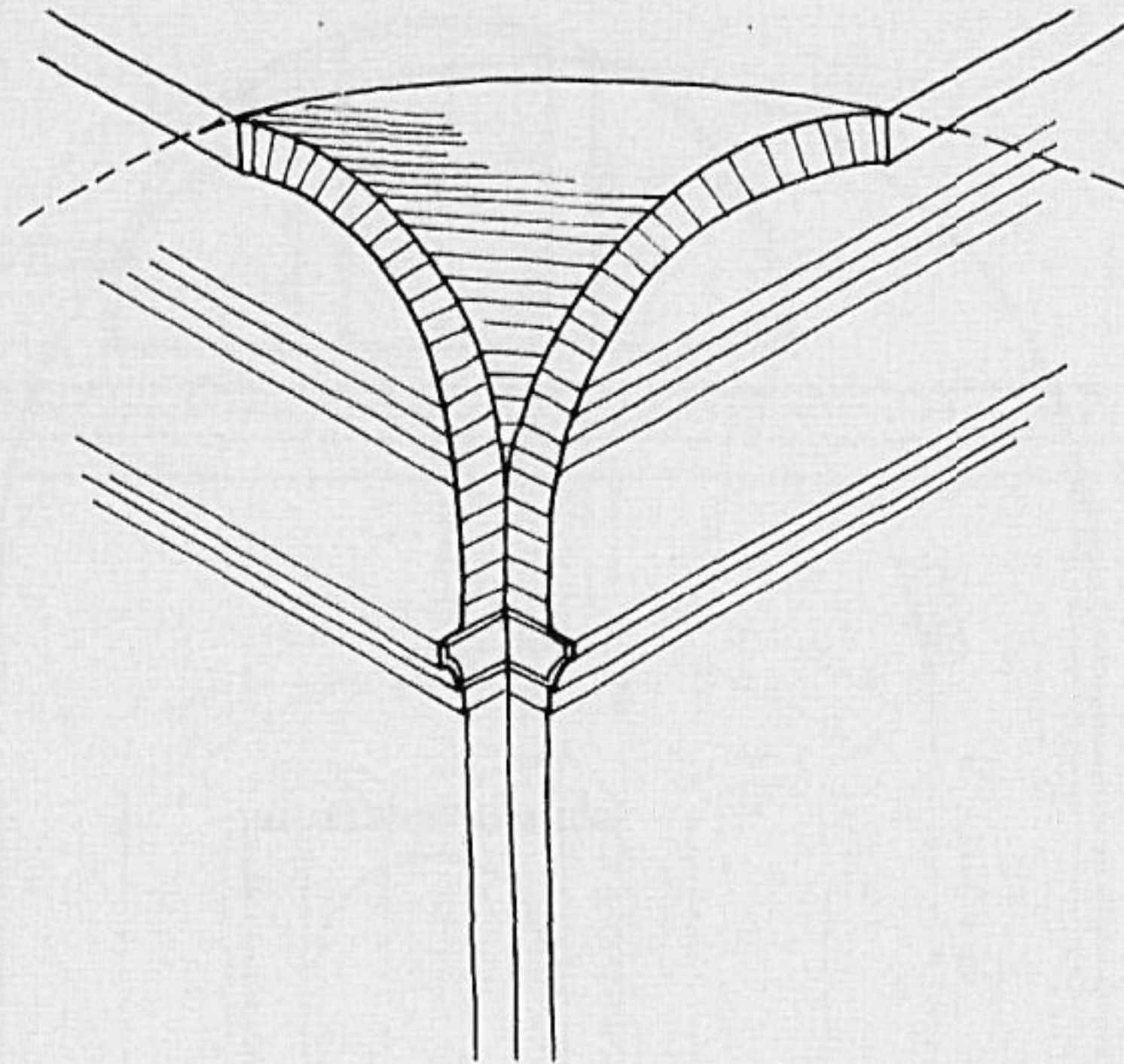


Fig. 11e - Volta a calotta sferica (ipotesi) (dis. di Alberto Ruffato).

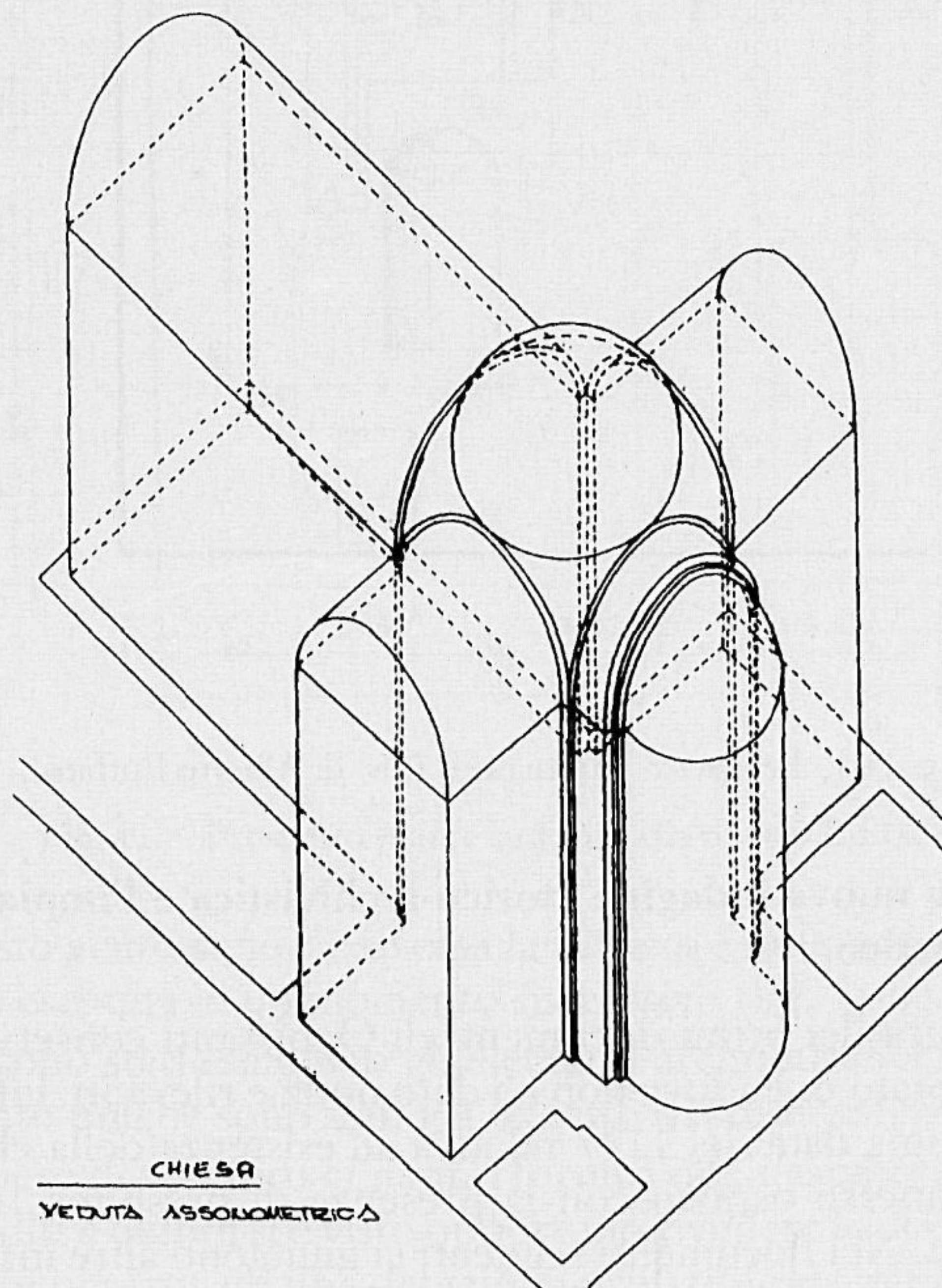


Fig. 11f - Ricostruzione assometrica dell'edificio ecclesiale XIII secolo (dis. di Alberto Ruffato).

clesia Vivianus et Stefanus presbiteri, Albertus et Michaele clerici, Talavigna, Wilhelmus Carbognus conversi et alii⁽²⁶⁾.

Quindi abbiamo la conferma di una comunità ben articolata del tutto simile ad altre al servizio degli infermi e poveri come S. Giacomo di Padova, S. Giacomo di Monselice e altre presenti nell'area veneta⁽²⁷⁾.

È probabile che sia divenuta una canonica-ospitale, anche se in nessun atto compare. Una conferma potrebbe avvenire dal fatto che il papa Alessandro III nel 1177 aveva posto sotto la sua protezione la "domus" elemosinaria con le proprietà e le decime, come per l'ospedale di Ognissanti di Mantova⁽²⁸⁾; anche se questo non impedì il formarsi di controversie per il pagamento di decime e di quartese con la canonica di S. Sofia perchè questa ne rivendicava il diritto poichè la chiesa era stata edificata nel suo territorio⁽²⁹⁾.

Un'altra notizia interessante è che nel dicembre del 1185 il vescovo Gerardo, a nome del papa Urbano III, dona alla chiesa due mansi di terra posti vicini ad essa; quindi la "domus" per l'assistenza ai pellegrini, infermi, malati assumeva una certa importanza anche per l'episcopato padovano⁽³⁰⁾.

Altre donazioni avvennero fino ai primi anni del XIII secolo segno evidente di una comunità che assumeva sempre più un ruolo rilevante nel contesto della chiesa padovana, però non hanno fornito nessun'altra informazione utile per una datazione antecedente a quella già nota⁽³¹⁾.

Questa ci giunge invece da un atto del 19 febbraio 1123, relativo all'autorizzazione del vescovo Sinibaldo a ricostruire la chiesa di S. Sofia, dove in appendice, datata nell'anno 1203, si ricorda che 79 anni pri-

⁽²⁶⁾ A.S.P., Corporazioni soppresse, archivio Corona, B 199 e B 217, S. Stefano, documento n. 9784-4949 (3 ottobre 1185: tra i testimoni è presente maestro Paganino, canonico e benefattore della chiesa padovana).

⁽²⁷⁾ A. RIGON, *S. Giacomo di Monselice*, cit. p.45-46; G. DE SANDRE GASPARINI, *Istituzioni e vita religiosa*, cit. p.442.

⁽²⁸⁾ P. F. KEHR, *Regesta pontificum romanorum*, cit. VII, 1, p. 318.

⁽²⁹⁾ C. GASPAROTTO, *Padova ecclesiastica 1239*, cit., p. 103.

⁽³⁰⁾ Archivio Corona, S. Stefano, documento n. 9353-4050 (dicembre 1185: sono presenti, per la chiesa di Ognissanti i presbiteri Viviano e Stefano, per il vescovo anche Paganino diacono e Todescano suddiacono e cappellano del vescovo).

⁽³¹⁾ Archivio Corona, S. Stefano, documenti: n. 9783-4948 (2 novembre 1185); 9785-4950 (7 novembre 1185); 9787-4952 (24 marzo 1190); 9788-4953 (18 agosto 1190); 9791-4957 (22 novembre 1196); 9793-4960 (15 agosto 1200); 9794-4961 (9 gennaio 1201); 9380-4080 (4 aprile 1210); archivio diplomatico, 10622-906 (29 maggio 1213: viene ricordato in entrambi i documenti il priore Gerardo.).

ma lo stesso vescovo aveva concesso delle decime alla chiesa di S.Sofia e compare anche "decime Omnium Sanctorum usque ad pontem Festumba"⁽³²⁾.

Questa notizia sposterebbe al 1124 la presenza della chiesa e quindi si ipotizza che l'inizio della costruzione sia avvenuto nei primi anni del secolo XII.

Un altro aspetto molto importante riguarda il tempo in cui avvenne il secondo intervento costruttivo e le cause che lo determinarono. Sappiamo che nel 1229 il priore e i confratelli chiesero al cardinale legato di vivere secondo la regola benedettina dei monaci "albi".

Ma che cosa realmente significa questa richiesta?

In nessun documento ci viene indicato quale regola canonica seguisse la comunità religiosa; unica notizia la presenza di un priore fin dal 1160⁽³³⁾, quindi per analogia si ipotizza che anche Ognissanti abbia aderito alla regola dei canonici Portuensi introdotta dal vescovo Sinibaldo in città intorno al 1120 per la canonica di S. Sofia⁽³⁴⁾. Questo perchè nel 1221 nella prima cartula dathie dell'episcopato padovano la chiesa è ricordata come "canonica Ognissanti" con la dathie di libr. XX pro XV mill. ed è citata subito dopo S.Sofia⁽³⁵⁾; quindi la comunità seguiva una regola, mentre nel 1229 si dice che "nullam hactenus habuerant regulam"⁽³⁶⁾. Siamo di fronte ad una apparente contraddizione. Però su un piano più generale sappiamo che la Chiesa era impegnata in quegli anni a ridurre quei movimenti religiosi, quei gruppi laicali misti che avevano avuto un rigoglioso sviluppo all'inizio del secolo XII, perchè su di essi gravava il sospetto di eresia e nel timore di scandali si cercava di convogliarli verso i grandi ordini di antica tradizione.

Infatti il papa Gregorio IX, con breve del 3 settembre 1227 aveva nominati "visitatori apostolici" dei religiosi per le diocesi di Padova, Venezia, Treviso i quali dovevano ispezionare i monasteri (esclusi i ci-

⁽³²⁾ G. BRUNACCI, *Istoria della Diocesi di Padova*, ms. B.P. 782, Biblioteca civica di Padova, libro XXI, p. 786-787.

⁽³³⁾ Archivio Corona, S. Stefano, documento n. 9774-4939 (19 aprile 1160: Benedicti venerabilis priori).

⁽³⁴⁾ C. GASPARETTO, *Padova ecclesiastica 1239*, cit. p. 91.

⁽³⁵⁾ G. BRUNACCI, *Codice diplomatico padovano*, ms. 581, Biblioteca del Seminario vescovile di Padova, V, p. 1538; P. SAMBIN, *L'ordinamento parrocchiale*, cit., p. 55: sono elencate come canoniche: Cattedrale, S. Sofia, Ognissanti, S. Trinità.

⁽³⁶⁾ MITTARELLI-COSTADONI, *Annales Camaldulenses*, Venezia 1755, IV, p. 477-478.

stercensi e i mendicanti), i canonici regolari e i religiosi che servivano gli ospedali⁽³⁷⁾.

Anche la comunità di Ognissanti venne visitata nel 1229 dal priore Giordano di S. Agostino e Pietro dell'ospedale di S. Paolo i quali "diligentemente indagarono intorno alla volontà e alla vita religiosa dei canonici."⁽³⁸⁾ Quindi il passaggio all'ordine monastico avvenne forse non perchè non avevano una regola, ma per adempiere ad un ordine papale?

Ai monaci si era unita una comunità femminile; la testimonianza ci viene dal testamento di Buffone di Bertoloto del 9 agosto 1238 dove egli dona "solidos quadraginta sororibus que sunt ab Omnibus Sanctis"⁽³⁹⁾.

A mio avviso i lavori di ristrutturazione comprendenti l'innalzamento della quota di pavimento, degli alzati, l'ampliamento dell'abside e la trasformazione della copertura, sono avvenuti nei primi decenni del XIII secolo quando cioè la comunità era più numerosa, aveva raggiunto una buona consistenza patrimoniale ed era entrata nell'ordine benedettino riformato, che in quel momento godeva di ampi privilegi all'interno della chiesa locale.

Faccio presente che questa ipotesi è avvalorata dal fatto che dopo il 1256 le due comunità ottennero la separazione dal vescovo Giovanni Forzatè: alle monache venne costruito un nuovo monastero poco lontano dedicato a S. Maria di Fistomba, ai monaci venne lasciato il loro convento, che divenne poi una prepositura con cura d'anime⁽⁴⁰⁾.

Alcune informazioni relative alle vicende architettoniche prima della definitiva trasformazione avvenuta su progetto dello Scamozzi le ho desunte dalle relazioni delle visite pastorali.

La prima è del 29 aprile 1453 dove dice "in dicta ecclesia est unum altare sub vocabulo Sancte Crucis" e registra solo la presenza del preposito e del cappellano. In quella del 12 luglio 1546 si specifica "Fuit ecclesia deputata olim pro habitatione aliquorum religiosorum habet enim claustram", e si conferma la presenza di una cappella perpetua "sub titolo Sancte Crucis" e inoltre di un altare della Beata Vergine "ipsius fratalee inluminatur et hornatur". Il 13 luglio 1563 il vescovo

⁽³⁷⁾ C.J. HEFELE - H. LECLERCQ, *Histoire des Conciles*, V, Parigi 1912, p. 1342-1344.

⁽³⁸⁾ G. BRUNACCI, *Codice diplomatico*, IV, p. 1569; F.S. DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazione VII*, doc. LXVI, p. 73.

⁽³⁹⁾ A. BARTOLI LANGELI, *Il testamento di Buffone padovano 1238, edizione e leggibilità di un testo documentario*, "Le Venezie francescane", n.s. III, 1986, p. 105-124.

⁽⁴⁰⁾ I. DANIELE, *Ognissanti in Padova*, in *La Diocesi di Padova 1972*, Padova 1973, p. 392, i monaci erano solo 5 e le monache 37.

Francesco Pisani così la descrive “est prepositura et solebat esse monasterium fratrum alborum”... “domus partim ruit et partim ruinam minatur et indiget multa reparatione... ecclesia vetustissima satis competenter manet in suis aedificiis”. Il vescovo Ormaneto il 14 novembre 1571 annota che l’altare maggiore è posto ad oriente entro una cappella semicircolare e inoltre ordina di “levar il porticale ch’è fuori della chiesa il quale minaccia di rovinare”. La chiesa non aveva ancora mutata la sua pianta nella visita dell’1 novembre 1627 fatta dal cardinale Pietro Valier perchè ci riferisce che “haec ecclesia est in forma crucis; tectum a parte epistole altaris maioris minatur ruinam. Idcirco omnia reparari debent”. Solo nella visita del vescovo Barbarigo in data 28 febbraio 1665 si dice che “ecclesia haec fuit a fundamentis ad pulchriorem formam de recenti restituta”⁽⁴¹⁾.

Le relazioni delle visite pastorali perciò confermano quanto lo scavo archeologico ha rivelato prima dell’ultimo intervento e precisamente: la pianta a croce latina, l’abside semicircolare e la presenza di un portichetto antistante la chiesa.

Infine si è considerata anche la dedicazione liturgica, dato che sono poche le chiese nel Veneto aventi questo titolo.

La festa liturgica ebbe origine verso la fine del IV secolo in Antiochia e si celebrava la prima domenica dopo Pentecoste per onorare tutti i santi martiri.

Una festa analoga veniva ricordata ad Edessa però il 13 maggio e nella Siria orientale dal 411 circa si faceva memoria di tutti i santi martiri il venerdì fra l’ottava di Pasqua. In occidente la prima notizia ci giunge da un antico lezionario del VI secolo con indicata la prima domenica dopo Pentecoste, ma anche il venerdì dell’ottava di Pasqua.

Divenne ufficialmente proclamata il 13 maggio dal papa Bonifacio VI nel 609 in occasione della dedicazione del Pantheon in onore di “Maria ad Martyres”.

Il papa Gregorio IV nell’835 ordinò all’imperatore Ludovico il Pio che, con decreto reale, proclamasse in data 1 novembre la festa di Tutti i Santi; quindi ufficialmente divenne festa liturgica per tutta la cristianità⁽⁴²⁾.

Le prime memorie in Italia di chiese con questa dedicazione iniziano dall’XI secolo; nel Veneto sono ricordate a Feltre nell’ XI secolo

⁽⁴¹⁾ Archivio Capitolare di Padova, *Visitationes*, libri I-XXX. I, p. 229-231; VI, p. 81-82, VII, p. 41-42, XIX, p. 82-83, XXX, p. 171-172.

⁽⁴²⁾ M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, II, *l’anno liturgico*, Milano 1964, p. 312-318.

e a Musile sulla riva del Piave dove “nel 1112 un certo Vasaletto aveva fondato una chiesa e un ospizio in onore di Tutti i Santi e di S. Leonardo”⁽⁴³⁾. In Verona nel XII secolo fu edificata insieme ad un ospedale per i malsani ed era posta non molto lontano dal fiume Adige⁽⁴⁴⁾. In Treviso sorse una chiesa con annesso ospedale, della quale però non si conosce l’anno di fondazione e la cui prima memoria è del 1204: essa si trovava fuori le mura, sulla riva del fiume Sile, vicino alla via consorziale, evidenziando nel sito analogia con la “nostra” chiesa⁽⁴⁵⁾.

A Venezia, nel palazzo dei Patriarchi, attiguo alla chiesa di S. Silvestro, era stato consacrato dal papa Alessandro III nel 1177 un oratorio dedicato a Tutti i Santi e a Maria Vergine⁽⁴⁶⁾.

Sono ricordate altre chiese a Valdagno e a Vicenza sempre con annesso o monastero o ospizio⁽⁴⁷⁾.

A Mantova una “domus hospitales pauperum extra muros Mantuae iuxta portam quae dicebatur de hospitali” fu costruita da Matilda contessa di Canossa e da lei affidata ai monaci di S. Andrea nel 1101. A Milano si ricorda nel 1190 una chiesa dedicata “S. Mariae Omnium Sanctorum” con annesso monastero retto da canonici agostiniani. A Bari in località Cuti, si ha memoria fin dal 1115 di una chiesa con annesso monastero benedettino; e sempre in Puglia, a Valenzano, era stata costruita una chiesa nel 1061 dedicata a Tutti i Santi⁽⁴⁸⁾.

(43) C. PEROGALLI, *Architettura dell'alto medioevo occidentale, dall'età paleocristiana alla romanica*, Milano 1974, p. 262 “chiesa ad aula con 3 absidi.” NIERO, MUSOLINO, FEDALTO, TRAMONTIN, *Culto dei santi nella terraferma veneta, territorio di Jesolo*, Venezia 1969, p. 198.

(44) G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-77, libro III p. 15-20: fin dal principio di sua fondazione fu soggetta al capitolo della Santa Congregazione del clero intrinseco di Verona, quantunque sia stata istituita per canonici regolari. G. DE SANDRE GASPARINI, *Istituzioni e vita religiosa delle chiese venete*, cit. p.445 “ nel 1174 un certo Pellegrino de Rabito destina nel testamento ai malsani una somma di denaro per gli ospedali: della Tomba, di Ognissanti, di S.Zeno, di Parona...”.

(45) D. RANDO, “*Laicus religiosus*” tra strutture civili ed ecclesiastiche: l'ospedale di Ognissanti di Treviso, “*Studi medievali*”, 3ª serie, anno XXIV, II, Treviso 1983, p. 616-656.

(46) P. F. KEHR, *Regesta pontificum romanorum*, VII, 2, cit. p. 164; G. TASSINI, *Edifici di Venezia distrutti o volti ad altro uso*, Venezia 1969, p. 82: fino da tempi remotissimi era stato eretto presso la chiesa di S. Silvestro. Fu consacrato nel 1177 per mano di papa Alessandro III e chiamavasi anche di S. Maria dei Patriarchi.

(47) VENETIA-HISTORIA-DALMATIA, *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII-XIV*, Padova 1941, p. 79 cappella de Ronchadis in Vicenza; p. 240 Sanctorum Omnium de Valdagno con annesso monastero.

(48) P.F. KEHR, *Regesta pontificum romanorum*, VII, 1, cit. p. 318-319; VII, 2, p. 164 (5 agosto 1190 Clemente III a Jacobo priore confirmat ordinem canonicum secundum b. Augustini regulam et possessiones.) IX, p. 332 (9 settembre 1115 papa Paschalis... quod Omnium Sanctorum dicitur in loco Cuti in Barensi suburbio). C. PEROGALLI, *Architettura dell'alto medioevo*, cit., 340.

Da questa analisi sembra che le chiese aventi questo titolo liturgico avessero da assolvere un particolare servizio: l'assistenza ai pellegrini, ai poveri, ai malsani e quindi pensiamo che il fondatore della chiesa abbia desiderato adeguarsi ad una consuetudine del tempo, cioè dei secoli XI e XII, che poneva sotto la protezione di Tutti i Santi le opere di pietà e di assistenza in un momento storico dove le istituzioni civili non erano pronte a fornire aiuti concreti.

Considerazioni storico-artistiche.

Penso sia ora opportuno porre a confronto anche alcuni aspetti costruttivi, architettonici e pittorici emersi dal restauro con quelli presenti in altre chiese edificate in area veneto-lombarda nei secoli XI -XIII.

Innanzitutto prendiamo in esame la pianta: è a croce latina con abside semicircolare interna e rettilinea esternamente. Le chiese edificate intorno ai secoli XI-XII con pianta a croce latina nella zona veneta e lagunare sono poche, perchè vi prevale la pianta basilicale terminante con una o tre absidi, poche chiese si presentano a pianta centrale o a croce greca.

In Venezia aveva una pianta simile alla chiesa padovana di S. Clemente in Isola con annesso ospizio, fondata nel 1141⁽⁴⁹⁾.

Anche la chiesa di S. Marco, quella primitiva, secondo anche le ultime ricerche, pare sorgesse su pianta a croce⁽⁵⁰⁾. Inoltre ricordiamo S. Maria Assunta di Jesolo del secolo XI e la basilica popponiana del XI di Aquileia con impianto absidale rettilineo esternamente e semicircolare all'interno⁽⁵¹⁾.

In Verona S. Stefano, di origine paleocristiana, ha mantenuto la medesima pianta anche in epoca romanica e similmente S. Pietro in Valle, con abside centrale profonda e semicircolare, la navata con copertura a capriate lignee e tiranti in legno; nell'incrocio del transetto con la navata s'innalza una cupola impostata su 4 alti pennacchi. In area veronese ricordiamo la chiesa di S. Zeno di Bardolino costruita nell'808, a pianta a croce latina, navata longitudinale di mt. 10,70 x 3,60, il tran-

⁽⁴⁹⁾ W. DORIGO, *Venezia, origini, fondamenti, ipotesi, metodi*, Milano 1983, II, p. 614, prospetto 46.

⁽⁵⁰⁾ F. FORLATI, *La basilica di S. Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste 1975; W. DORIGO, *Venezia, origini*, II, cit. p. 376; E. VIO, *Cripta o prima cappella ducale?*, in *S. Marco: la cripta, la storia, la conservazione*, Milano 1992, p. 23-72.

⁽⁵¹⁾ R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle Tre Venezie*, cit. p. 36; W. DORIGO, *Venezia, origini*, II, cit. p. 639; DALLA BARBA BRUSIN-LORENZONI, *L'arte nel patriarcato di Aquileia dal secolo IX al XIII*, Padova 1968, tav. 83. L. ARTICO, *Novità su Jesolo*, "Arte Veneta", XXXI, 1977, p. 16-26.

setto di mt. 8,50 x 2,75 e un'altezza di mt. 6,90 circa, con abside rettilinea esterna e semicircolare interna; la navata e il transetto hanno copertura a volte e nell'incrocio della navata con il transetto s'innalza una torre con volte a crociera⁽⁵²⁾.

Un altro esempio di pianta a croce ci viene dall'oratorio di S. Maria al Polirone del 1007; sappiamo che nell'intersezione della navata con il transetto si ergeva una cupoletta ottagonale. La tipologia richiama la chiesa dell'infermeria di S. Maria di Cluny, però quale incidenza abbia avuto questo modello in tutta la realtà artistica lombarda e veneta non è facile definire anche perchè molte chiese coeve sono scomparse o hanno mutato impianto⁽⁵³⁾.

A Padova la cattedrale ricostruita intorno al 1075/76, secondo un antico disegno ritrovato, era a pianta a croce con asse longitudinale orientato levante-ponente ed era di modeste dimensioni⁽⁵⁴⁾. Un ultimo riferimento potrebbe venire dalla cripta di S. Sofia datata intorno all'XI secolo⁽⁵⁵⁾.

A quale di questi edifici si è ispirato il capo-mastro costruttore di Ognissanti di Padova? Difficile dare una risposta convincente, comunque io vedo un probabile modello in chiese dell'area lagunare anche perchè la tipologia vi si è mantenuta fino al secolo XII sulla tradizione dell'architettura paleocristiana avente come centro d'ispirazione il patriarcato di Aquileia, di cui ripropone sia concezioni spaziali sia sistemi costruttivi. Infatti si riscontrano delle analogie non solo d'impianto ma anche di lavorazione e d'impiego di laterizi nella costruzione di alcuni tratti della cripta di S. Sofia, di S. Marco e dell'abside di S. Maria Assunta di Jesolo⁽⁵⁶⁾.

Altro elemento costante nelle costruzioni di questo momento è la tipologia a capriate lignee della copertura con tiranti in legno che attraversano gli spazi in senso longitudinale e trasversale, creando radi graticci. Un esempio molto vicino è la chiesa di S. Sofia in Padova, do-

⁽⁵²⁾ P.L. ZOVATTO, *Arte paleocristiana a Verona*, I, p. 580-591; *L'arte Altomedievale*, II, p. 498-514, *Verona e il suo territorio*, I-II, Verona 1964.

⁽⁵³⁾ P. PIVA, *Da Cluny a Polirone, un recupero essenziale del romanico europeo*, S. Benedetto Po 1980, p. 15 e p. 61.

⁽⁵⁴⁾ G. BRESCIANI ALVAREZ, *Il Duomo di Padova: le fasi costruttive e l'arredo plastico architettonico della cattedrale*, Padova 1977, p. 89-91, protoromanico indirizzo, simile al patriarcato di Aquileia.

⁽⁵⁵⁾ F. ZULIANI, *S. Sofia*, in *Basiliche e Chiese*, I, Vicenza 1975, p. 137-159;

⁽⁵⁶⁾ R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle Tre Venezie*, p. 36; W. DORIGO, *Venezia, origini*, cit., II, p. 392-402; E. VIO, *Cripta o prima cappella ducale?*, cit. tav. pareti sud-est, sud-ovest; L. ARTICO, *Novità su Jesolo*, cit. p. 22-23.

ve è ancora visibile questo tipo di copertura, al di sopra delle volte a crociera eseguite nel secolo XIV⁽⁵⁷⁾. Una copertura simile l'aveva la cattedrale di Padova dell'XI secolo e inoltre a confronto ancora ben visibile la basilica di S. Maria Assunta di Torcello, la chiesa di S. Maria e S. Donato di Murano e in territorio veronese S. Giorgio di Valpolicella, S. Severo di Bardolino e S. Andrea di Sommacampagna, datate intorno all'XI secolo⁽⁵⁸⁾.

Anche l'unica decorazione scultorea rimasta, costituita dal breve tratto di cornice niellata con fogli d'acanto spinoso appiattito è da ritenere appartenente alla prima costruzione perchè è del tutto simile alla cornice dell'abside della chiesa di S. Sofia di Padova e richiama i capitelli della cripta di S. Marco, datati verso la fine del secolo XI⁽⁵⁹⁾.

Quindi l'impianto a croce latina, la struttura e la lavorazione dei setti murari, il tipo di copertura e la cornice niellata confermerebbero per la prima chiesa la datazione archivistica al primo decennio del XII secolo o fine XI secolo.

Dobbiamo infine prendere in considerazione l'immagine affrescata del Cristo Pantocratore ritrovata nella lunetta dietro l'altare a destra dell'abside. È mutilo nella parte sinistra, dove sono visibili alcuni mattoni delle dimensioni di 24 x 7, di colore paglierino, con fugature a vista e picchettatura a spina di pesce, simili a quelli della parete sud del transetto, parte inferiore. Il volto del Cristo è allungato mediante raffinati passaggi tonali, il nimbo è cruciforme, la veste è una tunica con rigatura verde-grigio da cui scende un mantello rosso mattone e dello stesso colore è anche la fascia che cinge la veste; sono visibili il braccio e la mano benedicente, che mostra solo due dita (terzo e quarto). La lunetta è affrescata in colore blu nella parte sinistra, mentre accanto al nimbo il colore è leggermente più scuro, tendente al grigio, ed è delimitata da una fascia di circa 5 cm. di colore rosso-minio. Inoltre frammenti d'intonaco affrescato di colore rosso e nero-fumo si intravedono nell'intradosso dell'arco, avente uno spessore di cm. 10.

L'immagine del Cristo è di cm. 60 in altezza e di cm. 94 in larghezza (compresa l'apertura del braccio); è spostato di circa 3 cm. rispetto all'asse centrale della lunetta semicircolare; si trova a mt. 1,57 dalla quo-

(57) G. LORENZONI, *L'architettura*, in *La Chiesa di S. Sofia in Padova*, Padova 1983, p. 37-51.

(58) G. BRESCIANI ALVAREZ, *Il Duomo di Padova*, cit., G. SUITNER, *L'Italia romanica*, Le Venezie, Milano 1991; A.M. ROMANINI, *L'arte romanica*, in *Verona e il suo territorio*, cit., II, p. 588-605.

(59) E. COZZI, *Note sulla decorazione pittorica e sul'arredo scultoreo nella chiesa di S. Sofia*, in *La chiesa di S. Sofia*, cit. p. 89-108; G. MARIACHER, *Capitelli veneziani del XII e XIII secolo*, "Arte Veneta", VIII, 1954.

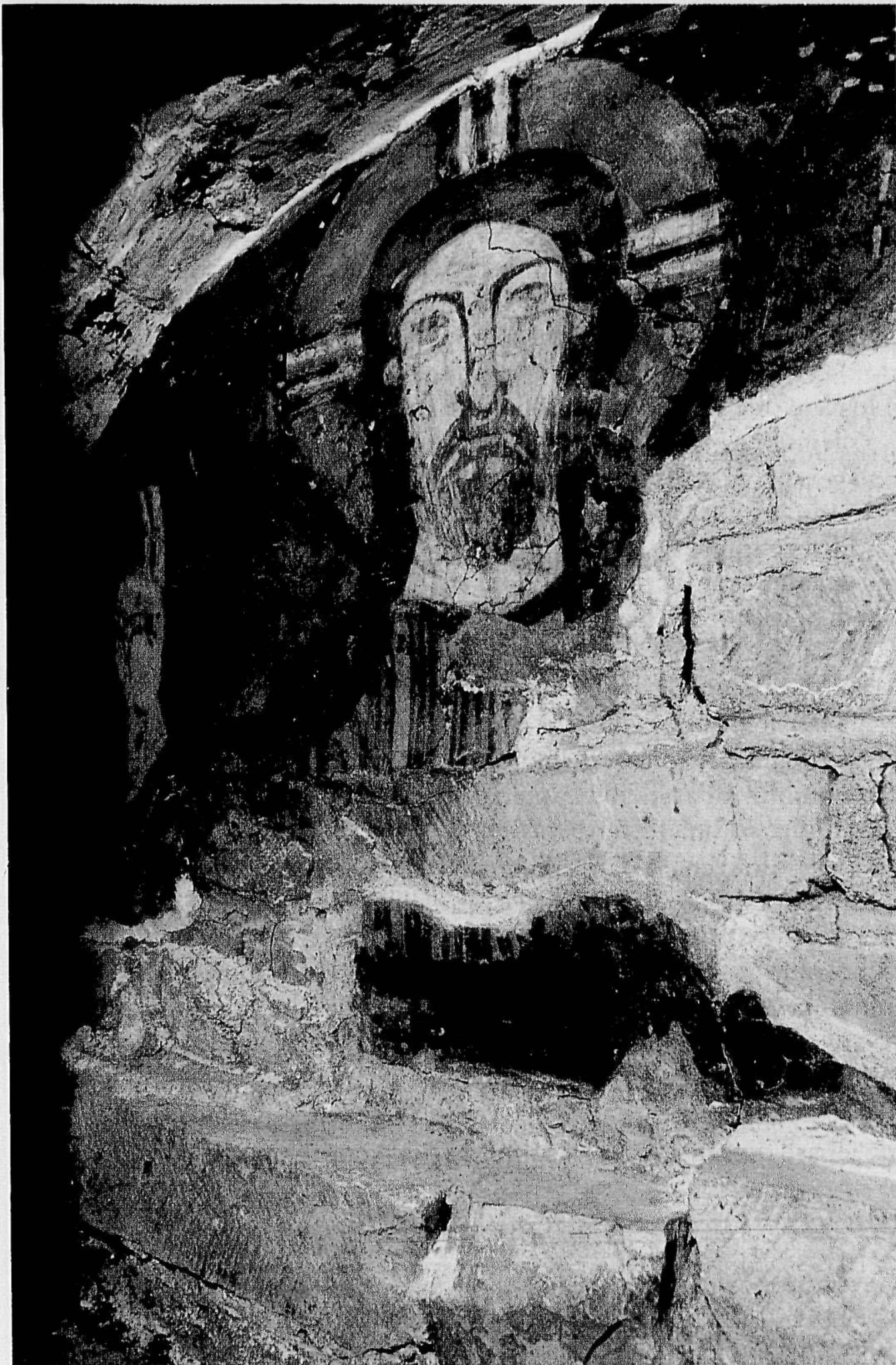


Fig. 12 - Particolare affresco del Cristo Pantocratore.

ta del pavimento attuale, compresi i mattoni posti in verticale delle dimensioni di cm 17 x 33 x 7 (fig 12).

Dall'analisi iconografica del volto, secondo un'antica teoria medievale per l'esecuzione delle icone di Cristo, è emerso che il volto è in perfetta proporzione con le regole della esecuzione iconica ed è simile all'icona del Salvatore del XII secolo della galleria di Mosca Tretjakon⁽⁶⁰⁾.

Un altro aspetto preso in considerazione è la simbologia della mano benedicente, molto importante perchè la positura delle dita ha un profondo significato, che un manuale del Monte Athos spiega dicendo: "la mano benedicente, non unite le tre dita insieme ma incrociate e le altre due ritte, formano il nome di Gesù: IC"⁽⁶¹⁾.

Un altro elemento simbolo è dato dai tre cerchi formati da 8 piccoli cerchi ben visibili: uno accanto alla mano, uno parziale sotto la mano e uno vicino al nimbo a destra. La simbologia a questo proposito è di difficile interpretazione; io opterei per un riferimento implicito alla maestà del "Pantocrator" e che si richiama ad una miniatura nella Bibbia di S. Castore di Coblenza (secolo XI) dove il Cristo regge nella mano sinistra un cerchio con iscritte 8 fiammelle, immagini dei venti nello spazio, dominati dal Cristo, Signore dell'Universo⁽⁶²⁾.

Dall'analisi dei colori si rileva che predomina l'ocra nelle sue diverse tonalità: il volto e la mano sono di colore ocra, unita al bianco; il nimbo, unita all'arancio, i capelli, il mantello e la fascia che cinge la tunica, unita ad una terra rossastra.

Sappiamo che le ocre erano colori a basso costo e quindi molto usate; si ricordano l'ocra tedesca, di tonalità chiara e l'ocra greca, leggermente rossa, un po' più costosa. L'altro colore è il verde, usato per le righe della tunica e per i tratti cruciformi del nimbo: sembra un verde minerale o "chrusokolla selen". Il fondo della lunetta è un blu-verde con a tratti delle inclusioni di grigio scuro e la fascia è di colore rosso-minio.

Sappiamo che per la pittura murale era spesso usato un blu di rame a base di lazurite che, risultando poco coprente spesso veniva tem-

⁽⁶⁰⁾ E. SENDLER, *L'icona, l'immagine dell'invisibile: elementi di teologia, estetica e tecnica*, Milano 1985, p. 109-110.

⁽⁶¹⁾ D. ROUSSEAU, *L'icona splendore del tuo volto*, Milano 1990, p. 219.

⁽⁶²⁾ G. DE CHAMPEAUX-S. STERCKX, *Il mondo dei simboli*, Milano 1972, p. 415-415, fig. 190; B. BAGATTI, *Alle origini della Chiesa, I, Le comunità giudeo-cristiane*, Roma 1981, p. 148: il n. 8 dai cristiani era attribuito a Cristo perchè 8 lettere entrano nel nome "Creistos".

perata da una mano di grigio scuro e da una seconda di colore blu⁽⁶³⁾. È probabile che in questo caso sia stata eseguita questa tecnica dal momento che emergono delle zone grigio-bluastré.

L'indagine stratigrafica effettuata sul frammento d'intonaco della fascia delimitante la lunetta e su quello della veste ha dato dei risultati interessanti; per la fascia "l'intonaco è costituito da calce, mentre, come cariche, sono presenti calcite, quarzo, biotite; lo strato superficiale è caratterizzato da un'abbondante presenza di pigmento che è risultato essere ocra rossa in un legante costituito da calce carbonata; per la veste, precisamente la fascia che cinge la tunica, compare solamente lo strato superficiale in cui sono stati identificati dell'ocra rossa e del nero carbone mescolati"⁽⁶⁴⁾.

Quindi questa analisi ci permette di conoscere che nessuna altra coloritura esisteva prima dell'immagine del Cristo, mentre nella zona della navata l'analisi ne ha indicato due in successione e della seconda ha evidenziato un diverso pigmento rosso minio puro, dato con molta probabilità a tempera. Il diverso tipo di colore usato, l'ocra, dato a mezzo fresco per il Cristo, il minio, secondo strato della navata, dato a tempera ci consente di ritenere che l'immagine sia stata affrescata nel primo momento costruttivo.

Ultimo aspetto da analizzare è il luogo dove è stata ritrovata l'immagine. In questo ci viene in aiuto il saggio archeologico. La stratigrafia ci indica la quota del primo pavimento a -1,33 e se a questa si aggiungono i mt. 1,57 attuali, si ottengono mt. 2,90; questa dimensione ci permette di ipotizzare l'esistenza di una porta che conduceva alla cella campanaria sovrastata dalla lunetta con il Cristo Pantocratore.

Le varie indagini effettuate, se da una parte ci hanno permesso di conoscere alcuni aspetti interessanti dell'affresco, dall'altra ci hanno confermate le difficoltà sulla datazione, poichè non sono rimaste molte immagini da porre a confronto.

Ravviso una certa analogia nell'affresco che si trova nella chiesa di S. Andrea di Sommacampagna raffigurante S. Giacomo: nel volto al-

⁽⁶³⁾ E. SENDLER, *L'icona, l'immagine dell'invisibile*, cit. p. 216-220; G. RONCHETTI, *Pittura murale*, Milano 1990 (ristampa anastatica), p.55-60; M. MURARO, *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia 1960, p. 25-39.

⁽⁶⁴⁾ Relazione dell'indagine stratigrafica effettuata dal Laboratorio scientifico della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia, 23 giugno 1993.



Fig. 13 - Affresco: San Iacopo. S. Andrea di Sommacampagna (Verona).

lungato, nell'arco sopraccigliare segnato da un tratto sottile, nella fisicità dello sguardo e nella positura del braccio e nella presenza del colore ocra nelle diverse tonalità. L'affresco è stato datato intorno alla seconda metà dell'XI secolo (fig. 13) ⁽⁶⁵⁾.

Conclusione.

Sono consapevole che la mia ricerca contribuisce solo in parte a sciogliere i numerosi dubbi che ancora permangono sulle vicende che hanno caratterizzato la storia sia religiosa sia architettonica della chiesa e dell'ospizio degli Ognissanti.

Penso che la lettura dei documenti editi ed inediti, mirata alla conoscenza della data di fondazione, del suo fondatore e dell'ordine canonico seguito dalla comunità, abbia contribuito, anche senza scoperte clamorose, a collocare la chiesa primitiva e il suo ospizio nel suo contesto storico.

È fuori di dubbio che la sua prima edificazione sia avvenuta tra la fine dell'XI e i primi anni del XII secolo e questo per venire incontro alle esigenze degli abitanti del borgo che andava via via sviluppandosi, grazie ai traffici commerciali da e per Chioggia prima e poi anche per Venezia. Lo sviluppo costruttivo e artistico è stato messo in luce in modo chiaro dai restauri e dall'indagine archeologica, e quindi è stato possibile ripercorrere le tappe della lunga e complessa vicenda costruttiva, individuando un intervento intermedio finora inedito che l'indagine storico-artistica ha permesso di ipotizzare nei primi decenni del XIII secolo. Inoltre il ritrovamento dell'immagine affrescata del Cristo Pantocratore ci consente di avere una conoscenza più articolata della pittura padovana agli inizi del primo millennio.

⁽⁶⁵⁾ F. BUTTURINI, *La pittura frescale dell'anno Mille nella diocesi di Verona*, Verona 1987, p. 55. S. Jacopo così occidentale nella particolare fattura fisica del volto allungato e nei raffinati passaggi tonali che ricordano molto da vicino, insieme ad alcuni brani del III strato degli affreschi del sacello veronese dei SS. Nazaro e Celso, anche quelli del transetto nord della cattedrale di Notre Dame di Le Puy (seconda metà del secolo XI) o il S. Florentius, già nella chiesa di S. Martin a Tours ora al Musée Gonin della stessa città. H. FOCILLON, *Peintures Romanesques Eglises de France* (Paris 1967) p. 158-160. A. CAIANI, *Ancora sugli affreschi del sacello veronese dei SS. Nazaro e Celso (e dintorni)*, "Arte Veneta", 1966, p. 9-19.

BIBLIOGRAFIA.

- W. ARSLAN - *La pittura e la scultura veronese dal sec. VIII al XIII*, Verona 1937.
- L. ARTICO, *Novità su Jesolo*, "Arte Veneta", XXXI, 1977, p. 16-26.
- B. BAGATTI, *Alle origini della chiesa*, I, *Le comunità giudeo-cristiane*, Roma 1981.
- A. BARTOLI LANGELI, *Il testamento di Buffone padovano (1238), edizione e leggibilità di un testo documentario*, "Le Venezie francescane", n.s., III, Padova 1986.
- A. BARZON, *Codici miniati*, biblioteca Capitolare della Cattedrale di Padova, I, *Sacramentario con martirologio*, Padova 1950.
- M.S. BASSIGNANO, *Iscrizioni romane nella chiesa di Ognissanti in Padova*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina Scienze, Lettere ed Arti", vol. XCVII (1984-85), parte III, p. 135-150.
- C. BELLINATI - S. BETTINI, *L'epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Padova 1967.
- S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al duecento*, I^a parte, Istituto di storia dell'arte, Università di Padova, a.a. 1964-65.
- S. BETTINI, *Storia della pittura veneta nel medioevo*, "Arte Veneta", XX, 1966.
- G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona, Verona 1749-1777*, libro III.
- S. BORTOLAMI, *Pieve e "territorium civitatis" nel medioevo, Pieve, parrocchia e clero nel Veneto dal X al XV secolo*, Venezia 1987, p. 1-91.
- S. BORTOLAMI, *Acque, mulini e folloni nella formazione del paesaggio urbano medievale (secoli XI-XIV): l'esempio di Padova*, in *Paesaggi urbani dell'Italia padana nei secoli VIII-XIV*, Bologna 1988.
- L. BOSIO, *Le strade romane della Venetia e dell'Histria*, Padova 1991.
- P. BRANDOLESE, *Pitture-sculture-architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795.
- G. BRESCIANI ALVAREZ, *Le strutture urbane e le mura cinquecentesche di Ognissanti*, "Padova e la sua provincia", n. 24, 1978, p. 3-12.
- G. BRESCIANI ALVAREZ, *Chiesa di Ognissanti in Padova*, in *Basiliche e Chiese*, II, Vicenza 1975.
- G. BRESCIANI ALVAREZ, *Il Duomo di Padova: le fasi costruttive e l'arredo plastico architettonico della cattedrale*, Padova 1977.
- G. BRUSIN-P.L. ZOVATTO, *Monumenti romani e cristiani di Julia Concordia*, Venezia 1960.

- F. BUTTURINI, *La pittura frescale dell'anno Mille nella diocesi di Verona*, Verona 1987.
- A. CAIANI, *Ancora sugli affreschi del sacello veronese dei SS. Nazaro Celso (e dintorni)*, "Arte Veneta", XX, 1966.
- R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle Tre Venezie anteriori al Mille*, Padova 1987.
- C. CAPIZZI, *Pantokrator, saggio di esegesi letteraria-iconografica*, Roma 1964.
- A. CASTIGLIONI, *Questioni aperte circa l'antico corso del Brenta nei pressi di Padova*, "Atti dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", Atti e Memorie, XCIV (1981-1982), p. 159-170.
- E. CATTANEO, *La vita comune dei chierici e la liturgia*, Miscellanea del centro di studi medievali, III, *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, I, 1961, p. 241-272.
- F. CESSI, *Vincenzo Scamozzi e il convento di Ognissanti*, "Padova e la sua provincia", Padova 1959.
- R. CESSI, *Padova dal Medioevo all'età moderna, Padova medioevale*, Studi e documenti raccolti e riediti da D. Gallo, I, Padova 1987.
- R. CESSI, *La diversione del Brenta e del delta ilariano nel secolo XII*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti", LXXX, II, 1920, 21, p. 1-19.
- E. COZZI, *Note sulla decorazione pittorica e sull'arredo scultoreo nella chiesa di S. Sofia*, in *La chiesa di S. Sofia in Padova*, Padova 1983.
- DALLA BARBA BRUSIN - LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al XIII*, Padova 1968.
- I. DANIELE, *Ognissanti in Padova, La diocesi di Padova 1972*, Padova 1973, p. 391-393.
- G. DE CHAMPEAUX-S. STERCKX, *Il mondo dei simboli*, Milano 1972, p. 414-415, fig. 190.
- G. DE SANDRE GASPARINI, *Istituzioni e vita religiosa delle chiese venete tra XII e XIV secolo*, in *Il Veneto nel Medioevo, dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991.
- O. DEMUS, *La pittura murale romanica*, Milano 1969.
- F.S. DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazioni sopra l'istoria ecclesiastica di Padova*, I-II, Padova 1802, III-IV, Padova 1807, V, Padova 1808, VI, Padova 1812, VII, Padova 1813, VIII, Padova 1815, IX, Padova 1817.
- W. DORIGO, *Venezia, Origini, fondamenti, ipotesi, metodi*, II, Milano 1983.
- C. EGGER, *Canonici regolari di S. Maria in Porto (Ravenna)*, p. 147-149, *Dizionario Istituti di perfezionamento*, II, Roma 1975.
- F. FLORES D'ARCAIS, *Per una lettura dell'architettura chiesastica nel territorio*

- veronese tra l'alto e il basso medioevo, in *Chiese e Monasteri nel territorio veronese*, Verona 1981.
- H. FOCILLON, *Peintures Romanes des Eglises de France*, Paris 1967.
- F. FORLATI, *La Basilica di S. Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste 1975.
- M.C. FORATO, *La chiesa di Ognissanti*, Padova 1991.
- F. FORLATI, *La Pieve di S. Andrea di Sommacampagna*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e lettere di Verona", serie V, XXI, 1942-1943.
- I. FURLAN, *Aspetti della pittura greca*, "Arte Veneta", XXIX, 1976.
- C. GASPAROTTO, *Padova ecclesiastica 1239, note topografico storiche*, in *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*, I, Padova 1967.
- C. GASPAROTTO, *Note di topografica ecclesiastica altomedievale*, "Città di Padova", III, 1963, p. 10-15.
- G. GENNARI, *Dell'antico corso dei fiumi in Padova e ne' suoi contorni*, Padova 1776.
- A. GLORIA, *Intorno al corso dei fiumi nel territorio padovano*, Padova 1877.
- A. GLORIA, *Codice diplomatico padovano dal secolo sesto a tutto l'undecimo*, I-II-III, Venezia 1877.
- P.F. KEHR, *Regesta pontifium romanorum, Italia pontificia*, Berlino 1923, VI, 1; VII, 1-2; IX.
- H.E. KUBACH, *Architettura romanica*, Milano 1978.
- G. LORENZONI, *L'architettura*, in *La chiesa di S. Sofia in Padova*, Padova 1983.
- G. MARIACHER, *Capitelli Veneziani del XII e XIII secolo*, "Arte Veneta", VIII, 1954.
- G. MERLO, *Esperienze religiose e opere assistenziali in un'area di ponte tra XII-XIII secolo*, Esperienze religiose e opere assistenziali nei secoli XII-XIII, Torino 1987.
- MITTARELLI-COSTADONI, *Annales Camaldulenses*, IV, Venezia 1755.
- A. MOSCHETTI - F. CORDENONS, *Relazione degli scavi archeologici eseguiti, a cura e spese del Museo, nel vicolo Ognissanti di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", IV, 1901.
- G. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova*, Venezia 1817.
- NIERO, MUSOLINO, FEDALTO, TRAMONTIN, *Culto dei Santi nella terraferma veneziana*, Venezia 1967.
- M. MURARO, *Tecniche nella pittura murale veneta. Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia 1960, p. 25-29.

- C. PEROGALLI, *Architettura dell'Alto Medioevo occidentale, dall'età paleocristiana alla romanica*, Milano 1974.
- P. PIVA, *Da Cluny a Polirone, un recupero essenziale del romanico europeo*, S. Benedetto Po 1980.
- D. RANDO, "Laicus religiosus" tra strutture civili ed ecclesiastiche: l'ospedale di Ognissanti di Treviso, "Studi Medievali", 3ª serie, anno XXIV, fasc. II, dicembre 1983.
- M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, II, *L'anno liturgico-il breviario*, Milano 1964/3.
- A. RIGON, *Ricerche sull'Ordo Sancti Benedicti de Padua nel XII secolo*, Storia della Chiesa in Italia, XXIX/2, Roma 1975.
- A. RIGON, *S. Giacomo di Monselice nel Medio Evo (sec. XII-XV), ospedale, monastero, collegiata*, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana", IV, Padova 1972.
- A. RIGON, *I laici nella chiesa padovana del duecento, conversi, oblati, penitenti*, Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XI, 1979, p. 11-81.
- A.M. ROMANINI, *L'arte romanica*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1984, p. 588-605.
- G. RONCHETTI, *Pittura murale*, Milano 1990, (ristampa anastatica).
- G.B. ROSSETTI, *Il forastiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova*, I, Padova 1765.
- D. ROUSSEAU, *Icona, splendore del tuo volto*, Milano 1991.
- J. SALOMONIO, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et profanae*, Padova 1701, p. 285.
- P. SAMBIN, *L'ordinamento parrocchiale di Padova nel medioevo*, Padova 1941.
- P. SAMBIN, *Aspetti dell'organizzazione parrocchiale a Padova nel primo trentennio del secolo XIII*, Storia della Chiesa in Italia, Roma 1953, VII.
- P. SAMBIN, *Nuovi documenti padovani dei secoli XI-XIII*, Monumenti storici, pubblicati dalla Deputazione di Storia Patria per le Venezie, III, Venezia 1955.
- C. SEGRE MONTEL - F. ZULIANI, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola, un refettorio affrescato di età romanica*, Modena 1991.
- P. SELVATICO, *Guida di Padova e dei principali sui contorni*, Padova 1869.
- C. SEMENZATO, *L'architettura religiosa medievale nel territorio padovano*, "Paladio", I-IV, Padova 1963.
- E. SENDLER, *L'icona, immagine dell'invisibile: elementi di teologia, estetica e tecnica*, Milano 1985.
- G. TASSINI, *Edifici di Venezia distrutti o volti ad altro uso*, Venezia 1969.

M. VECCHI, *Torcello, ricerche e contributi*, Roma 1979.

VENETIA-HISTORIA-DALMATIA, *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII-XIV*, Padova 1941.

M. VINDIGNI, *Restauro architettonico: il dibattito tra teorie e metodologie d'intervento, il caso padovano, 1979-1989*. Tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Padova, a.a. 1988-89, p. 159-172.

E. VIO, *Cripta o prima cappella ducale?*, in *S. Marco - la cripta, la storia, la conservazione*, Milano 1992.

P.L. ZOVATTO, *Arte paleocristiana a Verona*, I, *L'arte altomedievale*, II, in *Verona e il suo territorio*, Verona 1984.

F. ZULIANI, *S. Sofia di Padova*, in *Basiliche e Chiese*, I, Vicenza 1975.

MANOSCRITTI

ARCHIVIO DI STATO DI PADOVA - Corporazioni Soppresse - Archivio Corona - Buste 169-199-217.

ARCHIVIO CAPITOLARE - CURIA VESCOVILE DI PADOVA
Visitationes, Libri I-XXX.

BIBLIOTECA SEMINARIO VESCOVILE DI PADOVA

G. BRUNACCI, *Codice diplomatico padovano*, ms. 581.

G. GENNARI, *Continuazione del codice diplomatico padovano*, ms. 582.

BIBLIOTECA CIVICA DI PADOVA

G. BRUNACCI, *Istoria della diocesi di Padova*, ms. B.P. 782.

R. PERLI, *La parrocchia d'Ognissanti*, ms. B.P. 2305.

Anonimo, *Descrizione di Padova e suo territorio*, ms. B.P. 324.

Il "Beato" Simonino da Trento: un riconoscimento al Museo Civico di Padova*

Gli ultimi quattro decenni del Quattrocento padovano si presentano, com'è noto, poveri di certezze sebbene l'uso della categoria critica di "stile padovano" sia ormai assiomatico. A fronte del gran numero di artisti operanti in città, le opere esistenti collegabili a qualcuno dei loro nomi sono molto scarse. In questa zona d'ombra della storia dell'arte padovana trova la sua origine la disomogeneità del catalogo, spesso fluttuante, di Iacopo da Montagnana che offrendo gli unici addentellati sicuri, tutti sul crinale del secolo, ha in qualche modo inibito il chiarimento di altre figure emergenti⁽¹⁾.

Nella recentissima mostra al Museo civico di Padova (*Da Bellini a Tintoretto*, Padova, Musei civici, maggio 1991-dicembre 1992) ha trovato posto anche il bel "trittico" proveniente dalla chiesa padovana di Santa Maria dei Servi (Fig. 1), ascritto dalla critica di questo secolo a Iacopo Patrisati⁽²⁾. Nella scheda di catalogo Caterina Furlan ha offer-

(*) Desidero ringraziare la prof.ssa Stefania Mason Rinaldi e il prof. Paolo Sambin per il generoso incoraggiamento ad affrontare questo lavoro, la Veneranda Arca del Santo per la cortese autorizzazione alla pubblicazione di foto di opere antoniane.

(1) Mauro Lucco ha tentato una prima discussione "dell'ormai invecchiatissimo" catalogo del pittore costruito negli anni trenta, con eccessiva generosità, da Andrea Moschetti. M. LUCCO, *Il Quattrocento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a c. di C. SEMENZATO, "Fonti e studi per la storia del Santo. IX. Studi 5" Vicenza 1984, pp. 119-143, pp. 129-137.

(2) Si tratta della *Madonna della Misericordia con il Bambino, angeli e devoti* (scomparto centrale); *i Santi Giacomo Maggiore e Cristoforo* (scomparto laterale sinistro); *il Beato Filippo Benizzi e San Girolamo* (scomparto laterale destro).

Tre tavole unite, cm. 110 × 175 (complesso); cm. 106 × 57 (tavola centrale); cm. 106 × 59 (laterale sinistra); cm. 106 × 60 (laterale destra); le misure delle tavole non corrispondono alla scansionatura della cornice, non originaria, che determina tre aree di superficie pittorica di cm. 106 × 63 (centrale) e cm. 106 × 43 (laterali).



Fig. 1 - Pietro Calzetta (?), *Madonna della Misericordia e santi*, Padova, Museo Civico.

to nuovo materiale per la discussione critica: ritenendo di dover slegare l'autore dalla personalità di Iacopo da Montagnana per l'effettiva fragilità degli accostamenti proposti in precedenza, la studiosa propone di sciogliere dal catalogo del Parisati anche altre due opere da riferire, assieme alla pala dei Servi, ad un diverso pittore "imbevuto della stessa cultura di Iacopo"⁽³⁾. La concezione arcaicizzante che le riunisce spinge comunque la studiosa a precisare prudentemente che se mantenute al Parisati le opere indicate "andrebbero anticipate di qualche

inv. 385; ref. fot.: 2399 F (Museo Civico di Padova)

Il dipinto decorava l'altare della scuola di Santa Maria dei Servi posto nella chiesa omonima. Per un'accurata ricostruzione della sua storia critica si rimanda alla scheda di catalogo a cura di Caterina Furlan dove la studiosa precisa anche l'identità del secondo santo sulla destra nel Beato Filippo Benizzi, il quale è contraddistinto dalla raggiera della beatificazione in luogo dell'aureola, cfr. C. FURLAN, *Pittore Padovano*, in *Da Bellini a Tintoretto, dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a c. di A. BALLARIN e D. BANZATO, Roma 1991, pp. 70-72.

⁽³⁾ La *Madonna con il Bambino*, pubblicata per la prima volta da LUCCO, *Il Quattrocento*, 1984, fig. 165 e la tavola con i *Santi Agata, Francesco e Girolamo* della collezione Capodilista del Museo Civico di Padova, inv. 9.

tempo”, e circoscrive la realizzazione del “trittico” entro il terzo quarto del secolo XV. L'iconografia dell'opera, di cui in questa sede offriamo una lettura più precisa, complica un po' le cose in quanto, come vedremo, sposta decisamente in avanti la datazione del dipinto offrendoci qualche spunto di riflessione sui collegamenti dell'ambiente umanistico padovano e sulla religiosità popolare legata alla predicazione degli ordini regolari.

La nostra attenzione si fa facilmente catturare dalla bella figura di bambino nudo assiso di fronte alla Vergine della misericordia consuetamente identificato, sin dai commentatori settecenteschi, nel Bambino Gesù “in atto divotissimo”⁽⁴⁾ e ciò a discapito delle sue troppo grandi dimensioni, della sua inconsueta posizione eretta in primissimo piano, dell'assenza del nimbo sostituito da una raggiera, della sua particolare acconciatura alla “tedesca” e, soprattutto, di quella fasciuola al collo così evidente da far pensare ad un attributo specifico. Ora questi caratteri ci rivelano la vera identità dell'infante: Simone Unferdorben alias il “beato” Simonino da Trento (Fig. 2). Il piano primario e di assoluta rilevanza occupato dal bimbo spiega l'equivoco in cui sono caduti tutti gli storici e testimonia parimenti il culto fervente di cui fu oggetto il “beato” anche a Padova. Strangolato e orribilmente straziato all'età di due anni e mezzo, il piccolo Simone⁽⁵⁾ venne ritrovato la mattina del 26 marzo 1475 (domenica di Pasqua) presso la casa di un ebreo di Trento. Come immediata conseguenza tutti gli esponenti della comunità ebraica trentina furono accusati di omicidio rituale e sottopo-

⁽⁴⁾ P. BRANDOLESE, *Pitture, Sculture, Architetture e altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 64; G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle Belle Arti*, Venezia 1817, p. 157-158; P. SELVATICO, *I principali oggetti d'arte esposti al pubblico, luoghi sacri e luoghi profani*, in *Guida di Padova e della sua Provincia*, Padova 1842, pp. 147-308, p. 255.

⁽⁵⁾ Sulla figura del “beato” Simone da Trento, il cui culto è stato abrogato definitivamente il 28 ottobre 1965, tra la vasta bibliografia che lo riguarda si veda G. DIVINA, *Storia del beato Simone da Trento*, Trento 1902; O. RONCONI, *Per l'onore di tre Beati*, Vicenza 1908; I. ROGGER, *Simone di Trento*, sub voce in *Biblioteca Sanctorum*, Roma 1961-1969, XI (1968), pp. 1184-1188 con altra bibliografia; notevole interesse è suscitato dalla rapidissima diffusione del suo culto, cfr. A. ESPOSITO-D. QUAGLIONI, *Processi contro gli ebrei di Trento (1475-1478)*, I, Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Trento, 8, Padova 1990 e A. ESPOSITO, *Il culto del “beato” Simonino e la sua prima diffusione in Italia*, in *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo*, atti del convegno, Trento 2-6 Ottobre 1989, a c. di I. ROGGER e M. BELLA-BARBA, Bologna 1992, pp. 429-444. Per un quadro di riferimento essenziale: P.C. IOLY ZORATTINI, *Gli ebrei a Venezia, Padova e Verona*, in *Storia della cultura veneta dal primo quattrocento al concilio di Trento*, a c. di G. ARNALDI - M. PASTORE STOCCHI, Vicenza 1980, I, pp. 537-576, p. 542; M. LUZZATI, *Vescovi ed ebrei in Italia*, in *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*. Atti del VII convegno di storia della chiesa in Italia, Brescia 1977, a c. di G. DE SANDRE GASPARIANI, A. RIGON, F. TROLESE, G.M. VARANINI, “Italia sacra, 44”, II, Roma 1990, pp. 1099-1123.

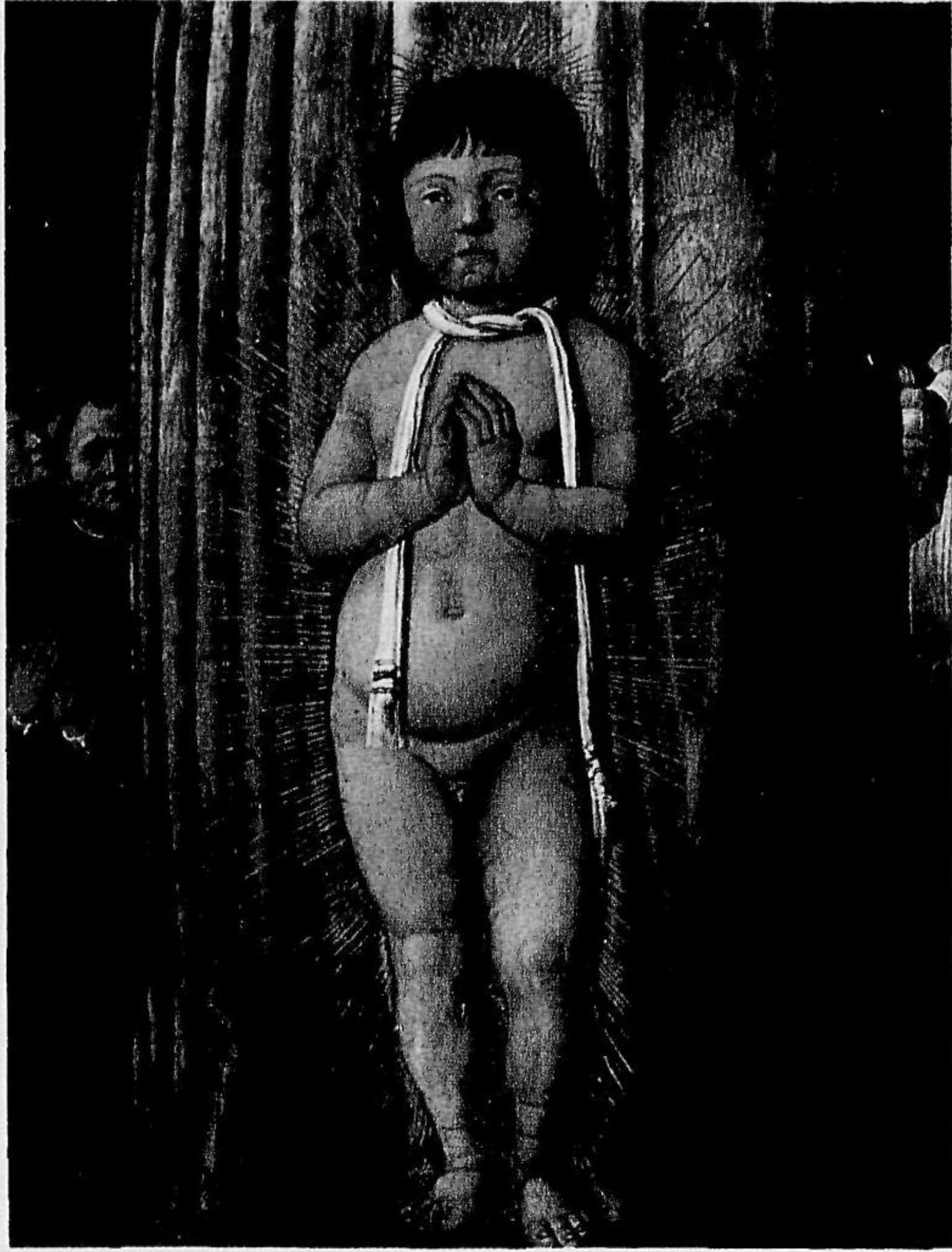


Fig. 2 - Pietro Calzetta (?), *Madonna della Misericordia e santi* (particolare), Padova, Museo Civico.

sti ad un processo in cui si fece uso della tortura. Le confessioni, così strappate, vennero divulgate con dovizia di particolari macabri e costituirono la principale fonte per la tradizione iconografica del “beato” che nella maggior parte dei casi è rappresentato durante il martirio assieme agli ebrei muniti di tenaglie, chiodi, coltelli ed effigiati nell’intento di raccogliere il suo sangue che, secondo l’accusa, era essenziale per la celebrazione rituale della pasqua ebraica. Nonostante la proibizione del culto da parte di papa Sisto IV, il piccolo martire trentino catalizzò immediatamente la devozione popolare e la fama dei suoi miracoli si diffuse in tutto il nordest italiano, in Istria e nelle regioni tedesche. La propagazione del suo culto fu rapidissima grazie alla vasta eco avuta dal processo di Trento contro gli ebrei, accusati dell’infanticidio in un clima di rovente antisemitismo per il problema dei prestiti feneratizi.

L'odio per gli ebrei imperversava anche in Veneto vista la germinazione di casi analoghi a quello trentino: a Marostica, nel 1485, si ebbe il caso del "beato" Lorenzino Sossio da Valrovina che sfociò, l'anno successivo, nella cacciata degli ebrei dalla provincia di Vicenza, mentre nel 1480 infiammò il culto del meno noto "beato" Sebastianino Novello da Portobuffolé (sui confini trevigiani) che portò al rogo, in piazza San Marco a Venezia, i tre ebrei accusati dell'omicidio rituale⁽⁶⁾.

La più vasta azione propagandistica in favore del culto di Simone fu sostenuta, con ogni mezzo, dal principe vescovo di Trento, Johannes Hinderbach (1418-1486), che utilizzò subito l'estesa ragnatela dei suoi rapporti nell'ambiente umanistico (Raffaele Zovenzoni, Felice Feliciano, Giovanni Francesco Pavini, Iacopo Zeno)⁽⁷⁾. Ne seguì una va-

⁽⁶⁾ Sul martirio di Lorenzino da Marostica, generalmente rappresentato legato ad una quercia, si veda: RONCONI, *Per l'onore di tre Beati*, pp. 187-273; G. VOLLI, *Il beato Lorenzino da Marostica presunta vittima di un omicidio rituale*, in "Rassegna mensile d'Israel", XXXIV, 1968, 9, pp. 513-526, 10, pp. 564-569; M. NARDELLO, *Il presunto martirio del beato Lorenzino Sossio da Marostica*, in "Archivio Veneto", V, 1972, pp. 25-45; il caso di Portobuffolé si meritò le cronache in versi vernacolari del poeta veronese Giorgio Sommariva (G. SOMMARIVA, *Martyrium Sebastiani Novelli trucidati a perfidi iudeis*, Treviso, Bernardino Celeri, 1480; G. SOMMARIVA, *Martirio di Sebastianino Novello e sentenza contro gli ebrei di Treviso*, Treviso, s.n., 1484). Su Sebastianino da Portobuffolé, il cui corpo esangue venne bruciato in un forno, si veda: S.G. RADZIK, *Portobuffolé*, Firenze 1984. Al riguardo segnalo che un'incisione pubblicata da Hind sotto il titolo di *Martirio di Simone da Trento*, descrive in realtà l'omicidio di Sebastianino ed è di notevole interesse per la sua presumibile derivazione da un affresco perduto. Il soggetto comporta una datazione *post* 1480. Le scene del martirio si svolgono entro un'architettura dai fregi di gusto lombardesco e di fronte ad una riunione di otto santi assisi ai lati di una Vergine allattante il Bimbo in trono, vi si parla un linguaggio di derivazione squarcionesca, o meglio zoppesca. L'incisione reca alla base l'iscrizione LINSTOP che, una volta sciolta, potrebbe fornire i nomi dell'incisore e dell'autore dell'opera originaria; L. INCISIT ST. OPUS. La probabile collocazione del dipinto in area trevigiana potrebbe far pensare ad un modo inconsueto di indicare Girolamo Strazzaroli da Aviano, oppure uno Stefano non meglio identificato. Cfr. A.M. HIND, *Early italian engraving*, Londra-New York 1938, I, sch. 45, p. 264, II, tav. 433.

⁽⁷⁾ Hinderbach fu protagonista di una splendida carriera, spesso intrecciata a quella di Enea Silvio Piccolomini con cui collaborava alla cancelleria imperiale. Dopo aver studiato a Vienna, si trasferì a Padova per conseguire il dottorato presso lo *Studium iuristarum* patavino (14 gennaio 1452) con cerimonia nella cattedrale cittadina, alla presenza dell'imperatore Federico III che in quella occasione conobbe Squarcione. Con l'appoggio determinante dell'imperatore divenne vescovo di Trento nel 1465; su di lui si veda *Il principe vescovo Johannes Hinderbach*, 1992; riguardo i suoi rapporti con l'ambiente umanistico: B. ZILLOTTO, *Raffaele Zovenzoni, la vita i carmi*, Trieste 1950; M. CORTESI, *Il vescovo Johannes Hinderbach e la cultura umanistica a Trento*, in *Bernardo Clesio e il suo tempo*, a c. di P. PRODI, II, Roma 1988, p. 477-502; C. BORELLI, *La stampa a Trento*, in *Pro Bibliotheca erigenda, manoscritti ed incunaboli del vescovo di Trento Johannes Hinderbach (1465-1486)*, a c. della Biblioteca Comunale di Trento, Trento 1989, pp. 21-24; ESPOSITO-QUAGLIONI, *Processi contro gli ebrei*, pp. 81-84; A. CHEMELLI, *Produzione libraria manoscritta e a stampa nell'ambiente trentino all'epoca del vescovo Hinderbach*, in *Il principe vescovo Johannes Hinderbach*, pp. 95-110; G. DELLANTONIO, *Il principe vescovo J. Hinderbach e l'architettura: interessi umanistici, motivazioni ideologiche ed impegno pratico*, in *Il principe vescovo Johannes Hinderbach*, pp. 253-272; M. WELBER, *Manoscritti trentini e l'attività letteraria di Johannes Hinderbach*, in *Il principe vescovo Johannes Hinderbach*, pp. 65-94.

sta produzione letteraria in prosa o versi latini, più raramente vernacolare, che coinvolse Girolamo Campagnola, Giorgio Sommariva, Giovanni Maria Tiberino, Francesco Barsellino, Giovanni Calfurnio, Umberto Puscolo e altri⁽⁸⁾. Nell'ambiente religioso gli ordini regolari, che già si adoperavano contro l'usura, si dimostrarono particolarmente sensibili all'appello del vescovo di Trento.

Molti padovani illustri parteciparono all'accesa diatriba che accompagnò il processo agli ebrei di Trento, primo tra tutti scese in campo il canonico Giovanni Francesco Pavini, famoso giurista, che perorò a Roma la causa del beato per conto di Hinderbach⁽⁹⁾, mentre furono meno tempestivi gli interventi di Girolamo Campagnola⁽¹⁰⁾. Sul fronte

⁽⁸⁾ Oltre alla bibliografia citata alla nota ⁽⁷⁾ vedansi M. DE UNTERRICHTER, *Il beato Simone e i verseggiatori suoi contemporanei*, in "Studi trentini di scienze storiche", 11, 1930, pp. 187-193. L'antisemitismo aveva trovato terreno fertile nell'ambiente umanistico veneziano, soprattutto in Paolo Morosini, Fantino Dandolo, Ludovico Foscarini ed Ermolao Donà, cfr. M. L. KING, *Umanesimo cristiano nella Venezia del Quattrocento*, in *La chiesa di Venezia tra medioevo ed età moderna*, a c. di G. VIAN, "Contributi alla storia della chiesa veneziana", 3, pp. 15-54, pp. 27-28.

⁽⁹⁾ Annotiamo segnatamente l'eloquente presenza nella biblioteca capitolare padovana di un incunabolo del giurista Pavini stampato a Roma e proveniente forse dal fondo di Iacopo Zeno: *Votum contra judeos tridentinos. Inquisitio et condemnatoria sententia contra judeos per dominum tridentinum potestatem, formata et lata reiectis in contrarium deductis et allegatis*, [Roma], s.n.t. [ma 1478], calto 2, n. 210. Si tratta di una circostanziata descrizione del processo di Trento agli ebrei accusati dell'omicidio rituale. Il canonico si sofferma spesso sulle atrocità del delitto con un particolare gusto macabro inteso a rafforzare l'effetto dell'accusa ai "perfidis iudeis" e trova il modo di spezzare una lancia anche in favore del culto di altri beati, nelle chiese padovane: il monaco Ario e l'abate Rinaldo, vittime di Ezzelino da Romano, nella chiesa di Santa Giustina; il francescano Luca Belludi al Santo, Elena Enselmini e Beatrice d'Este nel monastero di Gemmola "in montibus Padue quibus capelle et ecclesie sunt edificate et fiunt publice oblatores". Riguardo la provenienza dell'incunabolo va detto che esso non compare nell'inventario redatto in occasione della donazione della libreria Zeno fatta dal vescovo Pietro Foscarini nel 1482, vi compare però il testo a cui è allegato cioè il famoso *Tractatus visitationum* dello stesso Pavini, E. GOVI, *La biblioteca di Iacopo Zeno*, in "Bollettino dell'Istituto di patologia del libro", X, 1951, pp. 34-118. I rapporti intercorsi tra il Pavini e lo Zeno sono ricordati in G. DE SANDRE GASPARINI, *Vescovi e vicari nel Veneto*, in *Vescovi e diocesi in Italia*, Atti del convegno, I, pp. 569-600, p. 590 e n. 57 con bibliografia. Per una fonte di notizie sullo Zeno, cfr. G. DEGLI AGOSTINI, *Notizie storico critiche intorno la vita e le opere degli scrittori viniziani*, Venezia 1752-54, rist. anast. a c. di U. STEFANUTTI, Bologna 1975, I, pp. 294-309, in part. p. 302.

⁽¹⁰⁾ Può essere interessante il contributo di Girolamo Campagnola: *Hieronymi Campagnolae Patavini ad inclitum Rogatorum Senatuum in Hebraeos Oratiuncula*, su cui si veda N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, p. 63; RONCONI, *Per l'onore di tre Beati*, p. 130 e pp. 194-198 dove sono trascritti alcuni passi dell'opera segnalata nella biblioteca Saibante di Verona con la segnatura MS658 e secondo cui Campagnola riporterebbe la notizia di un altro infanticidio rituale avvenuto a Padova nel 1470; R. ZANOCCO, *Il martirio del B. Simonino da Trento in un processo padovano del 1480*, in "Bollettino Diocesano di Padova", XII, 1927, 3, pp. 188-196, p. 196. La collezione Saibante è andata dispersa all'inizio del secolo, ne rimane il catalogo: G. CHIUSI, *Catalogo dei manoscritti e delle collezioni Saibante e Gianfilippi di Verona*, Milano 1842. Si conserva, invece, a Roma (Biblioteca Angelica) e a Trento (Biblioteca comunale), copia di un altro suo scritto in volgare: *Martirio di Simone da Trento*, [Verona, presso Giovanni Alberto Alvise, c. 1478], cfr. *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, V, Roma 1972, p. 106.

religioso i Francescani Osservanti abbracciarono con ardore straordinario la causa del "beato", in perfetta sintonia con la loro lotta acerrima all'usura, e l'attività omiletica dei predicatori itineranti fornì uno strumento di diffusione capillare del suo culto: si pensi all'opera di Bernardino Tomitano da Feltre per la cui predica padovana del 1480 si dovette trasferire il pulpito all'esterno della cattedrale, a Padova predicò Michele Carcano⁽¹¹⁾, il ministro provinciale frate Giovanni Pietro vi portò personalmente delle reliquie del "beato" Simonino consegnategli dallo stesso Hinderbach in dono al vescovo Iacopo Zeno⁽¹²⁾, l'agostiniano Silvestro da Bagnoregio si adoperò per la causa di Simone anche a Padova, dove si vide coinvolto in un aspro scontro verbale con Antonio Capodilista scettico sul valore del processo trentino agli ebrei⁽¹³⁾. Hinderbach intrattenne un rapporto anche con l'ordine dei Servi di Maria: è documentato un accordo stipulato con il priore generale Tornelli a Verona, per la partecipazione ai benefici spirituali⁽¹⁴⁾,

⁽¹¹⁾ Bernardino da Feltre è stato spesso ritenuto un involontario fomentatore dei disordini antisemiti a causa della sua predicazione a Trento nei giorni della morte del piccolo Simone. La sua presenza a Padova è molto assidua tra il 1476 e il 1480 coprendo per due volte l'incarico di guardiano del monastero di San Francesco, su di lui vedasi V. MENEGHIN, *Fonti e studi su la vita e l'opera del B. Bernardino Tomitano da Feltre*, "Studi e Testi francescani, 35", I, Roma, 1966; V. MENEGHIN, *Bernardino da Feltre e i monti di pietà*, Vicenza 1974; G. PALUDET, *Bernardino da Feltre, piccolo e poverello*, Venezia 1993, pp. 221-226; sulla predicazione di Michele Carcano, cfr. D. GALLO, *Predicatori francescani nella cattedrale di Padova durante il Quattrocento*, in *Predicazione francescana e società veneta nel Quattrocento: committenza, ascolto, ricezione*, atti del II convegno internazionale di studi francescani, Padova 1987, in *Le Venezie francescane*, 6/1, 1989, pp. 187-188.

⁽¹²⁾ Su questo primo arrivo delle reliquie del Simonino si trova notizia in *Protogiornale per l'anno MDCCLXXIV ad uso della città di Padova che comprende le giornaliere notizie, molti fatti della medesima ed altre cose degne di memoria*, III, Padova 1774, pp. 63-64 dove si accenna anche ad una lettera di Hinderbach indirizzata a Francesco Sansone, ministro generale dei minori, per ottenerne un intervento presso l'arcivescovo di Spalato, Giovanni da Udine, in favore della causa di Simone.

⁽¹³⁾ Un'analisi più approfondita del ruolo degli ordini regolari si trova in ESPOSITO, *Il culto del "beato" Simonino e la sua prima diffusione in Italia*, pp. 438-443 con moltissima bibliografia, in particolare cfr. n. 52, p. 439 riguardo alla controversia tra Bagnoregio e il canonista Capodilista. Inoltre sulle condizioni degli ebrei e sul culto di Simone a Padova si veda A. CISCATO, *Gli ebrei in Padova (1300-1800)*, Padova 1901, pp. 132-135, inoltre pp. 264-265, doc. XIII dove pubblica anche una tempestiva ducale ai rettori di Padova del 22 aprile 1475 sull'acuirsi del generale antisemitismo legato ai fatti di Trento. Questa ducale, "che sia per li rettori di Padova provvisto acciò li hebrei possino vivere sicuri e senza essere molestati per il tumulto nato in Trento per la morte del Simonetto morto dalli hebrei", ed un'altra del 28 febbraio 1475 "che prhoibisce à predication in Padova et il concitar i christiani contro li hebrei", si trovano citate nel manoscritto della biblioteca civica di Padova [G. GENNARI], *Miscellanea opuscoli padovani*, Ms., BP 125/XVI, f. 14 e f. 33v.

⁽¹⁴⁾ Archivio di Stato di Trento (A.S.T.), APV, s.l., cp. 55, n. 34.



Fig. 3 - Marco Zoppo, *Madonna con il Bambino e otto angeli*, Parigi, Musée du Louvre, © photo R.M.N.

inoltre nell'anno 1500 è documentata una *confraternitas beati Simoni Tridentini in ecclesia sanctae Mariae Servorum Venetiarum* mentre nella chiesa dei Serviti di Mantova (chiesa di San Barnaba) si conserva ancora un affresco con Simone da Trento e la Beata Elisabetta⁽¹⁵⁾. A Venezia il culto del "beato" doveva essere già popolare da tempo se un ricco mercante veneziano chiede, nel suo testamento del 14 settembre 1484, che sia mandata "aliquam bonam personam ad beatum Simone-

⁽¹⁵⁾ Per la confraternita veneziana si veda A.M. VICENTINI, *I Servi di Maria nei documenti e codici veneziani. Parte I. Gli antichi archivi de' Servi a Frari*, I, S. Maria dei Servi di Venezia, Treviglio 1922, pp. 16, 186, 404. Per l'affresco mantovano cfr. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Firenze 1978, p. 286, n. 91, fig. 338.

tum Tridenti, ubi celebrari debeat unam missam cum oblatione unius candelloti cerei”⁽¹⁶⁾, i *desiderata* spettano a Baldassare Dardani del fu Giacomo abitante a Venezia, presso San Cassian, un cui avo, Barnaba, fu sepolto nella chiesa dei Servi di Venezia nel 1364. È necessario aprire una parentesi su questa famiglia di cittadini veneziani in quanto va loro ascritto il merito di una importante commissione artistica. Si tratta della celebre *Madonna con il Bambino e otto angeli musicanti* (detta *Madonna Wimborne*, Parigi, Musée du Louvre, R.F. 1980-81) opera eseguita da Marco Zoppo durante il suo allunato presso lo Squarcione a Padova e per questo datata 1453-55 (fig. 3). Il blasone alla testa di cavallo azzurro interzato in banda rossa caricata di tre uccelli passanti, l’uno sopra l’altro lungo la banda e stelle due poste in palo, una in punta del

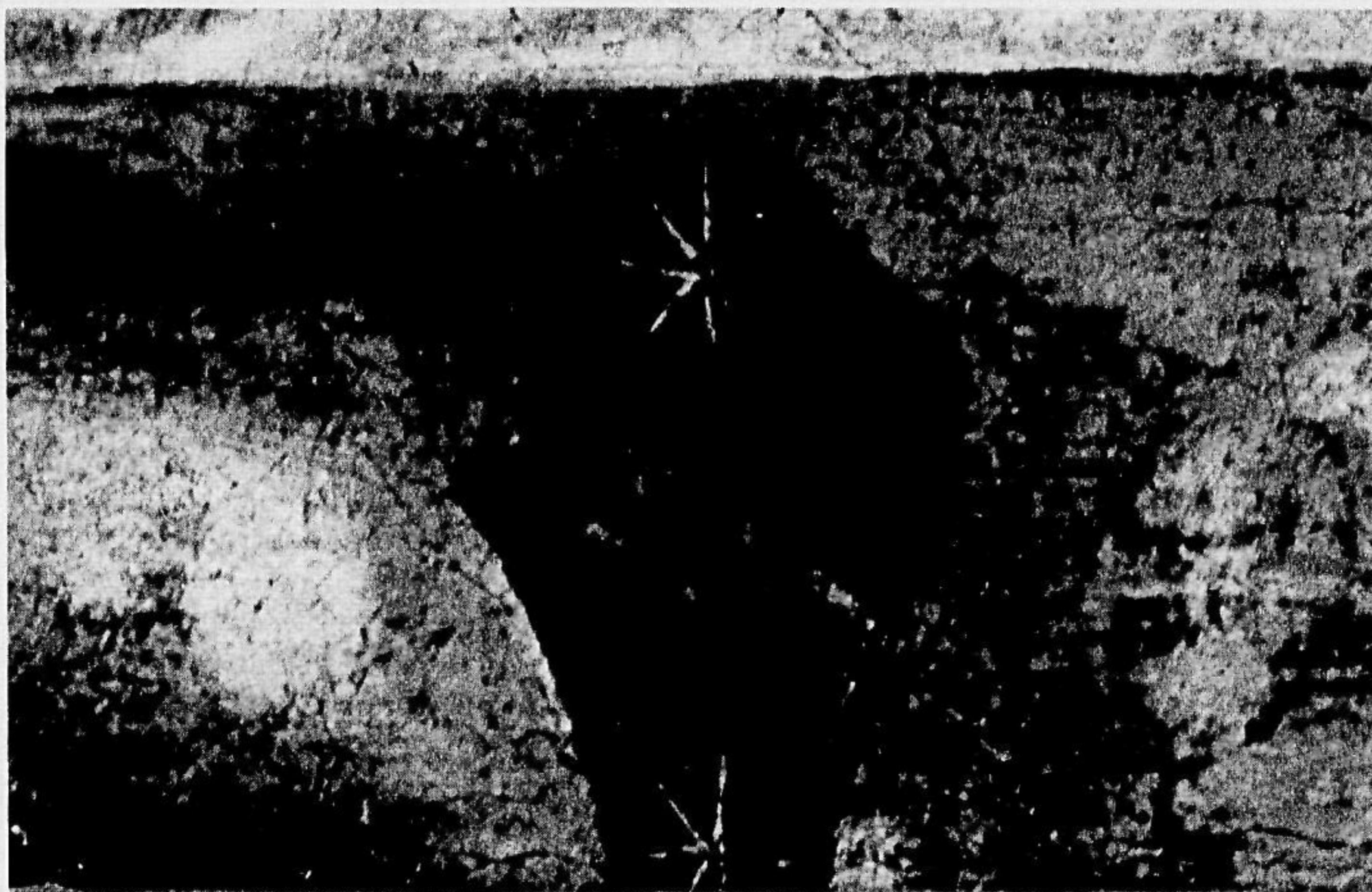


Fig. 4 - Marco Zoppo, *Madonna con il Bambino e otto angeli* (particolare), Parigi, Musée du Louvre, © photo R.M.N.

capo e l’altra nel mezzo della punta, che si vede ripetuto due volte sul parapetto della *Madonna Wimborne* (fig. 4), contraddistingue la famiglia Dardani di Venezia e se da una parte certifica una commissione ve-

⁽¹⁶⁾ Archivio di Stato di Venezia (A.S.V.), notarile sezione testamenti, b. 69, f. 32, n. 69, notaio Gerolamo Bonicardi.

neziana dall'altra offre uno spunto per alcune considerazioni cronologiche, visto che il diritto di fregiarsi delle armi venne concesso a Giacomo Dardani, padre del suddetto Baldassarre, solo il 26 marzo 1451⁽¹⁷⁾.

A questo punto non stupirà rinvenire esempi di culto al "beato" Simonino anche nella chiesa dei Servi di Padova: gli atti di un processo per i miracoli dell'*innocente bambino*⁽¹⁸⁾ istruito nel 1480 dal vescovo Iacopo Zeno, per mezzo del suo commissario *praeclaro utriusque iuris doctori* Nicolò da Ponte, parlano esplicitamente di un altare eretto nella chiesa dei Servi per volontà di mastro Francesco de Coltellini detto Vaginario *sub vocabulo et imagine beati Simonis martyris de Tridento* ed un altro altare nella chiesa di Santa Maria di Bethlehem; ai Carmini e nel monastero di Santo Stefano sono raccolte altre attestazioni giurate⁽¹⁹⁾.

Si aggiunga che la fama miracolosa attribuita al piccolo martire avrà subito un sicuro incremento con l'arrivo delle sue reliquie: alcune inviate a Padova dal vescovo Hinderbach nel 1476, come abbiamo detto, altre portate da Trento dallo stesso de Coltellini che le ricevette dal

(17) Il riconoscimento dei blasoni Dardani è stato reso noto dallo scrivente durante il seminario di Storia dell'arte veneta tenutosi a Parigi (Musée du Louvre, 11-14 marzo 1993) nell'ambito dell'omonimo corso condotto dalla prof. Stefania Mason Rinaldi, Università di Udine. Riservandomi di tornare sull'importante argomento con maggiore ricchezza di particolari e bibliografia rimando, per ora, alle notizie su Giacomo e Alvise Dardani in P. DE PEPPA, *sub voce*, in "Dizionario Bibliografico degli Italiani", XXXII, pp. 762-767, mentre per il blasone si veda Biblioteca Civico Museo Correr di Venezia, *Codice Cicogna*, 1701, foglio volante con lo stemma, ed E. MORANDO DA CUSTOZA, *Libro d'Arme di Venezia*, Verona 1979, tav. CXVII. L'atto di concessione del blasone si trova in A.S.V., Consiglio dei Dieci, registro misto 14, f. 36r. Da un altro atto si evince che Giacomo Dardani era meno interessato ad un altro "premio" offertogli dai Dieci, cioè l'ufficio de' primi, A.S.V., Consiglio dei Dieci, registro misto 14, f. 1r, 30 maggio 1451.

(18) Archivio della Curia Vescovile di Padova (A.C.V.P.), *Processus habitus in ecclesia Sancta Maria Servorum super verificatione miraculorum beati Symioni martiri de Tridento*, 1480, Cause dei Santi, I/1. L'unico studio sul documento è l'articolo già citato, ZANOCCO, *Il martirio del beato*.

(19) A.C.V.P., *Processus habitus*, ff.6r.7v.15v. Abbiamo già accennato al rapporto dello Zeno con il vescovo di Trento. Questo processo è la traccia più importante dell'appoggio dato dal vescovo padovano alla causa del beato, per noi costituisce una fonte storica di fondamentale importanza. Il documento conservato nell'archivio della Curia Vescovile di Padova può considerarsi un'abbreviatura mancante della parte finale (vi sono registrate 26 deposizioni), l'estensione delle attestazioni giurate dei miracoli avvenuti a Padova venne inviata a Trento nel giugno 1480, ma non ci è stata tramandata come, invece, è avvenuto per la lettera accompagnatrice autografa dello Zeno, in cui il vescovo si dichiara lui stesso devoto del piccolo Simone, e da cui impariamo il nome dell'estensore del processo: il notaio Bartolomeo Lupo (A.S.T., APV, s.l., cp. 69, n. 142). Si veda principalmente ZANOCCO, *Il martirio del B. Simonino*, p. 195; ESPOSITO-QUAGLIONI, *Processi contro gli ebrei di Trento*, p. 91, n. 112; ESPOSITO, *Il culto del "beato" Simonino e la sua prima diffusione in Italia*, p. 439, n. 55.

canonico Vincenzo da Monteforte. Un documento notarile del 1494 ci spiega che il 13 maggio 1480 Francesco Coltellini ottenne dal vescovo di Padova Zeno quaranta giorni di indulgenza per quanti visitassero l'altare con le reliquie del Simonino⁽²⁰⁾.

L'apposizione dei sacri resti aveva effetti taumaturgici, ma più spesso era sufficiente l'invocazione del "beato" per ottenerne i benefici. Molti miracoli, attestati nel processo del 1480, riguardarono la salute di bambini, neonati e partorienti⁽²¹⁾. Questo ruolo di protettore dei bimbi spiega la presenza del piccolo martire sulla pala che le fonti settecentesche ricordano sopra l'altare dedicato a S. Maria del Parto giu-
spatronato della congregazione dei Servi. Sotto il manto della Vergine sono ben visibili i confratelli: in seconda fila sono individuabili, alla destra, le suore del Terz'ordine dei Serviti⁽²²⁾. Assume un'importanza considerevole il volto del primo personaggio sulla destra, vestito di rosso porpora, presentando una notevole somiglianza con il ritratto di Iacopo Zeno (fig. 5) eseguito, postumo, entro il 1505 da Bartolomeo Montagna nella sala dei vescovi in Vescovado⁽²³⁾. Nella pala, egli è rappresentato in prossimità di san Giacomo maggiore che in questo caso assumerebbe anche il ruolo di santo onomastico del vescovo patavino il quale, giova ricordarlo, si era dichiarato devoto del piccolo Simone oltre ad essersi molto adoperato per il riconoscimento del suo culto ed essere stato in strettissimo contatto con la cerchia umanistica che ne

(20) Archivio di Stato di Padova (A.S.P.), Notarile, t. 2819, f. 152. Si trova una parziale notizia del documento in *Archivio Sartori, documenti di storia e arte francescana*, a c. di G. LUISETTO, III/2, Padova 1988, p. 1583. La lettura integrale del testo è di notevole interesse: il 7 luglio 1494 Francesco de Coltellini dà in locazione il diritto di questua in favore dell'altare del "beato" Simone, dotato di reliquie ed indulgenze, a Domenico di Andrea Bresia della plebe di San Vittore della diocesi di Milano "sive posse helemosinis querere per totum territorium et dyocesis civitatis Brixine et totius agri brixienensis" e ciò per tre anni allo scopo di "iura ipsius capelle augeri et manifestari reliquias in ea existentes". La concessione delle indulgenze all'altare, "omnibus manus suas porrigentibus adiutrices altari nuper erecto sub vocabulo beati Simonis", è registrata nell'archivio della Curia vescovile (A.C.V.P., *Diversorum*, I, 40, f. 234r.). Vedi allegato doc. 1.

(21) Cfr. ZANOTTO, *Il martirio del B. Simonino*, pp. 190-193.

(22) Sulle loro vesti cfr. L. CIBRARIO (a c. di), *Descrizione storica degli ordini religiosi, compilata sulle opere di Bonanni, d'Helyot, dell'Ab. Tiron ed altre sì edite che inedite*, 2 voll., Torino 1845, tav. s.n., vol. II. Rimane, invece, misteriosa l'identità dei personaggi ritratti in prima fila, sotto il manto della Vergine, con tutta probabilità appartenenti alla confraternita dei Servi. Il secondo sulla destra veste l'abito ordinario della nobiltà veneziana caratterizzato dalle ampie maniche strette ai polsi, cfr. A. VITALI, *La moda a Venezia attraverso i secoli, lessico ragionato*, prefazione di D. DAVANZO POLI, Venezia 1992, p. 417, fig. 124.

(23) P. SAMBIN, *Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo: 1. Prospero da Piazzola, Bartolomeo Montagna, Jacopo da Montagnana, Jacopo da Feltre, Nicoletto da Modena*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LI, 1962, pp. 99-126, pp. 104-108, doc. 7.



Fig. 5 - Bartolomeo Montagna, *Ritratto del vescovo Iacopo Zeno*, Padova, Vescovado.

diffondeva i contenuti⁽²⁴⁾. Se l'agnizione si dimostrasse esatta, ci fornirebbe un *terminus ante quem* all'aprile 1481 momento dell'improvvisa morte dello Zeno.

La presenza del beato Filippo Benizzi, generale dell'ordine dei Serviti, rafforza l'appartenenza della commissione della pala alla con-

⁽²⁴⁾ Vedi *supra* nota ⁽¹⁹⁾. Per quanto riguarda il riconoscimento di Iacopo Zeno sulla pala, possiamo riassumere una serie di fattori che ci convincono del suo forte sostegno al culto di Simone, quale "campione" del beato a Padova. Lo stretto rapporto di Zeno con Hinderbach, l'attivismo di uno suo canonico, il Pavini, i cui scritti riguardanti il processo di Trento furono pubblicati a Roma assieme ai *Consilia* di Paolo da Castro che fu maestro dello stesso Zeno, la concessione delle indulgenze all'altare dedicato a Simone nonché l'istruzione del processo del 1480 ai miracoli del "beato" a Padova, si veda anche la nota ⁽²⁹⁾, rendono estremamente probabile la presenza del vescovo di Padova tra i devoti della pala, quale conferma pubblica e autorevole della leicità del culto.

fraternita. I santi Giacomo maggiore e Cristoforo godevano di una particolare attenzione da parte della congregazione dei Servi: ad essi infatti venne dedicato l'ospedale in borgo Santa Croce "di ragione della veneranda confraternita di santa Maria de Servi detta del Parto" sin dal 1414⁽²⁵⁾, in questo modo si spiega la loro presenza sulla pala. Questi fattori rendono superflua un'ipotetica collocazione originaria del dipinto in esame sopra l'altare dedicato al "beato" Simone pure presente in chiesa (e fatto costruire in economia come racconta lo stesso de Coltellini nella sua attestazione al processo del 1480)⁽²⁶⁾, mentre è più probabile una propagazione del culto all'altare della confraternita dei Servi come si evince dalla lettura di un inedito documento dell'anno 1676⁽²⁷⁾ in cui Agostino Como "guardian" si riferisce all'altare della scuola di Santa Maria dei Servi dicendolo intitolato "hal Simionino". Si tratta di una polizza di pagamento di vari lavori di restauro commissionati per l'altare della confraternita nella chiesa omonima. Il documento ci svela che il culto al "beato" Simonino era lontano dall'affievolirsi ancora nel 1676, perdurando la produzione di immagini destinate alla sua adorazione, come il "palio niovo fatto per il suo altar con la figura di san Simionino, laca e oro e pitura" per cui il pittore Biagio di Stefano Coridoro è pagato ventiquattro lire e sedici soldi. Inoltre è probabile che il documento attesti al 1675-76 un intervento di restauro sull'opera in esame, affidato al pittore Francesco Polato il quale viene pagato 22 ducati "per haver dipinto l'altare della scola dalla cima al fondo come si vede agiustato le due figure che heran foche e falgiate". Un altro manoscritto del secolo XVII nella biblioteca civica di Padova si riferisce sicuramente al nostro dipinto quando cita nella chiesa dei Servi "quella [pala] poi del b. Simonetta e di Zambellino"⁽²⁸⁾.

A questo punto abbiamo un sicuro *terminus post quem* al 23 marzo 1475 (*dies passionis et martirii beati Symonis pueri et innocentis ab*

(²⁵) A.S.P., corporazioni soppresse, Santa Maria dei Servi, scuole religiose e capitoli della città, n. 1, fasc. 42: *Carti concernenti al ospital di san Giacomo e Cristoforo posto sopra il borgo di Santa Croce in Padova di ragione della veneranda confraternita di santa Maria de Servi detta del Parto*. Va aggiunto che un tabernacolo d'argento con una reliquia di San Cristoforo è registrato in sacrestia, A.S.P., corporazioni soppresse, Santa Maria dei Servi, scuole religiose e capitoli della città, n. 4, fasc. s.n., f. 5v.

(²⁶) A.C.V.P., *Processus habitus*, f. 2r.; ZANOTTO, *Il martirio del B. Simonino*, p. 190.

(²⁷) A.S.P., corporazioni soppresse, Santa Maria dei Servi, scuole religiose e capitoli della città, n. 6, fasc. 1675. *Poliza della spesa delli ducati 50 Salla nel altare nella chiesa de Servi, Padua. 1676*, ff. 3-5 e sei carte più piccole fissate al f. 5 in basso. Vedi allegato doc. 2.

(²⁸) *Pitture d'autori rinomati antichi e moderni esistenti ne' sacri tempij et altri pubblici lochi della città di Padova*, Ms., Sec. XVII [1681-1693], Copia Sec. XIX, B.C.P., BP125, ed. a c. di P.L. FANTELLI in "Padova e la sua Provincia", XXIV, 1978, 10, pp. 14-23, p. 18.

impiis Judeis ad instar Salvatoris cruciati, come Hinderbach annota nel suo calendario) perfezionabile al 1480 non essendo nominata la Confraternita dei Servi nel processo padovano di quell'anno⁽²⁹⁾. Il riconoscimento del vescovo Iacopo Zeno, tra i fedeli, ci fornirebbe uno stringente *terminus ante quem* all'aprile 1481 anno della sua morte, permettendoci una datazione dell'opera tra il maggio 1480 e l'aprile 1481.

Torniamo, per un istante, alla figura del beato Simone per registrare l'originalità iconografica del nostro caso. Solitamente rappresentato durante il martirio assieme ai sette ebrei come efferati aguzzini, oppure in trionfo con la bandiera, non è mai sprovvisto della "sciarpetta" con cui è stato strangolato, ma a Padova per la prima volta si trova "dinanzi" ad un'iconica Vergine della Misericordia, entro una splendente mandorla di raggi, probabilmente derivata da una xilografia (per es. quella padovana conservata a Ravenna)⁽³⁰⁾, alludenti alla sua "beatitudine" e al centro di una sacra riunione di santi ben più affermati, compagnia che frequenterà maggiormente nei secoli successivi. L'immagine padovana di Simone si colloca con notevole originalità nell'ambito dei suoi repertori, confermando del resto il tipo cristologico della sua rappresentazione che ora passa dall'imitazione della passione del Salvatore a quella dell'innocente sacertà del Bimbo. Se la rappresentazio-

⁽²⁹⁾ L'assenza di una qualsiasi citazione dell'altare della confraternita dei Servi nel processo del 1480 conferma, a mio parere, il *terminus post quem* a quell'anno. Il processo, infatti, fu istituito da Iacopo Zeno allo scopo di fornire a Johannes Hinderbach solidi argomenti, in forma di attestazioni giurate, per la perorazione della causa di beatificazione di Simone, questa chiave di lettura del processo è confermata dalla concessione d'indulgenza all'altare del Simonino, eretto dal Coltellini, da parte del vescovo Zeno (cfr. nota 20) e datata 13 maggio 1480 cioè solo pochi giorni prima dell'inizio delle deposizioni (29 maggio 1480, cfr. A.C.V.P., *Processus habitus*, f. 1r.). I commissari del vescovo di Padova non avrebbero certo trascurato di mettere in risalto il ruolo che l'importante confraternita dei Servi sarebbe venuta ad avere in un contesto simile e nemmeno è pensabile che le ipotetiche deposizioni dei confratelli venissero relegate negli ultimissimi fogli del processo, cioè in quelli oggi perduti. Mi sembra quantomeno improbabile che la confraternita dei Servi abbia accolto il piccolo Simone sul proprio altare (non quello privato, in cappella, ma quello "pubblico" in chiesa) fin dal 1475, quando il suo culto era ancora così acerbo: il processo del 1480, infatti, documenta l'attività miracolosa dell'infante nella contrada dei Servi in modo particolare negli anni 1477 e 1478 (sebbene in città vi fossero stati casi già sette mesi dopo il martirio, cfr. ZANOTTO, *Il martirio del beato*, pp. 190-194), tutti indizi che ci spingono a spostare in avanti il *terminus post quem* per la pala dell'altare.

⁽³⁰⁾ Cfr. *Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e da altri luoghi*, catalogo della mostra di Roma, Gabinetto nazionale dei disegni e delle stampe, a c. di F. BELLINI, Ravenna 1987, n. 46, pp. 128-129. Un vasto repertorio iconografico si trova in L. DAL PRA, *L'immagine di Simonino nell'arte trentina dal XV al XVIII secolo*, in *Il principe vescovo Johannes Hinderbach*, pp. 445-484; D. RIGAUX, *L'immagine di Simone da Trento nell'arco alpino lungo il secolo XV: un tipo iconografico?*, in *Il principe vescovo Johannes Hinderbach*, pp. 485-496. Altri esempi moderni in REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris 1955-59, p. 1227; ROGGER, *Simone da Trento*, p. 1188.

ne del martirio è strettamente legata alla diffusione del culto, la sua assenza sarà indice di una devozione già ben radicata da tempo, e la sola sciarpetta, più che sufficiente ai fedeli per riconoscere il "beato", rafforza l'ipotesi di un *terminus post quem* avanzato.

La nuova datazione della pala dei Servi anzitutto ci conferma episodi notevolmente "attardati" nella produzione pittorica padovana del secondo Quattrocento inoltrato e, in secondo luogo, pone alcune difficoltà alla cronologia di Iacopo Parisati qualora gli ascrivessimo il merito dell'esecuzione di quest'opera. L'antecedenza del dipinto dei Servi rispetto alla *Madonna del Tresto* ipotizzata da Lucco⁽³¹⁾ sospingerebbe quest'ultima a ridosso dei lavori perduti di Iacopo nel chiostro nuovo al Santo (1487) e nel "tinello dei dottori" in vescovado (1487-89) ovvero intorno o dopo la metà dell'ottavo decennio come, del resto, già stimava Caterina Furlan⁽³²⁾. Il confronto stilistico tra le due opere da cavalletto, che allora dovrebbero appartenere a momenti molto vicini, non genera alcuna certezza, semmai dei dubbi per la decisa superiorità qualitativa della *Madonna del Tresto*, la cui attribuzione al Parisati si deve a Roberto Longhi (1927). Se poi il frammento di affresco con la *Madonna e il Bambino* del Museo civico di Padova dovesse appartenere agli anni settanta, come propongono la Furlan e il Lucco, la nostra opera verrebbe a trovarsi tra due termini di confronto poco rassicuranti sulla sua attribuzione al Parisati, costringendoci a pensare ad una improvvisa caduta del suo linguaggio su moduli molto più attardati proprio nell'ipotetico momento di maggiore adesione dell'artista alle novità belliniane. Una lettura delle opere certe e documentate di Iacopo, cioè le rappresentazioni di storie romane al palazzo dei nobili di Belluno (1490)⁽³³⁾, la decorazione della cappella Barozzi e il suo trittico in Vescovado (1494-95), e gli affreschi nella chiesa di Santa Maria di Monteortone, da cui provengono anche le due tavole con l'*Annunciazione* delle Gallerie dell'Accademia (1494-97), mette in risalto un gusto perseverante, espressamente umanistico, per il paesaggio urbano, prospetticamente inquadrato, per l'ambientazione architettonica di carat-

(31) LUCCO, *Il Quattrocento*, pp. 136-137 dove lo studioso propone per la *Madonna del Tresto* una datazione sulla fine del settimo decennio. Per la bibliografia precedente sull'opera di Ospe-daletto Euganeo si veda C. FURLAN, *Jacopo da Montagnana: Madonna del Tresto*, in *Dopo Mantegna, arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, cat. mostra, Milano 1976, pp. 36-37.

(32) C. FURLAN, *Jacopo Parisati da Montagnana*, in *Da Bellini a Tintoretto*, pp. 69-70, p. 70.

(33) Il ciclo perì con la distruzione del palazzo nel 1838, ma ne conserviamo memoria attraverso i disegni di Ippolito Caffi (c. 1825) e le incisioni di Melchiorre Toller (1838). *Catalogo del museo civico di Belluno, I, I dipinti*, a c. di M. LUCCO, Vicenza 1983, pp. 5-7.

tere classico, con tutto il suo apparato decorativo ricco di archi, paraste e fregi a "candelabra". Le grottesche divengono le principali protagoniste della decorazione del grande catino absidale di Monteortone e di quello della cappellina Barozzi in vescovado, lasciando alla parte figurativa la veste più timida di monocromi. Nel *ritrovamento dell'immagine miracolosa di Maria*, il più vasto paesaggio *en plein air* di Monteortone, Iacopo non rinuncia alla dimensione della vita urbana e antropizza la campagna con strade, mulini, casolari, chiese e castelli fino alla "metropoli" turrita e irta di campanili, sullo sfondo. Di tutto ciò non si trova alcun riscontro nella pala dei Servi dove, dietro la sacra riunione, si apre una pianura assolata e silente, totalmente disabitata. Dobbiamo aggiungere, però, che proprio gli affreschi di Monteortone ci invitano alla prudenza per alcune assonanze stilistiche tra i panneggi delle vesti degli apostoli della mantegnesca *Assunzione*, ivi posta sopra l'arco presbiteriale, e quelli dei santi della pala. A sua volta il leone di San Marco che decora una vela della cappellina Barozzi, potrebbe accostarsi alla docile fiera di San Gerolamo della nostra pala, entrambi sono contraddistinti da particolarissimi *moustache* neri sopra la bocca. Tuttavia, a mio avviso, l'attribuzione della pala a Iacopo da Montagnana non è inequivocabile.

La proprietà dell'equilibrio compositivo e la profonda indagine sul reale che permette episodi di notevole effetto, come la vena che guizza sul polpaccio di san Cristoforo per innervare il piede su cui poggia il peso del Bimbo o la verità della dentatura dello stesso santo, la ricerca d'intensità nello sguardo di san Giacomo, la ricchezza serica dei tessuti, sulle cui rigide pieghe la luce radente sembra congelarsi in biacca, e la vastità spaziale del paesaggio unificato, parlano a mio avviso il linguaggio della maturità di un artista attardato sul codice postmantegnesco, in cui potremmo proporre di riconoscere, tentativamente, il cognato del Parisati, Pietro Calzetta⁽³⁴⁾, massaro della fraglia dei Servi nel

⁽³⁴⁾ L'attività artistica di questo pittore, conosciuta solo dai numerosi documenti, è uno dei nodi più importanti da sciogliere per una corretta comprensione dello scenario padovano del "dopo Mantegna". I documenti editi palesano la posizione di spicco di cui godette il pittore negli anni sessanta, settanta e ottanta. Lavorò molto spesso per importanti esponenti della nobiltà cittadina come Antonio Francesco Dotto, Bartolomeo Capodivacca, Niccolò Vitaliani e Galeazzo Mussato che, nel 1466, giunge a garantire con i propri beni la riuscita del lavoro di Calzetta per la cappella del Corpo di Cristo di Bernardo de Lazzara al Santo sulla cui pala avrebbe rappresentato una mola mistica, cfr. H.R. HANLOSER, *Pietro Calzetta's heiligblutaltar im Santo zu Padua, Niccolò Pizolo und das berner hostienmuhlfenster*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1962, II, pp. 377-393. Fu a contatto con Bartolomeo da Sanvido il cui primo esempio di calligrafia è l'estensione del contratto del 1466 per la cappella De Lazara, venduto con il

1475 e suo gastaldo il 15 luglio 1483, abitante in *contrata Volti Nigrorum* presso la chiesa dei Servi fin dal 1464 e, dobbiamo aggiungere, nella stessa casa in cui abitava Iacopo da Montagnana⁽³⁵⁾.

La possibilità di una commissione della fraglia al proprio massaro o gastaldo nei primi anni ottanta mi parrebbe attendibile, anche alla luce di alcuni indizi. Per cominciare scopriamo una certa consuetudine del Calzetta con la famiglia Coltellini, più precisamente con Antonio

famoso schizzo ad un'asta londinese, cfr. CHRISTIE'S, *Old Master Drawings*, catalogo di vendita, Christie's, Londra 3 Luglio 1990, lotto n. 14, va chiarito che nella Biblioteca civica di Padova si conserva solo una copia dello schizzo eseguita da Antonio Brida per conto di Giovanni De Lazzara alla fine del sec. XVIII (BCP, Ms. BP2537/XIII ff. 8a-8c e indice). Ma torniamo a Calzetta, ebbe rapporti con Squarcione e Bellano, riscuotendo una grande fiducia da parte di varie confraternite cittadine tra cui la più importante istituzione religiosa della città, l'Arca del Santo. Intorno agli anni ottanta, all'interno della basilica del Santo si potevano contare numerosi lavori del nostro pittore, posti in luoghi di eccezionale valore liturgico e celebrativo, cioè gli affreschi della cappella Gattamelata, la pala e gli affreschi della cappella De Lazzara posta a ridosso del pilastro presbiteriale sinistro, la facciata della cappella dell'Arca del Santo, a lui toccò la doratura del sommo altare donatelliano ovvero molti altri lavori minori nella zona presbiteriale. Pietro Calzetta è anche, secondo i documenti, uno dei pittori meglio pagati a Padova: nel 1463 riceve più di 25 ducati per un'ancona per la chiesa di San Lorenzo, nel 1466 gli sono versati 40 ducati, spese incluse, dal De Lazzara per la sua cappella, Niccolò Vitaliani gli salda 25 ducati per un'ancona e due cassoni dipinti nel 1468, il suo lavoro nella cappella gattesca vale, nel 1476, la non irrisoria cifra di circa 245 ducati, ma avrebbe dovuto riceverne più di 300, la decorazione della facciata della cappella dell'Arca (1480-81) gli vale ben 100 ducati inclusivi delle spese ma non dell'oro. Abbiamo alcuni termini di confronto con Iacopo da Montagnana che riceve dall'Arca del Santo, nel 1488, 22 ducati per le pitture delle quattro facciate del chiostro nuovo e, nel 1495, gli sono versati dal vescovo Barozzi in tutto 32 ducati per la pala d'altare (16 ducati netti) e l'intera affrescatura della sua cappella in Vescovado. Come si vede, i contemporanei ritenevano che anche il lavoro di Calzetta meritasse soddisfazione (un sistema di valutazione dei pagamenti è offerto in P; HUMFREY, *The Venetian altarpiece of the early Renaissance in the light of contemporary business practice*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 15, 1986, pp. 65-82). Il repertorio di documenti relativi a Pietro Calzetta si trova in V. LAZZARINI-A. MOSCHETTI, *Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV*, Venezia 1908, rist. anast. con introduzione di M. MURARO, Bologna 1974, pp. 105-110, doc. CXVI-CXXIV; A. MEDIN, *Nuovi documenti sul pittore Pietro Calzetta*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", XIII, 1910, pp. 11-35; O. RONCHI, *Nuovi documenti intorno al pittore Pietro Calzetta*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1939, pp. 7-12; A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a c. di C. FILLARINI, con un saggio di F. BARBIERI, "Fonti e studi per la storia del Santo. IV, Fonti 3", Vicenza 1976, pp. 30-36, 223-226 (Calzetta), pp. 180-183 (Pari-sati). Per la sua biografia si veda E.A. SAFARIK, *sub voce*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, pp. 56-58; A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Pietro Calzetta*, in *La Pittura nel Veneto: Il Quattrocento*, a c. di M. LUCCO, II, Milano 1990, pp. 739-740. Oltre alla *Madonna col bambino* già Lee of Fareham, attribuita al Calzetta da Roberto Longhi (R. LONGHI, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, in "Vita Artistica", 1926, riedito in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, II, *Saggi e Ricerche 1925-1928*, I, Firenze 1967, p. 87), va registrata la proposta attribuita al pittore padovano, di alcuni resti d'affresco conservati a Santa Giustina, cfr. I. FURLAN, J. *Da Montagnana e Pietro Calzetta*, in *Dopo Mantegna*, catalogo della mostra, Milano 1976, pp. 25-26.

⁽³⁵⁾ Come appare nel testamento di Pietro Calzetta, cfr. MEDIN, *Nuovi documenti sul pittore Pietro Calzetta*, doc. III.

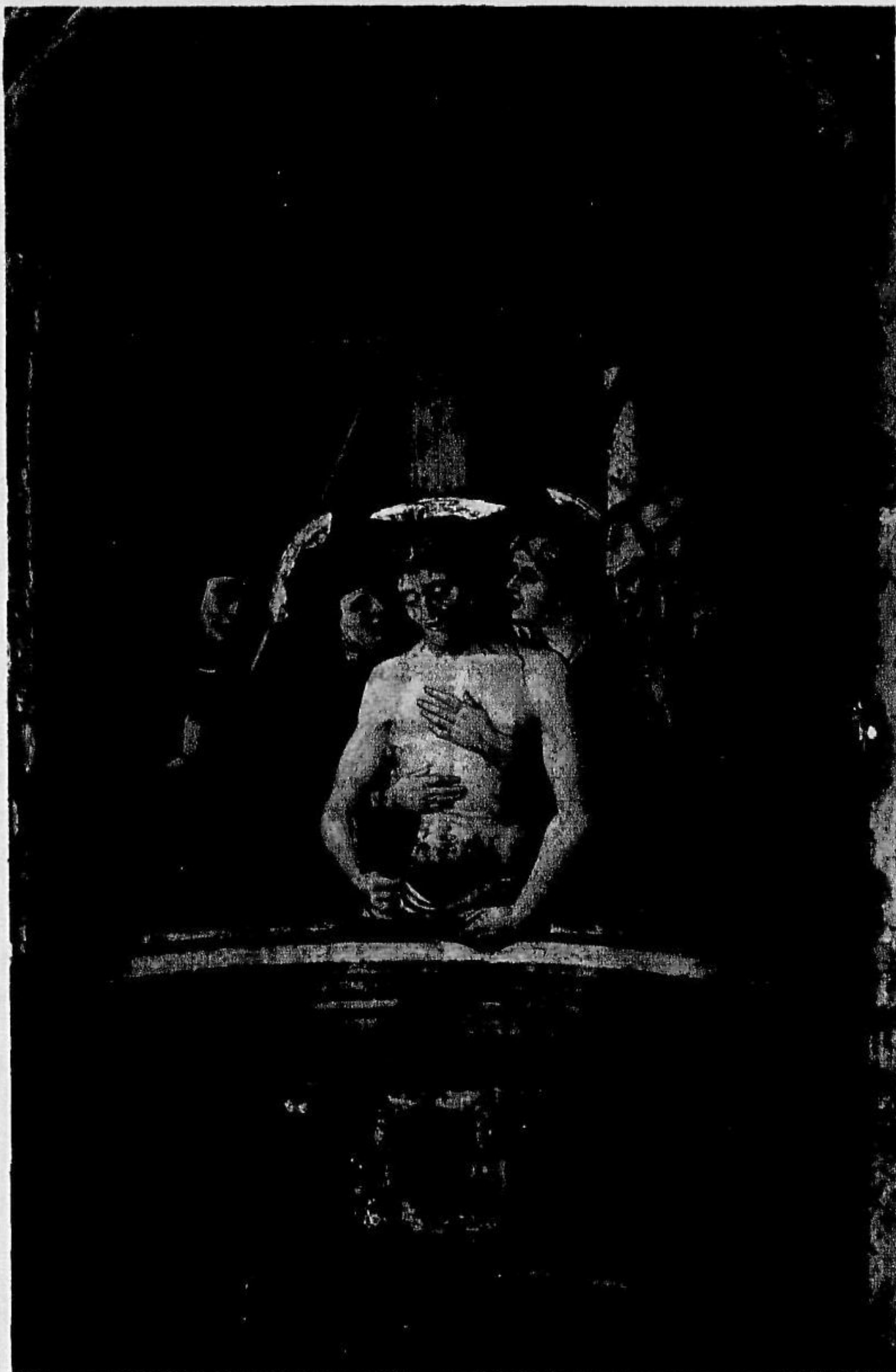


Fig. 6 - Pietro Calzetta (?), *Cristo passo con i simboli della passione* (particolare), Padova, Basilica del Santo.

de Coltellini padre⁽³⁶⁾ di quel Francesco agitatore del culto a Simone da Trento e fondatore del primo altare intitolato al beato nella chiesa dei Servi. Antonio de Coltellini compare come teste nell'ultimo atto notarile del Calzetta⁽³⁵⁾, a sua volta Calzetta aveva già testato ad un rogi-

⁽³⁶⁾ Al processo del 1480 Francesco si presenta come "magistrus Franciscus magistri Antonii a Cultellinis de Padua habitator in contrata Sancta Maria Servorum", cfr. A.C.V.P., *Processus habitus*, c. 1; dal canto suo lo stesso Antonio si firma "magister Antonius a Cultellinis quondam alterius Antonii de contrata Servorum", cfr. MEDIN, *Nuovi documenti*, doc. III.

to di Antonio de Coltellini il venerdì 17 novembre 1480, firmandosi “Pitrus Calzetas pictor quondam Benedicti de contrata Servorum”⁽³⁷⁾, un altro rogito dell’anno 1486 ci conferma il sospetto che Antonio de Coltellini fosse congregato nella fraglia dei Servi⁽³⁸⁾. Infine, Pietro Calzetta dipinse effettivamente un’immagine del “beato” Simone che venne registrata tra i suoi beni nell’inventario redatto per conto di Iacopo da Montagnana, suo erede, dopo la morte occorsa l’anno 1486⁽³⁹⁾. Sebbene gli indizi non siano definitivamente probanti, tuttavia, ci indicano in Pietro Calzetta un plausibile candidato alla paternità della pala dei Servi, sospingendoci nell’avventura della distinzione di mani non del tutto omogenee a quella di Iacopo da Montagnana⁽⁴⁰⁾.



Fig. 7 - Pietro Calzetta (?), *Madonna della Misericordia e santi* (particolare), Padova, Museo Civico.

⁽³⁷⁾ A.S.P., Notarile, t. 2684, f. 83r. - not. Antonio de Mirano.

⁽³⁸⁾ A.S.P., Notarile, t. 2685, f. 49r. - not. Antonio de Mirano.

⁽³⁹⁾ “In la camera davanti... uno beato Symon”, cfr. MEDIN, *Nuovi documenti*, doc. IV, p. 31.

⁽⁴⁰⁾ Se non altro per la vicinanza fisica e la frequente collaborazione (che sembra confermata dalle parole testamentarie di Pietro “Jacobum da Montagnana (...) qui, ut dictus testator ibi publice dixit, iuvit acquirere facultatem et bona que ipse testator habet”, cfr. MEDIN, *Nuovi documenti*, doc. III, p. 21) vi è un’alta probabilità che, in futuro, si giunga a riconoscere la mano di Calzetta in opere spesso attribuite su base stilistica a Iacopo da Montagnana.

Un interessante banco di prova lo si incontra appena entrati nella basilica del Santo, nella nicchia affrescata con *Cristo passo e i simboli della passione*⁽⁴¹⁾, sormontata da due angeli reggicartiglio (Fig. 6). I personaggi, traboccanti di muta disperazione, rivelano nel tormento dei volti solcati da rughe profonde la decisa appartenenza al mondo mantegnesco del loro autore la cui personalità, seppur un poco innovativa, sembra ritornare anche nella più tarda pala dei Servi, in particolare nella testa di san Giacomo (Fig. 7) che trova una sua controparte in quella di Cristo nell'episodio del bacio sulla sinistra (Fig. 8). Vi è lo stesso modo "drammatico" di trattare la luce in filamenti di biacca e di farla fremere sulle onde di acconciature dei capelli praticamente identiche, giungendo ad esprimere valori cromatici e formali che riecheggiano la bellissima edicola del *Cristo passo* nella chiesa dei Servi⁽⁴²⁾. Gli angeli reggicartiglio, invece, reggono il confronto con la mano di Iacopo, come ha già indicato Lucco⁽⁴³⁾, indugiando maggiormente su di un elegante gusto esornativo che, però, manca affatto nella esplosione di simboli della passione, sotto, nella nicchia. L'affrescatura degli angeli, a mio avviso, può essere più tarda in quanto l'assegnazione delle indulgenze, contenuta nel cartiglio, sarà avvenuta sicuramente dopo la realizzazione della "micro-cappella", la quale è di commissione privata, come sta ad indicare il misterioso blasone alla testa di cavallo, di nero ondato di

(41) L'opera, al suo attivo, conta numerosi interventi critici brevemente riassunti in Lucco, *Il Quattrocento*, p. 134. A fronte delle numerose attribuzioni (Squarcione, scuola di Mantegna, Zoppo, Calzetta, Parisati), lo studioso assegna la nicchia al Parisati intorno al 1487/88, cfr. M. Lucco, "Me Pinxit": schede per un catalogo del Museo Antoniano, in "Il Santo", 1977, pp. 243-281, p. 269.

(42) Anche quest'opera è tradizionalmente attribuita a Iacopo da Montagnana. Nella nicchia del Santo, però, va sottolineata una precisa citazione, sebbene più debole, del braccio sinistro di Cristo con la mano, esanime, rilasciata sopra il sepolcro. A sua volta lo stesso braccio e la mano nell'identica posizione, quasi fossero tratti dallo stesso cartone, si ritrovano nel perduto *Cristo passo sorretto da due angeli* dell'anticappella Ovetari agli Eremitani, pervenutoci solo grazie ad una foto (n. 190, 18x24, museo di Padova). Riconoscendovi un prototipo per la nicchia del Santo, l'affresco già agli Eremitani verrebbe ad appartenere alla fine degli anni sessanta o all'inizio degli anni settanta. La sua superiore qualità mi induce a lasciare aperto il problema attributivo, sebbene nel 1466 Pietro Calzetta fosse già alle prese con il tema iconografico donatelliano del Cristo passo nella pala per la cappella De Lazara. L'edicola dei Servi, invece, è sicuramente più tarda. A sospingerla verso la fine del secolo è, oltre al dato stilistico, un blasone applicato al muro sotto la sua mensola. Esso è inquadrato con un leone rampante al primo, tre fasce al secondo e terzo e una figura al quarto, e la sua sagoma è uno scudo al fermo di lancia molto più diffusa nel secolo XVI che in quello precedente. La presenza del blasone conferma una committenza privata, tuttora anonima, e slega l'affresco dall'elezione di Iacopo Parisati a gastaldo della fraglia dei Servi (1489) come ipotizza la Furla, cfr. FURLAN, *Iacopo da Montagnana*, in *Dopo Mantegna*, p. 38; Lucco, *Il Quattrocento*, pp. 135-136.

(43) Lucco, *Il Quattrocento*, p. 135.

bianco, posto in basso al centro. Sono propenso a ritenere l'affresco opera di una mano molto vicina a quella del "trittico" dei Servi. Forse la stessa mano ma, allora, in un momento decisamente precedente, all'inizio degli anni settanta, gli anni in cui Calzetta lavora alla cappella Gattamelata, o poco prima. Infatti, non si deve negare al *Cristo passo* un carattere di maggiore incisività e durezza del segno, soprattutto nei tratti fisionomici, dovuto in parte alla differente tecnica, ma che andrà ammorbidendosi grazie ad un probabile successivo avvicinamento, lento, ritardato ed esteriore, alla rappacificazione con la materia del giovane Giovanni Bellini.



Fig. 8 - Pietro Calzetta (?), *Cristo passo con i simboli della passione* (particolare), Padova, Basilica del Santo

Il rapporto proporzionale tra gli scomparti della pala dei Servi è già stato messo in relazione alla spaziatura della pala di San Zeno di Mantegna⁽⁴⁴⁾ e dobbiamo aggiungere che l'uso di un supporto ligneo unico (tre tavole unite insieme) deve aver conferito una notevole importanza alla scelta della cornice originaria, ora perduta. Ma l'artista, nel 1480-81, può essersi riferito direttamente all'esempio mantegnesco di Verona? Il modello ebbe certo una larghissima fama, tuttavia per un artista padovano, presente al Santo con grande assiduità, doveva esser più agevole interrogarsi sull'altare di Donatello, archetipo della pala di San Zeno, o meglio sull'esperienza dei Bellini della pala Gattamelata che il Calzetta avrà certamente studiato durante il suo lavoro di affresatura della cappella che la conteneva. Secondo la seducente ipotesi di Colin Eisler⁽⁴⁵⁾ la pala belliniana si presentava entro un'incorniciatura umanistica sull'esempio veronese di Mantegna, con l'importante introduzione del paesaggio unificato sullo sfondo. Se fossimo certi della provenienza padovana della tavola con i *Santi Antonio abate e Bernardino da Siena* (New York, coll. privata), resa nota da Boskovits⁽⁴⁶⁾, sarebbe giocoforza affermarne l'intelligenza da parte dell'autore della pala dei Servi, per ciò che concerne gli scomparti laterali, altrettanto non si può presumere per lo scomparto centrale. La mancanza delle predelle segna un punto di forte discontinuità rispetto agli ipotetici modelli. Ma possiamo essere del tutto certi che l'iniziale organizzazione della macchina d'altare non le prevedesse? In realtà abbiamo già notato la mancanza delle scene del martirio del "beato" Simone, esse avrebbero potuto trovare adeguata sistemazione nelle predelle, conferendo una maggiore compiutezza iconologica alla pala d'altare.

La tavola con i *Santi Agata, Francesco e Girolamo*, probabile scomparto sinistro di trittico, facente parte della collezione Capodilista (Museo civico di Padova)⁽⁴⁷⁾ (Fig. 9), può indurre a considerazioni simili.

⁽⁴⁴⁾ J. WHITE, *Donatello's High Altar in the Santo at Padua, Part One: The Documents and their Implications*, in "The Art Bulletin", 1, march 1969, pp. 1-14, p. 9.

⁽⁴⁵⁾ C. EISLER, "Saints Antony Abbot and Bernardino da Siena" designed by Jacopo and painted by Gentile Bellini, in "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 32-40 e ripresa in C. EISLER, *The genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings*, New York 1989. Sul dibattito critico si veda A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Jacopo Bellini*, in *Da Bellini a Tintoretto*, Roma 1991, pp. 63-65; R. GOFFEN, *Jacopo Bellini*, in *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della pinacoteca del Museo Correr*, a c. di A. DORIGATO, Milano 1993, pp. 26-31.

⁽⁴⁶⁾ M. BOSKOVITS, *Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in "Paragone", XXXVI, 1985, 419-421-423, pp. 113-123.

⁽⁴⁷⁾ Per la storia critica del dipinto si consulti la scheda di Davide Banzato, con attribuzione al Parisati, in *La Quadreria Emo Capodilista, 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra di Padova a c. di D. BANZATO, Roma 1988, p. 49.



Fig. 9 - Pietro Calzetta (?), *I Santi Agata, Francesco e Girolamo*, Padova, Museo Civico.

La disposizione dei tre santi palesa l'aggancio all'ancona di San Zeno⁽⁴⁸⁾. Inoltre, la conformazione non centinata della tavola e l'assenza di quinte architettoniche sembrano demandare alla cornice un ruolo particolarmente caratterizzante. Nulla vieta di pensare che, anche in questo caso, la cornice fosse intagliata "all'antica" sull'esempio mantegnesco. La tavola, allora, può essere appartenuta ad un'ancona in qualche modo

⁽⁴⁸⁾ Già evidenziato da molto tempo, cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII: *la pittura del Quattrocento*, 3, Milano 1914, p. 298.

simile, nella sua organizzazione, alla pala dei Servi. Infatti, sebbene privati del paesaggio, i suoi tre santi sono assisi su di un basso gradino presumibilmente proseguente negli altri scomparti mancanti, come si vede nella *Madonna della misericordia* dei Servi. Queste valutazioni rimangono allo stadio larvale di ipotesi ma non mancano di richiamare

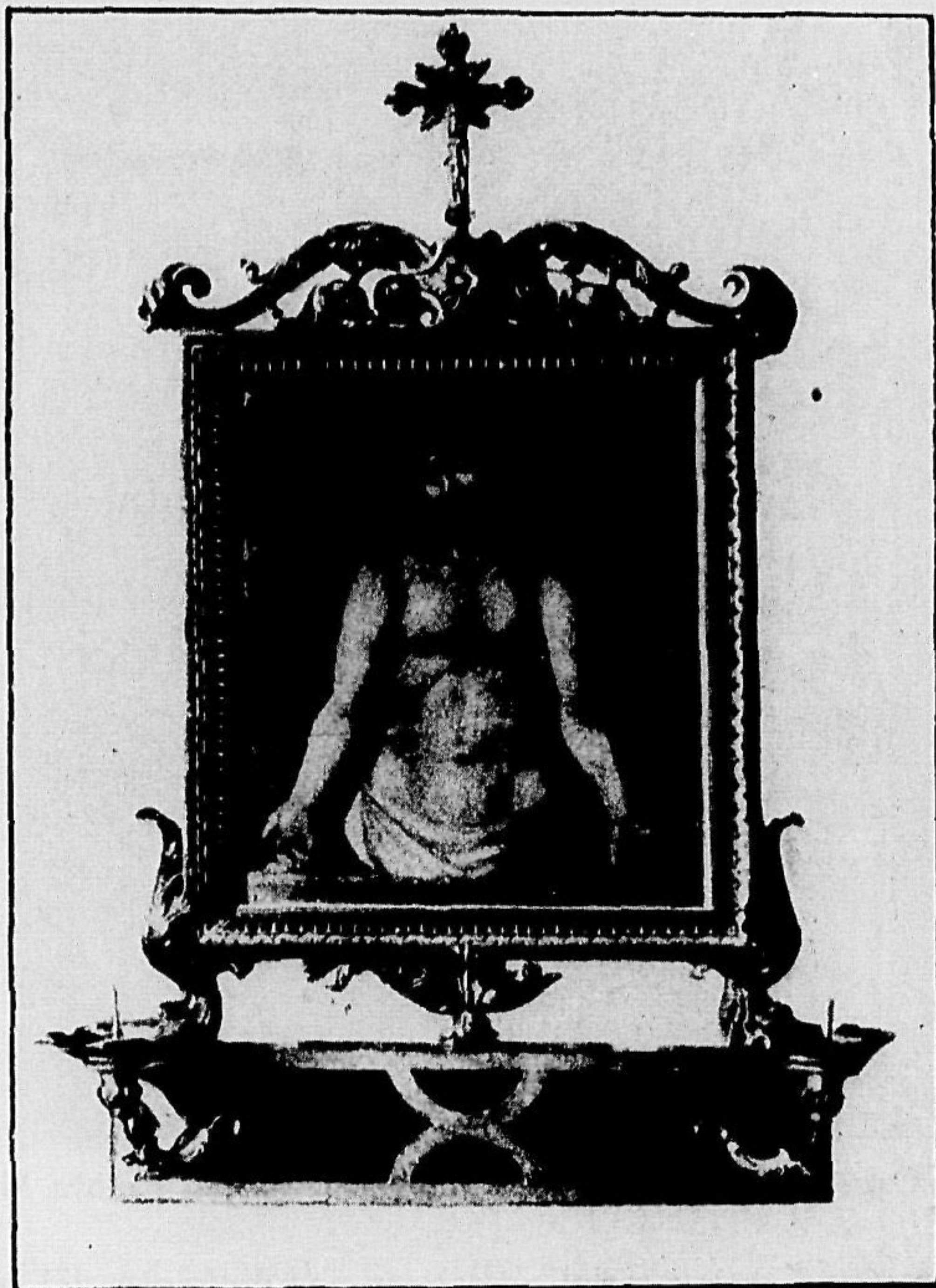


Fig. 10 - Pietro Calzetta (attribuito a), *Cristo passo*, già collezione Camerini, Piazzola sul Brenta, ubicazione ignota.

alla memoria le vicende documentate di Pietro Calzetta, il quale doveva essere particolarmente gradito alla committenza patavina proprio per il "tipo" di lavori all'antica prodotti dalla sua bottega, lo deduciamo dalle parole di Nicolò Vitaliani il quale nel 1468 gli commissionò due cofani "et unam anchonam relevatam cum intaleis ab antiquo" che dove-

va essere in tutto simile ad un'altra pala già realizzata da Calzetta per la figlia di Galeazzo Mussato⁽⁴⁹⁾. Tuttavia, la vicinanza stilistica tra le due opere dette si concreta nell'analogia del rigido panneggiare, che qui si presenta anche meno esperito, nella preferenza accordata alle aureole dorate e decorate con affinità di gusto floreale, nel ricorrere di vere sigle, come i veloci tratti di biacca dei cirri o quelle "s" che segnano le guance dei volti maschili. Qui, come nella pala dei Servi vale la scelta di un'illuminazione laterale da sinistra e vi sono forti analogie anche nel modo di accostare i libri tra le mani dei santi. L'artista si studia di dare espressione al sentimento del sacro nei volti dei personaggi ma si ferma alla posa, mostrando di non saper raggiungere la loro profonda introspezione. Per ultimo il carattere stilistico che più conta: in questi dipinti ritroviamo la stessa bassa intonazione cromatica che non riesce a rendere squillante la leggera acidità pavana dei colori.

Se, ad un'estrema analisi, non siamo in grado di offrire certezze incontrovertibili sulla produzione di Pietro Calzetta, vale la pena di rendere noto un apporto storiografico che, non essendo mai stato considerato dalla critica, ha oggi il sapore dell'inedito. Si tratta di una tavola con un *Cristo passo* (fig. 10) incorniciata posteriormente in forma d'altare che si trovava nell'oratorio del palazzo Contarini di Piazzola Sul Brenta (divenuto proprietà della famiglia Camerini il 30 novembre 1852). Il quadro, di cui oggi non si ha più notizia, fu pubblicato, come opera del Calzetta, nel 1925 da Paolo Camerini, proprietario del palazzo in cui trovava riparo una notevole collezione artistica tra i cui pezzi venne collocata anche questa tavola⁽⁵⁰⁾. Secondo l'iconografia più diffusa in ambiente mantegnesco, già esperita dal Calzetta nella perduta pala De Lazzara al Santo, Cristo a mezzo busto, emergendo da un sepolcro, mostra le stimmate. La vecchia foto, di difficile lettura, sembra indicare un generale annerimento della tavola che oscura totalmente lo sfondo e non permette osservazioni particolarmente approfondite, se non di rilevare una certa goffaggine nella resa anatomica delle spalle, tuttavia non si può escludere una matrice padovana del secondo Quattrocento. Naturalmente non ci sono note le motivazioni che convinsero il conte Camerini ad assegnare l'opera proprio a Pietro Calzetta, un pittore ben poco conosciuto all'inizio del secolo.

(49) Cfr. MEDIN, *Nuovi documenti*, doc. I, pp. 18-19.

(50) P. CAMERINI, *Piazzola nella sua storia e nell'arte musicale del Seicento*, Milano 1925, p. 219. Di Paolo Camerini ci interessa qui ricordare la sua levatura di erudito, l'appartenenza all'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova e la sua stratta amicizia con Andrea Moschetti che studiò la pinacoteca Camerini, cfr. C. FUMIAN, *La città del lavoro*, Venezia 1990, pp. 127-128.

Appendice documentaria

1

Pro altari beati Simonis

1480 maggio 13, [Padova]. Il vescovo di Padova Iacopo Zeno concede una indulgenza di 40 giorni a chi beneficia l'altare del "beato" Simone nella chiesa di Santa Maria dei Servi di Padova. A.C.V.P., *Diversorum*, I, vol. 40, f. 234r., not. Bartolomeo Lupo.

Die dicta^(a). Litterae indulgentiarum quadraginta dierum concessae per suprascriptum reverendissimum dominum episcopum omnibus manus suas porrigentibus adiutrices altari nuper erecto sub vocabulo beati Simonis de Tridento in ecclesia Sanctae Mariae Servorum civitatis Padue.

^(a) *Al f. 233 v. si legge* Die sabbati xiii maii ultrascripti, actum in episcopali palatium in camera.

2

1676 gennaio 15 - marzo 22, Padova

A.S.P., corporazioni soppresse, Santa Maria dei Servi, scuole religiose e capitoli della città, n. 6, mazzo V, fasc. 1675. *Poliza della spesa delli ducati 50 Salla nel altare nella chiesa de' Servi, Padua. 1676, ff. 3-5 e sei carte più piccole fissate al f. 5 in basso.*

1676 20 gennaio, Padoa^(a). Poliza della spesa fatta per me Agustin Como guardian de Santa Maria de Servi di Padoa dell'anno 1675 per labelimento et restauratione dell'altare della scola nostra nella chiesa dé Servi intitolato hal Simionino per la distributione e spesa delli ducati cinquanta scosi io Como guardian, in tempo che non vi furono fat-

^(a) *Inizio del f. 3 del fascicolo. Ai ff. 1-2 si trova copia tratta dagli atti della scuola di Santa Maria dei Servi delle parti prese il 29 giugno e il 21 dicembre 1675 e copia del decreto del 21 dicembre 1675 del podestà di Padova Girolamo Giustinian intorno al mancato pagamento di un livello da parte della famiglia Sala alla scuola stessa.*

tori, dal nobile signore Daniel Sola sotto li 15 del sudeto mese et tutti aplicatti al detto altare et conforme la mia intencione giusto alla parte pressa dalla spettabile banca 29 zugno 1675 et alla parte pressa dalla medesima 21 dicembre di detto anno come pure al decreto dell'illustrissimo et laudabilissimo signor potestà Girolimo Giustinian et del mese di gennaio 1676 tutto esistente apreso il signor canceliero della scola Pietro Guzoni nodaro, copia della sudeta parte e decreto si vede unito alla medesima poliza della spesa e distributione delli sudeti ducati 50 scosi dal sudeto guardian per il livello preso de lire 11 all'anno, alle qualli parti e decreto sempre si habbi piena relatione.

1676 15 genaro, Padoa. Per cassa. Al signor Pietro Solla lire trecentoedieci sono ducati 50 contadi dal notario sior Danielle suo figlio scosi da me sudeto Como in mancanza del fattor e questi sono del resto e soldo del suo livello delle lire 11 all'anno per tutto l'anno 1675 giusto alla parte sudeta 21 dicembre 1675 el decreto del sior podestà sudeto, tutto il resto furono donatti al detto sior Sola de oviare alle litte al ciò deve esser spesi nell'altare della veneranda scola conforme la intencion di me Como guardian. Val lire 310

1676 adì 20 genaro, Padua, segue il speso ^(b).

Speso lire nove soldi 16 in due pare de caponi, pessò (!) lire 21, datti e mandati al signor dottor Santini avvocato del sior Daniel Sola per consulta e più discursi estragiudiciari fatti sopra a talle interesse, et ciò che non mese a litte la scola fu de grata ricognitione con li asenso de tutta la banca e soldi 4 a chi li portò, tutto fa lire 10.

1676 febraio 17. Spesi ducati 14 fanno lire ottantasei soldi 16 per tanti contadi a domino Antonio Guera indorador sta al Lion dorò per sua mercede per haver indorato l'altare nella chiesa dei Servi di ragione della scola sopra il muro, come si vede apar sua riceuta in questa poliza al numero 1. Lire 86,16

Detto. Speso lire sei soldi 4 per tanti datti a maestro Giacomo Paluan marangon fece un serchiello torno la palia et due prefili soasa parte intagliati al quadro della detta palia heran rotti che tutto furono dorato apar sua riceuta in questa al numero 2. Lire 6,4

Adì 19, detto. Speso lire centoquarantadue soldi 12 per tanti datti al signor Franco Polatto pittor che sono sua mercede per haver dipinto l'altare della scola dalla cima al fondo come si vede agiustato le due figure che heran foche e falgiate, il tutto come da sua riceuta si ve-

^(b) *In testa al f. 4.*

de e legie in questa al numero 3. Lire 142,12

Detto. Datto lire una a Pasqualin Machioni putto famiglio del sudeto pittor per la sua solita bona man. Lire 1

Adì 20, detto. Speso lire trentauna per tanti dati a magistro Giacomo Zani muraro sta in borgo Novo per sua mercede per haver fatto harmadura per l'altare, legname, corde, malta, sabion, fachini tutto provisto a sue spese e sue fature, tagliato le malte vechie e rimesele nove, apar sua ricevuta al numero 4. Lire 32. Porto havanti lire 277,12

Porto qui l'altra scritta suma del speso in soma de lire 277,12 ^(c). 1676 3 marzo. Speso lire vintiquattro soldi 16 per tanti contadi a domino Biasio di Steffani Coridoro alla piasa delli Signori de sua mercede per haver fatto un pallio novo all'altare medesimo, lacha, oro e pittura, nobili e belo, appar sua riceutta in questa al numero 5. Lire 24,16

Adì 4, detto. Speso lire sette soldi 8 per tanti datti e contadi a magistro Giacomo Paluan marangon de sua mercede in suma maggiore per haver fatto due teste de legno alla mensa dell'altare, soasatte, de aprir il vacuo et telaro novo de detto palio come de sua riceuta in questa si legie al numero 6. Lire 7,8

Trecento e dieci spesi. Io Agustin Como guardian con mio giurato, io Giacomo Renaldi primo gastaldo, io Francesco Camporese ne so gastaldo. 1676 dì 22 marzo, fu letta in banca la sopradetta in tutto come è scritta.

ricevute^(d)

Numero 1. Adì 17 febraro 1676. Lire otantasei et soldi sedesi risevi io sotochrito dal signor Agustin Como guardian di Santa Maria di Servi et questi sono per aver indorato laltare della chula di Servi esistente nella chiesa di Servi medesimi padri, giusto dachordo fato con dito guardian e colega di banca dichiarandomi aver fati gran vantaggio alla chuolla per questo deve servir a onor di Dio. Val lire 28,16. Io Antonio Guera dorator.

Numero 2. Adì 17 febraro 1676. Io Giacomo Paluan ho riseudo lire sei soldi quatro dal signor Agustin Chomo mi sia chonto di far un serchio dorado atorno la scola et aver fato doi soase intagliate per la mede<si>ma scola. Val lire 6,4. Io sudeto.

^(c) *In testa al f. 5.*

^(d) *Sei fogli piccoli fissati insieme al f. 5 in basso. Sono le ricevute dei pagamenti autografe degli esecutori dei lavori.*

Numero 3. 19 fevabro 1676. Io Francesco Polato pittur ho riceuto dal signor Agustin Como guardian de S. Maria de Servi ducatti vintidui che son lire 142,12 e questi sono per mia mercede d'aver dipinto l'altare nella chiesa di Servi de raggion della sua scolla dalla cima al fondo come si vede avendo fatto avvantaggio al sudetto al'opera che serve a onor di Dio. Val lire 142,12. Io sudetto Francesco Polato.

Numero 4. 20 febraro 1676. Lire trentauna ricevo mi Giacomo Zani muraro da signor Hagustin Como et equesti sono per l'armadura, malta et sue hopere fato haltare in chieza hali Servi di ragon de la scola. Val lire 31. Io Giacomo Gerolo ho fatto il sudeto per non sapere hesso scrivere.

Numero 5. Adì 3 marzo 1676. Ricevo io Biasio di Stefani Coridoro dal signor Agostin Como guardian di Santa Maria di Servi lire vintiquattro e soldi sedesi e questi sono per il valor di un palio niovo fatto per il suo altar con la figura di San Simionino, laca e oro e pitura con gran havantagio. Val lire 24,16.

Numero 6. Adì 20 marzo 1676. Io Giacomo Paluan marangon o risetto dal signor Agustin Chomo guardian di Santa Maria di Servi lire diese val lire 10 e questi sono per aver fato doi teste di legio alaltaro de la sua schola, soasate e telaro novo per palio. Io sudeto.

Donazione in memoria di Andrea Ferrari

Nel 1970 davo la notizia di un piccolo ma interessante ritrovamento⁽¹⁾ che ebbi la fortuna di fare, ancora ragazzo, a Padova nel lontano 1953. Si trattava del recupero di reperti ceramici databili nella seconda metà del Cinquecento, tutti scarti di una fornace che doveva essere locata in via S. Mattia, poco distante dall'abside della chiesa di S. Sofia.

Lo scavo, eseguito per la posa in opera delle fondamenta di un grande edificio, aveva ampie dimensioni che permise di mettere in luce anche le strutture del ponte romano che, poco distante, attraversava il vecchio alvéolo del Piovego.

L'importanza di questo recupero consisteva nel fatto che, per la prima volta a Padova, si ebbe l'opportunità di documentare materialmente l'attività delle boccalerie nel Cinquecento. Infatti in questo sterro trovai moltissimi scarti di lavorazione sia per la ceramica graffita che smaltata, tripunte, supporti, muffole per distanziare i manufatti nel forno durante la cottura e frammenti deformati per l'eccessivo calore, anche con la colatura dello smalto; tutto materiale mal riuscito, tale da non essere utilizzabile sul mercato (fig. 1).

Purtroppo lo scavo rimase aperto e praticabile per poco tempo così da non permettermi di indagare di più e di studiare meglio la situazione. Dagli appunti fatti in quell'occasione, ricordo comunque che l'area scavata aveva una superficie di circa 300 m² ed una profondità di almeno quattro metri. Nella parte del lato lungo, ossia la via di S. Mattia, vennero in luce quattro grandi arconi consecutivi con luce di circa

⁽¹⁾ *Documentazione sulla fabbrica per ceramiche in via S. Mattia a Padova*, "Padusa" 1970, n. 3, p. 151.

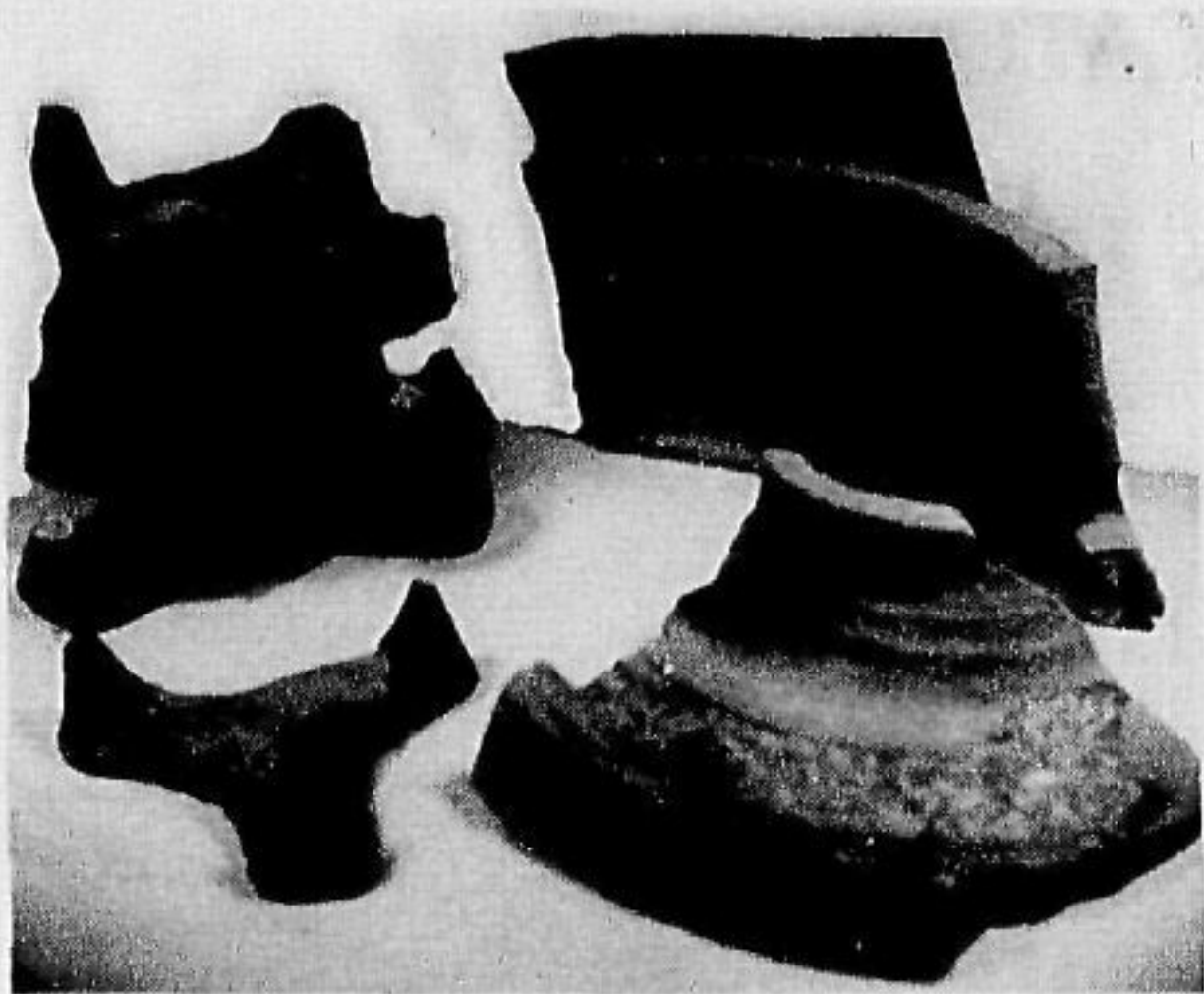


Fig. 1



Fig. 2

tre metri, in mattoni con ghiera di 60 cm. Il terreno asportato che scendeva rapidamente verso il letto del fiume ormai interrato da tempo, aveva questa stratificazione: i primi livelli ancora quasi orizzontali, comprendevano sassi, mattoni e tegole per circa 60 cm.; poi calcinacci per 20 cm.; quelli scoscesi sottostanti erano costituiti da calcinacci per 50 cm.; terra alluvionale per cm. 28; poi frammenti ceramici misti a terra per cm. 25; ancora frammenti e terra per cm. 30 ed infine terra alluvionale.



Fig. 3

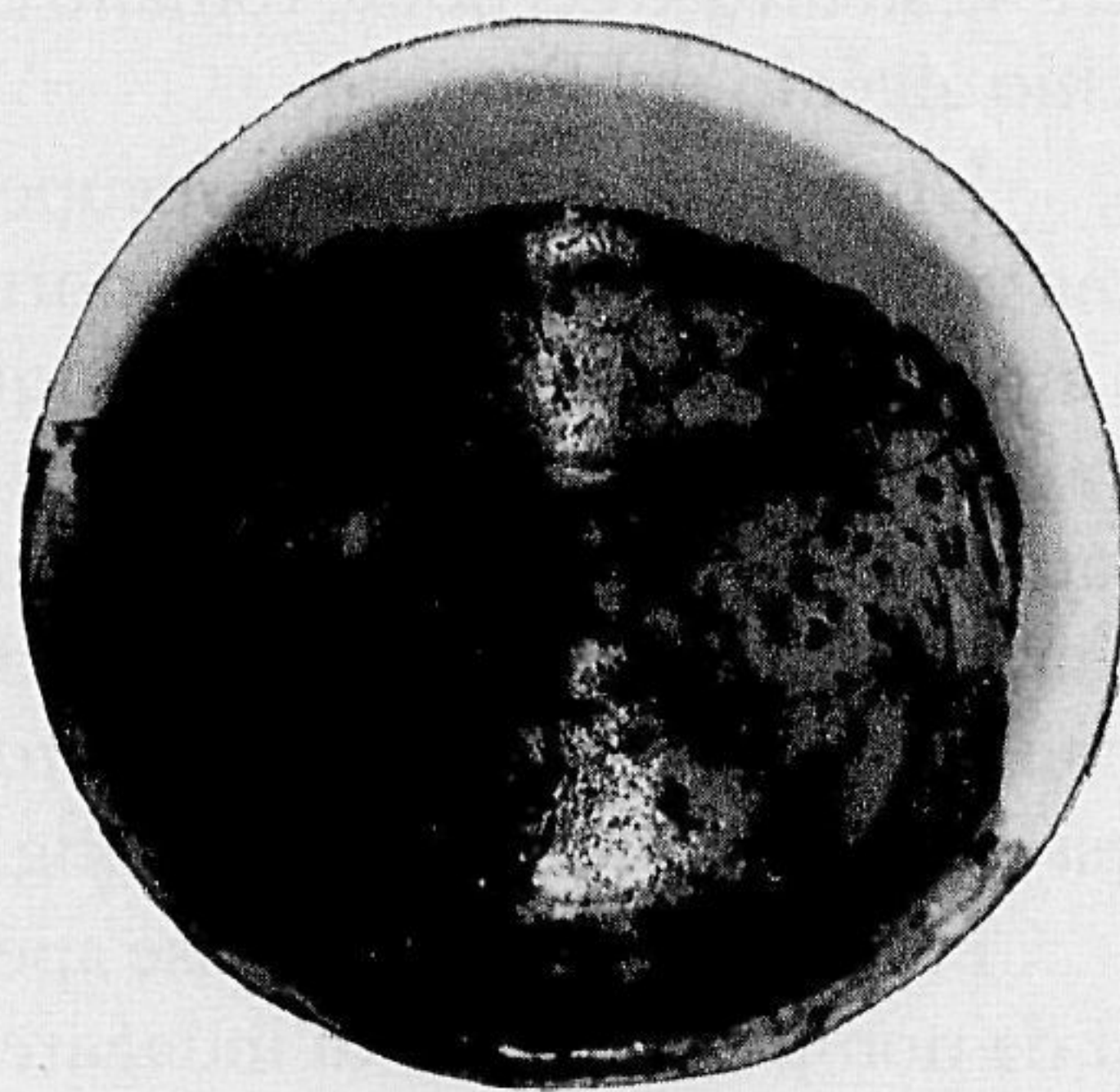
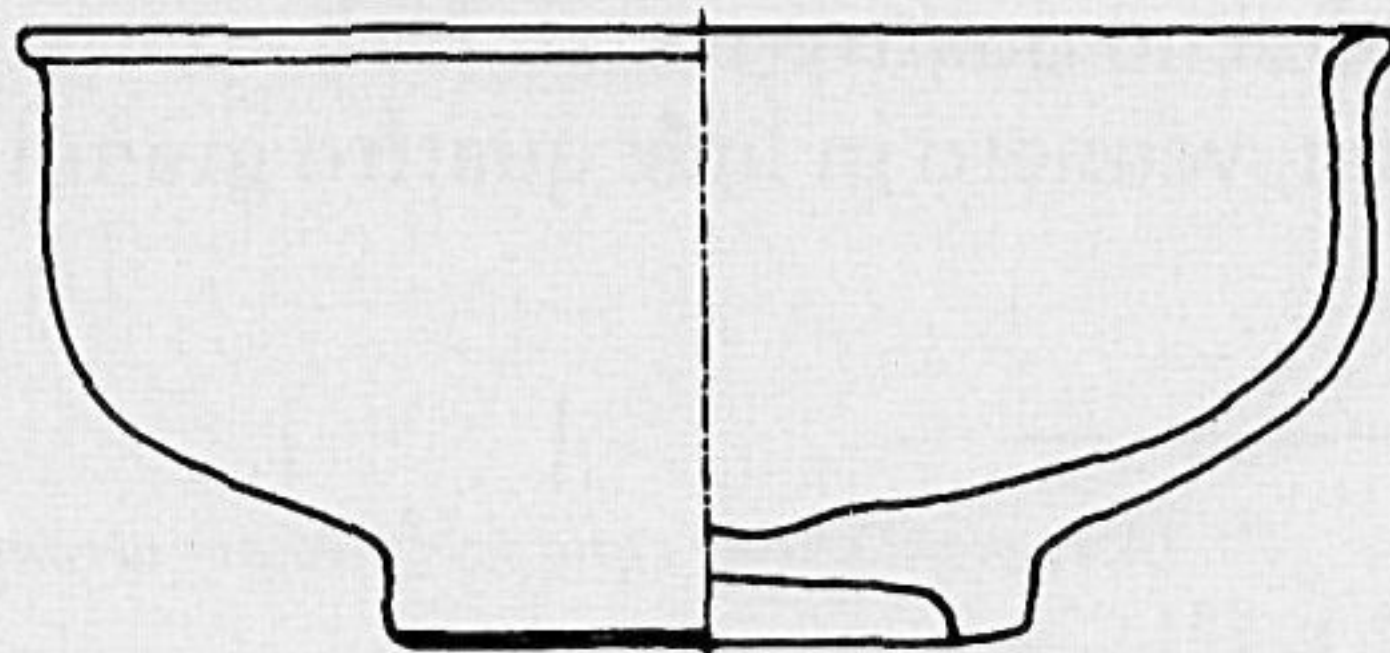
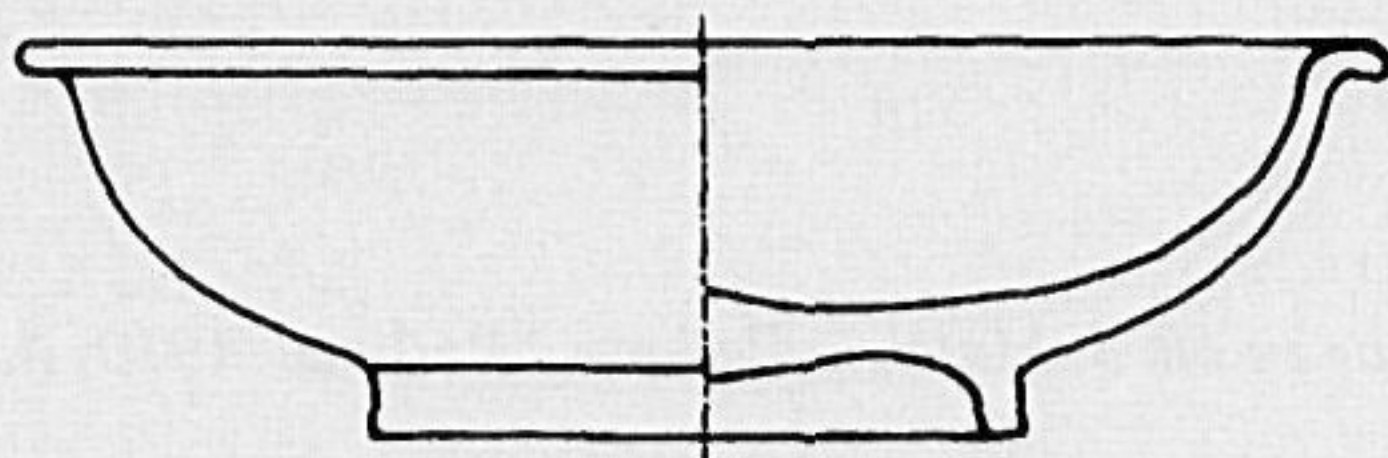


Fig. 4



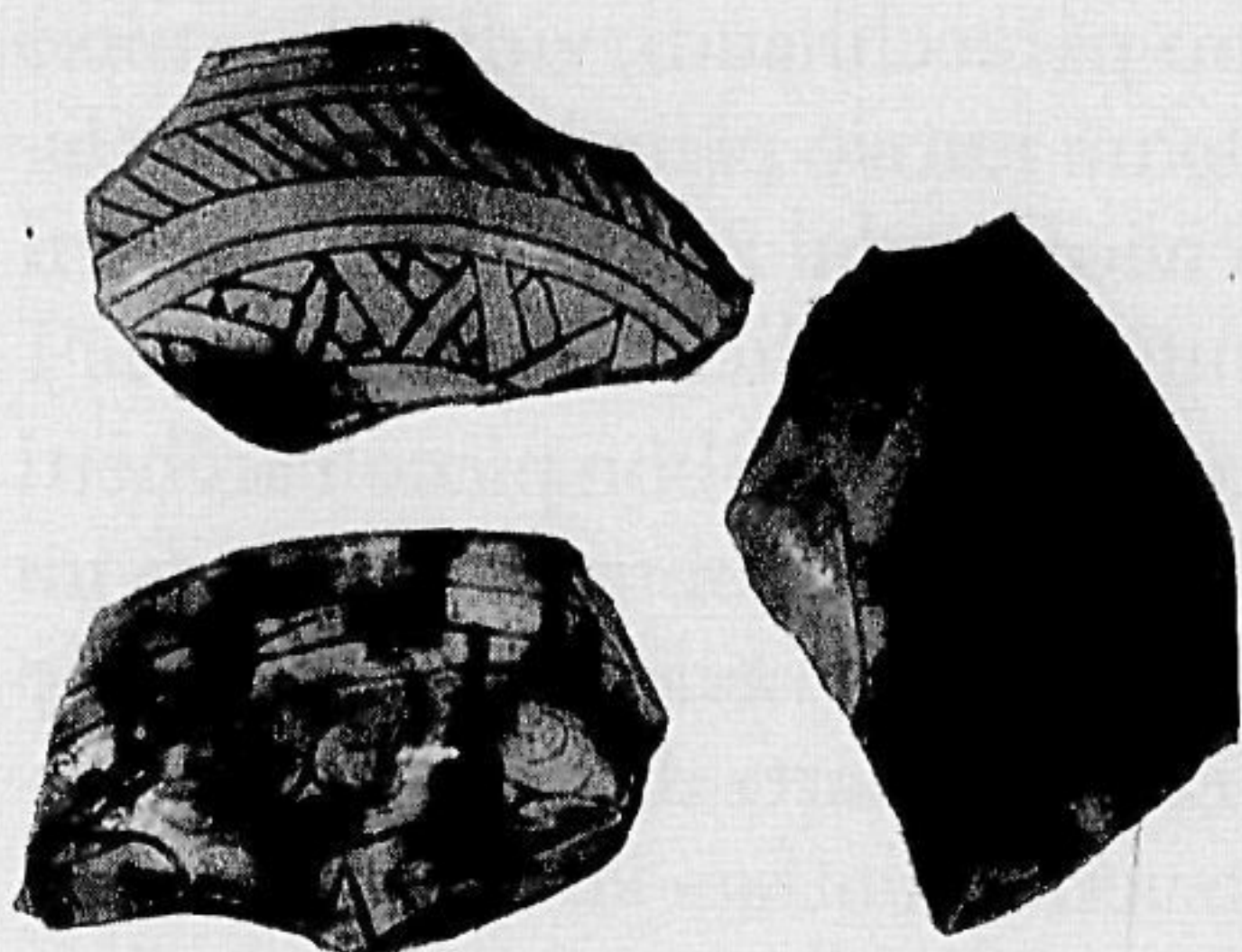


Fig. 5

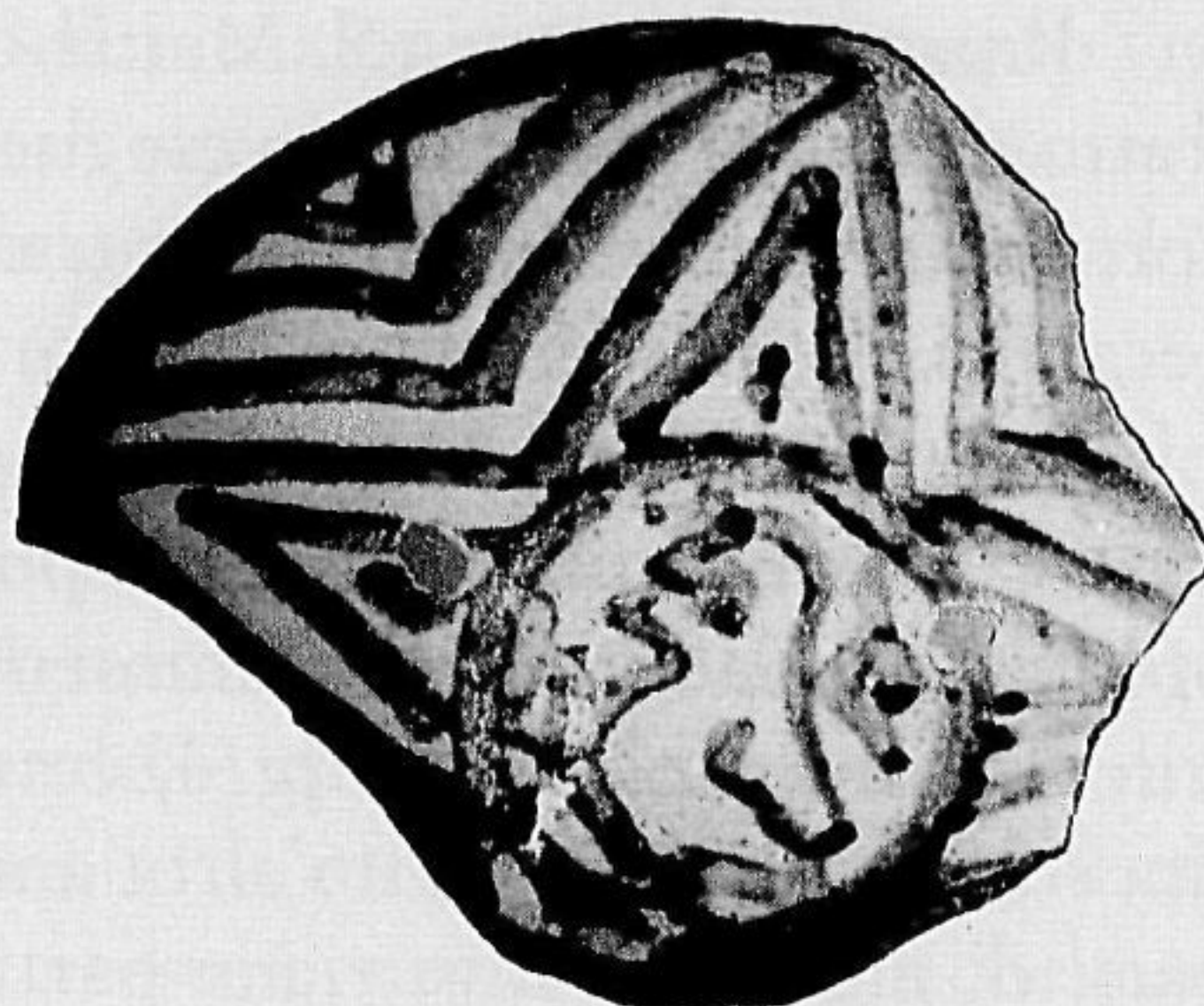


Fig. 6



Fig. 7

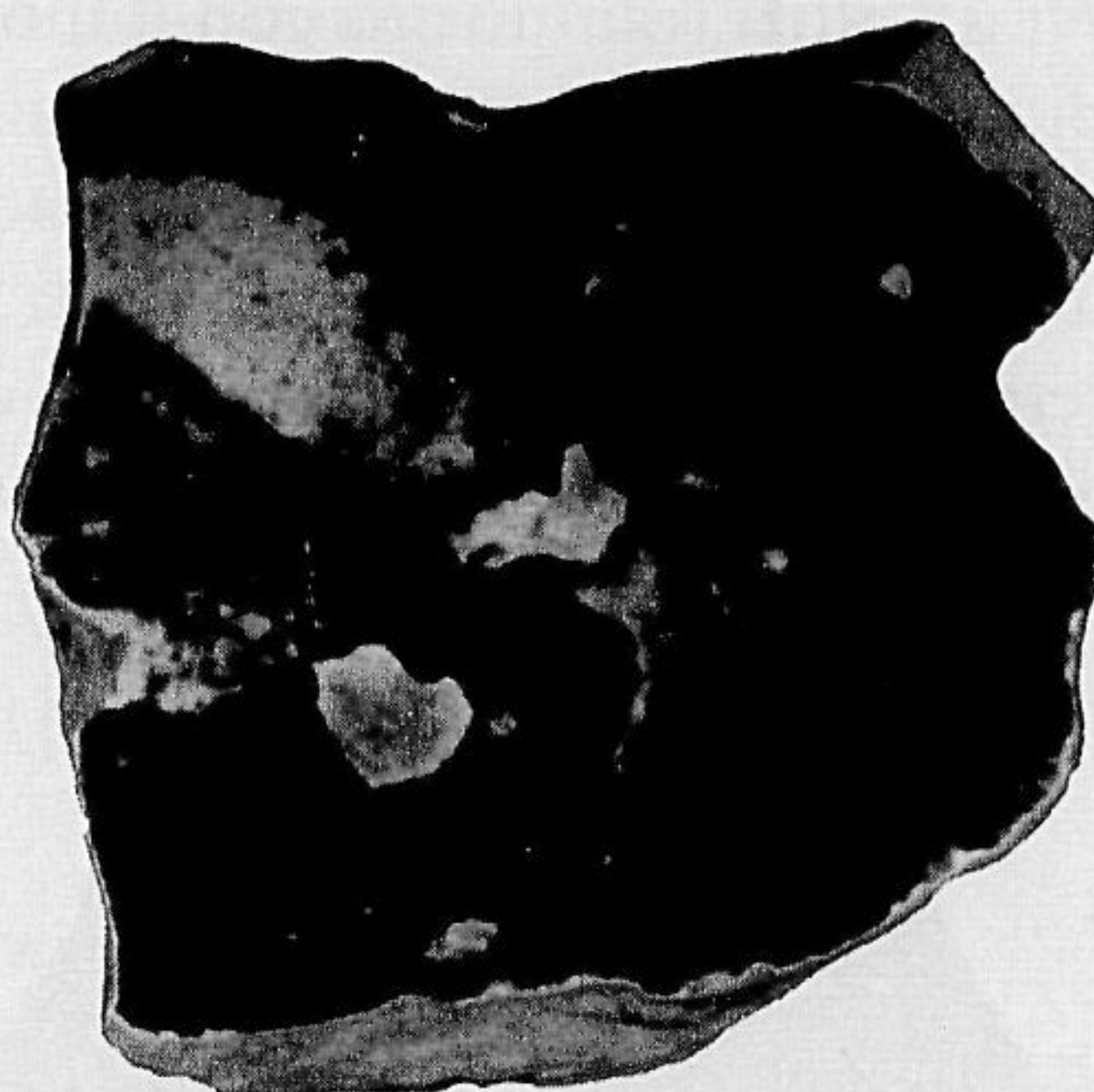


Fig. 8

Le ceramiche raccolte, che sono state già illustrate nell'articolo citato, danno un quadro indicativo sulla produzione di questa boccaleria cinquecentesca, comprendente diverse tipologie come la graffita, il berettino blu, azzurro ed anche con colori (fig. 2); quella detta "alla porcellana", ai rombi, alla foglia di prezzemolo (fig. 3) e alla cosiddetta mezzamaiolica dipinta solo a ramina. Chiaramente non è stato possibile dare una datazione più precisa a questo materiale usando il metodo stratigrafico; con quello stilistico possiamo restringerla alla seconda metà del XVI secolo.

Dai documenti parrocchiali della chiesa di S. Sofia consultati, vi è la testimonianza che quella boccaleria (o forse anche oltre?) rimase in attività anche nel secolo successivo e cioè almeno dal 1589 al 1626.

Ripassando per via S. Mattia dopo parecchi anni, vidi nello stesso tratto di strada che stavano eseguendo un nuovo piccolo sterro per lavori di condutture e, nel tratto tra il civico 6 ed il 7, trovai altri reperti ceramici che non ebbi poi l'opportunità di pubblicare mai.

In quell'occasione notai nello scavo dei muretti con piccoli archetti in mattoni che mi parvero, all'epoca, potessero essere strutture di un opificio (fornace?). Tra i frammenti recuperati vi era una ciotola dello stile a marmorizzazione (fig. 4) con il cobalto; parte di una ciotola graffita solo in biscotto ed un'altra anche vetrinata (fig. 5); delle tripunte; parti di pignatelle invetriate; parti di un piattello ingobbiato simile a quello precedentemente trovato decorato con ramina (fig. 6); un piccolo frammento con cenno di profilo virile egregiamente graffito (fig. 7); un altro frammento con il motivo alla porcellana; la parte centrale di un piatto decorato con la girandola che, per effetto di atmosfera riducente durante la cottura, ha acquistato dei riflessi metallici (fig. 8); due piccoli piattelli piccoli usati forse come coperchietti; parte di parete graffita e vetrinata a ramina ed infine molte parti di ciotole graffite la cui tipologia farebbe supporre ad una datazione anteriore di quella già considerata (fig. 9-10).

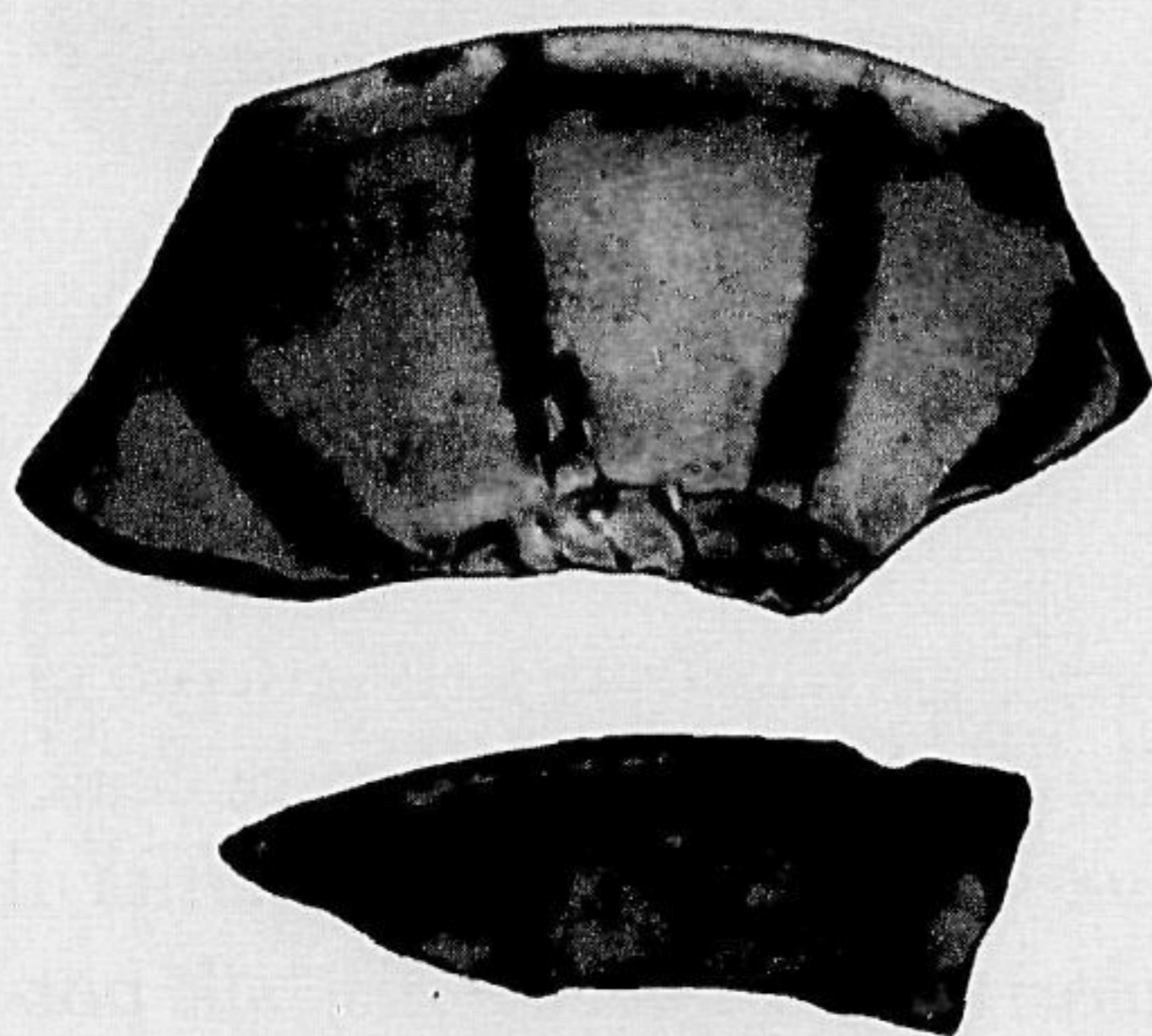


Fig. 9

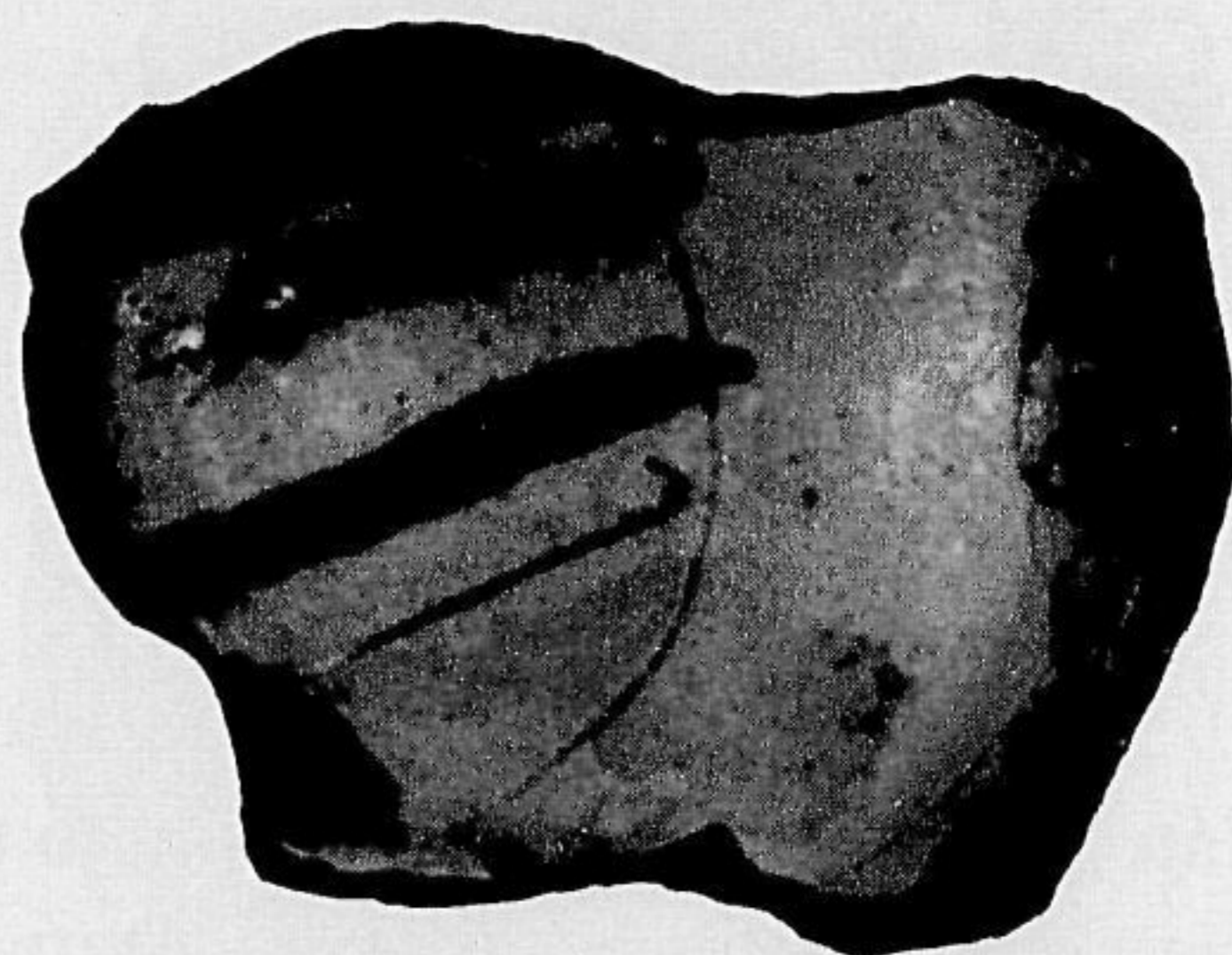


Fig. 10

Come accennato nel citato articolo del '70, tenendo presente il luogo dei ritrovamenti, la distanza tra questo ed il letto del Piovego e le stratificazioni formatesi tra i due luoghi, avvalorai l'ipotesi che la boccaleria potesse sorgere vicino a questa via fluviale. Probabilmente essa stava sulla sponda destra del fiume, dalla quale era facile riversare nell'acqua o sull'argine, gli scarti della lavorazione mal riuscita. L'edi-

ficio si veniva a trovare così in comoda posizione per un trasporto via-acqua più tranquillo, sia per i materiali occorrenti per l'attività come la legna e l'argilla, sia per quelli da vendere specie nelle zone più a sud di Padova.

Con viva soddisfazione apprendo come il Museo Civico di Padova stia valorizzando la propria ricca collezione di ceramiche, assai importante per studiare e capire l'origine e lo sviluppo di questa arte, nell'area padovana e padana in generale. A questa lodevole iniziativa si debbono aggiungere le pubblicazioni, le mostre e i convegni realizzati in questi ultimi anni e non meno, l'interesse per questa materia che molti studiosi portano avanti con ricerche e con la raccolta di testimonianze. Mi è sembrato così opportuno che tutti i reperti da me raccolti in via S. Mattia, dovessero far parte delle collezioni del Museo Civico, per cui la mia donazione viene ad essere un atto dovuto.

BIBLIOGRAFIA

O. MAZZUCATO:

Note sulla ceramica graffita dei secc. XV-XVI, "Padusa" 1965, n. 1, p. 3.

Il grande servizio conventuale del Civico Museo di Padova, "Bollettino del Museo Civico di Padova" 1968, n. 1, p. 1.

Alcune note sulle maioliche dette Candiane, "Padusa" 1969, p. 31.

Il paesaggio graffito nella ceramica del XV-XVI sec., "Padusa" 1969, n. 2, p. 30.

Sulle maioliche dette berettine, "Padusa" 1970, n. 1, p. 17.

Una raccolta inedita di ceramiche a Padova, "Padusa" 1970, n. 4, p. 178.

Improvvisazione di un boccalaro nel XV sec., "Bollettino dei Civici Musei di Ferrara" 1972, n. 2, p. 229.

Ceramiche emiliane a Roma, "Bollettino dei Civici Musei di Ferrara" 1977, n. 7, p. 97.

La raccolta Conton a Venezia, "Faenza" 1982, n. 3, p. 225.

La ceramica graffita padana e la sua problematica, convegno di Ferrara, 1987, in *Atti Accademia delle scienze* 1988, p. 195.

La tradizione dell'iconografia di Tito Livio: dal ritratto antico al ritratto rinascimentale

Gli esiti dei più recenti studi sull'immagine di Tito Livio nella tradizione artistica rinascimentale, grazie ad una nuova lettura delle fonti letterarie coeve e alla scoperta di una documentazione d'archivio precedentemente inedita, hanno segnato l'epilogo di alcune questioni a lungo dibattute dalla fine del secolo scorso, ma hanno anche posto in luce l'esistenza di ulteriori problematiche, sino ad ora pressoché ignorate, relative al presunto ritratto dello storico patavino. Da un lato si è infatti confermata la presenza a Padova, nel Cinquecento, di una scultura a tutto tondo, oggi ritenuta dispersa, che servì come modello per le copie a noi note, eseguite intorno alla metà del XVI secolo; d'altro canto, si è risollevato il problema della natura, della denominazione e soprattutto della datazione di questo archetipo, che si trovava almeno dal 1539 presso il giureconsulto Antonio Maggi da Bassano, e fu poi per molti anni nella dimora di suo nipote, Alessandro *junior* da Bassano⁽¹⁾. Sembra dunque opportuno presentare in questa sede alcune considerazioni che emergono da un più attento esame dei dati desunti dal-

Per il generoso aiuto offertomi nel corso di queste ricerche ringrazio la prof.ssa Irene Favaretto e la prof.ssa Francesca Ghedini; sono inoltre grato al prof. Gustavo Traversari, per alcuni preziosi consigli e suggerimenti. Debbo infine esprimere la mia riconoscenza ai Direttori e al Personale dei Musei Civici di Padova e di Vicenza.

(1) Si veda in particolare G. BODON, *Nuovi elementi per lo studio del busto di Tito Livio al Palazzo della Ragione di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 77, 1988, p. 81-95; BODON, *L'immagine di Tito Livio a Padova nella tradizione artistica rinascimentale*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 78, 1989, p. 69-92; J.B. TRAPP, *The Image of Livy in the Middle Ages and the Renaissance*, Vitoria Gasteiz 1992; ivi bibliografia precedente. Per le vicende della collezione Bassano e del ritratto originale ritenuto di Livio, BODON, *Studi antiquari tra XV e XVII secolo. La famiglia Maggi da Bassano e la sua collezione di antichità*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 80, 1991, p. 23-172.

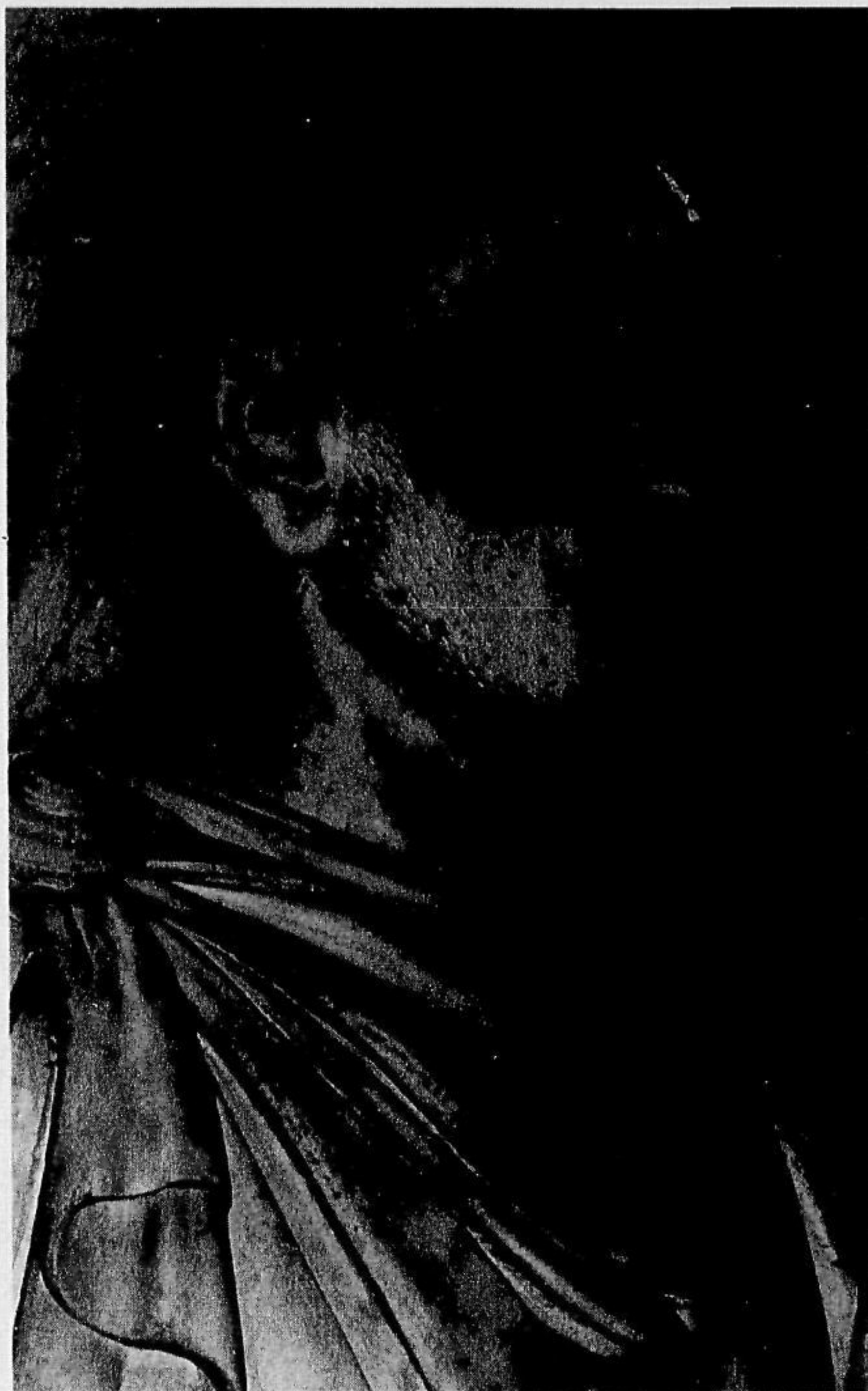


Fig. 1 - Agostino Zoppo. Busto di Tito Livio in marmo. Padova, Palazzo della Ragione. 1547 ca.

le fonti documentarie e dall'analisi autoptica dei ritratti liviani rinascimentali.

Al piccolo gruppo di ritratti identificati come immagini di Tito Livio, accomunati da una perfetta affinità fisionomica, dalla precisa corrispondenza delle dimensioni e da numerose analogie stilistiche, forse peraltro eseguiti dal medesimo artista, lo scultore padovano Agostino Zoppo, appartengono il busto marmoreo sul monumento liviano al Palazzo della Ragione (fig. 1), una testa pure in marmo al Museo Civico di Vicenza (fig. 2), ed una testa bronzea oggi al Museo Nazionale di Varsavia (fig. 3); a questi si avvicina notevolmente, sia pure con alcune differenze nell'esecuzione, un busto marmoreo conservato al Kunsthisto-

risches Museum di Vienna (fig. 4), di dimensioni più grandi rispetto agli altri esemplari⁽²⁾. Questi ritratti si pongono come copie o derivazioni dalla perduta testa della collezione Bassano, di cui sappiamo che una parte abrasa, in corrispondenza delle narici, era stata reintegrata in cera, che recava inoltre ben visibile l'iscrizione di quattro lettere, *P.L.T.E.*, e che aveva subito notevole deterioramento presso la base. Tali notizie

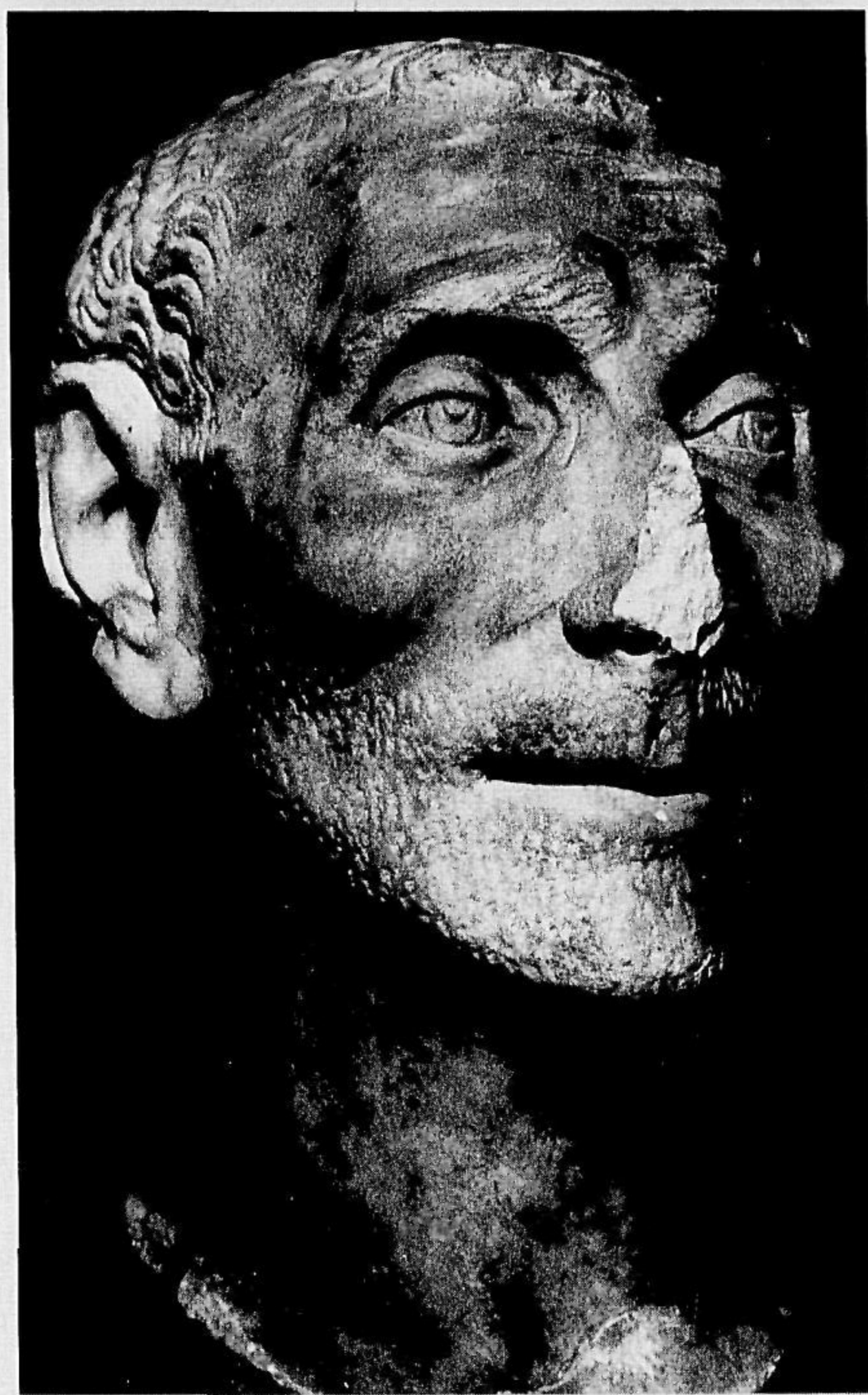


Fig. 2 - Agostino Zoppo (?). Ritratto del cosiddetto Tito Livio in marmo. Vicenza, Museo Civico (inv. 112). 1550 ca.

⁽²⁾ Per queste sculture si veda BODON, *L'immagine di Tito Livio*, cit., p. 71-82. Sulla figura di Agostino Zoppo, BODON, *La raccolta antiquaria di un artista padovano del Cinquecento. Calchi in gesso e sculture "all'antica" nella bottega di Agostino Zoppo*, "Rivista di Archeologia" 17, 1993, in corso di pubblicazione; ivi bibl. prec.



Fig. 3 - Agostino Zoppo. Ritratto di Tito Livio in bronzo. Varsavia, Museo Nazionale. 1545-1547.

si apprendono da una nota anonima in un codice della Biblioteca Apostolica Vaticana: "Vidi Livii caput truncis naribus, sed cereo supplemento eleganter appposito, trunco etiam pectore, in quo erant hae inscriptae litterae P L T E" (3).

Poiché solo recentemente è stata da me riscoperta la testa di Vicenza nei magazzini del Museo Civico, sino ad ora le esigue ipotesi sulla datazione del perduto ritratto originale si sono basate esclusivamente sull'esame delle caratteristiche riscontrabili nel busto del Salone di Padova, nella testa bronzea di Varsavia e nel busto di Vienna(4). Os-

(3) Cod. Vat. Lat. 5247, c. 227 r. Per l'iscrizione, CIL V 209*.

(4) R. BECKER, *Bildnisse des Geschichtsschreibers Livius*, Leipzig 1890; L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921, p. 319-322; D. FREY, *Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 17, 1955, p. 132-164.

servando queste copie, che, nell'impetosa accuratezza descrittiva della fisionomia senile, presentano evidenti analogie con i ritratti della corrente realistico veristica sviluppatasi in età tardo repubblicana, alcuni celebri storici dell'arte antica, fra i quali in particolare Carlo Anti, ritennero opportuno ipotizzare una datazione dell'originale alla prima metà del I secolo a.C.⁽⁵⁾.



Fig. 4 - Agostino Zoppo (?). Busto di Tito Livio in marmo. Vienna, Kunsthistorisches Museum. 1550 ca.

A questa collocazione cronologica sembrano tuttavia opporsi alcune evidenze stilistiche, emerse da una più attenta valutazione degli elementi che caratterizzano le copie rinascimentali. È comunque opportuno precisare fin d'ora che l'osservazione degli esemplari cinquecenteschi non fornisce dati oggettivi sull'originale, la cui ricostruzione deve in ogni caso procedere con estrema cautela; spesso infatti risulta assai arduo definire quali particolari siano stati riprodotti fedelmente

(5) In particolare, per i presunti ritratti liviani è stata spesso rilevata una notevole affinità con le immagini derivate da maschere funerarie; C. ANTI, *Il mito della tomba di Livio*, Padova 1942, p. 14-15.

dal modello, e quali caratteristiche debbano invece attribuirsi all'autore delle copie o alle esigenze del committente. L'analisi dei ritratti liviani a noi noti offre piuttosto alcuni spunti per la formulazione di ipotesi, la cui verosimiglianza può essere dimostrata con l'aiuto delle fonti e delle notizie documentarie coeve.

I tre esemplari, di Padova, di Vicenza e di Varsavia, mostrano il volto di un uomo in età avanzata, immagine non certo rispondente ai canoni classici della bellezza virile, ma dotata di un suggestivo fascino, quasi di altera e severa nobiltà. La fronte alta, solcata da brevi rughe di andamento discontinuo, è lateralmente delimitata dalle depressioni delle zone temporali; le arcate sopracciliari sporgono sulle profonde cavità orbitali, e bene evidenziate sono anche le ossa zigomatiche; eccezionalmente ampi sembrano i padiglioni auricolari; il naso, che nella testa di Vicenza è spezzato da una recente frattura, negli altri esemplari è lungo e adunco, con pinne lievemente dilatate; la bocca serrata presenta labbra sottili e poco marcate. La superficie delle guance scarne e del mento prominente è segnata da una corta barba, eseguita mediante brevi segni rozzamente incisi; più morbidi sono i piccoli solchi ondulati che suggeriscono le folte sopracciglia.

Ciascuno dei ritratti presenta inoltre iridi incise; le pupille sono segnate con una piccola depressione rotonda nel busto del Salone, con un solco "a mezzaluna" nelle teste di Vicenza e di Varsavia. Lievi incongruenze fra i tre esemplari si riscontrano pure nell'esecuzione dei capelli, disposti alla sommità della fronte in piccoli ricci e sulle tempie in brevi ciocche ondulate: nel ritratto di Vicenza, la lunghezza dei capelli aumenta nella parte posteriore del capo, ove essi convergono con più tenui ondulazioni, mentre nella testa di Varsavia, eseguita in bronzo, le ciocche minute sembrano offrire all'artista il pretesto per un raffinato effetto luministico. Il busto del Salone ed il ritratto bronzeo di Varsavia presentano segni di rughe disposte radialmente agli angoli esterni degli occhi, tre sottili solchi verticali al centro del labbro inferiore, ed una depressione circolare nella parte superiore del pomo d'Adamo. Diversamente dagli esemplari di Vicenza e di Varsavia, nei quali il piccolo busto è resecato presso la base del collo, all'altezza dello sterno, il ritratto padovano presenta un ampio busto panneggiato, che scende fin sotto l'arcata epigastrica⁽⁶⁾.

⁽⁶⁾ È opportuno ricordare che il busto del Salone di Padova reca anche, posta dietro l'orecchio sinistro, la medesima iscrizione presente nell'originale.

La struttura del capo e la definizione dei tratti somatici, colti con sguardo attento anche ai minimi particolari del decadimento senile, depongono a favore di una datazione dall'età sillana alla fine del II triumvirato, benché la superficie del volto sia piuttosto levigata ed uniforme, priva della cosiddetta "geografia di rughe" che caratterizza gli esemplari più celebri di quella corrente ritrattistica⁽⁷⁾. Pure il trattamento dei capelli, che riconduce ai decenni intorno alla metà del I secolo a.C., sembra confermare decisamente tale cronologia, anche se nella raffinata esecuzione della capigliatura si può avvertire un influsso naturalistico ellenizzante.

In aperto contrasto con questa datazione sono tuttavia altre caratteristiche del ritratto; se infatti i segni delle iridi e delle pupille, nonché l'ampiezza del busto drappeggiato dell'esemplare padovano, possono senz'altro ascrivarsi all'iniziativa dell'artista rinascimentale, che abitualmente impreziosiva gli originali antichi con queste arbitrarie aggiunte "decorative", non così la corta barba, elemento del tutto anomalo per il Cinquecento, ma assai vicino ad una tecnica in uso nella ritrattistica romana dalla metà del III secolo d.C.⁽⁸⁾.

Se dunque fosse dimostrabile il fatto che le copie cinquecentesche riproducano fedelmente in ogni particolare l'originale perduto, si dovrebbe di conseguenza concludere che l'archetipo stesso presente nella raccolta Bassano non era un ritratto antico, bensì una creazione rinascimentale, nella quale l'artista aveva fatto confluire vari elementi desunti da ritratti antichi risalenti ad epoche diverse.

In realtà, secondo quanto afferma un'attendibile fonte cinquecentesca, sussistono dubbi sull'assoluta fedeltà delle copie rinascimentali

(7) Sulla ritrattistica tardo repubblicana mi limito ad indicare i contributi più significativi di carattere generale: O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, "Acta Instituti Romani Regni Sueciae", 8, 1941. B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig 1948; G.A. MANSUELLI, *Il ritratto romano nell'Italia settentrionale. Formazione e correnti artistiche*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 65, 1958, p. 67-99; R. BIANCHI BANDINELLI, *Sulla formazione del ritratto romano*, in *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, p. 172-188; ID., *L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, p. 28 s., 71 s.; H. WEBER, *Sur l'art du portrait à l'époque hellénistique tardive en Grèce et en Italie*, "Ktéma", 1, 1976, p. 113-129; P. ZANKER, *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts*, in *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen (5-9 Juni 1974)*, I, Göttingen 1976, p. 581-620; F. REBECCHI, *Ritratto e iconografia romana. Aspetti del problema nell'Italia centro settentrionale tra I sec. a.C. e II sec. d.C.*, "Archeologia Classica", 32, 1980, p. 108-130.

(8) Significative a questo proposito le due ipotesi di datazione suggerite da L. FASOLO, *Guida al Museo Civico di Vicenza*, Vicenza 1940, p. 33; l'autore, pur considerando erroneamente la testa di Vicenza opera "del III secolo d.C., o forse anche del I a.C.", sembra aver per primo avvertito nel ritratto la compresenza di caratteristiche cronologicamente incompatibili.

all'originale. Nel 1556 un erudito viaggiatore, Lorenz Schrader, fu a Padova presso Alessandro da Bassano, e poté vedere il ritratto, che descrisse come “caput Titi Livii sine barba, collapsis genis, facie rotunda, lineis rectis, aurinculis longis, naso acuminato”⁽⁹⁾. Allo stato attuale delle nostre conoscenze questo passo è suscettibile di due diverse interpretazioni, ciascuna verosimile, dalle quali conseguono altrettante soluzioni per il problema della cronologia del ritratto originale.

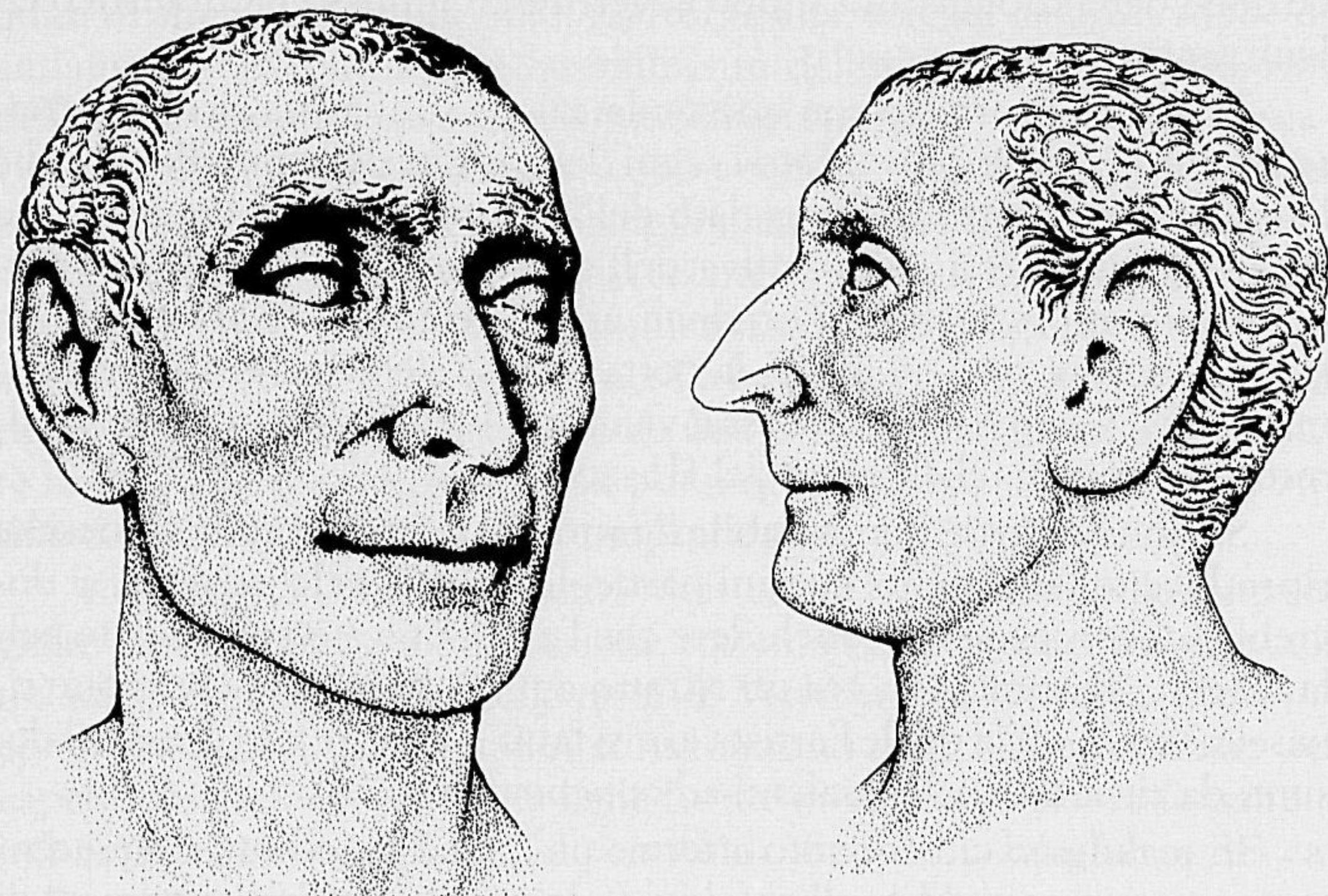


Fig. 5 - Ricostruzione grafica del perduto ritratto antico al quale si ispirarono le immagini rinascimentali.

Supponendo che le parole “facie rotunda” alludano alla struttura quasi sferica del capo, la descrizione dello Schrader ben si adatterebbe alle caratteristiche ora esaminate delle copie rinascimentali, fatta eccezione per un importante particolare: l’indicazione “sine barba”, interpretata letteralmente, porterebbe a credere che questo elemento mancasse nel ritratto originale. In altri termini, lo Schrader avrebbe qui inteso rilevare una discrepanza iconografica tra l’immagine “ufficiale” di Livio, collocata nel pubblico Palazzo della Ragione, ed il suo modello, conservato nella collezione Bassano (fig. 5). Se così fosse, l’archetipo,

⁽⁹⁾ L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae libri IV*, Helmaestadii 1592, p. 32.



Fig. 6 - Medaglia bronzea con profilo di Livio. Padova, Museo Bottacin. 1560 ca.

privo dell'elemento che invalida la datazione all'età tardo repubblicana, potrebbe dunque considerarsi ritratto antico eseguito tra il 99 ed il 32 a.C., approssimativamente intorno alla metà del secolo⁽¹⁰⁾. Lo scultore Agostino Zoppo, su commissione dello stesso Alessandro da Bassano, avrebbe dunque riprodotto l'originale negli altri esemplari marmorei e nella testa bronzea, apportandovi però alcune sostanziali modifiche, ora con un modellato morbido e sfumato delle superfici o con un virtuosistico effetto nella lavorazione dei capelli, ora con l'accentuazione di un certo languore nell'espressione del volto. Alle tre copie, forse per conferire all'immagine un aspetto ancor più anticheggiante, sarebbe stata inoltre aggiunta la corta barba incisa, ripresa da un'altra scultura a tutto tondo, oppure, più verosimilmente, da tipi numismatici del III secolo d.C.⁽¹¹⁾.

A sostegno di questa ipotesi depone pure l'analisi di altre immagini appartenenti alla medesima tradizione iconografica. Il già citato busto cinquecentesco di Vienna, forse anch'esso derivato dal ritratto originale, non presenta infatti traccia della barba, e similmente ne sono privi altri due ritratti ispirati alla testa della collezione Bassano, il piccolo profilo di Livio su di una medaglia bronzea eseguita a Padova dopo la metà del XVI secolo (fig. 6), ed il ritratto nell'affresco del Campagno-

⁽¹⁰⁾ Considerando l'impossibilità di valutare direttamente i caratteri stilistici e tecnici dell'opera, insieme all'estrema labilità dei dati in nostro possesso, non è certo opportuno proporre qui una datazione più precisa, né formulare ipotesi sull'area geografica e culturale d'esecuzione del ritratto.

⁽¹¹⁾ Alessandro da Bassano fu infatti appassionato studioso delle monete antiche, e nella sua vasta collezione antiquaria particolare rilievo ebbe un cospicuo "medagliere", ricco di una straordinaria varietà di esemplari di epoca romana imperiale; BODON, *Studi antiquari*, cit., p. 104-106.



Fig. 7 - Domenico Campagnola. Affresco di soggetto allegorico con Tito Livio. Padova, Casa degli Specchi. 1550 ca.

la alla Casa degli Specchi (fig. 7), pressoché coevo alle altre immagini⁽¹²⁾.

Se si accetta tale interpretazione, si ammette di conseguenza che Antonio Maggi da Bassano, o forse addirittura uno dei suoi avi, fosse giunto in possesso di una testa antica, identificata come ritratto di Tito Livio. Non esistono per ora indizi che consentano di attribuire maggiore o minore credito alle numerose ipotesi plausibili sulla provenienza del ritratto e sulla sua identificazione. La scultura sarebbe potuta venire alla luce, insieme ad altro materiale che ne giustificasse la denominazione, durante un fortuito scavo nel territorio padovano, ove i Maggi possedevano alcune tenute, oppure anche nel corso dei lavori per la costruzione della Casa degli Specchi, residenza urbana della famiglia situata nell'odierna via Vescovado, edificata agli inizi del Cin-

(12) BODON, *L'immagine di Tito Livio*, cit., p. 79-85.

quecento dall'architetto ed antiquario Annibale Maggi da Bassano⁽¹³⁾. D'altro canto, la celebre raccolta padovana avrebbe potuto acquisire il ritratto anche attraverso il fiorentino mercato antiquario: in tal caso l'identificazione della testa come immagine dello storico latino andrebbe dunque anticipata notevolmente, e forse ricondotta all'arbitrio di ignoti collezionisti o mercanti di antichità.

La descrizione lasciataci dallo Schrader si potrebbe prestare tuttavia anche ad una diversa lettura, che consideri il "sine barba" come semplice indicazione della mancanza di una lunga e folta barba, in aggetto rispetto alla superficie del volto, elemento con il quale l'immagine di Livio fu talvolta rappresentata nelle miniature dei codici medioevali degli *Ab Urbe Condita* e delle *Epitomi*⁽¹⁴⁾. Se dunque la scultura veduta dallo Schrader presentava i segni incisi sulle guance e sul mento, il modello dei presunti ritratti liviani deve considerarsi, per la compresenza di peculiarità databili ad epoche diverse, originale antico rilavorato in età moderna, oppure opera rinascimentale di artista ignoto, ispirata all'antico, frutto di una curiosa *contaminatio* di elementi e di stili. In quest'ultimo caso la derivazione dell'iconografia liviana cinquecentesca dagli archetipi antichi sarebbe perciò avvenuta in modo indiretto, attraverso la mediazione di un intervento moderno. Un sicuro *terminus ante quem* per l'esecuzione del ritratto Bassano si collocherebbe, secondo le testimonianze d'archivio, nel 1539; l'immagine doveva comunque essere stata prodotta molto tempo prima, oppure provenire dalla cerchia artistica di una città lontana da Padova, poiché fin dal suo arrivo presso i Maggi da Bassano essa fu sempre ritenuta "antichissima" dai più eruditi studiosi del tempo⁽¹⁵⁾.

⁽¹³⁾ Per le proprietà terriere dei Bassano, ora note grazie al recupero delle numerose polizze d'estimo presentate nel Cinquecento dai vari membri della famiglia, rinvio ancora a BODON, *Studi antiquari*, cit., p. 45, 51. Nei territori della X Regio, la ricezione della corrente ritrattistica tardo repubblicana dominata dal realismo analitico è documentata da numerosi esemplari, fra i quali alcuni ad Aquileia, uno al Museo Nazionale Atestino, uno ad Altino ed uno a Treviso: F. POULSEN, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen*, København 1928, p. 12-13; B. FORLATI TAMARO, *Sculture di Aquileia*, "Aquileia Nostra", 4, 1933, p. 5 s.; G. TRAVERSARI, *Un ritratto tardo repubblicano al Museo Civico di Treviso e il problema della ritrattistica romana nell'Italia settentrionale*, "Arte Antica e Moderna", 26, 1964, p. 117-130; M. BORDA, *I ritratti repubblicani di Aquileia*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 80, 1973, p. 35-57; M. DENTI, *Ellenismo e romanizzazione nella X Regio. Le sculture delle élites locali dall'età repubblicana ai Giulio Claudii*, Roma 1991, p. 160, 189.

⁽¹⁴⁾ BECKER, *Bildnisse*, cit., p. 4-5.

⁽¹⁵⁾ Il primo e forse più autorevole studioso del Cinquecento a pubblicare un entusiastico commento sull'immagine ritenuta di Livio fu B. SCARDEONE, *De Antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis libri tres*, Basileae 1560, p. 42.

Sfuggono anche in tal caso le circostanze precise dell'identificazione del ritratto, che tuttavia sappiamo aver assunto un'importanza notevole in seno alla famiglia Maggi da Bassano, i cui membri nel Cinquecento si compiacevano di annoverare lo storico patavino fra i più lontani ed illustri loro progenitori⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁶⁾ Secondo quanto ricordano le fonti, il capostipite della casata, *Lucius Magius*, aveva preso in moglie *Livia Quarta*, figlia dello storico; BODON, *Studi antiquari*, cit., p. 25-26.

Le *Postille* di Bartolomeo Campagnola alle *Vite* di Bartolomeo Dal Pozzo

Il fortunato rinvenimento, nella Biblioteca Civica di Padova, di una copia delle *Postille* di Bartolomeo Campagnola alle *Vite* di Bartolomeo Dal Pozzo, consente di rendere finalmente noto un testo di cui almeno tre generazioni di studiosi veronesi di cose d'arte avevano lamentato la perdita⁽¹⁾.

L'esistenza di una copia delle *Vite* di Dal Pozzo⁽²⁾ annotata dall'erudito veronese era stata segnalata nel secolo scorso: la ebbero tra le mani Da Persico⁽³⁾ e Zannandreis⁽⁴⁾, che dichiarano di averla consultata,

⁽¹⁾ Note fatte al Libro delle *Vite de Pittori, Scultori e Architetti etc.* del Commendatore Fra Bartolomeo da Pozzo dal fu Don Bartolomeo Campagnola Arciprete di santa Cecilia di Verona nel 1752, in *Miscellanea XIII di scritti appartenenti alle Belle Arti*, Padova, Biblioteca Civica, Ms BP 2537, 11, pp. 1r-13r. Come si esporrà meglio nel seguito del discorso, la copia è una trascrizione ottocentesca, dovuta a Giovanni De Lazara, che ebbe davanti, a sua volta, l'esemplare appartenuto a Saverio Dalla Rosa.

⁽²⁾ *Le Vite de' Pittori, de gli Scultori, et Architetti Veronesi Raccolte da varj Autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle Pitture, e Sculture che s'attrovano nelle Chiese, case e altri luoghi pubblici e privati di Verona, e suo Territorio. Del Signor Fr. Bartolomeo Co. dal Pozzo Comm. e Ammiraglio della Sagra Religione Gierosolimitana. In Verona, MDCCXVIII. Per Giovanni Berno.* In appendice: *Aggiunta alle Vite de' Pittori, degli Scultori et Architetti Veronesi* del Signor Fr. Bartolomeo Co. dal Pozzo Commendatore, e Baglio di Napoli. In Verona, MDCCXVIII. Nella nuova Stamp. di Pierantonio Berno, Ljbraio in Contrà de'Leoni.

⁽³⁾ DA PERSICO G. B., *Descrizione di Verona e della sua provincia*, 2 voll., Verona, 1820-21. L'autore nomina le *Postille* di Campagnola in due punti distinti della *Descrizione*. Nella prima parte (p. 156), a proposito della paternità del progetto del Teatro filarmonico, eretto "al principio del secolo XVII col disegno del Fontana, o secondo altri del Curtoni, al quale l'attribuisce pure l'arciprete Campagnola in una sua postilla manoscritta fra l'altre apposte alle *Vite* del dal Pozzo". Nell'*Appendice* (p. 327) Da Persico fornisce qualche informazione in più sul manoscritto, che egli conobbe mediante una copia. Il testo di Da Persico non sembra lasciare dubbi al fatto che in sua mano sia giunto un testo replicato dall'originale. Come si vedrà la copia postillata da Campagnola dovrebbe essere stata in mano di Dalla Rosa. Riporto per completezza il passo di Da Persico: "Il Manosc. che qui si accenna, già ricordato (f. 156) è la copia di alcune postille di mano di Bartolomeo Campagnola, arciprete che fu di s. Cecilia, e dotto filologo, apposte a una copia delle *Vite* ec. di Bartolomeo dal Pozzo, passata di mano dell'erudito sig. Bartolomeo Gamba".

⁽⁴⁾ ZANNANDREIS D., *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi* [circa 1830-34], pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da G. Biadego, Verona 1891, *passim*. Biadego, nell'intro-

e, possiamo oggi aggiungere, anche Dalla Rosa e Pietro Caliarì. È dalle annotazioni di Campagnola, ad esempio, che quest'ultimo poté trarre l'informazione per la verifica e la trascrizione dell'atto di matrimonio tra il suo celeberrimo avo ed Elena Badile⁽⁵⁾ (vedremo quante informazioni queste note rechino sulla genealogia dei Badile), ed è proprio grazie a Saverio Dalla Rosa che ci è pervenuta una trascrizione delle *Postille* dell'abate settecentesco, cancelliere della Biblioteca Capitolare. Infine ebbe una qualche conoscenza delle *Postille* anche Gaetano Milanesi, che nel commento delle vite vasariane ricorda "una carta del 1515, allegata dal Campagnola", dalla quale si ricava il nome del padre di Liberale da Verona, che difatti compare tra gli appunti raccolti dal veronese⁽⁶⁾.

Questo personaggio, che viene reclamando ora un suo ruolo tra gli scrittori e i conoscitori di cose d'arte veronesi, è in realtà ben noto agli storici per il suo lavoro di erudizione, svolto soprattutto sui fondi della Biblioteca Capitolare di Verona⁽⁷⁾. Nato nel 1692, parroco di santa Cecilia e cancelliere del Capitolo, Campagnola deve la sua notorietà alla pubblicazione del *Liber iuris civilis...* (1728), un manoscritto della Biblioteca Capitolare di Verona che raccoglie l'unica copia esistente degli Statuti del Comune del 1228. La sua attività di storico della città è testimoniata da tutte le carte manoscritte con i suoi appunti, conservate nella Capitolare. Apprezzato da Muratori, Campagnola ebbe pole-

duzione, a proposito delle fonti utilizzate da Zannandreis, si esprimeva in questi termini: "Così, per quante ricerche io abbia fatto, non mi fu dato di trovare uno scritto, citato prima da Da Persico (...) e quindi dal Zannandreis, sulla genealogia della famiglia Badile, dell'arciprete di S. Cecilia Bartolomeo Campagnola. (...) Io dico tutto questo anche perchè sarei molto grato a coloro che sapessero darmi notizie dei manoscritti, di cui fin qui si è discusso" (p. XXV). Quale vena polemica potessero suscitare le illazioni sul contenuto del manoscritto di Campagnola, si coglie dalle parole di Laudadeo Testi, che entrò in conflitto con Gerola circa la genealogia dei Badile, ritenendo, tra l'altro, che esistessero due manoscritti distinti, uno con la genealogia della famiglia veronese di pittori, l'altro con le *Postille* (TESTI L., *Questioni storiche d'arte veronese*. 1, "Madonna Verona", III, 1909, 1, pp. 48-51 e n. 3 di p. 48). Licisco Magagnato stesso, nelle osservazioni sulle *Vite* di Dal Pozzo, diede il testo di Campagnola per perduto (MAGAGNATO L., *Le Vite di Bartolomeo Dal Pozzo*, in B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi...*, Verona 1967, riedito in L. M., *Arte e civiltà a Verona*, a c. di S. MARINELLI, P. MARINI, Verona 1991, p. 282).

(5) CALIARI P., *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Roma 1888, pp. 69-70.

(6) MILANESI G., commento alla *Vita di Fra Giocondo e Liberale*, in VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, Firenze 1568, ed. cons. a c. di G. MILANESI, 9 voll., Firenze 1878 - 1885, V, p. 274, n. 1.

(7) Se ne veda la biografia in ZORZATO M., *Campagnola, Bartolomeo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", XVII, Roma 1974, pp. 311-312, con bibliografia precedente. Campagnola morì nel 1781.

miche astiose con Scipione Maffei, cui non accordò la libera consultazione dei fondi della Capitolare, mentre una piena disponibilità in tal senso dimostrò verso Muratori. Le *Postille* sono l'unico suo testo oggi noto che tratti argomenti inerenti le cose d'arte. Come si vedrà, l'accezione con cui Campagnola commenta il testo di Dal Pozzo è quella della storico, che annota postille di carattere archivistico, rimandando a una serie di sue dotte *trouvailles*, a loro volta trascritte in appunti personali. Non è casuale del resto l'interesse per la famiglia Badile, vissuta nella parrocchia in cui egli era arciprete, e, immaginiamo, accanito scrutatore dei registri parrocchiali dei secoli precedenti. In questo senso il commento di Campagnola, tutto puntato sui dati d'archivio, si pone come complementare a quelle *Postille* apposte da Giambettino Cignaroli ad una analoga copia delle *Vite* di Dal Pozzo, dove il primo approccio è dato dalla lettura stilistica delle opere, eventualmente ampliata e completata da notizie documentarie⁽⁸⁾.

La storia della copia delle *Vite* annotata da Campagnola è raccontata brevemente all'inizio del manoscritto della Biblioteca Civica di Padova: alla morte del Campagnola (1781) il libro passò a Bernardo Silvetti, un personaggio a me sconosciuto ma che, come vedremo, apporrà una nota ulteriore al testo di Dal Pozzo, ugualmente trascritta, che ci ragguaglia sul paesaggista Andrea Porta, figlio del più celebre Tommaso. Alla morte di Silvetti, nel 1807, la moglie, mercè i buoni uffici del pittore Paolo Caliari acconsentì a cedere il libro, che "finalmente" - come egli stesso dichiara, quasi a sottintendere un'attesa impaziente - capitò in mano a Dalla Rosa. Questi, il 18 luglio 1807, provvide a trarne una copia, quella a noi pervenuta, che a sua volta però non è di mano di Dalla Rosa, ma dell'erudito padovano Giovanni De Lazara, eminentemente personalità di conoscitore di cose d'arte del tardo Settecento.

È noto che tra i progetti di Dalla Rosa, cui stette particolarmente a cuore l'istanza storiografica della scuola pittorica veronese, vi fu un ambizioso piano editoriale, volto a ricostruire nella sua interezza il profilo della pittura veronese, dal Medioevo fino all'età contemporanea, dove, accanto a una parte critica, comparissero anche le illustrazioni delle opere, la cui esecuzione era stata affidata al bassanese Gaetano Zan-

⁽⁸⁾ Le postille di Cignaroli sono state pubblicate in BIADDEGO G., *Di Giambettino Cignaroli pittore veronese. Notizie e documenti*, Venezia 1890, pp. 19-43. Più ampia e di maggiore respiro storiografico, è, dello stesso Cignaroli, la *Serie de' pittori veronesi in Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata, ampliata e supplita da G. B. Biancolini*, Verona 1745-49, p. II, vol. II, pp. 191-228.

con⁽⁹⁾. Dalla Rosa dichiara, prima di copiare le *Postille*, che egli intende avvalersene nella compilazione della *Raccolta delle Pitture della Scuola Veronese* e anche se non sappiamo che cosa egli abbia scritto di preciso sulla storia della pittura veronese, dobbiamo pensare che avesse raccolto un ingente materiale manoscritto, cui attinse largamente, come è stato ipotizzato, Diego Zannandreis⁽¹⁰⁾.

Quanto a De Lazara, fu collezionista di gusto elegante e ormai caratterizzato dalla sensibilità nei confronti dei "primitivi", che, se non pienamente rivalutati, erano comunque sentiti nella loro valenza storica. Questo personaggio ha legato il suo nome alla catalogazione delle pitture pubbliche della città e del territorio padovano, voluta dalla Repubblica Veneta e concepita come primo atto della tutela del patrimonio artistico⁽¹¹⁾. Per l'aspetto che qui interessa, non posso che richiamare quel passo dell'orazione funebre pronunciata da Moschini, con cui avevo stigmatizzato i rapporti tra De Lazara e il conte vicentino Leonardo Trissino: "Quando udia che alcuno a patrio scritto applicava, non avea pace se quegli a lui non veniva: non già per orgoglio di pretenzione ma per tema che lo scritto non fosse sì ricco di memorie quale egli poteva e assai sovente recondite afferire, sempre intento che fu a farne incetta e a trascrivere di sua mano sicché ormai gran copia di suoi autografi volumi ne avesse"⁽¹²⁾. Questa pratica erudita di raccoglitore di

⁽⁹⁾ L'iniziativa, perseguita con strenua vitalità da Dalla Rosa, e annunciata pubblicamente con un manifesto il 22 maggio 1806, fu portata avanti per alcuni anni, anche se il pittore stesso, via via, avvertì l'obiettivo difficoltà di impostare un progetto editoriale ampio e articolato come egli avrebbe voluto. Le prime sessanta incisioni predisposte da Zancon vennero pubblicate, senza commento, nel 1807, in un volume dal titolo *Raccolta di N. 60 Stampe delle più celebri Pitture di Verona delineate ed incise da Gaetano Zancon*.

⁽¹⁰⁾ Sulla figura di Dalla Rosa quale storiografo della storia dell'arte veronese, e per una analitica esposizione del suo progetto editoriale cfr. MARCHINI G. P., *L'Accademia di pittura e scultura di Verona*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, Verona 1986, 2 voll., vol. II, pp. 497-592, part. il capitolo: *L'età di Saverio Dalla Rosa: l'istanza storico-grafica e la tutela del patrimonio artistico cittadino*, pp. 545-568.

⁽¹¹⁾ Cfr. DE NICOLÒ SALMAZZO A., *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo. 1793-1795: Giovanni De Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova. Attualità di un sistema*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXII, 1973 (data di stampa: 1979), pp. 29-103, sia per la modernità degli strumenti di tutela voluti dalla Repubblica Veneta, il catalogo e la notifica, che per un profilo del Lazara, eminente conoscitore e amatore delle belle arti.

⁽¹²⁾ MOSCHINI G. A., *Orazione funebre pel Cav. Giovanni De Lazara letta nella chiesa di san Francesco*, Padova, Biblioteca Civica, Ms. 271, XII. De Lazara morì nel 1833; nella Biblioteca Civica di Padova pervennero le raccolte degli appunti manoscritti del Lazara, conservati nelle due Miscellanee: *Miscellanea A di scritti appartenenti alle Belle Arti*, Ms BP 4894; *Miscellanea di scritti appartenenti alle Belle Arti*, Ms BP 2537. Cfr. BALDISSIN MOLLI G., *Un inventario settecentesco di pitture coneglianesi "esposte alla pubblica vista"*, "Ca' Spineda", XXII, 1982, pp. 11-33.

scritti e memorie concernenti le belle arti, cui avevo fatto riferimento per inquadrare il possesso, da parte di De Lazara, di un inventario settecentesco di pitture coneglianesi (di notevolissimo interesse -in quanto anteriore alle soppressioni napoleoniche- che gli pervenne dal Trissino), è evidentemente all'origine anche del possesso delle *Postille* di Campagnola, che De Lazara, con la sua regolare calligrafia, trasse a Verona, il 20 agosto 1813, da quelle già copiate sull'originale da Saverio Dalla Rosa. Il veronese era in rapporto con il conte padovano, non sappiamo da quale data precisa, ma una circostanza specifica è documentata, sempre in alcune carte delle miscellanee De Lazara, da una lettera spedita da Dalla Rosa a De Lazara il 28 gennaio 1809. Dobbiamo ricordare che il Lazara, eminente conoscitore e amatore delle belle arti, compagno del Moschini nella compilazione della guida del 1817⁽¹³⁾, era stato scelto da Lanzi quale collaboratore, per la parte afferente alla scuola veneta, della *Storia pittorica*. Apprendiamo dalla lettera del 28 gennaio il disappunto di Dalla Rosa per gli errori contenuti nella *Storia pittorica* di Lanzi, che egli aveva emendato in uno scritto del 1807, analogamente conservato nei manoscritti De Lazara. Nella lettera egli deplora che i suoi suggerimenti non siano stati presi in considerazione per correggere l'edizione della *Storia pittorica*, la terza (e la seconda pubblicata a Bassano), uscita alla fine del 1808, ma con la data dell'anno successivo⁽¹⁴⁾.

Le postille di Campagnola, nella trascrizione che ci è pervenuta, sono state a loro volta annotate sia da Saverio Dalla Rosa che da Bernardo Silveti, così che nella trascrizione va sempre tenuto presente che si tratta di un esemplare non riprodotto meccanicamente, ma ricopiato con spirito critico da parte dei due eruditi ottocenteschi. Ovviamente, dovendo lavorare su una copia tutta di mano del Lazara, nessun cam-

⁽¹³⁾ MOSCHINI G. A., *Breve Guida per la città di Padova*, Padova 1817, p. 179

⁽¹⁴⁾ La lettera di Dalla Rosa a De Lazara e gli *Errori occorsi nella prima edizione della Storia Pittorica d'Italia del benemerito ed illustre Signor Abate Luigi Lanzi rapporto alla scuola, ed alli Pittori Veronesi, li quali errori sarà bene togliere, ed emendare in una seconda edizione per dare all'Arte ed ai Posterì, una Storia scevra di sbagli quanto è possibile*, sono stati pubblicati da Marchini, p. 550 e nn. 35,36, doc. 3, pp. 565-566. Nella stessa miscellanea è contenuta anche la trascrizione delle *Postille* di Giambettino di Cignaroli (già pubblicate dal Biadego), a loro volta annotate e commentate da Dalla Rosa (in corso di stampa a cura della scrivente in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", unitamente ad una biografia inedita, scritta da Dalla Rosa, sul pittore veronese fra Felice, al secolo Giuseppe Cignaroli, fratello del più noto Giambettino e zio di Dalla Rosa). Su Felice si veda la biografia di PESENTI F. R., *Cignaroli, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1981, XXV, p. 498. Dalla biografia inedita di Dalla Rosa attinse Zannandreis (1891, pp. 434-437), soprattutto per la parte relativa ai comportamenti del frate non convenienti al suo stato religioso.

bio di scrittura o altri accorgimenti di carattere grafico fanno riconoscere le note non dovute a Campagnola, che però sono individuabili in quanto si riferiscono a vicende del primo Ottocento (la data di morte di Andrea Porta, la vendita della *Venere* di Paolo Veronese, già Bevilacqua), oltre che dal senso del testo che, pur di carattere stenografico, è quasi sempre molto chiaro. Le prime annotazioni apposte da Campagnola, riguardanti l'indice delle *Vite* sono state evidenziate (da Dalla Rosa e De Lazara) con una sottolineatura, mantenuta nella trascrizione, che ci appare come un testo sostanzialmente corretto, con poche abbreviature, che si è ritenuto opportuno sciogliere. Come si vedrà, alcune notizie di carattere archivistico, che Zannandreis riprende da Campagnola, sono state successivamente confermate in quel fortunato periodo, coincidente con la pubblicazione di "Madonna Verona", bollettino del Museo Civico di Verona, dove gli studiosi dell'inizio di questo secolo resero noti i loro spogli archivistici, costituenti, anche oggi, la base storica per inquadrare gli artisti della città.

Miscellanea XIII di scritti appartenenti alle Belle Arti, pp. 1r-13r
(Padova, Biblioteca Civica, Ms PB 2537, 11)

- p. 1 : *Note fatte al Libro delle Vite de Pittori, Scultori e Architetti etc. del Commendatore Fra Bartolomeo da Pozzo dal fu Don Bartolomeo Campagnola Arciprete di Santa Cecilia di Verona nel 1752*
- p. 1v: Essendo riuscito a me Saverio Dalla Rosa di avere finalmente col mezzo del nostro Pittore Signor Paolo Caliari l'oltre scritto *Libro Vite de Pittori etc.*, postillato dal fu don Bartolommeo Campagnola Arciprete di Santa Cecilia, il quale fu un uomo diligentissimo ed assai benemerito della storia patria, ne ho estratto tutte le seguenti note e postille, le quali sono tanto più attendibili e sicure in quanto che furono dal medesimo estratte da libri e registri della sua Parocchia, a ricercare e raccogliere le quali fu indotto non solo dal suo genio, ma anche dalle insinuazioni del mio zio, e maestro Gian Bettino Cignaroli, quando estese la serie dei nostri Pittori inserita nel *Supplemento alla Cronica del Zagata* stampata dal Biancolini. Dopo la morte del suddetto Arciprete Campagnola, passò il predetto Libro in mano del fu Signor Bernardo Silveti morto nel mese di aprile di quest'anno 1807 e dalla Sig.... (*sic*) Olivetti di lui vedova io l'ottenni col predetto mezzo e n'ho copiato
- p. 2 : quanto vi era di scritto; questo il di 18 di Luglio anno suddetto, per valermene nello estendere le memorie de' nostri pittori per

l'Edizione della *Raccolta delle Pitture della Scuola Veronese* etc. Le notizie più interessanti riguardano la Famiglia Badilo (*sic*) che abitava in quella parrocchia ed il matrimonio di Paolo Caliarì con Elena Badili figlia di Antonio, celebre pittore e di lui maestro.

p. 2v: Nell'antipagina.

Il dottissimo Pre' Fra Marco de Medici Veronese, dell'Ordine de Predicatori amicissimo del Vasari, e di Michel Sanmicheli, diede a Giorgio Vasari quelle più belle e dignissime notizie delle quali egli ornò le sue *Vite* de' pittori veronesi, come nelle *Vite* di Vittor Pisano, Liberale, Fra Giocondo, e Sanmicheli medesimo, dove inserisce quanto fu di raguardevole in pittura e scultura fino al 1560, circa i pittori, scultori e architetti veronesi.

Fu vescovo di Chioggia dall'anno 1578 al 1584 quo moritur anno aetatis 67.

Marcus de Medicis Theologus ordinis Praedicatorum interfuit Concilio Tridentino cum Michaela a Turre Episcopo Cenetensi⁽¹⁵⁾

⁽¹⁵⁾ Su questo personaggio si veda la scheda di Ch. Davis in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra, Arrezzo, Casa Vasari - Sottoc chiesa di san Francesco, 26. IX-29. XI. 1981, Firenze 1981, pp. 230-231, m. VII, 53. Il veronese Marco de' Medici (1517-1584), domenicano, lettore di filosofia e teologia, resse l'ufficio dell'inquisizione a Verona e a Venezia e fu nominato vescovo di Chioggia da Gregorio XIII nel 1578; partecipò al Concilio di Trento con il vescovo di Ceneda Michele Dalla Torre. È noto come Vasari stesso indichi questo personaggio quale suo informatore per le vicende della scuola di pittura veronese. Scipione Maffei nella *Verona illustrata* collocò Marco de' Medici tra gli scrittori veronesi, in quanto il frate curò la pubblicazione della *Rettorica Ecclesiastica* del cardinale Valerio e ricordò il suo ruolo di informatore del Vasari, senza indicare nessun dato biografico (MAFFEI S., *Verona illustrata*, Verona 1732, ed. cons. *Verona illustrata di Scipione Maffei. Con giunte, note e correzioni inedite dell'autore*, Milano 1825-26, 5 voll., III, 1825, p. 393). Come inquisitore di Verona è brevemente citato anche in: BIANCOLINI G. B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona, per Alessandro Scolari al Ponte delle Navi (voll. I-IV), per A. Carattoni stampator del Seminario vescovile (voll. V-VI), per l'erede di A. Carattoni Stampator del Seminario vescovile (voll. VII-VIII), 1749-71, 8 voll., II, 1749, p. 562. In epoca moderna i dati biografici più noti (gli stessi cioè già annotati da Campagnola) sono stati raccolti da Avena (AVENA A., *La paternità del campanile del Duomo di Verona. Commento a una pagina del Vasari, "Madonna Verona"*, VII, 1913, 27, pp. 154-160, part. pp. 156-157): "Di nobile famiglia veronese, fattosi domenicano a Sant'Anastasia, riuscì eccellente nelle scienze e nella teologia, e le insegnò dalla cattedra del suo convento; fu teologo nel concilio di Trento presso a Michel della Torre vescovo di Ceneda, ritornandone inquisitore dell'eretica pravità nel 1569 in Verona, nel 1574 inquisitor generale a Venezia e nello stato, e infine fu eletto vescovo di Chioggia dove morì nel 1583 a 67 anni". Le nostre informazioni su questo personaggio sono ferme ai dati raccolti da Avena, che nel prosieguo del discorso, in base alle affermazioni di Vasari, ricorda come Marco de' Medici fosse una personalità di grande levatura e di ingegno non comune. È noto che Vasari ricorda una miniatura, raffigurante *Sant'Eustachio*, opera di Battista del Moro, che lo stesso pittore donò al frate. Un'indagine sui gusti artistici e le frequentazioni di questa vivace figura di teologo, inquisitore, amatore d'arte e "uomo praticissimo in tutte le più nobili arti e scienze" farebbe luce anche sul clima culturale e artistico della città nei decenni centrali del Cinquecento (cfr. Vasari, 1568, ed. 1878 - 1885, rist. Firenze 1906, vol. V, pp. 297, 334).

Nella detta antipagina tergo.

Giulio Mastro Veronese Scultore del 1550 circa. Sue statue in Venezia, due nella facciata di San Giorgio

p. 3: Maggiore⁽¹⁶⁾; una sopra la porta che va nell'Anticollegio col suo nome nel piedestallo. Vide pictoris mentio (*sic*) in documentis ab anno 800, et successive⁽¹⁷⁾.

Anno 1279. In sala picta Episcopatus palatii Veronae renovatur investitura fundi concessi 1257. Vide documentum 1257⁽¹⁸⁾.

Anno 1298 Bonincontrus Episcopus veronensis in suo testamento ita habet= Item Lego nobili mulieri Viridi uxori Domini Alberti de la Scala anconam meam quae est in vitro et que Poja pictor habet⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁶⁾ Figlio ultimogenito di Battista del Moro e di Margherita, figlia del Torbido, nato verso il 1555, nell'anagrafe del 1557, parrocchia di san Giovanni in Valle, è detto di anni 2. Pittore e scultore la cui opera è ancora da studiare sistematicamente, probabilmente esercitò anche l'architettura. Si veda l'accurata ricapitolazione di GUZZO E. M., *Del Moro, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1990, XXXVIII, pp. 148-150. Le statue sulla facciata di san Giorgio a Venezia sono documentate al 1618 (CICOGLIA E. A., *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, IV, 1834, p. 35), che è l'ultima data nota di questo artista.

⁽¹⁷⁾ Nota poco comprensibile, posto che la trascrizione del testo effettuata dal Lazara sia corretta. Non è possibile sapere a quale pittore si riferisca Campagnola

⁽¹⁸⁾ Non è noto a quale documento si riferisca Campagnola. Gli affreschi esistenti in Vesco vado nel 1279 non hanno lasciato altra traccia al di fuori di questa menzione, che ci informa dell'esistenza di un ciclo di pitture in età pregiottesca.

⁽¹⁹⁾ Vescovo dal dicembre 1295 "in festo S. Lucie", per due anni e mezzo (venne sepolto il 19 giugno 1298). Il testamento venne pubblicato dal Verci ed è stato analizzato nelle sue molteplici valenze (l'intimità con i signori della Scala, l'incidenza delle origini francescane di Bonincontro, il suo ruolo nella diocesi veronese della fine del Duecento) da VARANINI G. M., *La chiesa veronese nella prima età scaligera: Bonincontro arciprete del capitolo (1273-1295) e vescovo (1296-1298)* (Parte I), "Le Venezie Francescane", n. s., IV, 1987, 1, pp. 9-83 e soprattutto, per l'aspetto che qui interessa: ID., *La chiesa veronese...* (1296-1298) (Parte II), "Le Venezie Francescane", n. s., IV, 1987, 2, pp. 9-72. Nel testamento i legati a membri della famiglia Della Scala sono ai numeri 46-51, secondo la numerazione data da Varanini, al cui testo si rinvia, particolarmente al paragrafo 4: *Il vescovo e i signori di Verona* (pp. 24-27) e *Appendice* (pp. 43-62, per la trascrizione del documento). Il testamento di Bonincontro (la cui copia pergameneacea del 22 dicembre 1298 dell'Archivio della Curia Vescovile di Verona, è completamente dilavata e inservibile) era noto agli eruditi settecenteschi veronesi, a partire da Giangiacomo Dionisi, dalla cui trascrizione dipende quella di Muselli. Verci, che pubblicò il testamento nella sua *Storia della Marca*, ebbe a disposizione un testo fornitogli da Dionisi (cfr. ancora Varanini, *Appendice*). Verde da Salizzole era la moglie di Alberto I, signore di Verona, a cui il vescovo lascia bicchieri d'argento, che, insieme all'ancona donata a Verde e a qualche altro oggetto destinato ad altri membri della famiglia, testimoniano "un valore piuttosto simbolico che venale, e proprio per questo indicativi di una relazione nella quale il 'politico' si intreccia e cede al 'personale' (Varanini, p. 25 e n. 40, per una valutazione globale dei beni mobili di Bonincontro, di consistenza modesta). I legami del vescovo con la famiglia scaligera sono stati additati anche da DE SANDRE GASPARINI G., *Istituzioni ecclesiastiche, religiose e assistenziali nella Verona scaligera tra potere signorile e società*, in *Gli Scalige-*

1338. Appresso Bartolomeo Vescovo di Verona, ucciso li 28 agosto, fu ritrovato uno scrignolo nel quale stava dipinto un diavolo, il quale abbracciava un uomo, e un altro diavolo li dava una coltellata in petto in quel luogo nel quale esso ricevuto aveva la ferita⁽²⁰⁾.

... Da documento della mia raccolta del 1338 della grandezza e rovina di Mastino ed Alberto della Scala, Poia di Verona⁽²¹⁾

ri 1277-1387, catalogo della mostra a c. di G. M. VARANINI, Verona, Museo di Castelvecchio VI-XI. 1988, Verona 1988, p. 394. Quanto all'"anconam" di Bonincontro, non credo si possa pensare a un manufatto in cristallo di rocca (cui il termine *vitro* potrebbe far pensare), in quanto difficilmente il prezioso minerale avrebbe potuto raggiungere le dimensioni dell'ancona, che, per quanto piccola, dobbiamo pur sempre valutare nei termini di alcune decine di centimetri. Dovrebbe essere stato invece uno di quei caratteristici prodotti (indicati con il termine comprensivo di *églomisés*), sulla cui tecnica danno ragguagli gli antichi ricettari e trattati d'arte, dal cosiddetto Eraclio a Teofilo e quindi a Cennino Cennini. Una lamina d'oro graffita e/o parzialmente colorita veniva inserita entro due superfici vitree, secondo una tecnica largamente conosciuta e praticata fin dall'antichità. Manufatti del genere, a livello artigianale, vennero eseguiti in gran quantità a Venezia, ancora nel corso nel XVI secolo: sfruttando i contorni di una immagine stampata, che veniva applicata e quindi rimossa dal vetro, successivamente colorito, si ottenevano immagini devozionali a poco prezzo, il cui interesse consiste nel loro ruolo di diffusori dei principali motivi iconografici, dovuti ai maggiori maestri italiani. Lo studio e il rinvenimento dei manufatti spettanti alla seconda metà del Duecento, è in un argomento in crescita nell'interesse degli specialisti, e Venezia, il più importante centro europeo di produzione vetraria, ebbe un ruolo fondamentale, soprattutto dopo la quarta crociata, quanto maggiori divennero i legami con il vicino oriente e con Bisanzio. Si veda su tutta questa problematica PETTENATI S., *I vetri a oro graffiti e i vetri dipinti: tecnica ed esemplari*, in EAD., *I vetri dorati dipinti e i vetri dipinti. Museo Civico di Torino*, Torino 1978, pp. XV-XLVIII. Per la possibilità, remota, di un oggetto in cristallo di rocca, si può indicare il dittico d'oro di Berna, altare del re d'Ungheria Andrea III, quale esempio contemporaneo di manufatto. Il dittico, eseguito tra 1290 e 1296, è di fattura veneziana e consta di una serie di miniature su pergamena, sotto una lamina di cristallo di rocca, disposte intorno a due grandi diaspri, al centro di ciascuna faccia del dittico, e separate da preziose dornici decorate con perle (cfr. HUBERT P., *Image et message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurich 1975, pp. 153-155). Quanto a Poia, infine, il cui nome è già ricordato da Scipione Maffei (*Verona illustrata...*, III, p. 143), non sono note opere da attribuirgli con certezza (cfr. FAINELLI V., *Il maestro Poia e gli altri pittori pregiotteschi di Verona*, "Rivista tridentina", X, 1910, pp. 3-8; ARSLAN E., *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII. Con un'appendice sull'architettura romanica veronese*, Milano 1943, p. 174 e ora anche COZZI E., *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, p. 311).

⁽²⁰⁾ Bartolomeo della Scala, abate di san Zeno e vescovo di Verona; la sua uccisione fu voluta da Mastino II, a causa di un presunto legame del vescovo con i veneziani. MUTTONI L., *Aspetti di vita del capitolo della cattedrale di Verona dal 1326 al 1343. Dagli atti di Oliviero dalle Nozze (voll. 14-18). Con una silloge di 57 documenti dal 1314 al 1355*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Magistero, relatore prof. G. De Sandre Gasparini, doc. 40 e bibl. cit. Lo "scrignolo", probabilmente custodia di documenti o piccoli oggetti, era forse di legno; la descrizione dell'iconografia è abbastanza intrigante: si potrebbe pensare anche a sant'Antonio abate tentato dai demoni, ma in genere il santo viene percosso dai diavoli e non accoltellato.

⁽²¹⁾ Non è possibile capire a quale documento si riferisca Campagnola. L'unico dato che se ne può inferire è che forse, a quella data, il pittore lavorava ancora (per gli Scaligeri?).

p. 3v: Nell'indice degli artefici
 Errori emendati, o aggiunte di nomi ommessi, segnati nelle linee _____⁽²²⁾
Bolozzetta Michel Angelo 58 273
Brugnoli Luigi architetto 54, nipote di Michele Sanmicheli
Batista da Verona 238 e 55⁽²³⁾
 Caneri o Canerio Anselmo 27 272
 Carotto Giovanni Francesco 25 272 e 53⁽²⁴⁾
 Cavazzola Paolo 23 271
Cigogna Pier Leonardo 58⁽²⁵⁾
Carpioni⁽²⁶⁾
Cerù Bartolomeo pittore della scuola di Maffeo di Verona. Cronica Veneta pag. 250; nella chiesa di san Maurizio⁽²⁷⁾.
Curtoni 55⁽²⁸⁾
Giovanni Batista da Verona 55 e 230⁽²⁹⁾

⁽²²⁾ Inizia qui una parte in cui Dalla Rosa trascrive alcune aggiunte di Campagnola all'indice, indicando le postille tramite una sottolineatura, che qui viene mantenuta. Le aggiunte del veronese sono relative ad altre pagine delle *Vite* in cui il personaggio è nominato. "Bolozzetta" è evidentemente da emendarsi in Bozzoletta.

⁽²³⁾ La vita di Battista da Verona, scultore, è a p. 55. Non esistono citazioni a p. 238.

⁽²⁴⁾ Non ha riscontro la citazione di p. 53.

⁽²⁵⁾ Anche questo rinvio non ha riscontro. A p. 58 Dal Pozzo ha le biografie di Battista Fontana, Bozzoletta, Paolo Giolfino e Nicolò Giolfino (che continua a quella successiva). Su questo pittore si veda qui la nota 44.

⁽²⁶⁾ Non inserito nell'indice delle vite.

⁽²⁷⁾ La p. 250 dovrebbe riferirsi a questa *Cronaca Veneta* che non so individuare. La stessa pagina, nelle *Vite* di Dal Pozzo, reca l'elenco delle pitture delle chiese veronesi di santa Maria della Ghiara e santa Maria di Loreto. Quanto al pittore, si tratta di Bartolomeo Cerù, detto Bartolomeo degli Occhiali, veneziano, pittore di prospettiva e ornato, ricordato da Boschini. Si veda la voce redazionale *Cerù, Bartolomeo*, in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1912, VI, pp. 300-301. Nella vecchia chiesa di san Maurizio (ricostruita nel 1805), aveva eseguito la pala d'altare e degli affreschi. Cerù risulta iscritto alla fraglia dei pittori di Venezia negli anni 1634-1640, 1643 (FAVARO E., *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 146, 162, 186).

⁽²⁸⁾ Dal Pozzo non parla di Domenico Curtoni, ma Campagnola annota la p. 55 in quanto è quella dove teoricamente avrebbe trovato posto una biografia dell'architetto, che apparteneva alla famiglia di Michele Sanmicheli. In quella pagina, difatti, Dal Pozzo termina la biografia di Giovanni Girolamo Sanmicheli, nipote di Michele, con alcune notizie su Luigi Brugnoli, cognato di Girolamo e padre del più noto architetto Bernardino.

⁽²⁹⁾ Per l'attività veronese dello scultore Giovanni Battista da Verona, detto il Sordo, valgono le indicazioni di Vasari (V, p. 277, *Vita di fra Giocondo e Liberale*: "che oggi abita in Mantova"), che gli attribuisce il *Crocifisso* bronzeo allora conservato nella cappella del Vescovado e oggi in Duomo. Queste notizie, oltre alla stima professata da Giberti all'artista, sono ripetute da Dal Pozzo, che tuttavia è incerto sull'attribuzione del *Crocifisso* tra Sanmicheli e Giovanni Battista.

Galleria Curtoni 64⁽³⁰⁾

Da Gozzo Giacomo Architetto. Moscardo p. 238; all'anno 1369⁽³¹⁾

p. 4: Ligozzi Giacomo 279⁽³²⁾

Muselli galleria 65 93 128⁽³³⁾

Dal Moro Batista vedi d'Angelo 67 275

Morone Domenico 29 271

Morone Francesco 30 271

Muttoni Giovanni Antonio 168⁽³⁴⁾

Messer da Verona. Cronica veneta 158⁽³⁵⁾

⁽³⁰⁾ Più precisamente pp. 63-65. La lista dei dipinti Curtoni, derivata da quella data da Ridolfi (RIDOLFI C., *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le Vite de gl'illustri Pittori Veneti dello Stato [...] descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*, Venezia 1648, ed. a c. di D. von HADELN, 2 voll., Berlin 1914-24, II, pp. 112-113), è inserita da Dal Pozzo nella biografia di Domenico Brusasorci. Sulla storia della collezione cfr. FRANZONI L., *Il collezionismo dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Cultura e vita civile a Verona. Uomini e istituzioni dall'epoca carolingia al Rinascimento*, Verona 1979, pp. 597-656.

⁽³¹⁾ Qui Campagnola inserisce una notizia desunta da Moscardo: nel 1369 Cansignorio fece ricostruire il ponte Navi, in pietra; curarono la ricostruzione gli architetti Giovanni da Ferrara e Giacomo da Gozzo (MOSCARDO L., *Historia di Verona. Nella quale si contengono i successi occorsi, dall'origine sua, fino all'anno MDLXVIII*, in Verona Per Andrea Rossi, 1668, p. 238).

⁽³²⁾ Nel settore dedicato dal Dal Pozzo alle pitture in affresco, Ligozzi è citato quale autore dei *Trionfi di Paolo Emilio* in palazzo Guarienti (perduti).

⁽³³⁾ Prosegue l'aggiornamento dell'*Indice* di Dal Pozzo, relativamente alla collezione Muselli, a Battista del Moro, ai due Morone e, più oltre, Sanmicheli -ma si veda la n. 77- e Stefano da Verona: le pagine indicate per la collezione Muselli, ad esempio, sono relative a dipinti di Domenico Brusasorci, Farinati e Veronese, conservati in quella galleria.

⁽³⁴⁾ Personaggio non noto, forse appartenente alla famiglia veronese dei due pittori del secolo XVI, Bernardino e Bernardo (rispettivamente padre e figlio: THIEME-BECKER, a. v., XXV, Leipzig 1931, p. 300); a p. 168 Dal Pozzo ha le biografie di Pasquale Ottino (parte finale), Sante Creara e Giambattista Amigazzi (parte iniziale).

⁽³⁵⁾ Altro dato che si suppone spettare a Campagnola, anche se manca della sottolineatura. La cifra 158 dovrebbe riferirsi alla sconosciuta *Cronica veneta*, già ricordata a proposito di Bartolomeo Cerù, allievo di Maffeo Verona. Quanto a "Messer da Verona", la lettura è chiarissima ma bisogna supporre una incomprensione del testo, più probabilmente di De Lazara che di Dalla Rosa. Io credo che si tratti di una storpiatura per Matteo del Nassaro, intagliatore di gemme e suonatore di liuto, biografato da Vasari, in termini lusinghieri, nella *Vita* di Valerio Vicentino (V, pp. 375-379). Altre notizie biografiche sono in ROGNINI L., *Precisazioni sulle origini dei Caroto e di Matteo dal Nassaro*, "Vita Veronese", XXVII, 1924, nov. -dic., pp. 337-340. Affascinante personalità, meritevole di uno studio approfondito, Matteo del Nassaro (circa 1485-1547) esercitò l'attività a Verona, sua città natale e in Francia, chiamato a due riprese da Francesco I (almeno 1516-1525 e ante 1529 fino all'anno della morte). A Fontainebleau, nel secondo soggiorno francese, ricoprì la carica di Maestro della Zecca dei conii. Di particolare interesse, in riferimento all'arte veronese del terzo decennio, sono due notizie date da Vasari, sfuggite fino ad ora alla considerazione degli studiosi: all'epoca del ritorno in patria (corrispondente al periodo della prigionia di Francesco I), egli portò seco, dopo un soggiorno in Fiandra (dove era stato mandato dal re, per sorvegliare l'esecuzione di alcuni arazzi su suoi disegni), "molte cose rare de que'paesi; e particolarmente alcune tele di paesi fatte in Fiandra a olio ed a guazzo, e lavorati da bonissime mani". In secondo luogo Vasari afferma che suo discepolo fu un fratello di Domenico Brusasorci, che potrebbe, secondo Rognini, essere Bernardino. Un altro discepolo, denominato "lo zoppo orefice", di cui Rognini ha trovato menzione in vari documenti veronesi, all'epoca della stesura delle *Vite* era ritornato a Verona e conservava dei calchi delle opere migliori di Matteo del Nassaro. Non saprei ipotizzare il significato della parola "Zerchia" annotata poco più sotto.

Sanmicheli Michele 45 226

Stefano da Zevio 17 271

Zerchia 11

Nelle vite de Pittori

a carta 7. Pitture nel chiostro di S. Zenone Vescovo. Iscrizione del 1123. Pitture a fresco erano dal 1279. Vedi pag. 267⁽³⁶⁾.

Poja pittore. Vedi pag. 267

Girardo Pittore. Suo Testamento 1311, 13 Agosto. Archivio di San Matteo di Avesa. Calto 27, n. 12⁽³⁷⁾.

or Caoti 9. Di Vittor Pisano cioè di San Vi... (*sic*) cioè San

p. 4v: Vito. È un villaggio della Gardesana nel veronese, oppure di Valpolicella⁽³⁸⁾.

⁽³⁶⁾ A pagina 7 Dal Pozzo termina le notizie su Vitruvio Cerdone e inizia quelle su Altichiero; a p. 276 si parla degli affreschi del palazzo vescovile, quelli di Domenico Brusaporci, esistenti e altri, in una camera terrena, assegnati a Paolo Veronese giovane. All'inizio quindi delle biografie dei pittori Campagnola ha inserito due notizie su altrettanti cicli pittorici, uno nel chiostro di san Zeno, l'altro nel palazzo vescovile. Per quanto riguarda la prima informazione, Campagnola sta parlando del chiostro romanico fatto costruire da prete Gaudio (antecedente, quindi, all'attuale chiostro dell'inizio del Trecento, la cui costruzione fu voluta dall'abate Giuseppe della Scala, figlio naturale di Alberto). L'iscrizione del 1123 è quella della lapide murata a destra entrando nella chiesa di san Benedetto, oppure quella, dipinta sulla stesso muro, che ripete le stesse cose e che Simeoni, all'inizio del secolo lesse con qualche difficoltà. La lapide e l'iscrizione ricordano i lavori di Gaudio: "... restaura il bel chiostro, ne ricava un sepolcreto, l'adorna di pitture, procura olio abbondante che per sempre scacci le tette tenebre della notte... ". Quanto alla data delle pitture, nulla si conosce e Campagnola, l'unico a dare questa indicazione, ebbe probabilmente sotto mano dei documenti. Se poi sia stato Poia a lavorare nel 1279 nel chiostro di san Zeno, non è ipotesi attualmente verificabile, anche se la menzione del pittore immediatamente dopo questa annotazione (e nuovamente non è chiaro il riferimento a p. 267) potrebbe dare un'indicazione in tal senso. Sul chiostro di san Zeno di prete Gaudio cfr. BRUGNOLI P., MAROSO G., *L'abazia di S. Zeno e il suo chiostro monumentale*, in *L'abazia e il chiostro di S. Zeno Maggiore in Verona. Un recente intervento di restauro*, a c. di P. BRUGNOLI, Verona 1986, pp. 11-81, part. pp. 30-34. Gli affreschi del 1279 sono quelli ricordati prima, all'anno 1279, quando evidentemente Campagnola sta annotando delle notizie in ordine cronologico e inizia da questa, seguita dal testamento di Bonincontro del 1298 e dall'uccisione del vescovo Bartolomeo del 1338. La nota successiva, che al nome di Poia rimanda alla pagina dove Dal Pozzo parla degli affreschi nel palazzo vescovile fa in certo qual modo intendere che Poia stesso ne fosse l'autore.

⁽³⁷⁾ Girardo o Girardino, testò nel 1311; "Pictor de sancto Michaelē ad portam", dove sceglie di essere sepolto. (Cfr. FAINELLI, *Il maestro Poia...*, 1910). Altro nome di artista trecentesco, di cui non sono note opere certe. Dopo le notizie riprese da Zannandreis (1981, pp. 18-19) e le ricerche che gli studiosi veronesi affidarono alle pagine di "Madonna Verona", altri nomi di artisti sono stati resi noti in CENCI C., OFM, *Verona minore ai tempi di Dante (Francescani, uomini di cultura, artisti, libri)*, "Le Venezie Francescane", XXXIII, 1966, 1-4, pp. 37-40.

⁽³⁸⁾ Il commento si riferisce al passo di Dal Pozzo nel quale l'autore cita un dipinto di sua proprietà, raffigurante la *Madonna con il bambino e i santi Giovanni Battista e Caterina* e datato 1406, recante l'iscrizione "Opera di Vettor Pisanello de San Vi Veronese" e valutato come autografo. Secondo Dal Pozzo San Vito era da identificarsi con un villaggio della zona gardesana, e Campagnola, a questo proposito, indica l'esistenza di un secondo centro con lo stesso nome, in Valpolicella. Quanto al dipinto già di Dal Pozzo, oggi conservato a Berlino, da tempo è stato espunto da catalogo di Pisanello.

Carta 11. Vita di Stefano da Zevio.

Mestro Zechino Pittore di San Fermo Maggiore, fioriva nel 1464⁽³⁹⁾.

[carta] 19 Vita di Liberale⁽⁴⁰⁾.

Maestro Liberale Pittore figlio di Maestro Giacomo dalla Biava di San Giovanni in Valle.

Liberale morto del (*sic*) 1536, vissuto 85 anni sarebbe nato 1461 e però del 1436 non era ancor nato per imparar da Giacomo Bellini, e dipingeva 1515, 12 Septembris = Magister Liberalis Pictor quondam magistri Jacobi a Blado de sancto Iohannis in Valle, testis in instrumento confecto in Cattedrali Veronae; ex libris in membranis Istrumentorum Octaviani Pontani Notarii apud Moniales Sancti Michaelis pag. 127 vel 179. Numeratio duplex est in eo libro notata numeratio paginarum.

[carta] 31. Vita di Francesco Morone. Dipinse l'ancona

c. 5r: dell'Altare. Ancona ed a Carta 32 ove parla di Nicolò de' Medici, che fece fabbricare una Cappella alla Vittoria, soggiunge morendo, cioè per testamentaria disposizione da esso ristorata⁽⁴¹⁾.

⁽³⁹⁾ Altro nome di artista che Campagnola recupera dai documenti. Zecchino (o Cecchino) compare negli estimi veronesi, allibrato per soldi nove nel 1443 e soldi otto nel 1447. La moglie Bartolomea è allibrata per soldi cinque nel 1453. L'anagrafe di san Sebastiano del 1439 registra il pittore, di 33 anni, già sposato a Bartolomea. Cfr. MAZZI A., *Gli estimi e le anagrafi inediti dei pittori veronesi del secolo XV*, in "Madonna Verona", VI, 1912, 21, p. 51. La nostra conoscenza di Cecchino è tuttora affidata all'unico dipinto noto, già nella cattedrale di Trento e oggi nel Museo Diocesano della città, raffigurante la *Madonna e il bambino e i santi Vigilio e Sisinio*. Cfr. Zannandrei, 1891, p. 39 (sulla base di Campagnola); CERVellini G., *Per la Storia dell'Arte veronese nel Trentino*, "Madonna Verona", III, 1909, 3, p. 137; ZIPPEL V., *La mostra d'arte sacra a Trento*, "Archivio trentino", XX, 1907, 2, p. 205; LONGHI R., *Fatti di Masolino e di Masaccio*, "La critica d'arte", XXV-XXVI, 1940, lu. -dic., pp. 145-191, ripubblicato in *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento*, 1910-1967, Firenze 1975, "Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. VIII/I", pp. 49, 54, 54; PALLUCCCHINI R., *La pittura veneta del Quattrocento. Il gotico internazionale e gli inizi del Quattrocento*, lezioni tenute all'Università di Bologna durante l'Anno Accademico 1955-56, a c. della dott. M. A. NOVELLI, Bologna 1956, pp. 162-168.

⁽⁴⁰⁾ La biografia di Dal Pozzo è alle pp. 17-18 ed è seguita da quella di Francesco Bonsignori (pp. 18-22). La data della morte e l'età sono date da Dal Pozzo. Gli estremi anagrafici del pittore sono oggi spostati agli anni 1445-1526/29. Il padre Giacomo, originario di Monza e morto prima del 1465, reca talvolta nei documenti l'appellativo *a blado* in quanto era fornaio e biadaio. L'indicazione annotata da Campagnola, non riconducibile a lavori noti del pittore, è quindi relativa all'ultimo periodo di attività dell'artista. Sui dati biografici di Liberale cfr. GEROLA G., *Questioni storiche d'arte veronese. 4. Per la biografia di Liberale da Verona* "Madonna Verona", III, 1909, 1, pp. 24-34; EBERHARDT H. J., *Das Testament des Liberale da Verona*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XV, 1971, pp. 219-225.

⁽⁴¹⁾ Il passo, reso nella trascrizione in modo un po' confuso, va inteso in questi termini: la *Madonna con il bambino e i santi Agostino e Martino*, in santa Maria in Organo, è una pala, non un affresco sulla volta della cappella Giusti, come la descrizione di Dal Pozzo fa intendere. Gli affreschi, perduti, in santa Maria della Vittoria erano nella cappella Fumanelli, presso il coro, fatto edificare per disposizione testamentaria di Nicolò de' Medici.

Carta 33. Vita di Fra Giovanni da Verona maestro di tarsie ed intagli. 1495. Frate Zuane intagliatore di Verona fu presente al contratto di far la cappella ed il fondamento del campanile di santa Maria in Organo fino ai coperti della Chiesa medesima.

1525. Contratto per far il Campanile di santa Maria in Organo secondo il disegno del reverendo Frate Giovanni da Verona maestro di prospettiva. Notizie tratte da scritture autentiche del monastero di Santa Maria in Organo di Verona⁽⁴²⁾.

[carta] 31. Vita di Giovanni Maria Falconetto ove dice= Sopra la casa de Signori Della Torre, aggiunse a San Marco; ove dice edifici pubblici, luoghi pubblici.

[carta] 41. Vita di Bartolommeo Ridolfi, ove dice con
p. 5v: bellissimi paramenti di succo (*sic*), corresse partimenti.

Carta 46. Vita di Michel Sanmicheli, ove parla di Clemente VII che impiegò questo nostro architetto a provvedere di fortificazione militari alcune piazze dello Stato Pontificio. Nota: Clemente VII papa dal 1523 al 1534. A lui successe nel papato il cardinale Alessandro Farnese col nome di Paolo III, che amò pure e stimò egualmente il Sanmicheli.

[Carta] 55. Curtoni. Fiorì il Curtoni veronese dopo il Sanmicheli. Fu eccellente architetto; opere sue sono il portico maestoso dell'Accademia Filarmonica, ed il Palazzo del signor Bertoldo Pellegrini; come costa (*sic*) dalle polize fatte al tempo della fabbrica di dette opere⁽⁴³⁾.

[Carta] 58. Pier Leonardo Cigogna fu pittore veronese, di cui sta scritto in (...) manoscritto veronese appresso di me= adì 9 dicembre 1539 fu tolto el mantello a Messer Pier Leonardo De-

⁽⁴²⁾ Su Giovanni da Verona si vedano soprattutto gli studi di Luciano Rognini (*Tarsie e intagli di fra Giovanni a santa Maria in Organo di Verona*, Verona 1985 e *Santa Maria in Organo*, Verona 1988); i dati biografici sono stati sintetizzati da SCHWEIKHART G., *Giovanni da Verona*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, a c. di P. BRUGNOLIE A. SANDRINI, voll. 2, Verona, 1988, II, pp. 140-145. La data d'inizio dei lavori per il campanile è nota, grazie alla lapide del 1496 che ricorda come, a un anno dall'inizio dei lavori, fosse stata raggiunta l'altezza di 40 piedi. La "cappella" è il presbiterio della chiesa, al cui contratto di costruzione fra Giovanni presenziò, il 22 aprile 1495 (si veda, di Rognini, 1985, il capitolo: *Cronologia della vita e delle opere di fra Giovanni da Verona*, pp. 39-40). La data 1525, annotata da Campagnola all'inizio della frase è l'anno di morte di fra Giovanni (10 febbraio).

⁽⁴³⁾ Domenico Curtoni, ultimo discendente della famiglia di Sanmicheli, nacque nel 1556 e morì intorno al 1627. L'attribuzione del progetto della sede dell'Accademia Filarmonica (1604) è stata dapprima formulata da Zannandreis (1890, p. 214), e risulta convalidata da una serie di pagamenti che arrivano fino al 1613. Su questo progetto e su quello di palazzo Pellegrini in via Rosa si veda: OLIVATO L., *Domenico Curtoni*, in *L'architettura a Verona...*, 1988, II, pp. 219-224.

pentor de' Cigogni infra li Ponti, a 24, ore da quattro Guasogni over Spagnuoli⁽⁴⁴⁾.

Carta 59. Vita di Antonio Badile. Nota: 1480 nato, morto 1560 9 agosto; e più sotto aggiunse, ove di Valerio Badile medico et filosofo= anno 1541 erat annorum 16, quare natus anno 1525, mortus anno 1560 aetatis suae anno 35. Del 1566 17 Aprile Paolo Caliarì si marita con Elena quondam Antonio Badile⁽⁴⁵⁾.

[Carta] 60. Domenico Riccio detto Brusasorzi 1484 nato⁽⁴⁶⁾.

[Carta] 63 Ove parla delle pitture che erano presso il Signor Giovanni Pietro Curtone, trovo questa nota di carattere diverso= Dipinse pure (il Brusasorzi) in tela una Madonna con il Bambino, san Giovanni Batista e cherubini per il Signor K (*sic*) Andrea Carlotti, ora passata nella Galleria Silvetti⁽⁴⁷⁾.

⁽⁴⁴⁾ La dinastia dei pittori Cicogna, non ricordati da Vasari e Dal Pozzo, è nota solo attraverso i dati archivistici resi noti da Da Re (DA RE G., *I Cicogna del secolo XVI*, "Madonna Verona", VII, 1913, 27, pp. 109-123). Pierleonardo, figlio di Demetrio oste all'insegna della cicogna, fu il primo ad esercitare l'arte; suo figlio Sebastiano fu pittore, un altro figlio, Girolamo, architetto, pittore e ricamatore. L'anagrafe di san Salvaro del 1501 registra Pierleonardo di 34 anni, sposato con Libera e padre di quattro figli, mentre nell'anagrafe del 1529 è capofamiglia "Bastian de-pentor quondam maestro Pero Lonardo Cigogni e fradeli". Questa anagrafe contraddice quindi l'indicazione di Campagnola, che registra l'aggressione a Pier Leonardo il 9 dicembre 1539, a meno che non si tratti di una data scritta malamente, nel corso di una delle copie delle *Postille* di Campagnola. Tra quelle raccolte da Da Re, la notizia più interessante è data dalla presenza dell'artista, insieme a Torbido e Giolfino, nel 1526, in una perizia volta a stabilire il valore delle pitture eseguite da Nicolò Crollanza in casa Prandini. Non si conoscono opere neppure dei figli. Nel 1534 Sebastiano prese per garzone Michele di Bernardo, impegnandosi a mantenerlo e ad insegnargli l'arte della pittura. Alle trattative intervenne Francesco Torbido, che ebbe quindi più volte rapporti con i pittori Cicogna, cosa che ci fa pensare ad artisti di livello qualitativo non ignobile. Non sono noti dati di collegamento di questa dinastia tardo quattrocentesca e il Maestro Cicogna, frescante documentato tra 1300 e 1326.

⁽⁴⁵⁾ Campagnola inizia le annotazioni sulla genealogia dei Badile, sbagliando sul rappresentante più noto, nato nel 1518 da Girolamo, intagliatore e Maddalena.

⁽⁴⁶⁾ Anche qui Campagnola è in errore, anticipando di addirittura più di trent'anni la data di nascita di Brusasorzi (1516)

⁽⁴⁷⁾ È ragionevole pensare che la "nota di carattere diverso" fosse di mano di Bernardo Silvetti, già proprietario della copia delle *Vite* annotata da Campagnola, dalla cui vedova Dalla Rosa, che diligentemente registrò il cambio della scrittura, ricevette il libro. Non è possibile ipotizzare nulla sul dipinto di Brusasorzi. Dal Pozzo ricorda, nella collezione Carlotti "La Vergine col Bambino e un'altra santa di Felice Brusasorzi" (p. 301), ma l'iconografia è troppo diversa per pensare si tratti dello stesso dipinto. Si può invece prospettare l'ipotesi che l'opera sia quella citata nell'inventario del 16 novembre 1723, dove vengono stimati i quadri conservati nei due appartamenti del palazzo, dei fratelli Alessandro e Andrea, figli di Girolamo Carlotti. Nell'appartamento di Alessandro, nella cappella, è ricordato "1 quadro Madona col Signor, e Seraffini", stimato troni 60 (la valutazione in assoluto più alta per un singolo pezzo). Naturalmente la mancanza dell'indicazione dell'autore del dipinto rende problematica l'identificazione della tela, presumibilmente la paletta dell'altare, con il dipinto di Brusasorzi (con l'ulteriore incertezza tra Domenico e Felice) e la tela che passò in proprietà Silvetti (sull'inventario cfr. GUZZO E. M., *Pitture, sculture e stucchi del Sei e Settecento*, in *Villa Carlotti a Caprino*, a c. di P. BRUGNOLI, Caprino 1990, p. 102).

[Carta] 70. Giulio Moro Veronese (ossia i Moro). Fu illustre pittore, scultore di cui opere si vedono in Venezia. Vedi Cronica Veneta pag. 266. In san Salvatore; fu pittore, scultore ed architetto; a carte 320⁽⁴⁸⁾.

p. 6v: Marco del Moro. La palla di santa Cecilia è opera di Clemente Boccazio genovese nel 1623 come si vede scritto su l'organo in detta palla dipinto. Questa tavola è annunciata dalle Guide come opera di Marco⁽⁴⁹⁾.

Carta 77. Paolo Caliari detto Paolino il Veronese. Paolo discepolo di Antonio Badile di santa Cecilia nato nel 1526 (27 *sopra le ultime due cifre*) circa come dallo stato d'anime di detta chiesa del 1540 (41 *sopra le ultime due cifre*) circa in cui si dice d'anni 14.

[Carta] 113. Paolo del 1540 era discepolo di Antonio Badili d'anni 14 però nato del 1527 e morto del 1588, d'anni 61 e non d'anni 56 come scrive il Pozzo ivi.

Qui seguono alcune interessanti notizie sopra la Famiglia dei Badili, detta volgarmente Baili, ch'esso Arciprete trasse da libri e registri della sua chiesa parrocchiale, e sopra la moglie di Paolo Caliari che fu figlia di Antonio Badili di lui maestro e suocero, non zio come scrive il Pozzo. Queste notizie sono in fogli vo-

p. 7: lanti, scritte però dallo stesso carattere dell'Arciprete⁽⁵⁰⁾.

⁽⁴⁸⁾ Cfr n. 16.

⁽⁴⁹⁾ Su Clemente Boccazio (Genova, 1600 c. - Pisa 1658) cfr. S. MARINELLI, *Su Antonio Girola e altri fatti veronesi del suo tempo*, "Paragone", 1982, 387, pp. 33-43; e ID., in *Proposte e restauri. i Musei d'arte negli anni ottanta*, catalogo della mostra a c. di S. MARINELLI, Verona, Museo di Castelvechio - ex chiesa di san Francesco al corso 1987, Verona 1987, pp. 210-212. La tela, oggi nel Museo di Castelvechio, è firmata e datata, come ha indicato Campagnola ed era accompagnata da due laterali, con *San Pietro e San Paolo*, andati perduti. Solo queste due ultime tele vennero assegnate al "Boccaccio Genovese" da Dal Pozzo (1718, p. 225), che ritenne invece la pala centrale, come indica Campagnola, di Marco del Moro. Si avvide invece della firma Lanceni (LANCENI G. B., *Continuazione e notizie delle pitture*, Verona, 1733, p. 10). Sulla scorta di Lanceni oppure di Campagnola riferì la pala al pittore genovese anche Zannandreis (p. 138).

⁽⁵⁰⁾ L'appunto relativo al "foglio volante" di Campagnola era probabilmente di Dalla Rosa. La genealogia dei Badile, la famiglia veronese di pittori e intagliatori (tredici pittori e un intagliatore), è stata definita negli studi di Cavazzocca Mazzanti, cui si rifanno tutti gli studi successivi: CAVAZZOCCA MAZZANTI V., *I pittori Badile* (I), "Madonna Verona", VI, 1912, 2, pp. 11-28 e ID., *I pittori Badile*, (II), "Madonna Verona", VI, 1912, 2, pp. 65-84. All'albero genealogico ricostruito da Cavazzocca Mazzanti (I, pp. 12-13), viene fatto qui riferimento: i dati forniti da Campagnola coincidono sostanzialmente con quelli controllati poi da Cavazzocca Mazzanti, che li cercò nei registri della parrocchia di santa Cecilia, quelli stessi, quindi, da cui trasse le informazioni il Campagnola. Il numero romano assegnato, tra parentesi, ai vari personaggi, segue la sequenza data da Cavazzocca Mazzanti ed è volta per volta indicato, per consentire l'identificazione immediata con la ricostruzione della genealogia dello studioso.

Arbor familiaris de Bailis de sancta Cecilia ex locationibus a carte 1497 et libris Livellorum ejusdem Ecclesiae et aliis monumentis. Avevano bottega d'indoradori e coloritori= Magister Johannes che viveva circa il 1410 suddetto, al Cignari⁽⁵¹⁾

Magister Antonius de Bailis, 1512 era morto

Hieronimo Pictor 1530 mortuus Franciscus Pictor 1544
mortus⁽⁵²⁾

1488 nato Antonio pittor 1560 morto Bartolomeo pittore mortus 1581

Alessandro Chiara Pierantonio Pittor 1578

in

Paolo Caliarì Pittore dipinse in Casa Perotti⁽⁵³⁾ 1567

Angelo Valerio medico e Filosofo etc⁽⁵⁴⁾.

Girolamo

Angelo Giovanni Teodoro Domenico

nominato dal Pozzo all'anno 1718⁽⁵⁵⁾

Serie di Livellari i quali hanno pagato alla veneranda chiesa parrocchia di santa Cecilia di Verona per la casa in detta parrocchia il Libello (*sic*) di danari veronesi 4 dal 1498 al 1512⁽⁵⁶⁾.

⁽⁵¹⁾ Si tratta di Giovanni (IV), nato nel 1379 e vivente nel 1448 e padre del pittore Antonio (VII), cui si riferisce l'annotazione seguente. Cavazzocca Mazzanti lo indica vivente nel 1507.

⁽⁵²⁾ Entrambi figli di Antonio (VII). Le date coincidono con quelle di Cavazzocca Mazzanti. Girolamo era intagliatore e fu il padre di quel pittore Antonio, maestro di Paolo Veronese. Il fratello Francesco non risulta aver avuto figli, e non è chiaro chi sia il pittore Bartolomeo, morto nel 1581. Francesco sposò Valeria Farinati, che visse, dopo la morte del marito, legata da grande affetto al nipote Antonio. Questi ebbe otto figli, ma non risultano nè Chiara (le due femmine erano Elena ed Aurelia), nè il pittore Pierantonio.

⁽⁵³⁾ È noto, e lo stesso Campagnola trascrive l'atto più avanti, che Veronese sposò Elena Badile nel 1566. Non so quale possa essere casa Perotti.

⁽⁵⁴⁾ Figli non di Pierantonio, ma di Francesco, il figlio di Antonio Badile nato nel 1545 e morto nel 1622.

⁽⁵⁵⁾ Questa parte della genealogia corrisponde a quella controllata da Cavazzocca Mazzanti. Girolamo, nato nel 1625, viveva ancora nel 1692 e aveva sposato Caterina Ravignani.

⁽⁵⁶⁾ La zona dove sorgeva l'abitazione dei Badile è stata da Cavazzocca Mazzanti individuata nel gruppo di case tra corso santa Anastasia e vicolo Volto Due Mori. Lo stesso studioso cita quel documento più oltre trascritto da Campagnola, della mendicante morta nel 1562, nel punto di confine tra le proprietà Emilei e Badile. Le pitture, il gonfalone, la croce dorata, i quadretti, eseguiti da Antonio insieme al figlio Francesco o dai due fratelli Girolamo (intagliatore) e Francesco (pittore), che venivano pagate scontando il livello dovuto alla parrocchia, sono andati perduti. Questi documenti non erano noti a Cavazzocca Mazzanti.

Bartolommeo della Corte 16 Dicembre 1497 lib. 4, contate da p. 7 v: M. Antonio Bailo depentor de santa Gergilia (*sic*). Francesco e M. Antonio ha scontà il Livello fin 1505 per aver lavorà la Madonna con li santi; e del 1500 fatti respender soldi 5 alli omeni de Roverchiara per parte de depenzer un confalone. 1510 scontadi denari 4 in tanti lavori.

1512 Da depenzer (...) Due quadretti de la Madonna.

1514 Ieronimo e Francesco Baili figli quondam Antonio Baili denari 4 cadaun, per sua parte denari 2 per una crose de legno dorada per la nostra gesia con il suo baston et il suo piè.

1600 Dal catalogo de Confratelli della Compagnia del Sacramento de santa Cecilia si vede Francesco Badile con suo figlio, sua moglie e suoi figli⁽⁵⁷⁾.

1497 Hieronymus filius Antonii erat major et Franciscus habebat annos 22⁽⁵⁸⁾

1536 Antonio Bailo ha dipinto san Giorgio in la porta della casa.

⁽⁵⁷⁾ Iniziano qui delle annotazioni senza ordine cronologico. Il Francesco Badile qui citato dovrebbe essere uno dei figli dell'Antonio maestro di Paolo Veronese (cognato, quindi, di Paolo Caliari)

⁽⁵⁸⁾ I dati coincidono nella sostanza con la genalogia di Cavazzocca Mazzanti, ammettendo i consueti scarti di qualche anno, che sempre danno le anagrafi. Questa annotazione si riferisce ai fratelli Girolamo, intagliatore e padre di Antonio e Francesco, pittore. Quanto all'informazione successiva, circa l'esecuzione, da parte di Antonio, figlio di Girolamo, del *San Giorgio*, si sarebbe trattato, se l'anno 1536 venne trascritto esattamente, della prima opera del pittore di cui i documenti diano notizia, anteriore di tre anni alla pala del santuario dell'Uva secca a Povegliano (cfr. Marinelli, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra a c. di S. MARINELLI, Verona, Museo di Castelvecchio 1988, Verona 1988, p. 280, n. 32, ripr. p. 279). Non può essere l'intagliatore Girolamo (morto nel 1530) l'autore dell'armadio. Se la data è stata trascritta correttamente (sul che è legittimo qualche dubbio, visto che la sequenza cronologica viene interrotta), l'unico Girolamo potrebbe essere il figlio del pittore Antonio, nato nel 1543 circa. Quanto infine al Bartolomeo Badile che ha firmato l'affresco nella controfacciata della chiesa di san Pietro Martire -già dedicata a san Giorgio- sarebbe stato interessante capire a quale Bartolomeo si riferisse Campagnola. La sequenza cronologica dell'annotazione farebbe pensare che si tratti di Bartolomeo di Antonio (fratello, quindi, dell'intagliatore Girolamo e del pittore Francesco), nato circa nel 1466 e morto nel 1545. Difatti Zannandreis, probabilmente con la nota di Campagnola sottomano, incorse nello stesso errore (p. 56). Si tratta invece di Bartolomeo di Nicolò, documentato negli anni 1361-1389, zio (e forse maestro) di quel Giovanni Badile, la cui statura di protagonista del gotico internazionale a Verona è andata crescendo negli studi più recenti. Su Bartolomeo, il suo rapporto con Giovanni e la datazione dell'affresco (posticipata a dopo l'attività di Michelino da Besozzo nel Veneto) cfr. GUZZO E. M., *Per Giovanni Badile e una rilettura di alcuni fatti della pittura gotico-internazionale a Verona*, in *La cappella Guantieri in S. Maria della Scala a Verona. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'Arca*, a c. di M. COVA, Verona 1989, pp. 15-48, particolarmente il paragrafo 1: *Giovanni Badile tra dati d'archivio e ipotesi*, pp. 15-21.

p. 8: 1578 Girolamo ha fatto un armar nella camera della casa parrocchiale per denari 5. Bartolomeus Bailus pinxit in pariete ecclesiae sancti Georgi, nunc sancti Petri martiris apud sanctam Anastasiam usque ad altitudinem pedem 6 circa in fine ecclesiae apud portam majorem inscripto ejus nomine ut supra.

1566. 17 aprilis. Helena quondam Magistri Antonj de Bailis desponsata fuit domino Paulo de Caliaris pictori, et dies desponsationis fuit 19 aprilis praedicti, presentibus magistro Andrea pictore et domino Paulo Farinato de sancto Paolo factis proclamis⁽⁵⁹⁾.

1604, 12 luglio. Domina Laura, figlia del signor Francesco Badile di santa Cecilia maritata nel signor Pier Francesco figlio del signor Giberto Zini di santo Stefano⁽⁶⁰⁾.

Da altra carta volante

Ex libro D Computum vivorum et mortuorum Sante Cecilie, anno 1541, et in eo nota matrimoniorum ab anno 1564.

p. 8v: Magister Antonius Badilus pictor quondam magistri Hieronimi annorum 66. Paulus ejus discipulus annorum 14⁽⁶¹⁾.

Margarita Ancilla annorum 26

1530 2 agosto magistro Jeronimo Bailo morì

1554 31 agosto morì Alessandro, figlio di magistro Antonio Bailo

1560 9 agosto morì magistro Antonio Bailo.

1554 19 gennaio Matteo (... pictor?) fiol de magistro Antonio Bailo morì⁽⁶²⁾

1566, 17 aprilis domina Helena quondam magistri Antonii de Bailis desponsata fuit domino Paulo de Caliaris pictori, presentibus magistro Andrea pictore et domino Lodovico Chiamiento De Bene et domino Leonardo Salerno de santa Cecilia

⁽⁵⁹⁾ Trascrizione del notissimo atto di matrimonio tra Elena Badile e Paolo Caliaris, alla presenza, tra gli altri di Paolo Farinati e di un Andrea "pictore" che si vuole comunemente indicare nello Schiavone. Il documento fu dato alle stampe da Caliaris (1888, p. 70, n. 1, trascritto in modo lievemente diverso).

⁽⁶⁰⁾ Dato da aggiungere alla genealogia di Cavazzocca Mazzanti, che indica il nome dei due sposi (Laura è figlia di Francesco di Antonio Badile) senza l'anno del matrimonio.

⁽⁶¹⁾ L'età di Badile è da emendare in 26. Questa anagrafe è molto nota, in quanto registra Paolo Veronese, adolescente, allievo di Antonio Badile. Si veda CAVAZZOCCA MAZZANTI, II, 1912, pp. 65-66.

⁽⁶²⁾ Le registrazioni coincidono con quelle date da Cavazzocca Mazzanti. Girolamo era l'intagliatore padre di Antonio. Alessandro e Matteo sono due figli di Antonio, che gli premorirono.

et domino Paulo Farinato de santo Paulo, factis proclamis et servatis servandis et hoc fuit in die desponsationis 29 aprilis 1566⁽⁶³⁾.

1586, 15 septembris matrimonium etc. presente magistro Francesco quondam magistro (*sic*) Antonio (*sic*) Badili.

1566 29 aprilis cuidam matrimonio etc. presente

p. 9: domino Hirenoymo (*sic*) quondam magistri Antonii de Badili.

1574 4 augusti cuidam matrimonio etc. presente magistro Francisco quondam magistri Antonii Baili de Santa Cecilia.

1562 23 febbraio Beatrice povera morì sotto al volto delle case delli Emili per mezzo le case de Badili.

Magister Bartolomeo Badilius annorum 75⁽⁶⁴⁾

Caterina uxor..... 70

Magister Franciscus filius..... 40

Benedicta eius uxor 36

Laura filia Bartholomei 38

Augustinus ejus filius..... 10

Sibilla..... 8

Diamante filia 6

Joan Baptista 2

1533 10 settembre Maria fiola de magistro Bortolameo Bailo morì⁽⁶⁵⁾

1538 21 febbraio Josefa de magistro Bortolomio Bailo morì

1545 29 novembre magistro Bartolomeo Bailo morì

p. 9v: 1546 22 aprile madonna Caterina Baila morì

1557 6 febbraio madonna Laura Baila morì

1546 21 agosto Joan Batta Bailo morì

⁽⁶³⁾ Nuova trascrizione, più completa, dell'atto di matrimonio di Elena con Paolo Veronese; seguono altre indicazioni succinte, relative alla presenza, quali testimoni a degli atti di matrimonio, dei due figli di Antonio, Girolamo e Francesco.

⁽⁶⁴⁾ L'anagrafe è del 1541 e si riferisce al nucleo familiare di Bartolomeo, figlio di Antonio e fratello di Girolamo intagliatore e Francesco pittore. Diamante, di 6 anni, figlia di Francesco e Benedetta, sposerà il pittore Anselmo Canera (cfr. la *genalogia di Cavazzocca Mazzanti*).

⁽⁶⁵⁾ Campagnola ritorna sul *Liber mortuorum* e registra le morti di Maria, Josefa (ma: Giosafatte, cfr. *Cavazzocca Mazzanti*), figli di Bartolomeo, Caterina, sua moglie, Laura, nipote di Bartolomeo e sorella del pittore Antonio e il piccolo Giovanni Battista, un nipotino di Bartolomeo, di otto anni, figlio di Francesco e Benedetta.

Magister Franciscus pictor Bailus annorum 65⁽⁶⁶⁾

Valeria uxor 60

D Catherina nepta 25

Magdalena nepta 16

Augustino servitor 18

Dominica ancilla 20

1544 11 ottobre magistro Francesco Bailo morì

1567 10 maggio madonna Valeria Baila morì

Carta 125. Vita di Paolo Farinato

Ove parla del quadro dipinto per il Consiglio Pubblico con la vittoria de veronesi nella battaglia a Vigasio contro Federico Barbarossa imperatore soggiunse in margine= Ex nostris notis 11 octobris in villa Montis Aurei super montem prope Castrum

p. 10: in loco Portae Arsae, ubi dicitur Murale Castri; e ciò a conferma della storia che riporta come il conte Guido Guerra dovendo ritirarsi da Montorio dopo la disfatta dell'armi imperiali ripieno di sdegno lo fece abbruciare conducendo molti degli abitanti prigionieri⁽⁶⁷⁾.

Carta 129. Ove il Pozzo lo dice morto nel 1606 di anni 81 vi è scritto 1522+84= 1606 onde la di lui età fu di anni 84⁽⁶⁸⁾

[Carta] 144 Girolamo Andrioli= 1616, 12 junii magister Hieronimus Andriolus pictor obiit et in ecclesia sancte Anastasie se-

⁽⁶⁶⁾ È l'anagrafe del 1541 riferita al nucleo familiare di Francesco, che premorì alla moglie Valeria Farinati, Dopo la morte del marito la donna visse con il nipote Antonio, orfano di Girolamo, fratello di Francesco. Deve esserci un errore nella registrazione di *Catherina nepta*, in quanto non è possibile identificarla tra le componenti della famiglia (una, sorella di Francesco, è nata nel 1463; un'altra, pronipote, nascerà nel 1548).

⁽⁶⁷⁾ La descrizione dei soggetti dei *Fatti illustri*, scelti per decorare, con una serie di grandi tele la Sala del Consiglio, alla fine del Cinquecento, è data da Ridolfi (1648, ed. 1914-24, II, p. 129); Moscardo (1668, pp. 442-443) e dagli storiografi veronesi successivi. Quanto al dipinto di Farinati, registrato sul *Giornale* del pittore (FARINATI P., *Giornale* (1573-1606), Ms., Archivio di Stato di Verona, Antico Archivio del Comune di Verona, Registro 604, ed a c. di L. PUPPI, *Paolo Farinati, Giornale* (1573-1606), "Civiltà veneziana. Fonti e testi. VIII, serie I, 5", Firenze 1968, cc. 105v-106r, pp. 146-148), si riferiva alla sconfitta e alla rotta dell'esercito di Federico Barbarossa, dovuta ai veronesi, che nel 1164 attaccarono e sconfissero le truppe imperiali a Vigasio. Il ciclo è oggi in parte smontato e non visibile; parteciparono all'impresa, con un quadro ciascuno, Felice Brusasorci, Sante Creara, Jacopo Ligozzi, Paolo e Orazio Farinati, Alessandro Turchi. Risale a Dalla Corte la notizia che il conte Guerra, mandato in avanscoperta dal Barbarossa e constatata la sortita dei veronesi, si ritirò mettendo a fuoco il castello di Montorio. Il racconto è ripreso da Ridolfi (1648, ed. Berlin 1914-24, II, p. 129) e Dal Pozzo (p. 125).

⁽⁶⁸⁾ La data di nascita di Farinati, desumibile dalle anagrafi e dalla scritta apposta dal pittore nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di san Giorgio in Braida è 1524.

pultus fuit. Ita ex libro mortuorum sancte Cecilie⁽⁶⁹⁾ .

[Carta] 145 Girolamo Campagna. Vidi altra statua dell'Adone, opera dell'Agnesini nel Giardino del conte Girolamo Verità a Lavagno. La statua sua della santa Giustina fatta nel 1571 per la vittoria veneta contro il Turco detta de'Curzolari posta d'ordine del Senato sopra la porta dell'Arsenale, e della quale parla Girolamo

p. 10v: dalla Corte= Storia veronese sotto l'anno 1460⁽⁷⁰⁾

⁽⁶⁹⁾ Girolamo Andrioli, pittore e topografo del tardo Cinquecento, è una personalità sulla quale si sta iniziando a fare un po' di luce: Dal Pozzo ne tracciò una breve biografia, seguito da Lanceni, che lo dice allievo di Felice Brusasorci e Zannandreis, che allargò il catalogo dell'artista. In epoca moderna Rognini rese noti alcuni dati archivistici, che consentono di identificare la famiglia (per via paterna Girolamo proveniva da una agiata stirpe di maestri vetrai) e di fissarne la data di nascita al 1559. Curiosamente Rognini (ROGNINI L., *Girolamo Andrioli, pittore e topografo (1559-1616)*, "Vita Veronese", XXXI, 1978, 1-2, pp. 5-9), cita la stessa trascrizione dell'atto di morte data qui da Campagnola, traendola "Dagli 'appunti sugli artisti veronesi di D. Gerolamo Campagnola' (Ms sec. XVIII)." (nota 8 dell'articolo di Rognini). A quanto capisco Rognini ha visto una trascrizione del testo di Campagnola, di cui non segnala l'ubicazione, senza ulteriori commenti. Per quanto riguarda la fisionomia stilistica di Andrioli, cui è stata assegnata la *Madonna in trono con i santi Antonio abate, Giovanni Battista, Rocco e Francesco d'Assisi*, firmata "Girolamo veronese", del santuario della Suasia a Civitella di Romagna, si veda: GUZZO E. M., *Andrioli, Girolamo*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, 1990, III, p. 129; ID., 8. *L'antico altare del Rosario*, in *Illasi. Una colonia, un feudo, una comunità*, a c. di G. F. VIVIANI, Verona 1991, pp. 90-94; ID., 84. *Una proposta per le pale in santa Maria in Progno*, in *Negrar: un filo di storia*, a c. di G. F. VIVIANI, Verona 1991, pp. 146-150.

⁽⁷⁰⁾ Campagna aveva eseguito, per il giardino della villa del poeta e filosofo Girolamo Verità, conosciuta comunemente con il nome di "Il Boschetto", un gruppo marmoreo raffigurante *Ercole e Anteo*, collocato al centro della peschiera, già ricordato da Moscardo (1668, pp. 312-313). L'appunto sull'*Adone* di Francesco Agnesini (su cui si veda GHIDIGLIA QUINTAVALLE A., *Agnesini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960, I, p. 444), è registrato da Campagnola come una sua aggiunta, nel momento in cui sta scorrendo la vita di Girolamo Campagna. Più avanti (p. 205) Dal Pozzo stesso, nella sezione *Seguono gli Scultori e Architetti moderni*, ricorda la stessa statua, asserendo che l'Agnesini fece molte altre opere nella zona veronese, delle quali però non ha notizie specifiche. Sulla villa, della quale il parco costituisce un complemento di rilevanza, cfr. la scheda di DAL FORNO F., in *La villa nel Veronese*, a c. di G. F. VIVIANI, Verona, 1975, pp. 539-541; sul giardino cfr. AZZI VISENTINI M., *Villa Verità, San Pietro di Lavagno*, in *Il giardino veneto*, a c. di M. AZZI VISENTINI, Milano 1988, pp. 126-128, fig. 127; CONFORTI CALCAGNI A., *Giardini di città e di villa: dalla simbologia medioevale alla razionalità illuministica*, in *L'architettura a Verona...*, 1988 I, pp. 382-385. La statua di santa Giustina di Campagna (analogamente ricordata da Moscardo, ma all'anno 1476: p. 313) venne collocata sul fastigio della porta dell'Arsenale nel 1578 e il riferimento a Dalla Corte è già nel Dal Pozzo. Si veda anche PAOLETTI E., *Il fiore di Venezia*, Venezia 1839, II, p. 194; ROSSI P., *Girolamo Campagna*, Verona 1968, "Monografie d'arte. 8", p. 21 e TIMOFIEWITSCH W., *Girolamo Campagna*, München 1972, pp. 205-206, 266. Le fonti e la bibliografia sullo scultore sono riassunte in TIMOFIEWITSCH W., *Campagna, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 300-306. La vittoria contro i turchi è, naturalmente, quella più comunemente indicata come "di Lepanto". Quest'ultima designazione, ottocentesca, è in realtà imprecisa, poiché Lepanto fu solo il porto da cui salpò la flotta turca. Il combattimento si svolse nel golfo di Patrasso e fu chiamato con il nome di "battaglia delle Curzolari" dal nome di un piccolo arcipelago presso cui ebbero luogo gli scontri più accaniti. Oggi le isole non esistono più, essendo state interrate dai sedimenti del fiume Acheloo (MORIN M., *La battaglia di Lepanto*, in *Venezia e i Turchi. Scontri e confronti di due civiltà*, Milano 1985, pp. 210-231).

Carta 163. Maffeo Verona morto nel 1618ss⁽⁷¹⁾

[Carta] 158. Santo Creara= La santa Cecilia, come si dice, la pala dell'altare di san Paolo, et in san Marco⁽⁷²⁾

[Carta] 168. Giovanni Antonio Muttoni della parrocchia di santa Cecilia fioriva nel 1613, a cui morì una figlia in detto anno, come dal Libro de' morti di suddetta chiesa, e 1617⁽⁷³⁾.

[Carta] 175. Andrea Voltolino= in margine notato 1641, anno della nascita⁽⁷⁴⁾

[Carta] 183. Simone Brentana= (...) 1656⁽⁷⁵⁾

⁽⁷¹⁾ La pagina corrisponde alla biografia di Claudio Ridolfi (pp. 160-164). La biografia di questo artista, veronesiano operoso per lo più a Venezia, è alle pagine 151-153. La data della morte, già data da Dal Pozzo (p. 153), è corretta: cfr. FANTELLI P. L., *Maffeo Verona*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, riedizione accresciuta e aggiornata, 2 voll., Milano 1989 (I ed. 1988), vol. II, pp. 917-918, con bibl. precedente.

⁽⁷²⁾ Annotazione poco chiara: la biografia di Creara è a p. 168 e l'inizio dell'annotazione dovrebbe intendersi "in santa Cecilia", dove, sulla scorta del Lanceni, Campagnola attribuisce a Creara una tela raffigurante la *Madonna con i santi Paolo e Francesco*, indemaniata al tempo delle soppressioni e quindi donata alla chiesa di santa Lucia nel 1817. L'opera, che ad un certo momento venne tagliata in tre pezzi (corrispondenti alla tre figure) è stata di recente restaurata, ricomposta e riconosciuta quale autografo di Felice Brusasorci: *Approfondimenti di epoche precedenti, in Un borgo, una storia: S. Lucia nel Risorgimento tra '700 e '800*, Verona 1990, pp. 169-170, ripr. p. 180. Nella chiesa di san Marco esistevano due opere di Creara (entrambe non citate da Dal Pozzo), raffiguranti la *Madonna e san Carlo Borromeo* e la *Madonna e i santi Antonio abate, Giuseppe, Lucia, Pietro e Apollonia*, che la Grasselli inserisce tra le opere perdute (GRASSELLI G. *Per il risarcimento della personalità di S. Creara*, "Vita Veronese", XXVI, 1973, p. 115). Il secondo dipinto è conservato nel Museo di Castelvecchio (inv. 2320), in uno stato di conservazione fortemente compromesso (MARINELLI S., *Appendice ai restauri*, in *Proposte e restauri...*, 1987, p. 261, fig. p. 264). Quanto al primo dipinto, sembrerebbe perduto: Dalla Rosa da notizia di un rifacimento dell'apparato decorativo della chiesa di san Marco, che comportò la dispersione di una serie di dipinti ivi conservati (DALLA ROSA S., *Catastico delle pitture e delle sculture esistenti nelle Chiese e Luoghi pubblici situati in Verona alla destra dell'Adige: rilevato nell'anno 1803 (I) e Catastico... alla sinistra dell'Adige: rilevato nell'anno 1804 (II); e aggiunta delle pitture a fresco che si vedono nelle facciate e interni delle case e Palazzi di tutta la città*, Ms., Verona, Biblioteca Civica, cons. la trascrizione dattiloscritta del Museo di Castelvecchio, 1958, I, p. 111). Non risultano dipinti di Creara nella chiesa di san Paolo. Per il più recente intervento sul pittore: REPETTO CONTALDO M., *Santo Creara e dintorni*, "Verona Illustrata", IV, 1991, pp. 75-99.

⁽⁷³⁾ Cfr. nota 34.

⁽⁷⁴⁾ Si vedano le segnalazioni biografiche e i documenti in GUZZO E. M., *Documenti per la storia dell'arte a Verona in epoca barocca*, "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", 1990-91, in corso di stampa.

⁽⁷⁵⁾ Altro appunto non del tutto chiaro, per una trascrizione pasticciata: Simone Brentana nacque a Venezia nel 1656, da Simone, mercante di lane e morì il 5 giugno 1742 (PESENTI F. R., *Brentana, Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, p. 155; ROGNINI L., *Pittori operanti a Verona tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento*, in *Pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a c. di L. MAGAGNATO, Verona, Palazzo della Gran Guardia 30. VII-5. XI. 1978, Vicenza 1978, pp. 285-286).

[Carta] 196. Francesco Casari detto Malugano= morì in Verona a santa Cecilia d'anni 40, li 22 agosto, nato 1694⁽⁷⁶⁾.

[Carta] 226. A santa Chiara ove parla delle pitture a fresco, leggi Michele soltanto, e non Michel Sanmicheli, che non fu mai pittore, ma architetto⁽⁷⁷⁾

[Carta] 230. Le pitture a fresco nel coro della cattedrale p. 11: furono fatte dal Torbido nel 1529, non nel 1504, com'è stampato per errore⁽⁷⁸⁾.

Carta 234. In san Fermo maggiore. Nota. Ritratto di Guglielmo da Castelbarco al naturale con veste pretoria rossa. Questo morì nel 1319 e fu sepolto in santa Anastasia sopra la porta che va in convento vicina alla chiesa. Vedi Moscardo, *Storia di Verona*, libro 7, p. 167⁽⁷⁹⁾.

⁽⁷⁶⁾ Sono molto scarse le notizie di Dal Pozzo su questo artista, che avrebbe studiato a Venezia "specialmente sopra l'opere del Tintoretto", lasciando il proprio nome legato a opere di piccole dimensioni, per lo più destinate al collezionismo privato. Non si hanno altre indicazioni, tranne quelle di Campagnola, Zannandrei e Cignaroli (nelle *Serie* aggiunta allo Zagata: ripete Dal Pozzo che lo vuole morto a 32 anni), che definiscono gli estremi anagrafici tra le date 1654-22. VII. 1694. Quest'ultima data è quella di morte, non quella di nascita.

⁽⁷⁷⁾ Sul pittore Michele da Verona (1469-70-1536), autore di parte degli affreschi della cappella dell'Addolorata in santa Chiara, si vedano i documenti pubblicati da MAZZI A., *Appunti su la vita e la fortuna del pittore Michele da Verona*, "Madonna Verona", V, 1911, 3, pp. 168-176. Gli affreschi in santa Chiara, firmati, del 1508, vennero condotti in collaborazione con Francesco Morone. A Michele sono stati attribuiti: *San Luca*, *San Giovanni*, *Noè* e la lunetta con il *Compianto*; essi costituiscono, insieme alla *Crocifissione* (1501) di Brera (già nel refettorio del convento di san Giorgio in Braida), una delle sue opere più importanti. Sconosciuto a Vasari, venne scambiato per Michele Sanmicheli da Dal Pozzo, che pur annotò l'esistenza degli affreschi firmati: si accorse dell'errore Giambettino Cignaroli, nelle sue *Postille alle Vite*, dove, tra l'altro, annotò: "Questo pittore è di gran merito, riguardo al tempo in cui fiorì, pure stassi sepolto il nome in un tenebroso oblio" (ed. 1890, a c. di BIADEGO, cit., p. 22). Di qui si mosse Bernasconi, cui si deve il primo inquadramento del pittore (BERNASCONI C., *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medi tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona, 1864). Per i contributi più recenti, tra i quali si segnalano gli studi di Carlo Dal Bravo, si veda la bibl. raccolta nella scheda della *Crocifissione* dell'ultimo catalogo di Brera: BACCHI A., in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta* "Musei e Gallerie di Milano", Milano 1990, pp. 349-356, n. 190.

⁽⁷⁸⁾ Gli affreschi, commissionati dal vescovo Gian Matteo Giberti ed eseguiti dal Torbido su disegni di Giulio Romano, sono firmati e datati 1534 (profeti *Isaia ed Ezechiele*). Campagnola corregge l'errore di Dal Pozzo, con una datazione altrettanto erronea, che non ha giustificazioni né seguito nella successiva letteratura sull'artista (cfr. REPETTO CONTALDO M., *Francesco Torbido detto il Moro*, "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", 1984, 14, p. 58, n. 17).

⁽⁷⁹⁾ Il testamento di Guglielmo Castelbarco, uno dei più celebri alleati della signoria scaligera e podestà di Verona nel 1285, è del 13 agosto. Si rinvia alla breve scheda di Varanini per la puntualizzazione sul documento, reso noto ai primi del secolo scorso. VARANINI G. M., *Il testamento di Guglielmo Castelbarco 'il grande'*, in *Gli Scaligeri 1277-1387...*, 1988, pp. 197-198. L'appunto a p. 234, dove Dal Pozzo inizia la descrizione della chiesa di san Fermo si spiega facendo riferimento al notissimo ritratto del Castelbarco, nel ciclo di affreschi del cosiddetto Maestro del Redentore, autore della più straordinaria testimonianza di giottismo veronese. Cfr. COZZI, *Verona...*, 1992, pp. 315-318, con bibl. precedente. Il "ritratto al naturale con veste rossa pretoria" è ricordato, come appunto annota Campagnola, nel passo di Moscardo cui egli fa riferimento (Moscardo, 1668, p. 167).

[Carta] 246. In santa Maria in Chiavica. In sagrestia in alto l'Assunta e abbasso san Niccolò e santa Cecilia del Orbetto. Nota: forse quest'opera dell'Orbetto fu fatta sotto Francesco Bonello per la chiesa di santa Cecilia, mentre il suo titolo vecchio è Ecclesia sancte Cecilie et sancti Nicolai, ma il Caliari successore vi volle introdurre san Filippo Neri però ci privò di quell'opera⁽⁸⁰⁾.
[Carta] 267. Palazzo Vescovile. Nota= L'anno 1279 la sala del Palazzo Episcopale di Verona era dipinta, come da documento

p. 11v: riferito da me in altro documento del 1257. L'anno 1298 Poia era illustre pittore in Verona, come costa (*sic*) dal testamento di Bonincontro Vescovo, dove in un legato così dice= Item lego nobili Mulieri Viridi uxori memorati Domini Alberti de la Scala anconam meam, quae est in vitro, et quam Poja Pictor habet etc.

Carta 278. Il palazzo Salvi è quello che un tempo era de Marchesi Fumanelli, ed in cui eravi la Sala dipinta da Paolo Farinati, divisa in 9 partimenti con istorie sacre e profane, opera di molto pregio ed artificio. Nel rifabbricare questo palazzo si cercò di conservare queste rare pitture, ma riuscendo mal sicura la fabbrica si dovette atterrarle. Alcune teste furono acquistate dal fu scultore Giuseppe Schiavi, e dopo la morte del Sig. Prospero suo figlio pittore passarono per compera a Mons. Can. Guarienti⁽⁸¹⁾

⁽⁸⁰⁾ Il passo dovrebbe intendersi così: la tela dell'Orbetto si trovava originariamente nella chiesa di santa Cecilia e fu probabilmente voluta da Francesco Bonello; venne trasportata in quella di santa Maria in Chiavica quando venne ordinata la pala a Clemente Bocciardo, ricordata più sopra da Campagnola. Quando la parrocchiale di santa Maria in Chiavica venne trasferita in santa Anastasia, le pitture subirono lo stesso "trasloco", sicché l'Assunta è oggi appesa sopra la porta della cappella Giusti, vicino a due dipinti di Farinati: una *Deposizione* (1589), già in santa Maria in Chiavica e un *San Giacinto che resuscita un giovane* (1595) un tempo nel refettorio del convento (CIPOLLA C., *Ricerche storiche intorno alla chiesa di santa Anastasia in Verona*, (IV) "L'Arte", XVIII, 1915, p. 169).

⁽⁸¹⁾ È una delle indicazioni più interessanti delle *Postille*, pur non spettante a Campagnola, che ha consentito di identificare, con un buon margine di ragionevolezza, nei frammenti con *Cinque teste* del Museo del Capitolo canonico del Duomo di Verona, quanto sopravvive della decorazione eseguita da Paolo Farinati nella distrutta casa Fumanelli, ricordata dalle fonti, a partire da Vasari, come uno dei capolavori dell'artista. Rinvio a BALDISSIN MOLLI G., *Nuovi affreschi di Paolo Farinati e qualche considerazione sugli inizi*, "Prospettiva" in corso di stampa, per una discussione più completa degli affreschi, databili per via stilistica tra 1552 e 1555. Si tratta quindi di un'opera spettante alla prima maturità dell'artista, tanto più interessante in quanto viene a colmare un periodo, tra la partenza di Paolo Veronese per Venezia e l'affermarsi perentorio di Farinati a Verona con il ciclo di Santa Maria in Organo del 1556-58, tra i più problematici del pittore e della pittura veronese del Cinquecento in genere. Sullo scultore Giuseppe Antonio Schiavi (1689-1758) e suo figlio Prospero, pittore, cfr. BRENZONI R., *Schiavi, Giuseppe Antonio, Schiavi, Prospero*, in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXX, Leipzig, 1936, p. 46; ROGNINI R., *Gli Schiavi*, in *Architettura a Verona...*, 1988, II, pp. 276-279. Monsignor Gua-

[Carta]281. Galaria Bevilacqua sul corso= Nota
p. 12: del Sig. Bernardo Silveti= La Venere che si guarda allo specchio di Paolo Caliari fu venduta l'anno 1802 a Milord Pryor per zecchini 400, (quello stesso che acquistò il ritratto proprio originale di Paolo Caliari ch'era presso la Famiglia Moscardo per 500 zecchini, ossia 11000 Kraitzer (*lettura congetturale*). L'altra poi fatta a competenza da Felice Brusasorci in attualità (*sic*) di scolaro del Badile (cosa falsa) esiste nella piccola raccolta di Bernardo Silveti= che fece pur l'asta suddetta (*cancellato*) del ritratto suddetto; falsando pur l'anno, mentre non fu il 1803, ma il 182 (*sic*), ed io lo so ch'ebbi di tal contratto l'incombenza conchiuso in mezza giornata e perciò dall'inglese mi furono regalati 25 zecchini⁽⁸²⁾.

Carta 20 (*sic*) Nel supplemento ove di Tommaso Porta: nota del medesimo Silveti= Andrea Porta nato l'anno 1720. Fu figlio di detto Tommaso, e fu pittore paesista molto vago e naturale. Sue varie opere a fresco in Verona in casa Orti

rienti, che acquistò i frammenti è con tutta probabilità identificabile in Bartolomeo Guarienti, che divenne canonico nel 1791 e morì nel 1827 (LIBARDI C. [e altri], *Vita episcoporum et chronica canonicorum*, Ms., sec. XVII e seguenti, Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. DCCLXXVI), presumibilmente lasciando, come era consuetudine, gli oggetti d'arte di sua proprietà al Capitolo canonico. Quanto all'estensore di questa nota, non può essere Campagnola, che scrisse nel 1752. Calcolando che Dalla Rosa è piuttosto scrupoloso nell'annotare il cambio di calligrafia, nel caso delle note dovute a Bernardo Silveti, penso che si tratti di una annotazione dovuta proprio al pittore, databile quindi all'epoca della prima trascrizione delle *Vite* postillate, eseguita nel 1807.

⁽⁸²⁾ La nota di Silveti si riferisce alla *Venere*, oggetto di contesa tra i Muselli e i Bevilacqua, che la possedevano "in comune". Il dipinto, rimasto ai Bevilacqua, venne venduto a Richard Pryor e attraverso una serie di vendite successive, finì nel Joslyn Art Museum di Omaha (Nebr.). La *Venere* di Felice Brusasorci della raccolta Silveti non è nota. Il "ritratto proprio originale" di Veronese, già di proprietà Moscardo, autoritratto acquistato dallo stesso Pryor, è il dipinto che, dopo una lunga storia di passaggi di proprietà, è oggi nel J. Paul Getty Museum di Malibu (Cal). Come autoritratto di Veronese venne inciso dallo Zancon nella *Raccolta...* che in origine avrebbe dovuto costituire l'apparato illustrativo della storia della pittura veronese di Dalla Rosa. Questi eseguì il disegno per l'incisione, come è dichiarato nella scritta apposta alla stessa: "n. 32. / Celeberrimi Pictoris Pauli Caliari Veronensis effigiem a se ipso / depictam, et jamdiu in aedibus C. C. Moscardi Veronae observatum, nunc vero a D. no Prijor nobili Anglicano emptam quingentis nummis aureis / mense Aprilis an. 1802 Xaverius a Rosa ex archetipio sibi expinsit, et / Patriae servavit, ac Arti. / Gaet. Zancon disegnò, e incise". Sulla storia del dipinto si veda PIGNATTI T., *Veronese. L'opera completa*, Venezia 1976, p. 120, n. 103, fig. 341. Sull'incisione: TICOZZI P., *Le incisioni di opere dal Veronese nel Museo Correr*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", XX, 1975, 3-4, pp. 46-47, n. 133. L'ultima parte dell'annotazione, riguardante la data della vendita (1802) e un qualche ruolo nella trattativa tra l'inglese e la famiglia veronese, spetta a Saverio Della Rosa. Quanto ai "Kraitzer" pagati per il dipinto, suppongo fossero "Kreuzen", cioè corone.

p. 12v: agli Ognisanti, e morì d'anni 85, principiando una camera a me Bernardo Silveti l'anno 1805 a S. Nazaro⁽⁸³⁾.

Nella pagina di sguardo in fine di carattere dell' Arciprete Campagnola così scritto, e trovasi replicate le stesse notizie etc.⁽⁸⁴⁾.

1464. Magister Zichinus pictor et domina Bartholomea ejus uxor de sancto Firmo maggiore Verone solvit lib. 1 de livello ecclesiae sancti Zenonis in Oratorio Veronae. Ex libris manuscriptis, anni 1455, in folio in quo massarius sancti Georgi domino (*sic*) Filippo (*sic*) Rectore(*sic*) sancti Zenonis massario dicti anni 1455, pag. 94.

1515, 12 septembris. In Cathedrali Verone inter testis reununtur magister Liberalis pictor quondam magistri Jacobi a blado de sancto Joanne in Valle in quodam instrumento existente in magno libro membranaceo Instrumentorum monasterij sancti Michaelis in Campanea pag. 127, vel 179 ob duplicem numerationis ordinem.

p. 13: Carlo Lot: sue pitture pag 296, 382⁽⁸⁵⁾.

Civetta Enrico Bles, pag. 309⁽⁸⁶⁾

Fetis Domenico pag. 169⁽⁸⁷⁾

Aggiunte all'Indice⁽⁸⁸⁾.

⁽⁸³⁾ Si confronti il regesto di Andrea Porta raccolto da BUTTURINI F., *Tommaso, Andrea Porta e Agostino paesisti veronesi del Settecento*, Verona 1977, pp. 163-164. Sull'atto di morte "religioso" il pittore è detto essere morto "senectutis gratia potius quam morbi correptus", ma nella redazione "civile" dello stesso documento il medico De Grandis indicò quale causa del decesso una "frattura della coscia sinistra", per la quale, dopo l'indicazione di Silveti sui lavori che l'anziano pittore stava eseguendo nella sua casa, viene spontaneo pensare ad una caduta, forse proprio scivolando da impalcature approntate per la decorazione.

⁽⁸⁴⁾ Alla fine delle postille Dalla Rosa ricopia alcuni atti rinvenuti da Campagnola nelle sue ricerche d'archivio, e già segnalati nel corso delle *Postille*; riguardano i pittori Zecchino (o Cecchino) e Liberale da Verona.

⁽⁸⁵⁾ Sono quelle citate da Dal Pozzo nella casa del conte Giusti ai santi Apostoli (*Apollo che scortica Marsia; Mercurio addormenta Argo; Tancredi ferito medicato da Clorinda*. Non esiste la p. 382: le *Vite* finiscono a p. 315, le successive *Aggiunte* ricominciano la numerazione (pp. 3-42)

⁽⁸⁶⁾ Sono i cinque paesi "figurati" del Civetta di proprietà dello stesso Dal Pozzo.

⁽⁸⁷⁾ Nominato da Dal Pozzo quale maestro di Dionisio Gucri.

⁽⁸⁸⁾ Ultimi rinvii all'indice di Dal Pozzo: non sempre è chiaro il punto ai cui Campagnola vuole alludere (p. 277: opere di India, Veronese e Zelotti; p. 279: affreschi dei Farinati; p. 287: collezioni Gherardini e Moscardo). Il dipinto di Caroto dovrebbe essere la *Disputa di Gesù fra i dottori*, unico dipinto di questo pittore citato da Dal Pozzo a p. 253, sopra il pulpito della chiesa di santa Maria della Vittoria Nuova.

Canossa Palazzo di Verona pag. 51. Del Grezzan pag. 51⁽⁸⁹⁾. S. Micheli Camera pag. 40. Ridolfi stuccatore, India pittore pag. 76. Quadri e pitture pag. 287. 277. 279. Pag. 253. Quadro Carotto ora in casa Canossa. Ritratti dei Canossi di Orlando di Flacco. Vedi Canobio tavola, Vedi (...). Vedi quadri Lot con le figlie di Felice Brusasorci. Signori Muselli pag. 74.

Fine

delle postille e note fatte dal Sig. D. Campagnola
al libro delle Vite de Pittori etc. del Co. dal Pozzo
Copia fatta in Verona li 20 agosto 1813 di (...)
quella posseduta dal signor Saverio dalla Rosa.

⁽⁸⁹⁾ Qui Campagnola cita l'attribuzione a Sanmicheli del primitivo progetto per la villa al Grezzan, riportata, per primo, da Vasari (1568, ed. cons. a c. di G. MILANESI, 9 voll., Firenze 1878 - 1885, VI, p. 358) e da Dal Pozzo. "Disegno di non vasto palazzo del quale rimane qualche parte", secondo Da Persico, inglobata nella maggiore costruzione dovuta ad Adriano Cristofali, tra 1769 e 1776, per Carlo di Canossa (Da Persico, 1820-21, II, 1821, p. 243); si veda anche la scheda in *La villa nel veronese*, a c. di G. F. VIVIANI, Verona 1975, pp. 643-650. La questione, complessa, è affrontata da MAZZI G., *L'architettura*, in *Verona e il suo territorio. Il Cinquecento*, in corso di stampa.

Una proposta per la pinacoteca del Museo Civico di Padova

Proporre un contributo progettuale relativo al Museo Civico di Padova non significa solamente considerare la questione "avancorpo", con la quale negli ultimi tempi si tendono ad identificare tutti i problemi di questa struttura museale. Vuol dire soprattutto rivedere l'assetto complessivo delle raccolte, partendo dai più recenti aggiornamenti critici, e riconsiderare l'eccezionalità del contesto edilizio ed urbano in cui esse sono inserite⁽¹⁾.

Il problema della sistemazione delle raccolte civiche si è posto sin dall'Unità d'Italia e già nel 1869 Pietro Selvatico suggeriva di costruire un nuovo edificio da destinarsi a pinacoteca nelle immediate adiacenze della Cappella degli Scrovegni⁽²⁾. Nel progetto di riorganizzazione del Museo Civico agli Eremitani, redatto dallo Studio Albini nel 1969, l'edificio della pinacoteca, previsto tra le case di via Porciglia e il chiostro maggiore, diventa il fulcro attorno al quale si articolano tutti gli spazi espositivi⁽³⁾. Non essendo stata realizzata questa parte del pro-

(¹) Il progetto è stato sviluppato all'interno del Laboratorio di laurea "Innovazione e/o conservazione" del Dipartimento di Scienza e Tecnica del Restauro dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia: B. Segato, *Museo Civico di Padova agli Eremitani: la pinacoteca*, tesi di laurea, relatore prof. V. Pastor, correlatore dr.ssa F. Pellegrini, IUAV, AA. 90/91.

(²) "Noi in un modo o nell'altro diventeremo fra non molto, spero, padroni della chiesetta dell'Arena, della casa attigua e di tutto il terreno circostante... Dato che molto di bello ci pervenga e in fatto di quadri e in fatto di statue eccetera, si alzino ai fianchi o dietro quella casa vasti locali a terreno che servano da pinacoteca, e si potrà in essi provvedere a tutte le esigenze di luce necessaria agli oggetti di belle arti, esigenze che sono troppo spesso impediti nelle vecchie fabbriche, per quanto ben ridotte... Senonchè il giorno in cui ci verrà giusta ragione di elevare la predetta nuova pinacoteca, è (vorrei ingannarmi) lontano, lontano assai; forse è serbato alle vengenti generazioni.", in F. Frizzerin, *Lettere al Marchese Pietro Cav. Selvatico sulla questione del Museo di Padova corredate da documenti*, Padova, 1869.

(³) Cfr. F. Albini, F. Helg, *Relazione al progetto del nuovo Museo Civico*, 30 dicembre 1969, archivio Museo Civico di Padova; F. Helg, *Il nuovo Museo Civico di Padova. Il progetto*, in "Casabella" n.429, 1977, pp.36-40; A. Piva, *Il Museo Civico di Padova agli Eremitani*, in id., *La fabbrica di cultura: la questione dei musei in Italia dal 1945 ad oggi*, Milano, 1978, pp.78-87; B. Segato, *Il ruolo dello Studio Albini*, in id., *Museo Civico di Padova agli Eremitani: la pinacoteca*, cit.

getto, l'attività espositiva del Museo, risentendo di una carenza strutturale di spazi, procede attraverso soluzioni temporanee, cercando di utilizzare al meglio le risorse disponibili. La presente proposta nasce quindi dalla necessità di creare uno spazio per esporre i dipinti provenienti dal vecchio Museo al Santo e di articolare il resto delle raccolte.

Le premesse al progetto del 1969 sono state riconsiderate partendo dallo studio delle collezioni e dell'evoluzione del contesto urbano. Parallelamente si sono analizzate le caratteristiche di un sito così particolare, come quello degli Eremitani, al fine di proporre una maggiore integrazione tra le raccolte e le preesistenze tramite i percorsi espositivi.

Il museo è inteso come laboratorio interpretativo dove viene svolto un lavoro di studio sulle opere e ne vengono trasmessi i risultati. Accanto alle funzioni tradizionali di conservazione ed esposizione, particolare rilievo viene dato a quella di produzione culturale attraverso un sistema informativo e di servizi⁽⁴⁾.

La consistenza e la tipologia delle raccolte, il contesto architettonico e l'idea di museo sopra accennata, hanno determinato in ugual modo le scelte progettuali, risultato di istanze di ordine differente molte volte in conflitto tra loro.

Accessibilità e contesto urbano

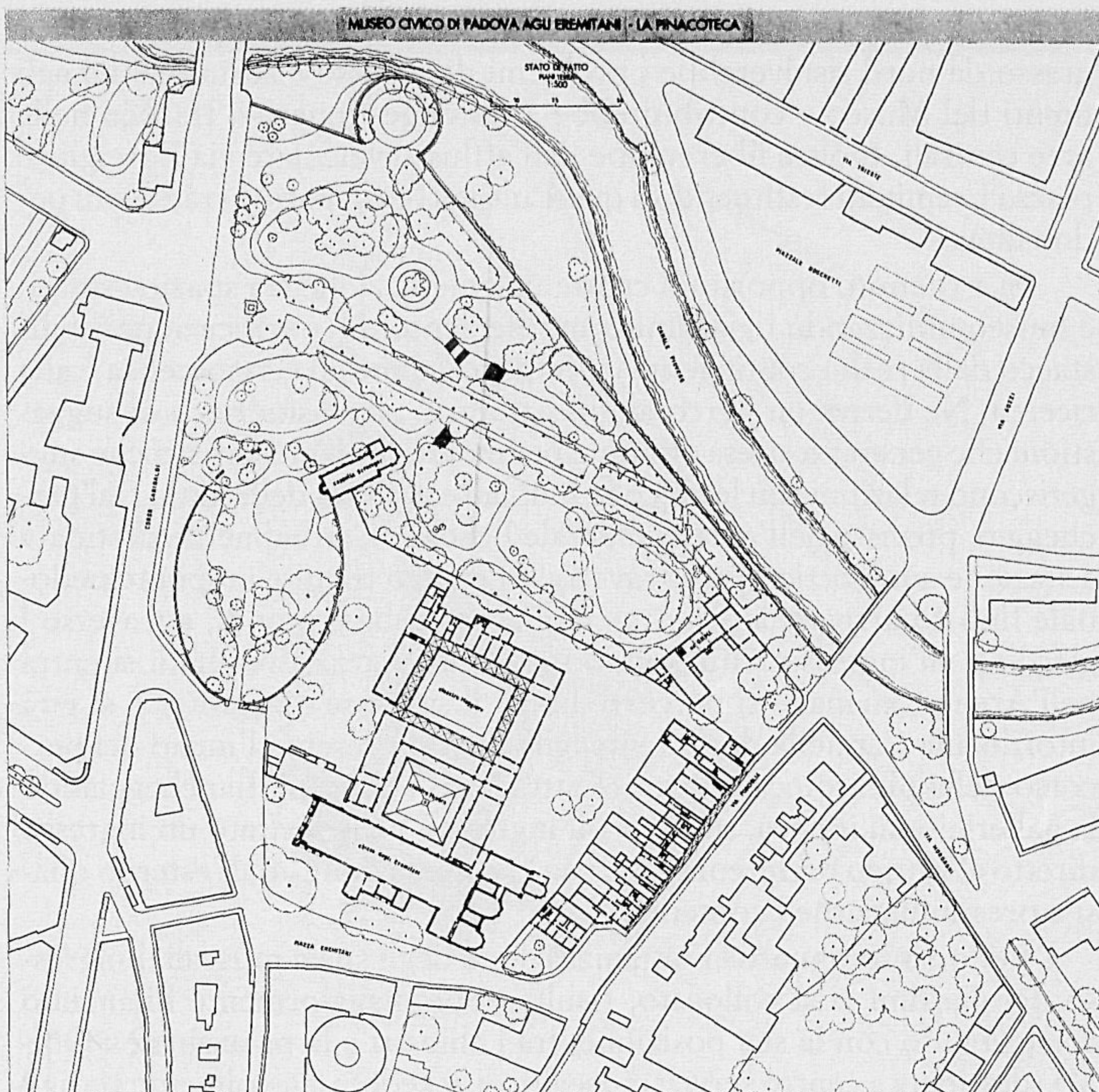
Il progetto prevede l'ingresso principale, attualmente in piazza Eremitani, dai giardini pubblici, tra il chiostro maggiore e la palazzina ex ONMI. Due ingressi secondari permettono l'accesso indipendente del personale agli uffici (da via Porciglia), e del pubblico alla sala conferenze (da piazza Eremitani).

Lo spostamento dell'ingresso è motivato da considerazioni diverse quali il problema della viabilità, l'idea di percorso "iniziatico" e l'organizzazione interna degli spazi museali.

L'area degli Eremitani (tav. 1)⁽⁵⁾ si trova in una posizione intermedia tra nuclei di grande afflusso veicolare e pedonale a nord, quali la stazione ferroviaria, la stazione autocorriere ed ampie aree di parcheggio, e l'area centrale delle piazze a sud costituita da un'isola pedonale racchiusa da una zona a traffico limitato (zona blu). Secondo gli orientamenti del "Piano della Circolazione", relativo alla recente va-

⁽⁴⁾ Cfr. E. Battisti, *Il museo come sistema*, "L'Arca", n.2, 1986.

⁽⁵⁾ Hanno contribuito alla redazione grafica delle tavole: Mauro Bisello, Marina Dal Piaz, Maria Vittoria Nalin, Luca Sartori, Mario Segato, e Nicoletta Zarattini.



Tav. 1 - Planimetria stato di fatto

riante al Piano Regolatore per il centro storico⁽⁶⁾, la zona pedonale verrà estesa fino a piazza Eremitani. Si prevede inoltre l'estensione dell'anello della circonvallazione verso nord, attualmente interrotto, la creazione di un Centro Intermodale Passeggeri in prossimità della stazione ferroviaria, che "conferirà alla zona una prevalente funzione di attestamento del traffico pubblico e privato", ed il conseguente spostamento della stazione autocorriere da piazzale Boschetti al Centro Intermodale, destinando l'area liberata a parcheggio.

⁽⁶⁾ Cfr. *La città storica. Progetto e dati urbani. Presentazione studi preliminari per il piano del Centro Storico*, Atti del convegno, Padova, Camera di Commercio, 13-14 gennaio 1989.

Per le suddette condizioni di viabilità che si verranno a creare l'ingresso da nord risolverebbe i problemi di afflusso e sosta relativi agli utenti del Museo e contribuirebbe a decongestionare il traffico nelle aree centrali. Inoltre libererebbe dall'afflusso veicolare via Porciglia e piazza Eremitani restituendo a quest'ultima l'originario carattere di pedonalità.

Si è ritenuto opportuno creare una mediazione tra spazio esterno e museo utilizzando i giardini come elemento di "purificazione" e distacco dalla realtà contingente e predisposizione alla conoscenza e alla ricerca. Ne deriva un percorso preparatorio alla visita ricco di suggestioni che generano attesa ottenute per mezzo di elementi fisici che suggeriscono relazioni con le raccolte museali e la storia della città. Dal parcheggio, previsto nell'area di piazzale Boschetti, attualmente destinata a stazione autocorriere, si attraversa il Piovego tramite un ponte pedonale fino ad arrivare alle mura cinquecentesche e quindi, attraverso i giardini, all'ingresso. Giungendo invece da piazza Eremitani si entra nell'Arena romana la si percorre lungo il suo asse maggiore⁽⁷⁾, si gira intorno alla Cappella degli Scrovegni che rappresenta l'inizio del percorso della pinacoteca e, sempre attraverso i giardini, fiancheggiando la galleria semi ipogea, si arriva all'ingresso. Viene evitato un ingresso diretto al Museo preferendo una sua "presentazione" dall'esterno quasi a preannunciarne i contenuti⁽⁸⁾.

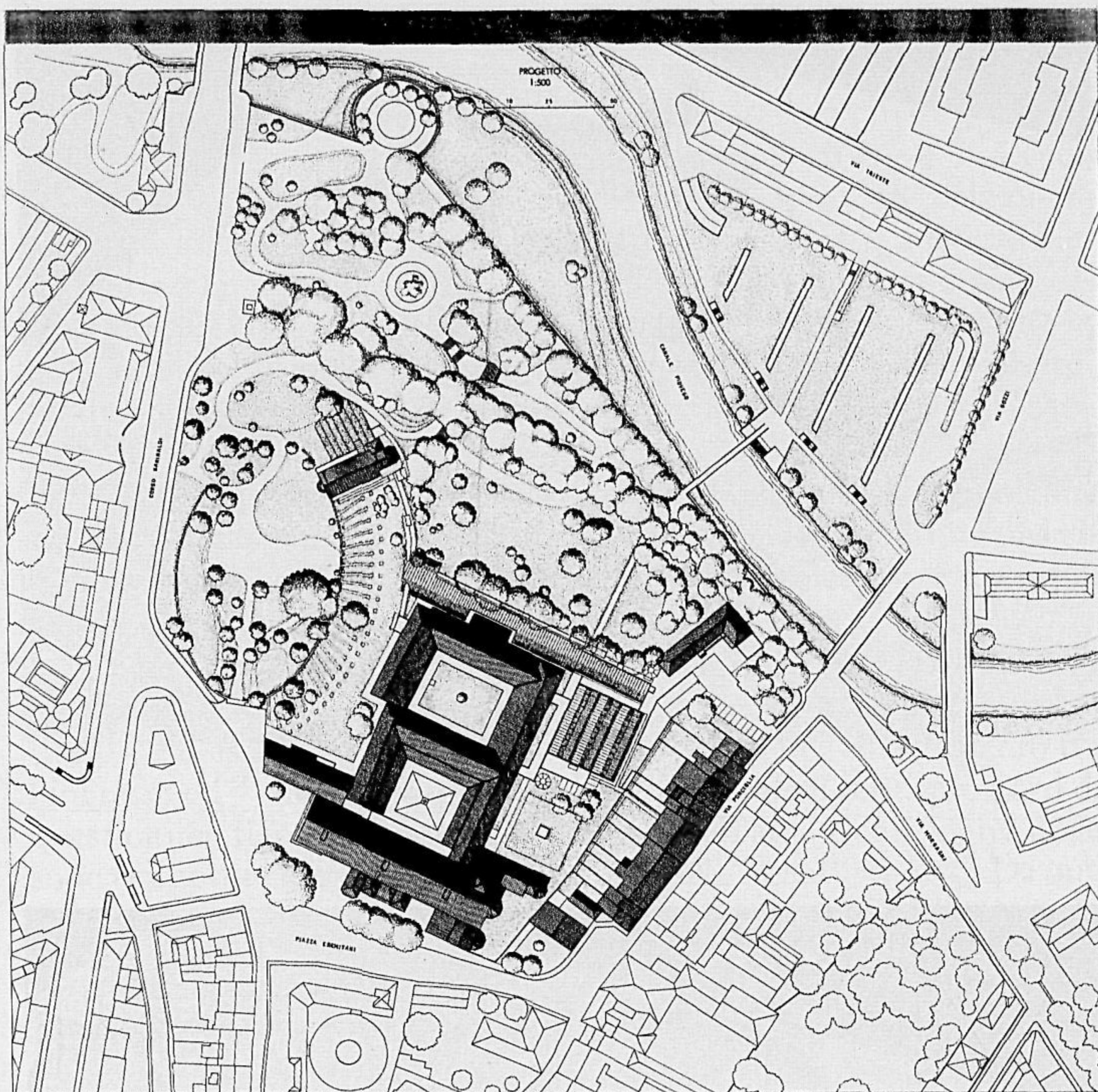
Per quanto riguarda l'organizzazione degli spazi museali, l'ingresso dai giardini così collocato, risulterebbe maggiormente bilanciato consentendo con la sua posizione, tra i chiostri e la palazzina ex ONMI (destinata a centro servizi museali) di accedere agevolmente sia agli spazi espositivi che a quelli di servizio e di gestione.

Descrizione degli interventi

La riorganizzazione dell'assetto museale avviene tramite l'inserimento di una galleria semi ipogea tra i giardini pubblici e l'ala nord del

(7) "...dopo aver attraversato in pieno il giardino dell'Arena, entrai nella cappella di Giotto, dove l'intera volta e gli sfondi degli affreschi sono così turchini da far credere che la radiosa giornata abbia, anch'essa, oltrepassato la soglia insieme al visitatore e sia venuta per un attimo a porre all'ombra e al fresco il suo cielo puro", M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto: la fuggitiva*, Torino, 1965, pp.247-248. Proust esprime molto bene il tema dell'approssimarsi in quel suo attraversamento "in pieno" del giardino (passaggio lungo l'asse maggiore dell'Arena dal portale arrivando o direttamente da Venezia attraverso via Porciglia o dal centro città). Interessanti sono le considerazioni sul rapporto tra spazio interno e spazio esterno.

(8) Cfr. ampliamento del Museo Kröller-Müller ad Otterlo, Olanda, in W. Quist, *Rijksmuseum Kröller-Müller: Nieuwbouw 1970-1977*, Otterlo, 1981.



Tav. 2 - Planivolumetrico di progetto.

chiostro maggiore (tav. 2). Destinata ad accogliere una parte delle collezioni della pinacoteca, essa collega la Cappella degli Scrovegni agli altri spazi museali (figg. 1 e 2). Alla galleria si unisce un ulteriore corpo di fabbrica che si sviluppa tra il convento, le case di via Porciglia e la palazzina ex ONMI dove sono localizzati l'ingresso, con i relativi servizi⁽⁹⁾, lo spazio espositivo per la restante parte della pinacoteca e quello di ristoro aperto verso un "chiostro verde" e la zona absidale della chiesa. La parte sottostante al suddetto "chiostro", a quota -4,46 metri, accoglie il deposito accessibile per i dipinti, illuminato attraverso

⁽⁹⁾ Biglietteria, informazioni, guardaroba e deposito oggetti, vendita riproduzioni e pubblicazioni, cambio valuta, servizi telefonici ed igienici.

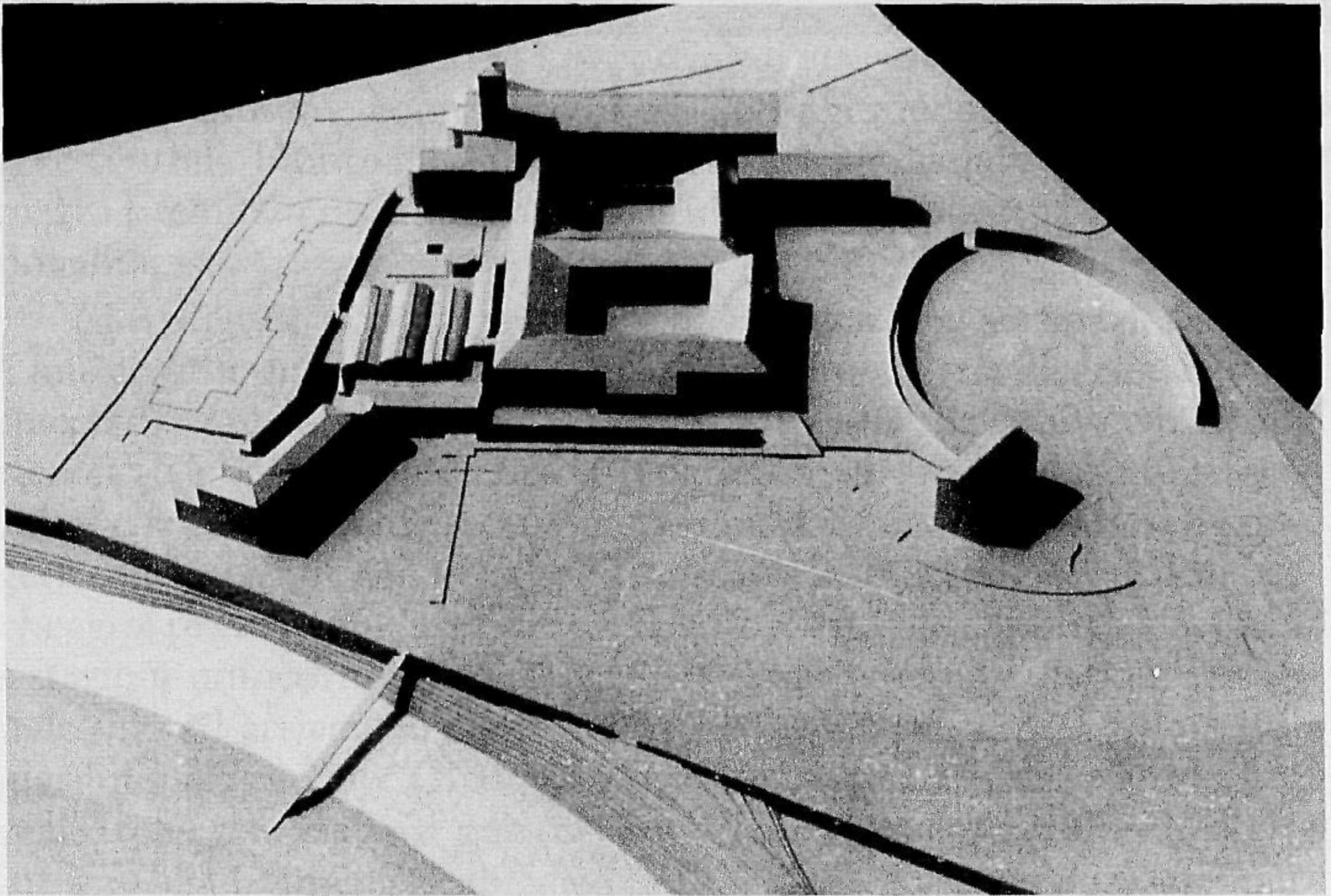


Fig. 1 - Plastico complessivo, vista da nord.

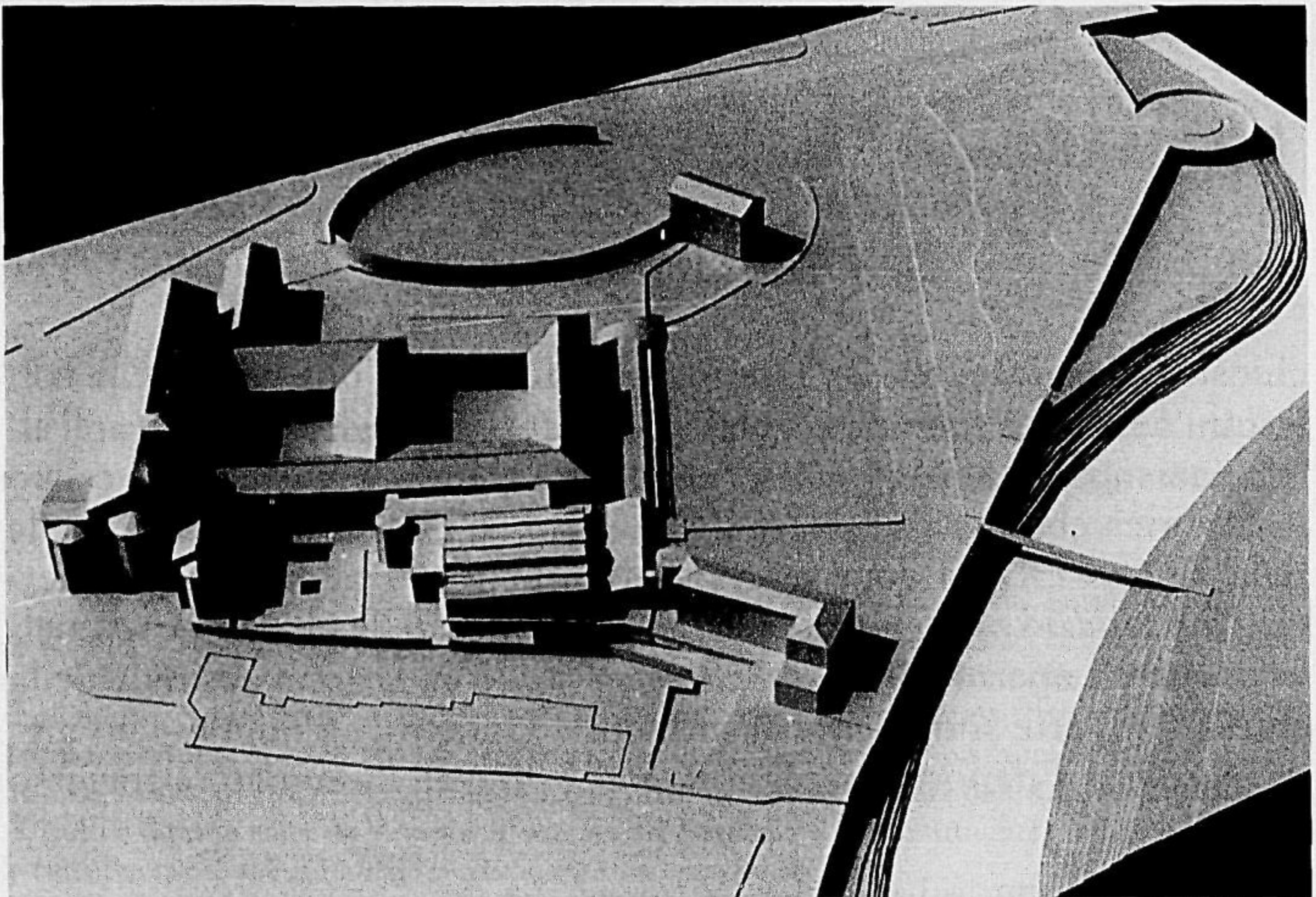


Fig. 2 - Plastico complessivo, vista da est.

un'apertura centrale. Allo stesso livello vi sono i depositi per le altre collezioni direttamente accessibili da una rampa carrabile che proviene dall'ingresso secondario di via Porciglia.

Il complesso si articola per elementi giustapposti che conservano una propria individualità volumetrica. La collocazione spaziale di tali elementi, il loro reciproco rapporto, la loro dimensione sono definiti dalle relazioni con il contesto. La dimensione dell'intercolumnio del porticato del lato ovest del chiostro maggiore, metri 4,46, ritrovata in gran parte del complesso conventuale a livello planimetrico e di prospetti esterni⁽¹⁰⁾, è servita da modulo di riferimento per le parti di nuova edificazione.

Nell'atrio d'ingresso, attraverso terminali video ed un'opportuna segnaletica, vengono fornite le informazioni necessarie a fornire una visione d'insieme delle raccolte e dei servizi per permettere la scelta dei modi e dei tempi della visita

Il percorso espositivo della pinacoteca inizia dalla Cappella degli Scrovegni dove si prevede di ricollocare il crocifisso di Giotto⁽¹¹⁾ (tav. 3). Ad essa si giunge percorrendo la galleria di collegamento tra l'ingresso ed il chiostro maggiore ed attraversando il porticato nord di quest'ultimo fino a giungere in prossimità dell'area archeologica dove sono riproposte le tracce dei muri radiali dell'Arena⁽¹²⁾ (tav. 4). Da qui, attraverso una rampa che segue l'andamento ellittico dell'anfiteatro, si scende di quota fino a giungere dietro la zona absidale della Cappella dove ci si collega con l'ingresso progettato nel 1985 dallo Studio Albini - Helg - Piva (e non realizzato)⁽¹³⁾ per accedere al ciclo pittori-

⁽¹⁰⁾ Soprattutto per quanto riguarda i lati nord ed est del chiostro maggiore ed il lato est del chiostro minore.

⁽¹¹⁾ Si accoglie l'ipotesi di A. Prosdocimi, *Sul Crocifisso di Giotto della Cappella degli Scrovegni: primitiva collocazione e restauri*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLV, 1956, pp.65-82. Partendo dallo studio del pezzo (dipinto su entrambe le facce e che presenta due anelli sul retro e la base piatta leggermente usurata), dai riferimenti iconografici (affreschi di Giotto ad Assisi: storie di San Francesco, "Accertamento delle stimmate" e "Il presepe di Greccio") e dall'analisi dello spazio della Cappella, Prosdocimi arriva ad ipotizzare che la posizione originaria della croce fosse sull'iconostasi.

⁽¹²⁾ I muri radiali dell'Arena romana (dimensioni interne: asse minore m.39,45, asse maggiore m.76,4) si estendevano per circa 12 metri all'esterno del muro ellittico ancora visibile e sostenevano la cava. Non potendo riproporre la consistenza dell'organismo edilizio si è cercato di rendere l'idea della sua estensione attraverso il "disegno" dei muri radiali con lastre di pietra bianca dei Berici (pietra di Sossano) sul tappeto erboso. Per l'ipotesi di ricostruzione planimetrica dell'Arena cfr. F. Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'anfiteatro romano di Padova*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", n.s., vol.32, 1915-16, pp.351-362, tavv.I-III.

⁽¹³⁾ Attualmente è in fase di studio, da parte dell'ufficio tecnico del Comune di Padova, un accesso rimovibile fuori terra.

GIOTTO Vespignano 1266 ca. - Firenze 1337		s.n.	1
Crocifisso		1303-5 o 1317	
Cappella degli Scrovegni, 1870	tempera su tavola	223 x 164	
<p>Dipinta su entrambi i lati, supporto in legno di pioppo, spessore 6 cm; sul retro, all'incrocio dei due bracci, all'orlo superiore, un anello in ferro e attacco per un secondo. Cornice originale a disegno floreale circonda tutta la croce solo sulla faccia anteriore.</p> <p>In alto Cristo benedicente, ai lati la Madonna e S.Giovanni, in basso il Golgota; dietro: l'agnello mistico e i simboli dei quattro evangelisti ai lati.</p> <p>Nel 1864 era appesa alla parete absidale sopra la tomba dello Scrovegni / ciò ha</p>			
<p>1935: "Mostra dell'arte italiana", Parigi. 1937: "Mostra giottesca", Firenze. 1974: "Da Giotto al Mantegna", Padova, Palazzo della Ragione, n.1.</p>	<p>Da ricollocare nella Cappella degli Scrovegni; iconostasi: divisione parte pubblica da quella privata. Vedere nel ciclo degli affreschi di Giotto ad Assisi (storie di S.Francesco) il "Presepio di Greccio" e "l'accertamento delle stimmate" due esempi di collocazione di croce</p>		
<p>Base rovinata; distacco di parti di colore; alcune crepe nei punti di unione degli elementi lignei. Primo restauro a cura di Angelo Moro in</p>	<p>Prosdocimi 1956, pp.65-82; Baccheschi 1966, p.111; Prosdocimi 1971, pp.135-142; Grossato 1974, pp. 93-96;</p>	fr. 13x18 - 2415	re. 18x24 -

Fig. 4 - Scheda di catalogazione opere su supporto informatico.

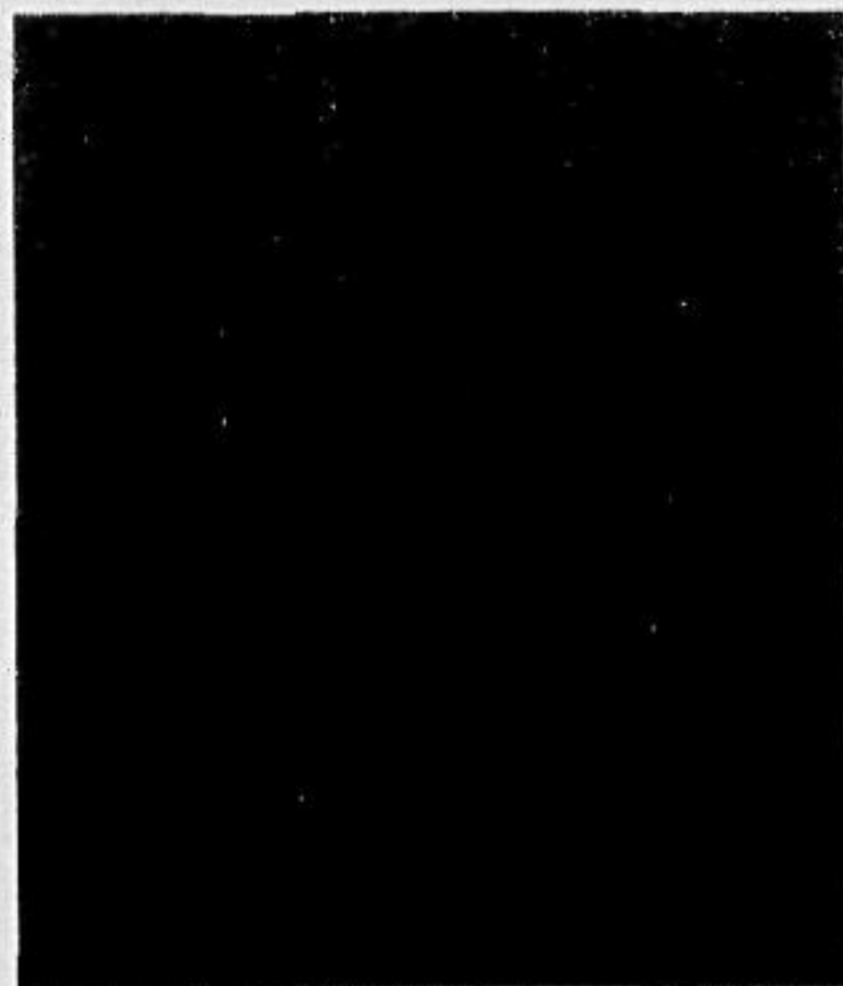


Fig. 5 - Croce lignea di Giotto, 1317, recto.



Fig. 6 - Croce lignea di Giotto, 1317, verso.

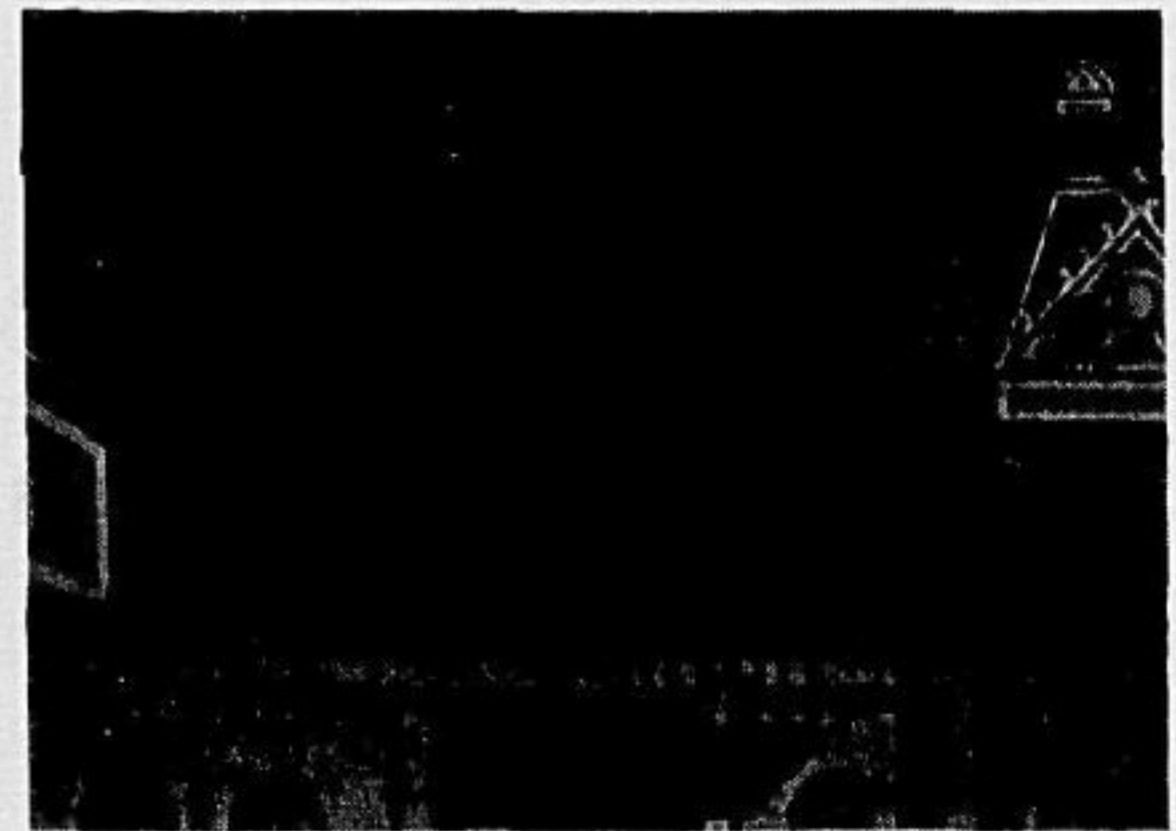
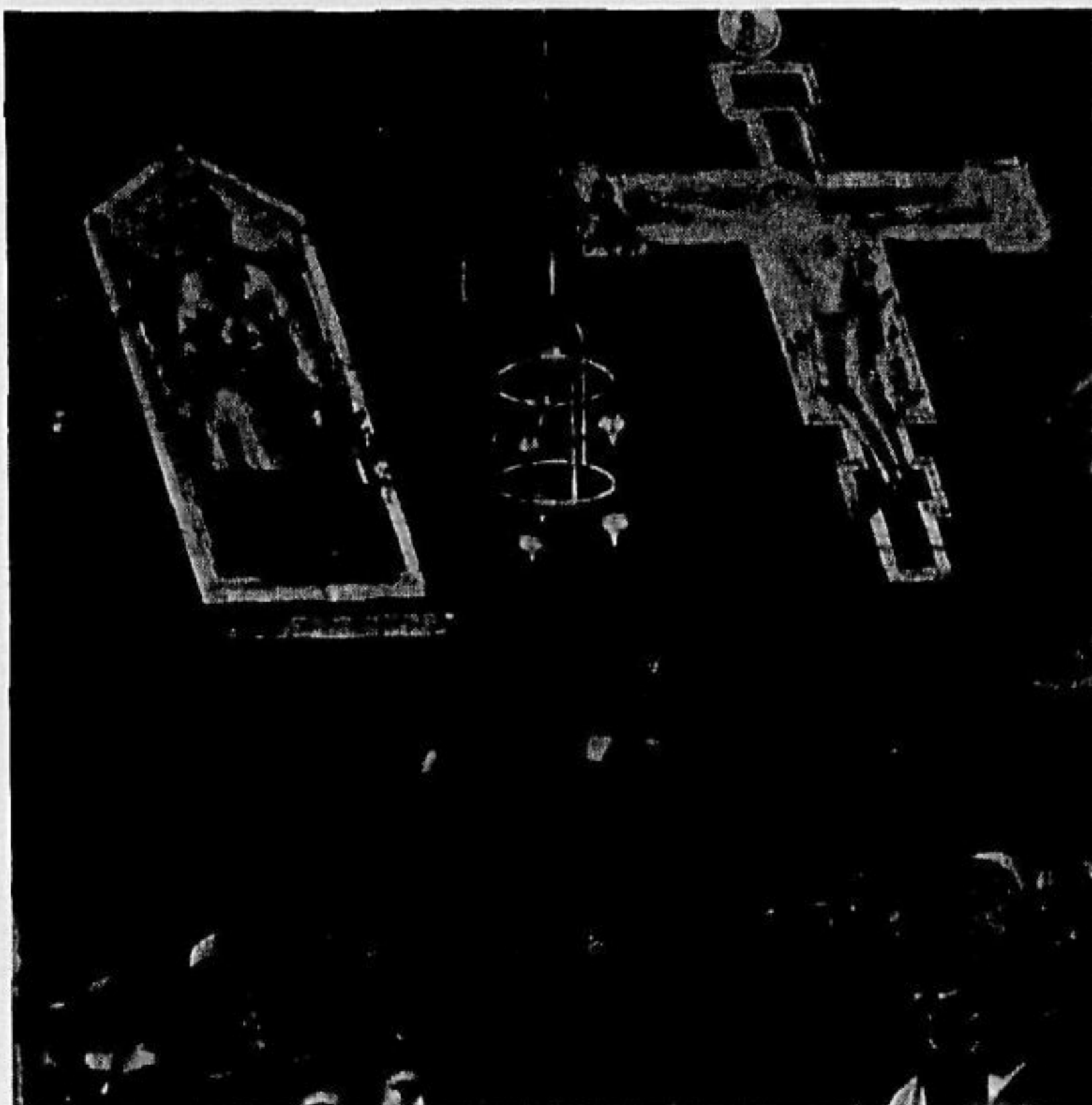
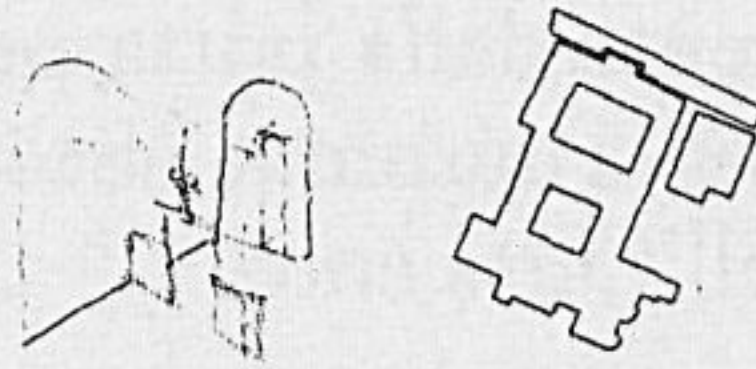
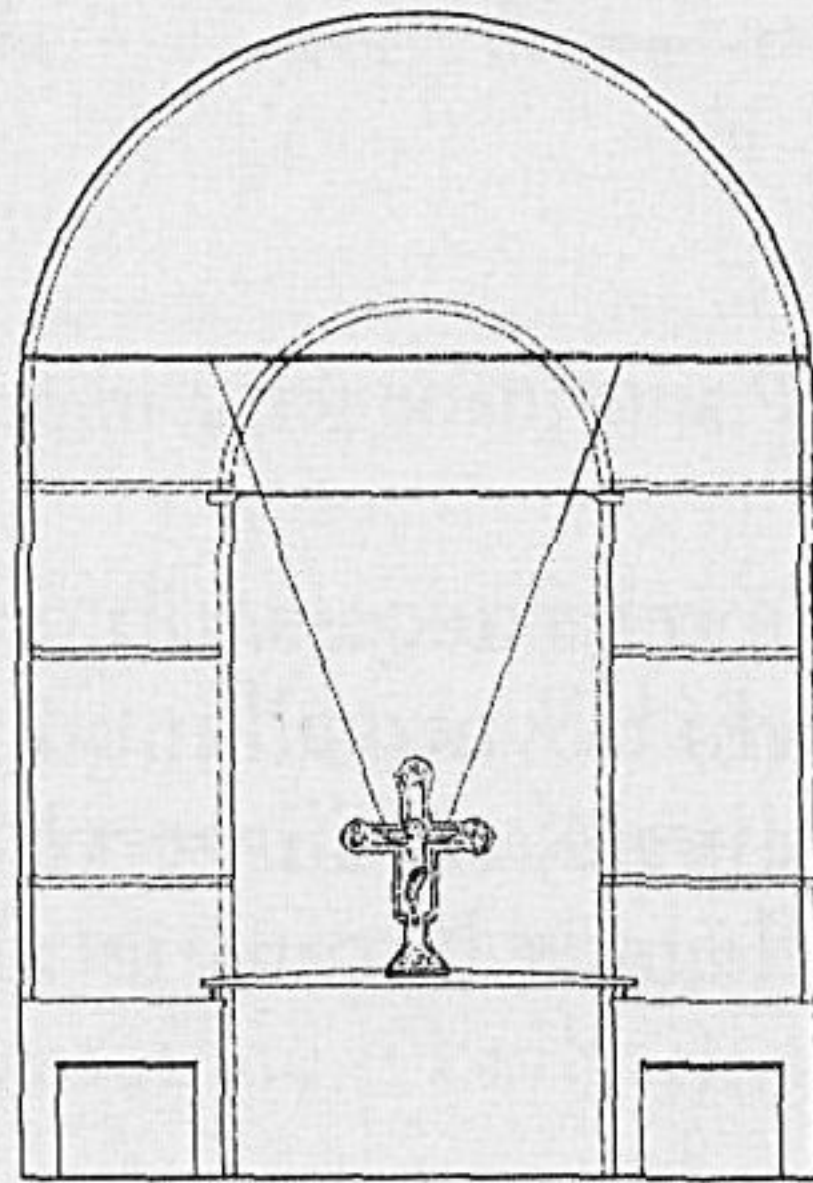
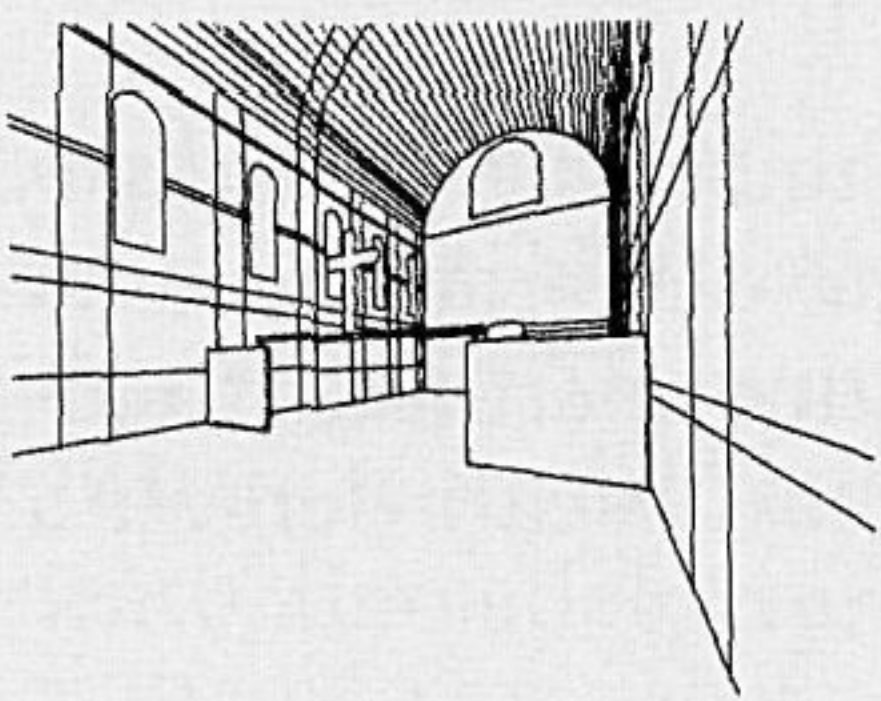
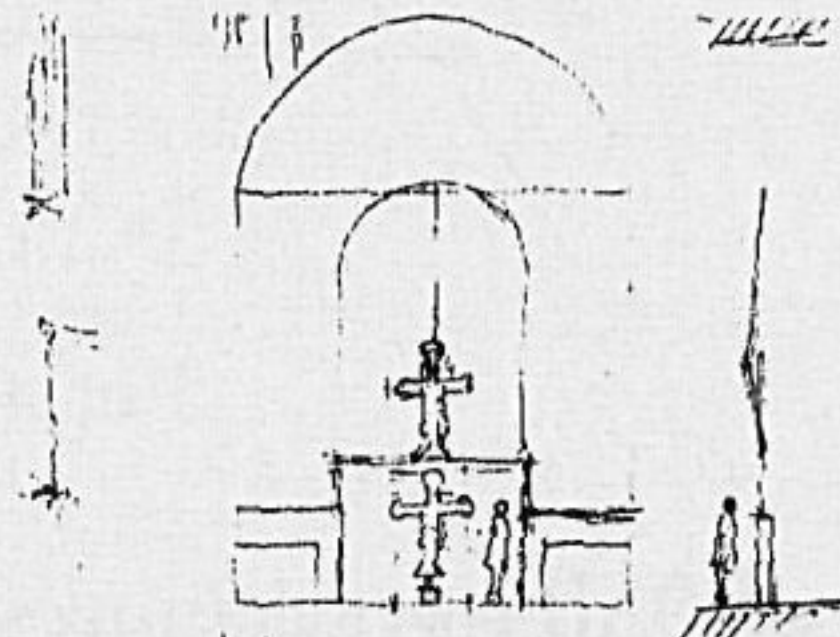
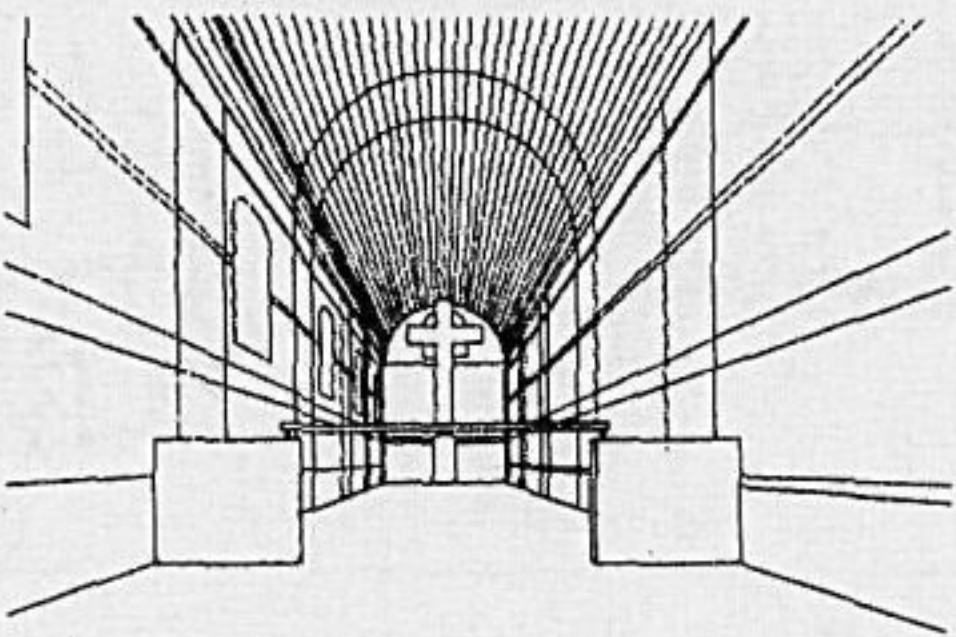
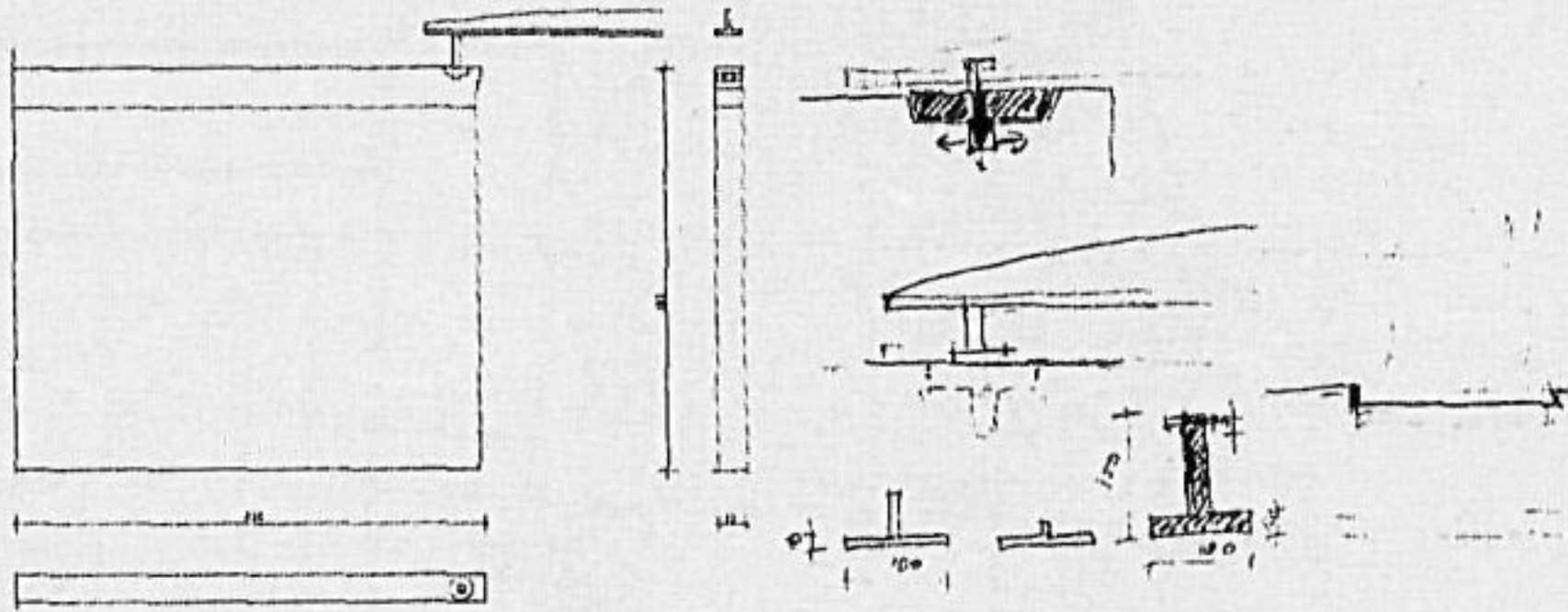
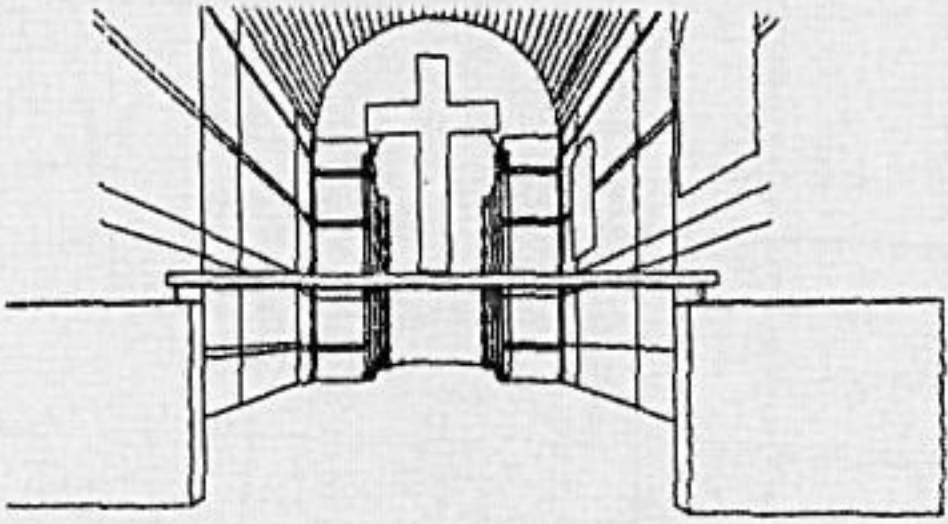
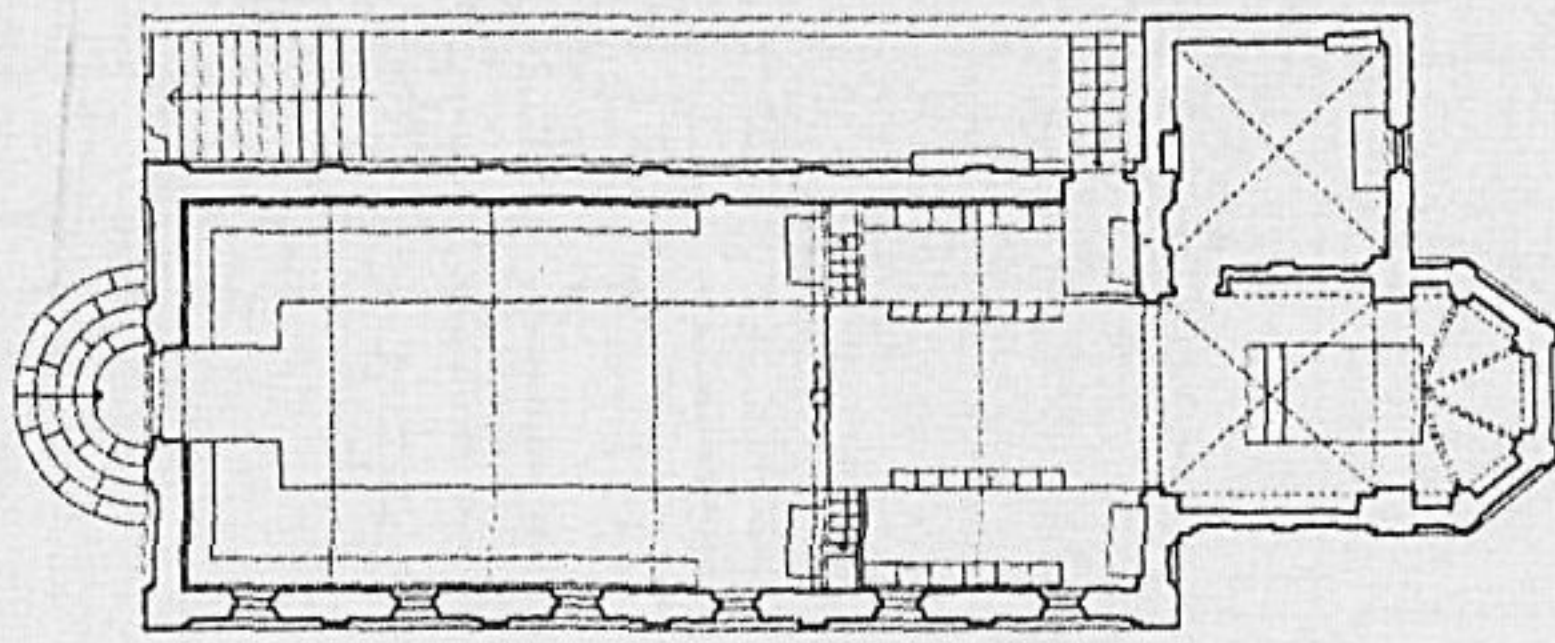
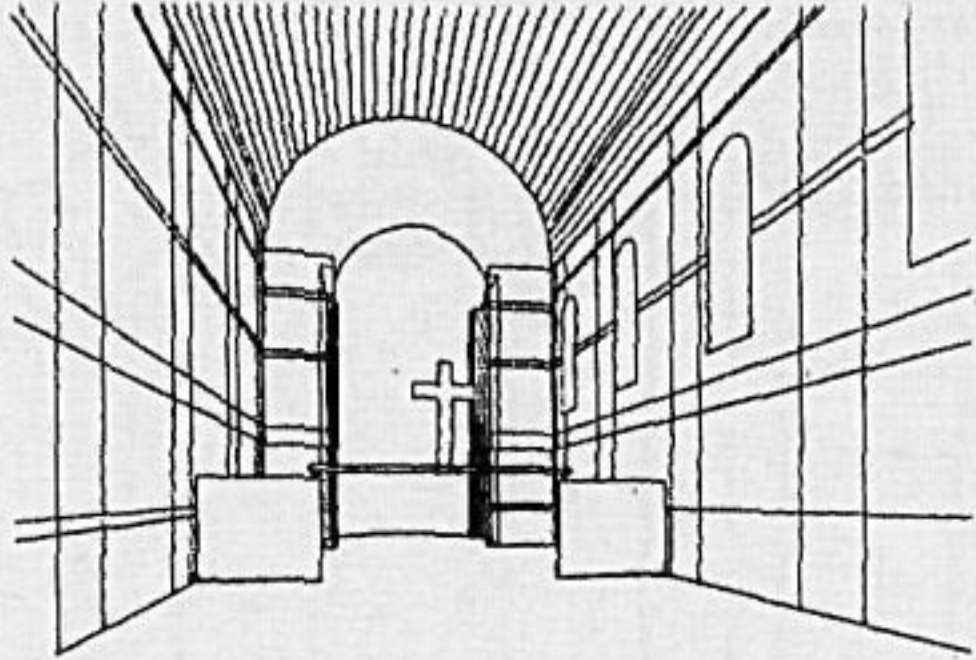
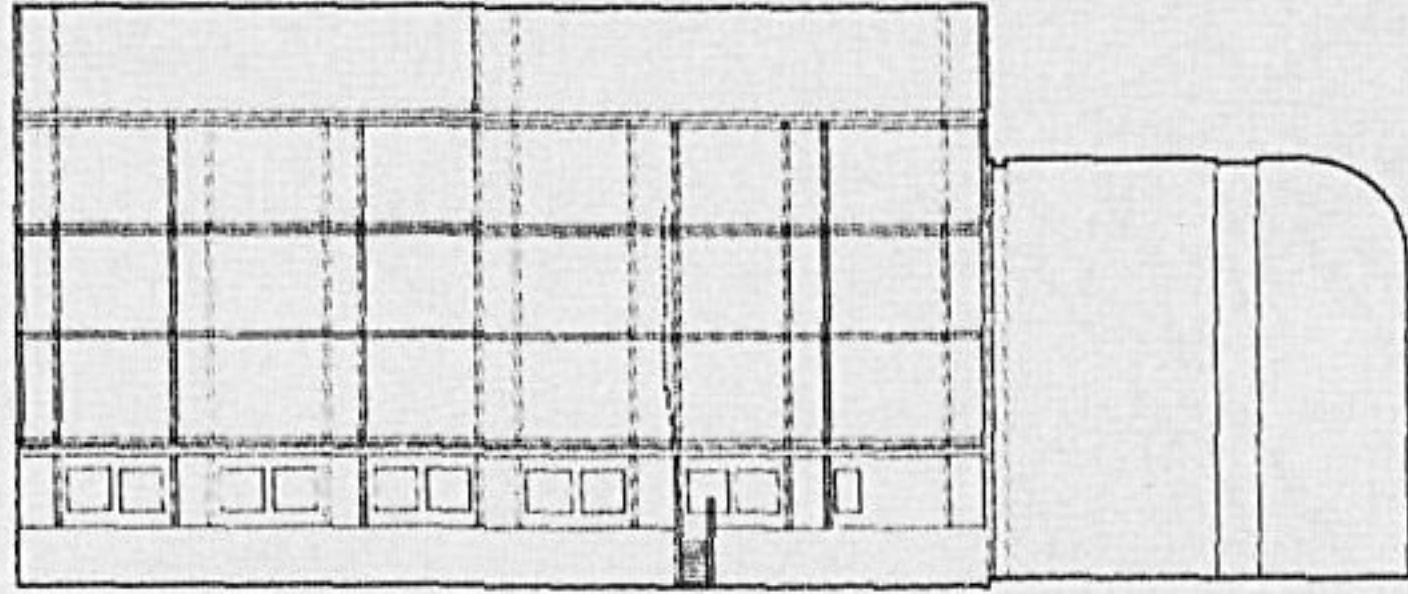
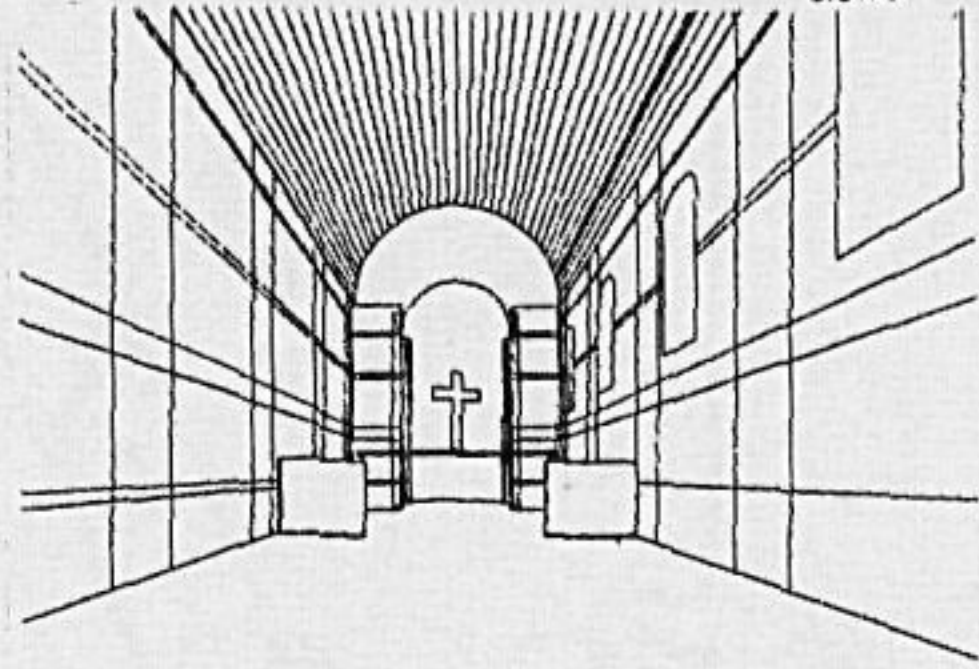


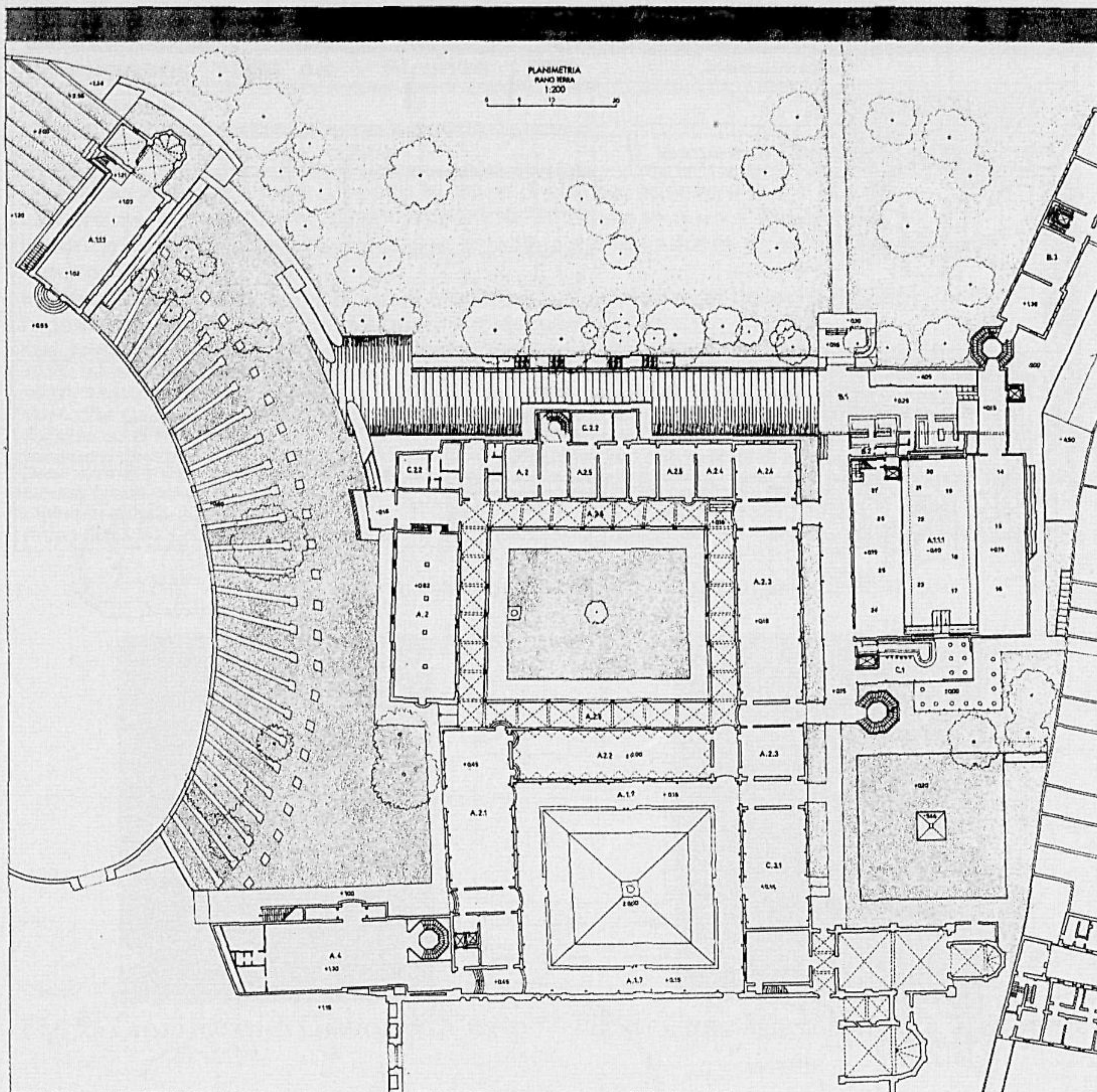
Fig. 8 - Giotto, "Storie della vita di S.Francesco", *Il presepe di Greccio*, basilica superiore di S. Francesco, Assisi, 1290-95.

Fig. 7 - Giotto, "Storie della vita di S.Francesco", *L'accertamento delle stimmate*, basilica superiore di S. Francesco, Assisi, 1290-95.

SCHEDA DI ALLESTIMENTO
GIOTTO



Tav. 3 - Allestimento croce di Giotto, Cappella degli Scrovegni.

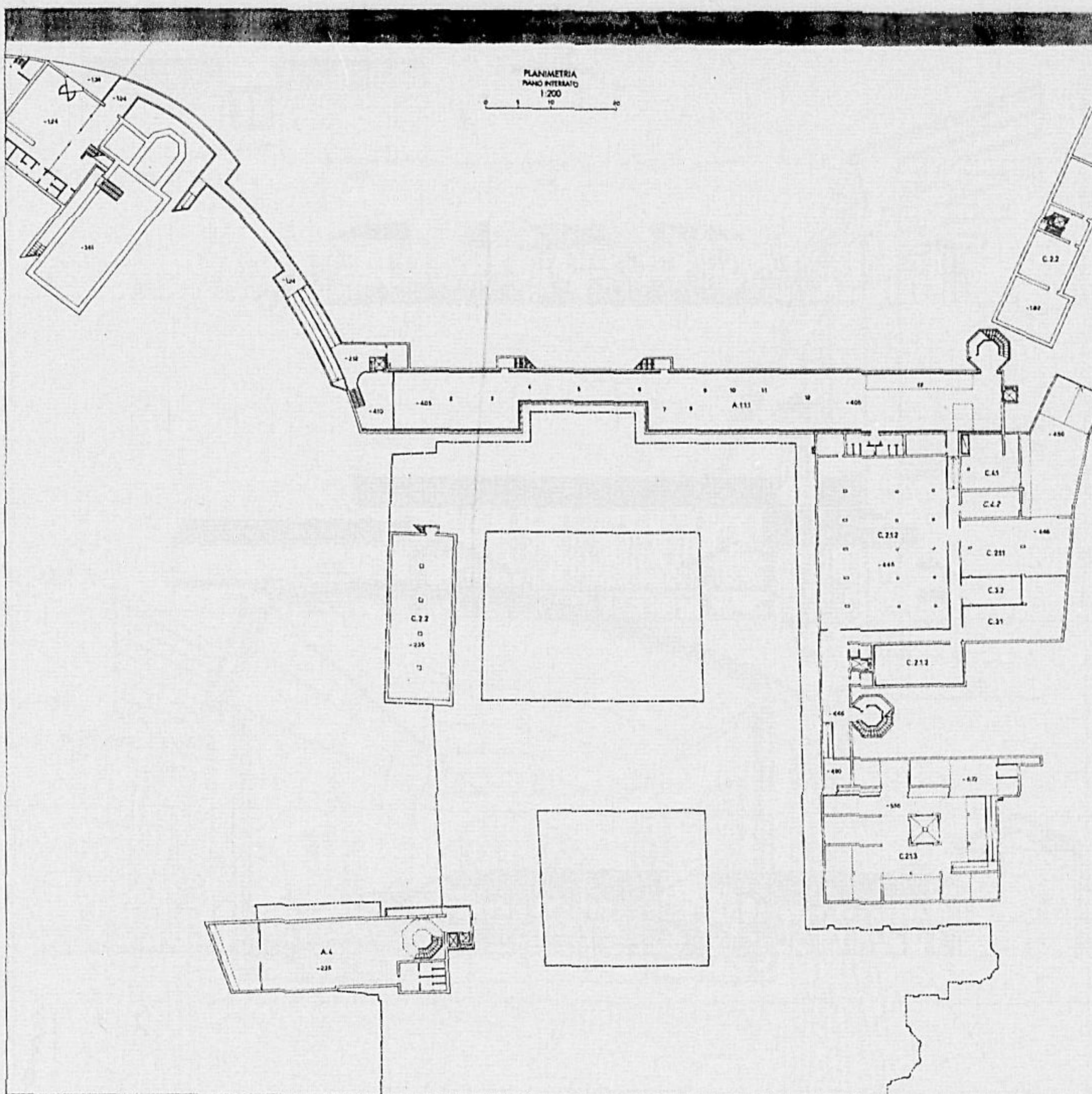


Tav. 4 - Pianta piano terra, ingresso e galleria.

co⁽¹⁴⁾. Il nuovo ingresso, reso necessario principalmente dal progressivo degrado degli affreschi dovuto all'inquinamento dell'aria⁽¹⁵⁾ proveniente dalla porta principale, riutilizzerebbe l'antica apertura, attualmente murata, che collegava l'oratorio al palazzo Foscari demolito nell'Ottocento.

⁽¹⁴⁾ Cfr. M. Albini - F. Helg - A. Piva, *Padova. Cappella degli Scrovegni*, tavv. 480/18-19-20-21-22-23, scala 1:100, 11 gennaio 1985. Scopo dell'intervento è quello di regolare il flusso dei visitatori in entrata ed in uscita e di installare gli impianti per la depurazione dell'aria immessa dall'esterno dal movimento del pubblico. Nei giorni di chiusura del Museo sarebbe così possibile accedere direttamente alla Cappella attraverso un ingresso dai giardini.

⁽¹⁵⁾ Cfr. *Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni in Padova*, 1982. *Studi sullo stato di conservazione della Cappella degli Scrovegni in Padova*, numero monografico del "Bollettino d'Arte", LXIII, 1982, serie speciale n.2.

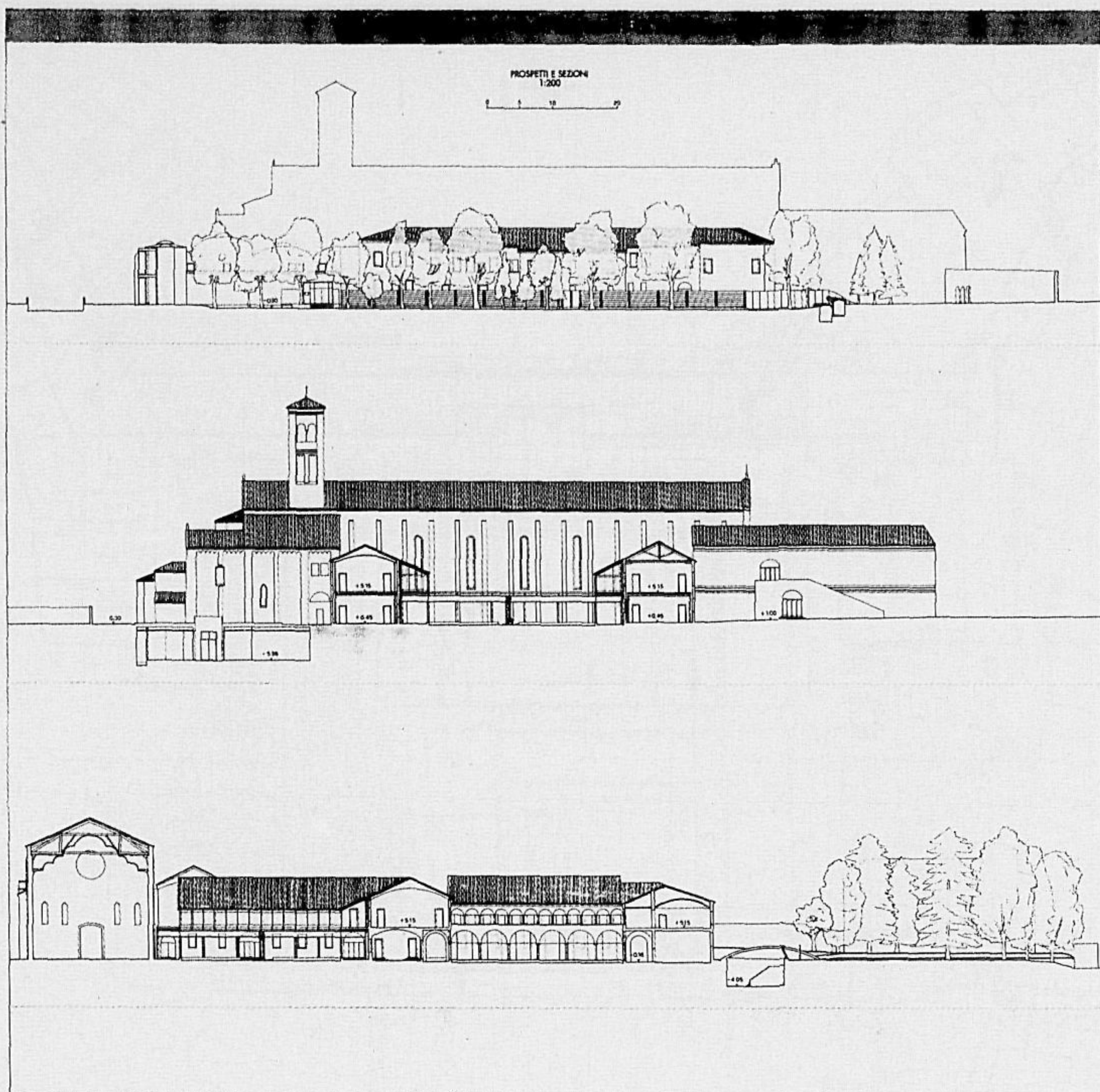


Tav. 5 - Pianta piano interrato.

Lasciata la Cappella si scende ulteriormente nella galleria semi ipogea a quota -4,05 metri che fiancheggia l'ala nord del chiostro maggiore⁽¹⁶⁾ (tav. 5). In questo spazio sono collocati i pezzi dal Trecento al Quattrocento (affreschi di Piero e Giuliano da Rimini, tavole del Guariento, fino ad arrivare a Squarcione e Bellini).

La galleria è illuminata con luce naturale attraverso un'apertura continua sul lato nord, tra la parete e la copertura. L'asimmetria della sezione è dovuta alla particolare collocazione di questo spazio (tav. 6). L'ombra portata dell'ala nord del chiostro non permette lo sfruttamento della luce diretta zenitale e la vicinanza delle alberature riduce

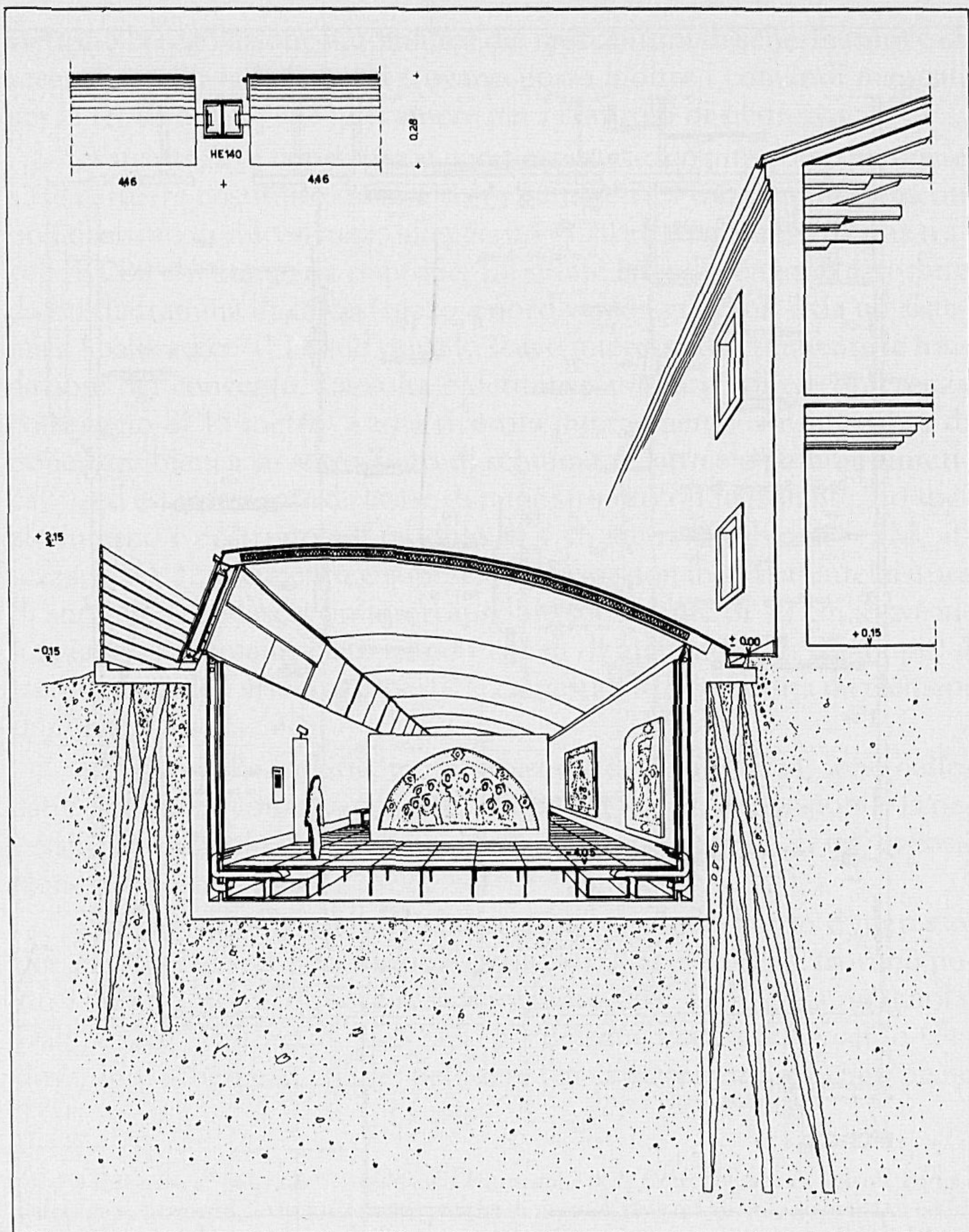
⁽¹⁶⁾ Il muro che divide attualmente il Museo dai giardini viene eliminato.



Tav. 6 - Sezioni complessive.

ulteriormente l'area illuminata. Viene così sfruttato il riflesso di una parete posta a nord, esternamente alla galleria, e costituita da otto lamelle in alluminio regolabili automaticamente a seconda dell'inclinazione dei raggi luminosi (tav. 7). All'interno dello spazio espositivo la luce viene diffusa dalla volta di copertura. Il flusso luminoso si può regolare ulteriormente attraverso due tende a rullo, una bianca per diffondere eventuali raggi diretti, ed una nera per abbassare l'intensità luminosa⁽¹⁷⁾. Ad integrazione della luce naturale vi è l'impianto di luce artificiale do-

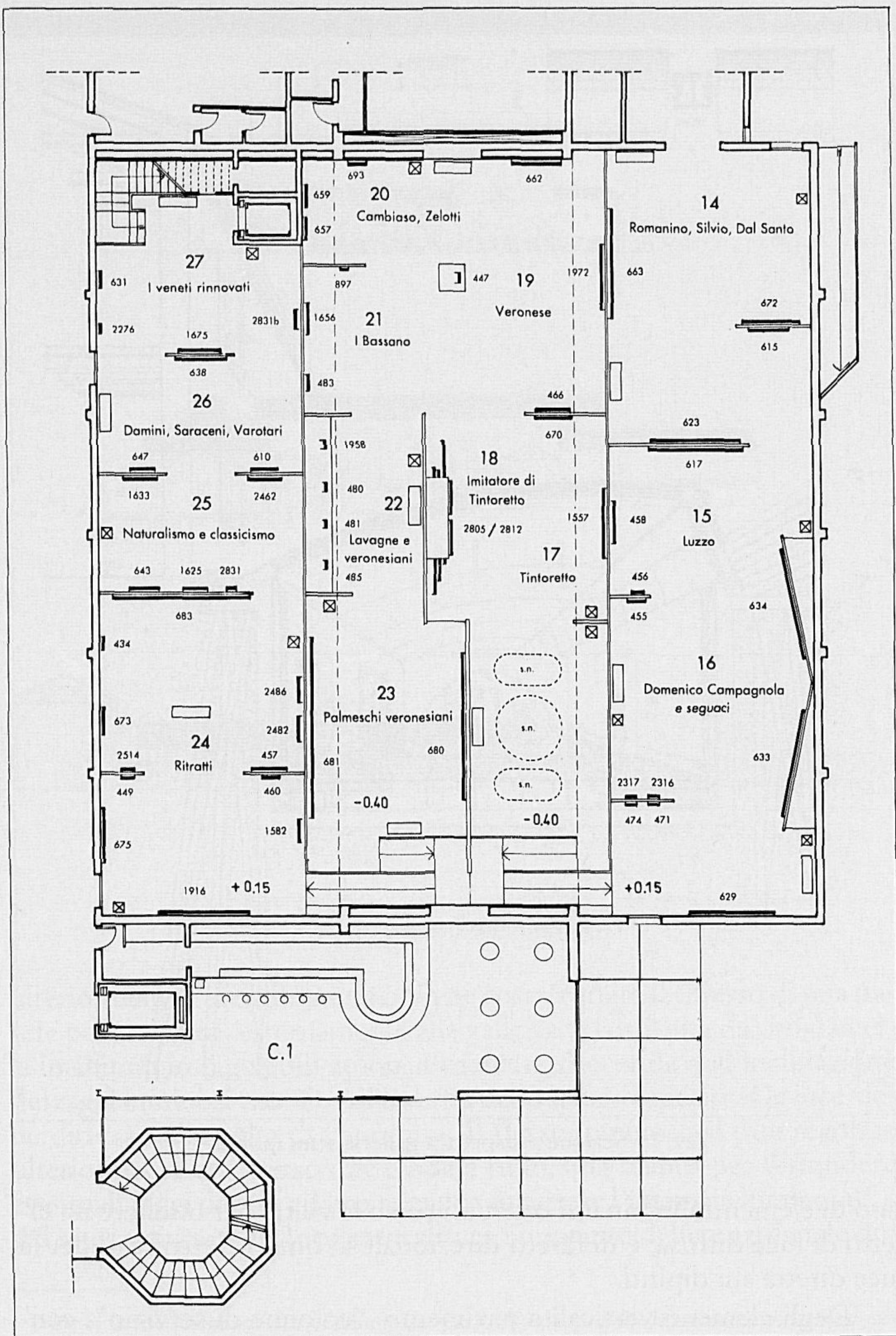
⁽¹⁷⁾ Si fa riferimento ai dati di illuminamento forniti dai principali istituti di conservazione. Per oggetti appartenenti al gruppo B ("moderatamente sensibili alla luce"), come i dipinti ad olio ed a tempera, viene stabilito un livello massimo di illuminamento (per esposizioni permanenti) compreso tra i 75 e i 150 lux.



Tav. 7 - Sezione prospettica galleria semi ipogea.

tato di elementi illuminanti orientati verso la volta, per ottenere un effetto di luce diffusa, e di faretto direzionali su binari elettrificati per la luce diretta sui dipinti.

Degli elementi verticali a pavimento, "colonne di servizio", contengono le fotocellule per il rilevamento dell'intensità luminosa che per-



Tav. 8 - Allestimento galleria fuori terra.

mettono la regolazione automatica dei meccanismi di schermatura e di accensione. Su tali elementi trovano posto inoltre i comandi manuali per le tende a rullo e le telecamere per i controlli di sicurezza.

La struttura di copertura si comporta staticamente come un telaio a tre cerniere costituito da una volta asimmetrica formata da elementi prefabbricati di calcestruzzo alleggerito (9,70 x 1,10 metri) e da una trave HE 200 che funge da puntone. Le spinte laterali vengono assorbite da un diaframma di calcestruzzo a nord verso i giardini, e da un sistema a "pali radice"⁽¹⁸⁾ a sud dove lo scavo interessa direttamente le fondazioni del convento. La volta è definita da un arco di circonferenza con raggio di 15 metri⁽¹⁹⁾ ed è rivestita internamente con una fibra di poliestere bianca su sottostrato di schiuma di lattice e gomma sintetica⁽²⁰⁾, ed esternamente da lastre di rame su sottofondo isolante. Lo spazio interno è costruito sul modulo di 4,46 metri (larghezza = 2M, altezza = M). Il pavimento è sopraelevato ispezionabile con intelaiatura di supporto che lascia un'intercapedine sottostante di 50 cm. dove alloggiare gli impianti elettrici ed i canali di mandata e di uscita per il trattamento dell'aria. La superficie calpestabile è costituita da elementi modulari di trachite.

Alla fine della galleria, in uno spazio a doppia altezza, sono collocati i due arazzi conservati al Museo che per le loro dimensioni e la necessità di un basso livello di illuminazione sono oggetto di un'esposizione particolare.

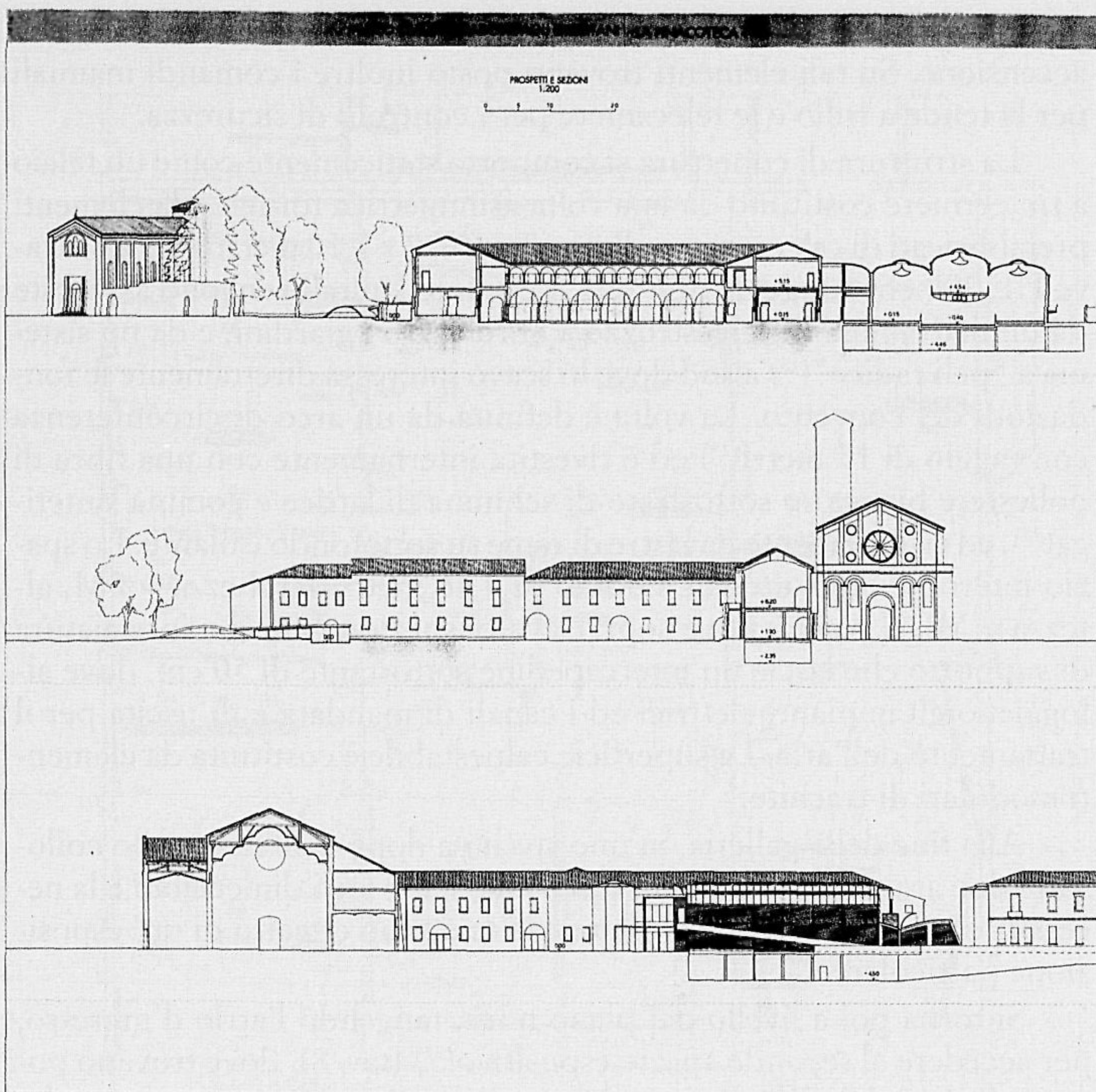
Si torna poi a livello del piano terra, tangendo l'atrio d'ingresso, per accedere al secondo spazio espositivo⁽²¹⁾ (tav. 8), dove trovano posto i dipinti del Cinquecento (Romanino, Dal Santo, Campagnola, Dall'Arzere, Tintoretto, Veronese e i Bassano ecc.) del Seicento (Padovanino, Liberi ecc.) per concludere con il Settecento al primo piano

⁽¹⁸⁾ Il sistema a "pali radice", usato nella costruzione delle metropolitane di Milano, Parigi e Barcellona, permette di effettuare scavi, anche di notevoli dimensioni, in prossimità di edifici esistenti senza metterne in pericolo l'assetto statico. È costituito da un reticolo di pali del diametro di 15 cm. in calcestruzzo gettato in opera (attraverso perforazioni del terreno) che lavora come un muro di sostegno a gravità (collaborazione del terreno che viene contenuto).

⁽¹⁹⁾ Ipotenusa di un triangolo rettangolo con lati uguali a $3/2M$ e $3M$ con $M = 4,46$ metri.

⁽²⁰⁾ Rivestimento interno dello spessore di 10 millimetri con funzione di diffusione della luce, assorbimento delle risonanze (medie e basse frequenze), isolamento termico e regolazione dell'umidità ambientale. Viene incollato sulla volta di calcestruzzo con apposito adesivo e le giunture riempite con un apposito prodotto per saldature a freddo permettendo di avere una superficie senza discontinuità.

⁽²¹⁾ Di maggior respiro rispetto al precedente in quanto destinato ad ospitare opere di dimensioni più rilevanti.

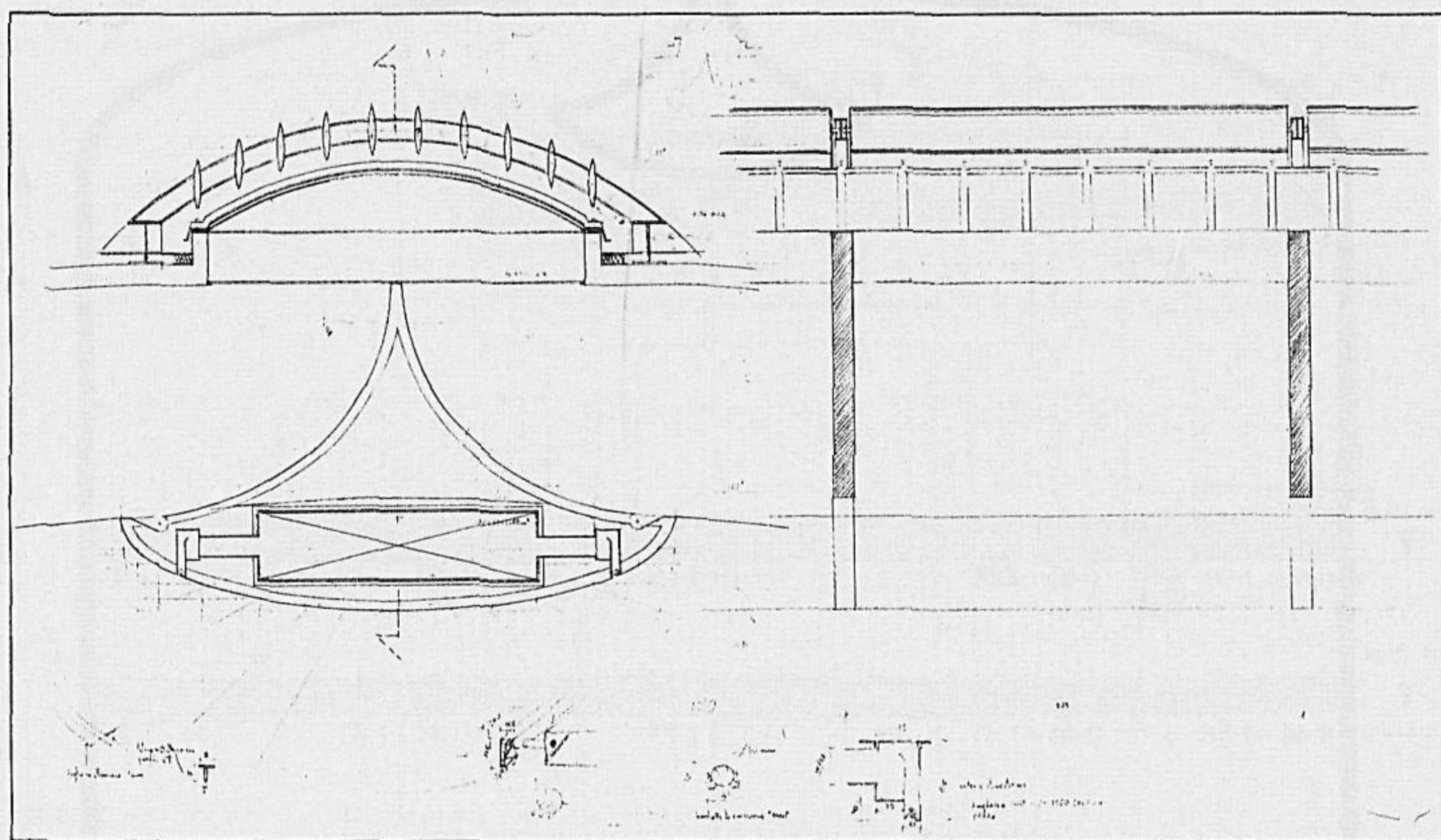


Tav. 9 - Sezioni complessive.

(Piazzetta, Tiepolo, Zais, Ricci ecc.). Viene offerto quindi un esteso panorama della pittura veneta dagli inizi del Trecento fino alla caduta della Serenissima.

La galleria fuori terra si articola su più livelli (tav. 9). Un “ponte” centrale a +5,00 metri di quota rappresenta l’avvenimento architettonico più importante lungo il percorso espositivo e permette di vedere le opere, soprattutto quelle di grandi dimensioni come le pale d’altare, da più punti di vista. Ad esso si giunge tramite la scala o l’ascensore situati all’interno della sala. La copertura è costituita da volte in calcestruzzo alleggerito. Un’apertura, nella parte centrale delle stesse, permette il passaggio della luce naturale che viene successivamente riflessa da uno schermo in alluminio nel quale sono contenuti i condotti per

il trattamento dell'aria e l'impianto per l'illuminazione artificiale⁽²²⁾ (tav. 10). L'apertura, che si sviluppa lungo l'asse longitudinale delle volte (nord-sud), è costituita da un lucernario continuo in metacrilato opale⁽²³⁾, sopra il quale vi è un sistema di frangisole in alluminio su intelaiatura metallica. I frangisole, regolati automaticamente, tramite sen-



Tav. 10 - Sezione lucernario galleria fuori terra.

sori, permettono, a seconda dell'inclinazione, di ridurre i raggi diretti del sole o di rifletterli all'interno dell'apertura aumentando l'intensità luminosa. La sezione della galleria è stata oggetto di una verifica dal punto di vista dell'illuminamento che ne ha determinato la forma⁽²⁴⁾. Attraverso misure sperimentali⁽²⁵⁾, su modello in scala 1:10, si sono rilevate l'intensità e l'uniformità del flusso luminoso in vari punti della

⁽²²⁾ Riferimento costante è stata l'esperienza di Louis I. Kahn relativamente alla progettazione di spazi museali illuminati con luce naturale. In particolare la sezione tipo del Kimbell Art Museum di Fort Worth (Texas). Cfr. A. Komendant, *18 Years with Architect Louis I. Kahn*, Englewood (New Jersey), 1975; E. Johnson Nell, *Light is the theme; Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, Fort Worth (Texas), 1975; P. Cummings Loud, *Louis I. Kahn. I musei*, Milano, 1991.

⁽²³⁾ Tipo "Caoduro 035 FX", trasparenza del 92%.

⁽²⁴⁾ Lo studio è stato effettuato con la consulenza dell'ing. G. Rossi, docente di Fisica tecnica ed impianti dello IUAV, determinante sia nella fase di rilevamento dei dati che in quella di interpretazione dei risultati.

⁽²⁵⁾ Si è utilizzato un luxmetro ("Climalux") dotato di sensori al selenio con sensibilità spettrale simile a quella dell'occhio umano (tramite filtro opportuno).

VARIAZIONE DEL FATTORE LUCE DIURNA NEI VARI PUNTI DELLA SEZIONE

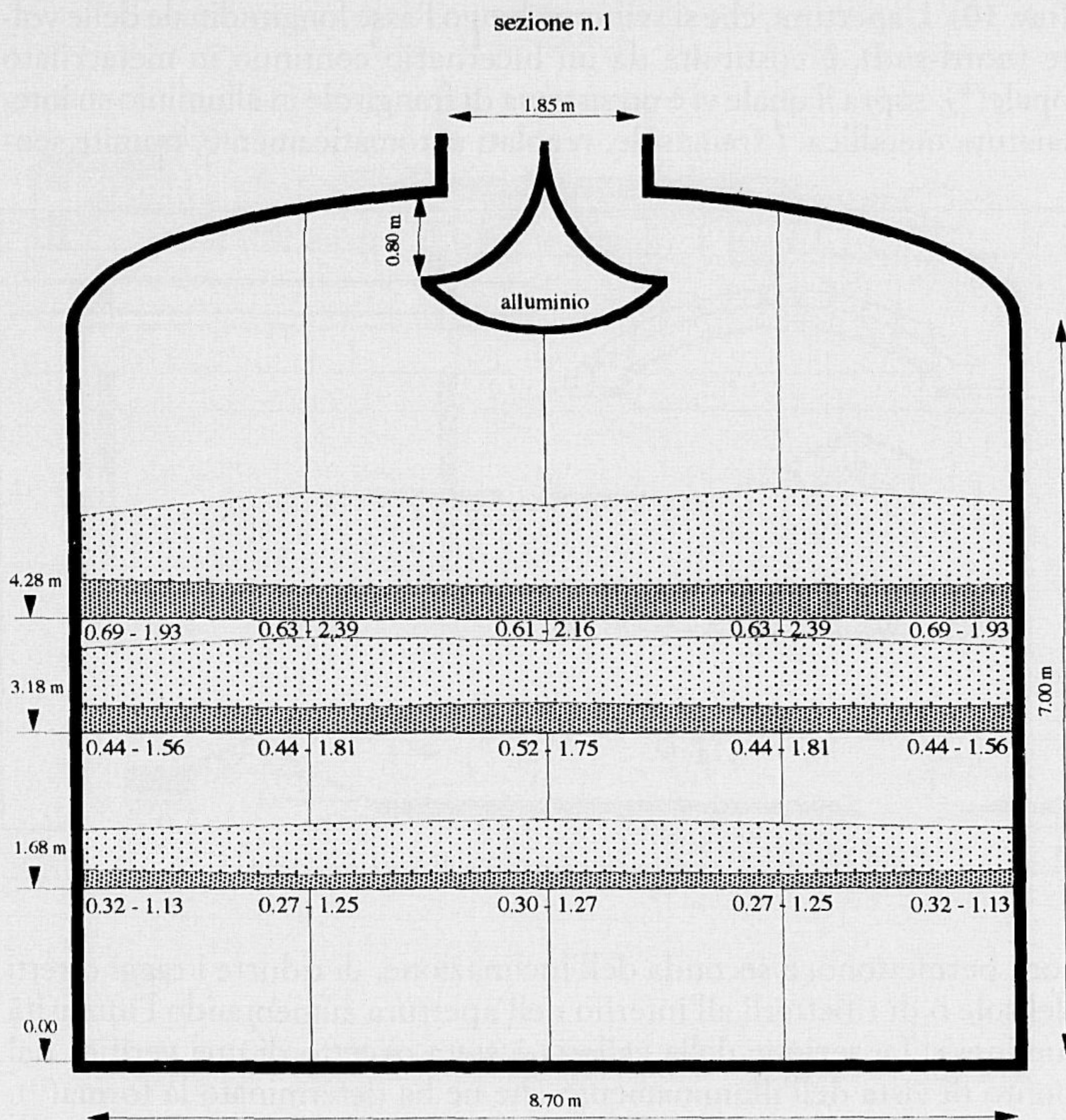
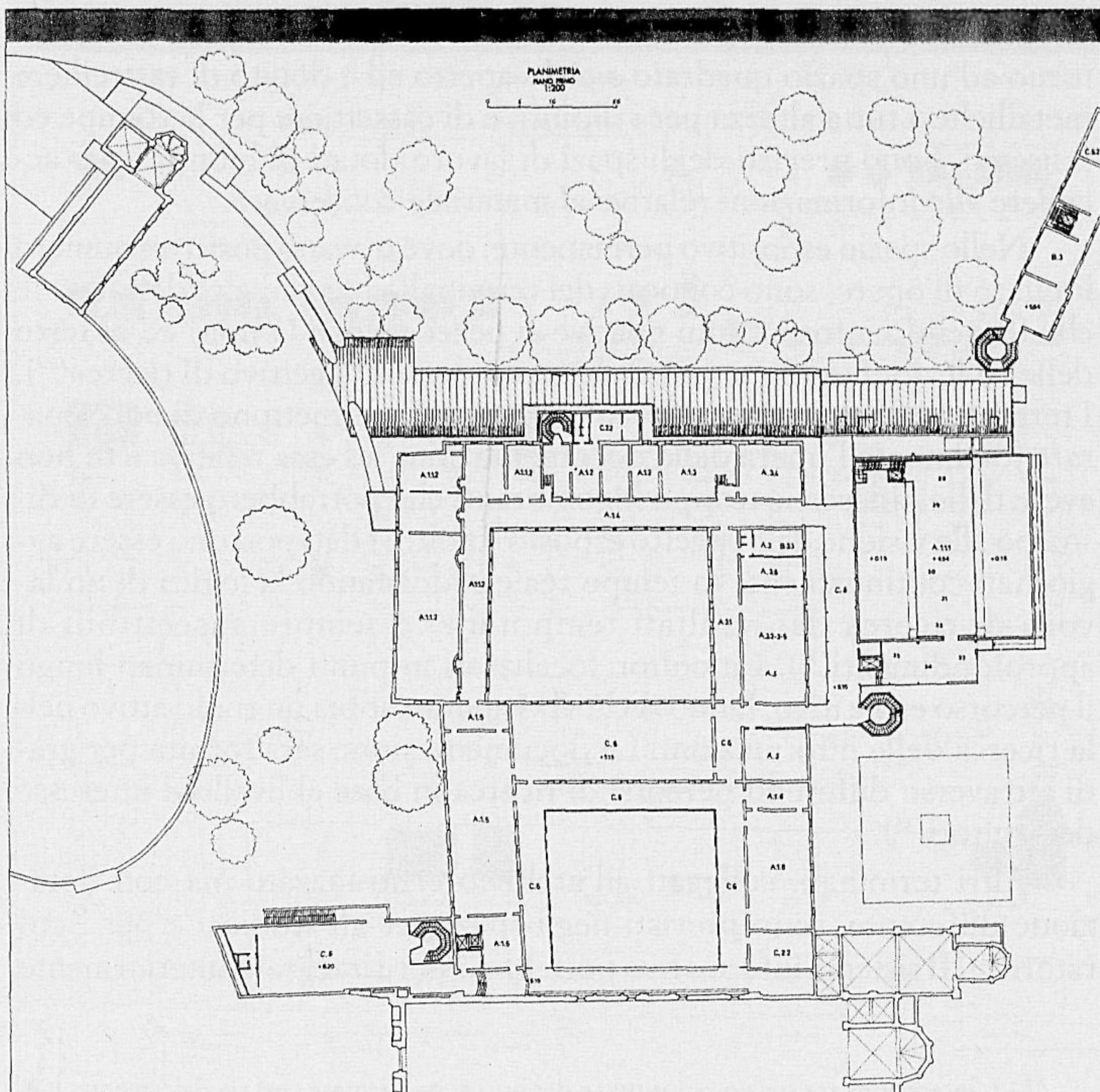


Fig. 3 - Diagramma di illuminamento, sezione tipo galleria fuori terra.

sezione⁽²⁶⁾ al variare di alcuni parametri significativi⁽²⁷⁾. Modificando un parametro alla volta si è potuta determinare la sua influenza sull'illuminamento interno. Con i dati ottenuti si sono costruiti dei diagrammi esemplificativi del comportamento della sezione (fig. 3), successivamente confrontati tra loro. La soluzione adottata è quella che ha fornito la maggiore uniformità di illuminazione ed un'intensità media di

⁽²⁶⁾ Si è effettuata la media tra la misura rilevata su piano verticale e quella rilevata su piano orizzontale per ogni punto.

⁽²⁷⁾ Parametri relativi al flusso entrante, alla geometria dell'ambiente e al fattore di riflesso-



Tav. 11 - Pianta primo piano.

70 lux a 168 cm. da terra per l'80% del periodo considerato⁽²⁸⁾.

Il percorso può proseguire salendo al primo piano (tav. 11), dove troveranno posto le altre raccolte (miniature, dipinti e sculture dell'Ottocento del Museo Bottacin e quadreria Emo-Capodilista), o scendendo al deposito visitabile (tav. 5), sottostante al "chiostro verde", per vedere un dipinto specifico non esposto. Il deposito è inteso come "mu-

⁽²⁸⁾ Tra le 9.00 e le 17.00. Cfr. diagrammi della luminanza media a seconda della latitudine riportati in V. Calderaro, M. Serra, *Fondamenti di fotometria e tecnica di illuminazione*, Milano, 1989. Rispetto alla soluzione studiata prima della verifica illuminotecnica sono state effettuate le seguenti modifiche: 1) allargamento apertura lucernario centrale (da 160 a 186 cm.); 2) modifiche disposizione lame riflettenti esterne (frangisole); 3) modifiche curvatura, larghezza e superficie schermo riflettente; 4) modifica curvatura volta diffondente; 5) abbassamento altezza galleria.

seo parallelo", galleria secondaria visitabile a richiesta. Si sviluppa intorno ad uno spazio quadrato a cielo aperto ed è dotato di rastrelliere metalliche a tutta altezza per i dipinti, e di cassettiere per le stampe ed i disegni. Sono previsti degli spazi di lavoro dotati di monitor per accedere alle informazioni relative al materiale conservato.

Nello spazio espositivo permanente, dove trovano posto un numero limitato di opere, sono collocati dei terminali video ad alta definizione che fornendo informazioni relative ai pezzi esposti (e non) ed al resto delle collezioni rendono possibile un percorso soggettivo di ricerca⁽²⁹⁾. I terminali collegati ad archivi informatizzati, permettono di non separare totalmente l'opera dalla documentazione ad essa relativa e di non avere delle didascalie troppo ingombranti che potrebbero essere di disturbo alla visione dell'oggetto esposto. Inoltre i dati possono essere aggiornati continuamente in tempo reale soddisfacendo la logica di un lavoro di ricerca dai risultati temporanei e sempre suscettibili di approfondimenti⁽³⁰⁾. I monitor, localizzati in punti determinati lungo il percorso espositivo, fanno sì che il visitatore abbia un ruolo attivo nella ricerca delle informazioni. La documentazione sarà fornita per gradi attraverso differenti percorsi di ricerca in base al livello d'interesse dei fruitori⁽³¹⁾.

Altri terminali, collegati all'archivio centralizzato ma con dotazione differente, sono previsti negli spazi per gli studiosi e per i curatori⁽³²⁾. Il sistema informativo potrebbe essere integrato ulteriormente

⁽²⁹⁾ L'interazione tra spazio espositivo e depositi si può attuare così sia fisicamente, mediante l'accesso al deposito visitabile, che per via informatica, accedendo alle informazioni su data base.

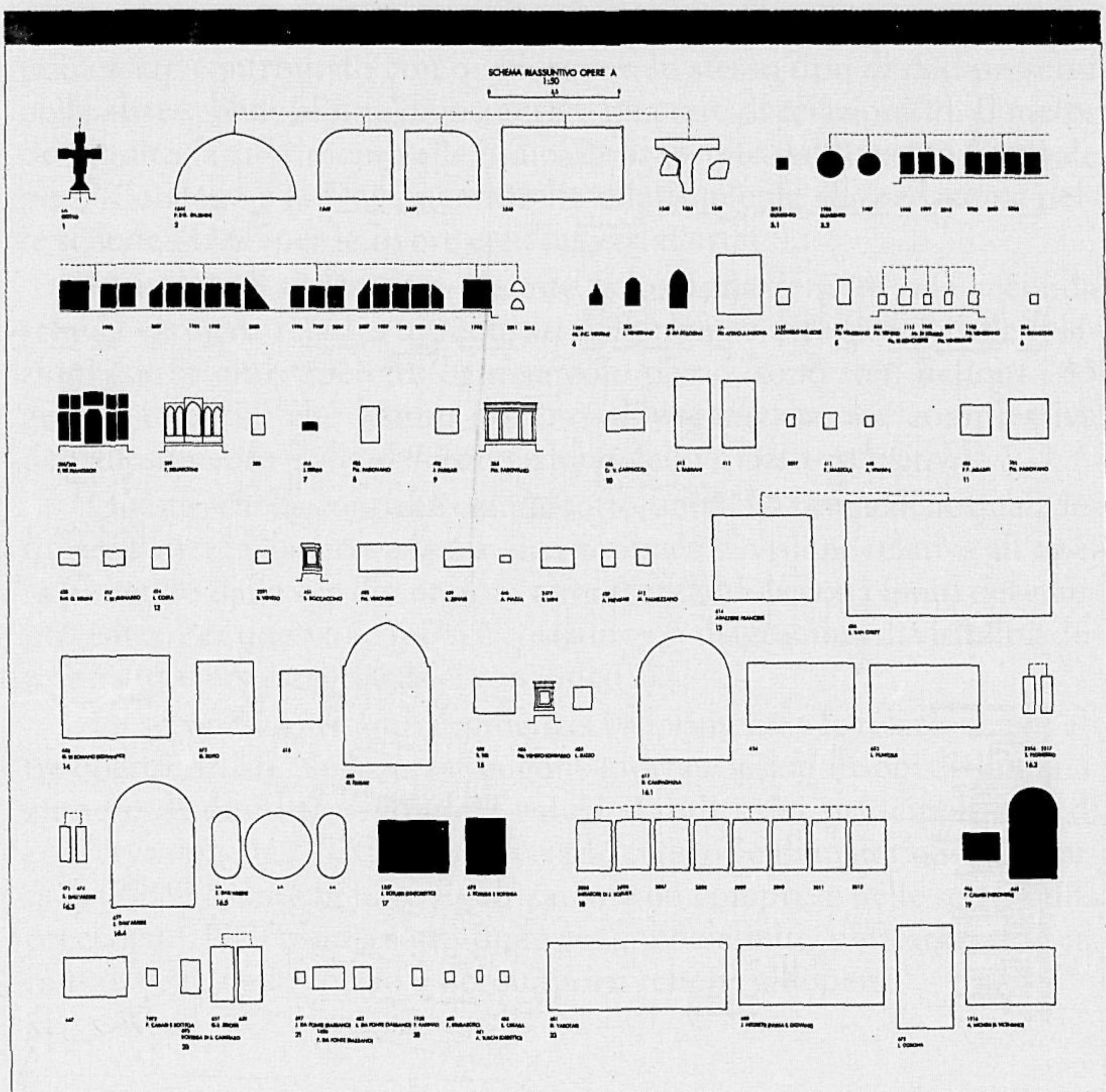
⁽³⁰⁾ L'archiviazione su supporto informatico permette:

- la memorizzazione di una grande quantità di dati, testi e immagini;
- una facilità di consultazione e di richiamo dei dati e delle relative immagini;
- la possibilità di stabilire incroci e relazioni tra di essi;
- la possibilità di accedere a sequenze predeterminate (itinerari);
- la memorizzazione delle immagini senza alterazione cromatica;
- la riproducibilità su pellicola dell'immagine.

Cfr. *Progetto di fattibilità "Milano Pittura"*, Atti del convegno, Milano, febbraio 1989, p.14.

⁽³¹⁾ Saranno previsti dei percorsi tematici con possibilità di interrogazione e di incrocio dei dati. La postazione è costituita da due monitor, uno per le immagini ed uno per i testi e da una tastiera alfanumerica per la consultazione.

⁽³²⁾ Con essi sarà possibile un libero accesso ad ogni tipo di informazione incrociando i dati disponibili con la possibilità di collegarsi a centri di documentazione esterni. La postazione di lavoro è costituita da due monitor, uno per i dati e l'altro per le immagini ed una stampante laser per ottenerne una copia. Tramite una tastiera alfanumerica vengono inseriti e consultati i dati e con uno scanner vengono inserite le immagini.

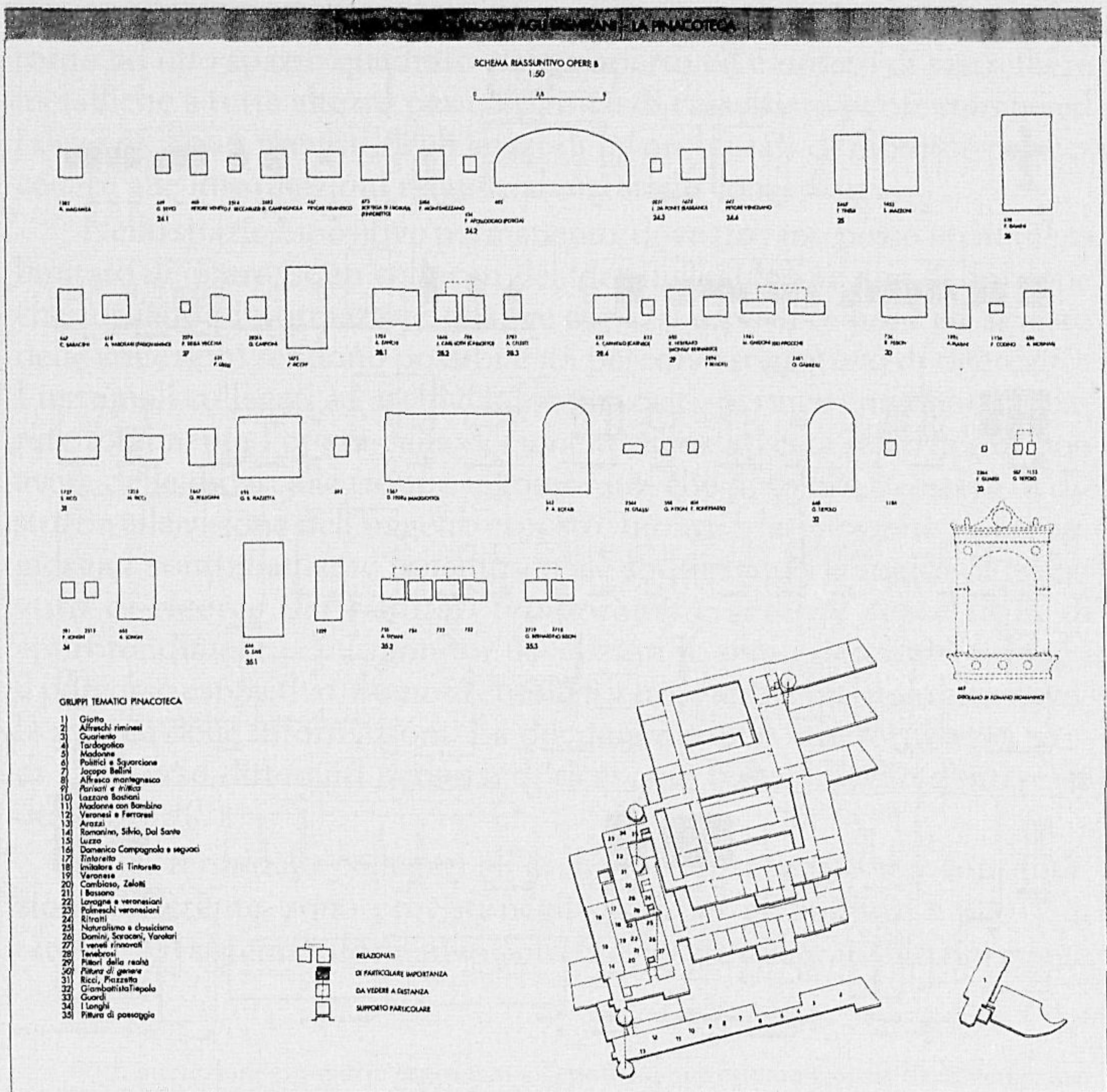


Tav. 12 - Schema riassuntivo opere A.

tramite delle postazioni video all'esterno del Museo per un pubblico potenziale. Verrebbero così fornite in vari punti nevralgici della città (stazione ferroviaria, luoghi di interesse turistico), informazioni introduttive sul Museo e sulle sue collezioni

Per sistematizzare l'analisi conoscitiva relativa ai dipinti della pinacoteca, premessa indispensabile per ogni allestimento successivo, si è proceduto alla schedatura delle singole opere.

Questa fase ha preceduto la scelta dei pezzi da esporre fornendo le indicazioni relative alle possibili relazioni tra le opere stesse e alle caratteristiche dello spazio in cui sarebbero state inserite. Successivamente sono stati definiti ed articolati lungo un percorso 35 gruppi te-



Tav. 13 - Schema riassuntivo opere B.

matici⁽³³⁾ (tavv. 12 e 13). Sulla base delle relazioni tra le opere, su scheda cartacea si sono annotati i dati principali con una riproduzione in scala, successivamente si è utilizzato il supporto informatico per collegare, confrontare ed aggiornare le varie informazioni⁽³⁴⁾.

L'unità principale di catalogazione elettronica è una scheda suddivisa in unità informative (campi) ciascuna delle quali descrive un par-

⁽³³⁾ Gruppi di opere in relazione fra loro per epoca, corrente artistica o soggetto iconografico.

⁽³⁴⁾ Cfr. EDS, *Il Catalogo elettronico dei Beni Ambientali e Storici del Veneto*, Treviso, 1989; *Progetto di fattibilità "Milano Pittura cit."*

ticolare aspetto dell'opera esaminata⁽³⁵⁾ (fig. 4). Ogni campo specifico può essere confrontato con quelli aventi lo stesso tipo di dati presenti nelle altre schede al fine di instaurare una rete di relazioni⁽³⁶⁾. Il metodo seguito fa riferimento alle indicazioni fornite dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione relativamente alla redazione delle schede "OA" per le opere e gli oggetti d'arte⁽³⁷⁾.

In una fase successiva, tramite la compilazione di una seconda scheda cartacea relativa ai requisiti dello spazio espositivo e alle relazioni con le altre opere di ogni singolo pezzo, sono stati definiti i 35 gruppi tematici che hanno portato all'organizzazione complessiva dell'allestimento e alla determinazione dello spazio espositivo.

Questa scheda contiene cinque sotto-unità. La prima delle quali definisce l'altezza da terra e la distanza ottimale di visione relativa all'opera partendo dalle sue dimensioni e confrontandole con i limiti del campo visivo. Per questo scopo si è costruito un diagramma di visibilità definito attraverso standards ergonomici⁽³⁸⁾.

La seconda sotto-unità evidenzia i riferimenti e le relazioni con altre opere e artisti. Nella terza vengono indicate le condizioni di illuminazione e di umidità secondo i valori stabiliti dai principali enti di conservazione (es. ICOM) per le varie categorie di materiali. La quarta contiene eventuali note significative non comprese nelle sotto-unità precedenti. Nell'ultima sotto-unità vengono definite graficamente le caratteristiche dello spazio e dei supporti relativi all'opera.

⁽³⁵⁾ La scheda si compone dei seguenti quattordici campi informativi:

1) Numero d'inventario, 2) Autore, 3) Soggetto, 4) Datazione, 5) Provenienza, 6) Tecnica e supporto, 7) Dimensioni, 8) Negativo fotografico, 9) Note storico-critiche, 10) Stato di conservazione e restauri, 11) Mostre, 12) Bibliografia essenziale, 13) Gruppo tematico, 14) Spazio espositivo ottimale.

⁽³⁶⁾ Il programma usato, Hypercard 1.2.2. (sistema operativo Apple Macintosh) permette la ricerca su campi di tipo testo (campi il cui contenuto può essere un testo arbitrariamente lungo) e su parti di esso (frasi e parole).

⁽³⁷⁾ Cfr. S. Papaldo, S. Vasco Rocca (a cura di), *Norme per la redazione delle schede di catalogo dei beni culturali*, Roma, 1977.

⁽³⁸⁾ Poiché la distanza di visione può variare non solo in relazione alla dimensione del dipinto, ma anche con il tipo di raffigurazione (dettagli, fughe prospettiche) e alla presenza e al tipo di cornice, si è ritenuta opportuna una verifica "sul campo" dei dati teorici. I dati ricavati dal diagramma sono stati confrontati con quelli rilevati empiricamente ponendosi davanti ai singoli dipinti esposti, e cercando la migliore distanza soggettiva di visione. Si è potuta così verificare l'efficacia del diagramma per i dipinti di medie e grandi dimensioni mentre per quelli di piccole dimensioni si sono apportati dei correttivi ai valori del diagramma valutando caso per caso la distanza di visione ottimale.

Per l'allestimento degli spazi espositivi sono stati usati dei setti autoportanti dimensionati in relazione ai dipinti da appendere sul recto e sul verso⁽³⁹⁾. La struttura è in profilati metallici con tamponamenti in pannelli di legno di colore grigio satinato. I setti sono disposti perpendicolarmente al percorso di visita liberando le pareti delle sale dalla funzione espositiva. Si ottiene così una maggiore flessibilità dei singoli ambiti spaziali che non sono più rigidamente determinati dalle dimensioni degli ambienti. Si possono maggiormente articolare i pezzi della raccolta, separandoli o relazionandoli gli uni dagli altri e variando, a seconda dei casi, la superficie di presentazione. La struttura espositiva risulta così flessibile portando in sé "l'attitudine alla mutazione"⁽⁴⁰⁾, condizione necessaria ad un ordinamento continuamente aggiornabile per le modifiche periodiche del materiale esposto e l'evoluzione dei concetti che lo determinano.

Organizzazione generale degli spazi

A. SPAZI ESPOSITIVI

A.1. Museo d'Arte Medioevale e Moderna

A.1.1. dipinti

A.1.1.1. pinacoteca

A.1.1.2. quadreria Emo Capodilista

A.1.2. disegni, stampe

A.1.3. sculture

A.1.4. metalli(bronzetti)

A.1.5. ceramiche, mobili, avori, gemme e merletti

A.1.6. raccolte risorgimento (palazzo Molin)

A.1.7. lapidario medioevale

A.1.8. storia della città

⁽³⁹⁾ Per opere che richiedevano particolari soluzioni di allestimento è stata studiata in apposita scheda un supporto specifico.

⁽⁴⁰⁾ F. Albin, *Funzioni e architettura del museo*, "La Biennale di Venezia", n.31, 1958.

⁽⁴¹⁾ Spazi necessari per coordinare e gestire le attività svolte dalla struttura museale. Sono di pertinenza per lo più del personale. Gli spazi in B.1 sono contemporaneamente di gestione e di servizio.

A.2. Museo Archeologico

- A.2.1. materiale preistorico
- A.2.2. “ preromano
- A.2.3. “ romano
- A.2.4. “ egizio
- A.2.5. “ greco, etrusco, italiota
- A.2.6. “ lapidario antico

A.3. Museo Bottacin

- A.3.1. raccolta numismatica
- A.3.2. acquarelli, pastelli, miniature
- A.3.3. copie di cammei
- A.3.4. dipinti e sculture '800
- A.3.5. raccolta messicana, bronzi, oggetti vari
- A.3.6. biblioteca

A.4. mostre temporanee

B. SPAZI DI GESTIONE⁽⁴¹⁾

- B.1. biglietteria - informazioni - guardaroba e deposito oggetti - vendita - telefono - cambio valuta - servizi igienici
- B.2. spogliatoi e servizi personale
- B.3. uffici
 - B.3.1. direzione
 - B.3.2. segreteria
 - B.3.3. conservatori
- B.4. sala riunioni personale
- B.5. archivio generale
- B.6. catalogo consultazione generale collezioni
- B.7. archivio fotografico e ufficio fotografo
- B.8. alloggio custode, direttore
- B.9. centro di controllo impianti di sicurezza

B.10. locali pulizia

C. SPAZI DI SERVIZIO

C.1. cafeteria (sosta e ristoro)

C.2. depositi

C.2.1. opere

C.2.1.1. immagazzinamento e registrazione

C.2.1.2. stoccaggio (deposito generale opere)

C.2.1.3. accessibili al pubblico

C.2.2. materiale di consumo

C.3. laboratori

C.3.1. restauro

C.3.2. allestimenti

C.3.3. fotografico e sala di posa

C.4. locali tecnici

C.4.1. centrale trattamento aria

C.4.2. " elettrica

C.5. biblioteche

C.5.1. a scaffale aperto

C.5.2. donazione Brunetta

C.6. sala conferenze

C.7. aule didattiche

Pietro Damini e la famiglia Bolzetta:
Il miracolo del cuore dell'avarro
nella chiesa di S. Canziano di Padova

Nel corso di un'indagine preliminare dell'Archivio Pajola-Bolzetta, nell'ambito dell'annuale revisione dei fondi della Biblioteca del Museo Civico di Padova avvenuta nel settembre del 1993, è stato trovato un documento datato 6 dicembre 1618⁽¹⁾ in cui viene confermato che l'intero altare dedicato a S. Antonio nella chiesa di S. Canziano, compresa la tela del Damini, era stato commissionato da Cesare ed Antonio Bolzetta. Risulta quindi come dato sicuro che la tela del *Miracolo del cuore dell'avarro* venne collocata nella chiesa in un periodo compreso tra il 18 gennaio, data della visita pastorale del vescovo Marco Corner in cui gli altari laterali non erano ancora stati consacrati, ed il 6 dicembre del 1618.

I committenti furono i fratelli Cesare (1563-23.10.1623)⁽²⁾ ed Antonio Bolzetta (1556-7.8.1625)⁽³⁾, molto probabilmente ritratti nei "posti d'onore" del quadro, ossia al fianco di S. Antonio. Figli di Giacomo Bolzetta e di Francesca Dell'Agnello, sposarono le sorelle Lavinia e Virginia Boschetto. Queste erano le figlie di Vettore Boschetto, proprietario della famosa "spiciaria dell'Angelo" in Piazza delle Erbe⁽⁴⁾. Il 9

⁽¹⁾ B.C.P., *Archivio Pajola-Bolzetta*, b. 3. Il documento è interamente riprodotto in Appendice.

⁽²⁾ A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 469.

⁽³⁾ A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 469.

⁽⁴⁾ "[La levata] si chiama dell'Angelo perché verso Austro si porta alla spetiaria magnifica e principale della città, dove si leggono le novità esterne con nome di riporti, che tiene fuori l'insegna dell'Angelo" (B.C.P., B.P. 345 XII, *Denominazione e confini delle contrade della città di Padova*, ms. cart. datato 1671).

marzo 1594 i fratelli Bolzetta divennero proprietari della "spiciaria" versando al suocero 600 ducati dei 1400 pattuiti, in quanto essi erano ancora a credito di 800 ducati per la dote delle mogli⁽⁵⁾.

Negli anni successivi l'attività commerciale dovette prosperare, tanto che il 7 aprile 1614 acquistarono per 3.000 ducati la bottega di Pietro Nicolò Pasqualigo, anch'egli "spiciale di medicine" e loro diretto concorrente⁽⁶⁾. La bottega di Pasqualigo era anch'essa situata in Piazza del Vino, come allora era chiamata Piazza delle Erbe, all'angolo con la contrada di S. Canziano e venne trasformata in una bottega di "frutariol"⁽⁷⁾.

La dichiarazione dei beni posseduti dai fratelli Bolzetta nella polizza d'estimo del 30 aprile 1615⁽⁸⁾ evidenzia il loro stato di ricchi borghesi, di commercianti che investivano i propri guadagni in immobili situati in Padova, case in Borgo Vignali, in contrada del Pozzo Dipinto e di Codalunga, ed in terreni agricoli nei pressi di Padova. Il negozio di medicine e droghe rendeva piuttosto bene, tanto che dichiararono "un traffico di ducati 500 in circa" con in più un personale di sette dipendenti che costava loro ben 70 ducati l'anno. La stima di tutte le loro rendite ammontava a lire 8.464:7, ridotta poi a lire 8.394:3 per ulteriori detrazioni, con una tassa da pagare di lire 4:3:11. Pur essendo in valore assoluto molto basso, era un versamento di tutto rispetto per dei cittadini che non appartenevano all'aristocrazia.

Sebbene nel 1590 avessero redatto un testamento comune in cui entrambi dichiaravano la propria volontà di essere sepolti nella chiesa di S. Lorenzo⁽⁹⁾, approfittarono della ristrutturazione della parrocchiale di S. Canziano per erigere un altare con il sepolcro di famiglia, con evidente intento celebrativo. Dalla polizza d'estimo si ricava che solo Antonio, il fratello più anziano, abitava in parrocchia di S. Canziano proprio sopra la bottega, mentre Cesare era rimasto nella casa paterna al Borgo delle Nogare, l'odierna via Gaspara Stampa⁽¹⁰⁾, nella parrocchia di S. Giorgio.

⁽⁵⁾ A.S.P., *Archivi privati, Archivio Bolzetta*, b. 4, tomo II, processo D, c. 50.

⁽⁶⁾ A.S.P., *Archivi privati, Archivio Bolzetta*, b. 4, tomo II, processo D, c. 28.

⁽⁷⁾ A.S.P., *Archivi privati, Archivio Bolzetta*, b. 4, tomo II, processo D, c. 36, copia della polizza 2 aprile 1615 del Giornale dei Traslati.

⁽⁸⁾ A.S.P., *Estimo 1615*, b. 20, pol. 1697.

⁽⁹⁾ A.S.P., *Archivi privati, Archivio Bolzetta*, b. 5, tomo III, processo 5°, c. 1, copia del testamento di Cesare ed Antonio Bolzetta, 30 settembre 1590.

⁽¹⁰⁾ Cfr. *Padova nella storia delle sue strade*, a cura di G. Saggiori, Padova 1972, p. 245.

La scelta del soggetto della tela dipinta dal Damini non deve essere stata casuale: il miracolo del ritrovamento del cuore dell'avaro in un forziere da parte di S. Antonio riconduce immediatamente al mondo dei ricchi commercianti borghesi. È come se i Bolzetta avessero voluto dichiarare a tutti già *ante mortem* la loro onestà professionale e la loro rettitudine morale.

Il tema prescelto ha un precedente illustre a Padova, l'affresco di tema analogo di Francesco Vecellio della Scuola del Santo, che Damini dimostra di conoscere, rielaborandolo però in chiave personale.

Nella zona centinata giustappone alla narrazione dell'evento, situata nella parte inferiore del dipinto, la Trinità, con da sinistra a destra S. Giuseppe, la Madonna, S. Stefano⁽¹¹⁾ e S. Francesco, immersa in una statica atemporalità. Come osserva A.M. Spiazzi qui "il Damini rielabora moduli compositivi e formali della scuola del Veronese, in particolare di Alvise da Friso"⁽¹²⁾.

Ad unire i due piani della rappresentazione è l'elemento architettonico situato sullo sfondo, che funge quasi da piedistallo al piano d'appoggio formato dalle nuvole per i santi inginocchiati. Da raccordo logico tra i due spazi fungono invece gli sguardi di Dio e di Cristo rivolti verso S. Antonio, che può operare il miracolo solo in quanto tramite della volontà divina.

L'evento miracoloso, nonostante la limitazione compositiva dovuta all'intento celebrativo della pala che costringe il Damini ad una paratattica e stipata rappresentazione degli astanti⁽¹³⁾, è ben calibrato nella composizione ed offre al pittore l'occasione di esprimere la propria "esigenza di un naturalismo, per quanto timido, in chiave narrativa"⁽¹⁴⁾.

L'attento operare professionale sul cadavere dell'avaro da parte dell'anziano medico anatomista coagula l'attenzione del gruppo di spettatori.

(11) "Stefano viene generalmente rappresentato giovane e imberbe, rivestito dalla dalmatica diaconale, con la stola. Attributi particolari sono le pietre, simbolo del martirio, che compaiono più spesso a partire dal sec. XII, rosse di sangue o dorate. Meno specifici sono altri attributi come il Libro dei Vangeli, simbolo del diaconato, o la palma del martirio" (Bibliotheca sanctorum, ad vocem, XI, Roma 1968, col. 1387). Sulla base di tale descrizione non ritengo che la figura in questione possa essere identificata con S. Sebastiano, come nella scheda di A.M. Spiazzi in *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, a cura di D. Banzato e P.L. Fantelli, Milano 1993, p. 146.

(12) *Ibidem*.

(13) La struttura della composizione è molto simile, sebbene rovesciata, al gruppo centrale della tela di S. Domenico di Chioggia *S. Domenico fa confessare il capo mozzo di una donna di malafare* dipinta nel 1717.

(14) R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981, p. 83.

tatori che partecipa al fatto, offrendo nel contempo una nota di cupo realismo.

Con ogni probabilità è qui ritratto da vivo il famoso professore dell'Università Girolamo Fabrici d'Acquapendente, visto che il dipinto è stato eseguito antecedente alla sua morte avvenuta nel 1619. Ad avvalorare ulteriormente questa ipotesi, è stato ritrovato nell'ambito della stessa indagine sull'Archivio Pajola-Bolzetta un documento non datato, ma scritto dalla stessa persona di quello trascritto in Appendice, che dice: "La tavola del primo altare entrando in chiesa a parte sinistra col miracolo di S. Antonio del ricco avaro ec. è di Pietro Damini. In questa si vede il ritratto del celebre Aquapendente Pubblico Professore di Anatomia in questa Università" ⁽¹⁵⁾.

L'episodio della scoperta del cuore nel forziere è invece guidato dallo sguardo di S. Antonio, – l'unico tra quelli dei personaggi del quadro che, pur rivolto verso il forziere, esce dalla scena in direzione dell'osservatore esterno – sottolineato dalla figura di un giovane che indica stupito il miracoloso rinvenimento e secondariamente da un paggio e dalla testa di un vecchio chinati verso di esso. È proprio la posizione in tralice e in primissimo piano del forziere che offre al Damini l'occasione per una nota di movimento al cospetto della orizzontalità un poco fredda della composizione.

Al di fuori della narrazione stanno invece le figure dei due committenti raffigurati al fianco del santo, Antonio più anziano alla destra e Cesare alla sinistra, e del frate con l'abito francescano sull'estrema sinistra (forse il loro confessore?). Questi non partecipano al fatto, ma tutta la loro attenzione è totalmente accentrata su S. Antonio. Anche i loro abiti sono diversi, di colore scuro e di foggia più severa di quella degli altri personaggi, a voler quasi sottolineare la loro volontà a non essere minimamente confusi con quanti li circondano.

Se nella parte superiore della tela la luce è diffusa in modo uniforme e priva di contrasti, tutto l'evento del miracolo è illuminato da una luce radente proveniente da destra che provoca zone di buio. Soprattutto una larga e teatrale ammacatura d'ombra incupisce la base del letto anatomico in contrasto col lividore del corpo del defunto, su cui inoltre si stende anche l'ombra di un paggio.

Vista la datazione del dipinto, non si può fare alcun riferimento alla lezione di Carlo Saraceni, la cui venuta a Venezia è solo dell'anno successivo. È più probabile che sia stato proprio il soggetto stesso di sa-

⁽¹⁵⁾ B.C.P., *Archivio Pajola-Bolzetta*, b. 3.

pore nordico a spingere il Damini ad introdurre un tema, quello della luce, che svolgerà in modo più completo negli anni successivi, soprattutto a partire dal *Transito delle anime pie*, oggi al Museo Civico di Treviso secondo una soluzione radicalmente diversa da quanto qui non avvenga⁽¹⁶⁾.

Appendice

B.C.P., *Archivio Pajola-Bolzetta*, b. 3.

[Padova], 1618, 6 dicembre

Adi 6 dicembre 1618

La tavola o sia palla dell'altare della Beata Vergine esistente nella chiesa parrocchiale di San Canciano di ragione della famiglia Bolzetta è di Pietro Damini, questa dimostra il miracolo di Sant'Antonio del ricco avvaro.

Sopra il detto altare in cassa di cristallo è rinchiuso il Redentore morto, colla Beata Vergine e San Giovanni Evangelista in mezzi busti, il tutto d'argilla, o sia creta cotta, del celebre Andrea Riccio e queste esistevano nella chiesa vecchia demolita per rifabbricar la nuova.

A piedi dello stesso altare fu da noi Cesare e Antonio fratelli Bolzetta nell'anno corrente 1618 fabricata la sepultura per uso della famiglia con iscrizione ed arma della famiglia.

⁽¹⁶⁾ Cfr. P.L. FANTELLI, *Pietro Damini da Castelfranco*, in *Pietro Damini...* cit., p. 23.

MARCO CALLEGARI

La tipografia Conzatti a Venezia e Padova (1631-1810)

Il primo componente della famiglia Conzatti che lavorò in una officina tipografica fu Battista. Il suo nome fu iscritto nei registri della Giustizia Vecchia di Venezia nel 1599 in qualità di garzone nella bottega dello stampatore Marco Ginami⁽¹⁾.

Nel 1631 stampava per conto proprio in Barbaria delle Tavole nella contrada dei Santi Giovanni e Paolo in Castello un breve opuscolo di sole 4 carte, il cui autore era proprio il Ginami, dedicato a Marco Antonio Padavini "residente veneto a Napoli"⁽²⁾.

ABBREVIAZIONI E SIGLE

A.A.U.: Archivio Antico Università di Padova

A.S.P.: Archivio di Stato Padova

A.S.V.: Archivio di Stato Venezia

B.C.P.: Biblioteca Museo Civico Padova

B.M.Bg: Biblioteca Angelo Mai Bergamo

B.U.P.: Biblioteca Universitaria Padova

b.: busta

c.: carta

cit.: citato

fasc.: fascicolo

ins.: inserto

n.: numero

p./pp.: pagina/e

pol.: polizza

s.: serie

s.a.: sine anno

⁽¹⁾ A.S.V., *Arti*, b. 163, ins. III, c. 108r. Il fondo *Giustizia Vecchia* nella serie degli *Accordi dei garzoni* è purtroppo lacunoso dal 6 settembre 1599 al 9 aprile 1606 ed in esso non si sono trovate notizie sull'iscrizione del Conzatti.

⁽²⁾ M. GINAMI, *La liberazione di Venetia, all'illustriss. Sig. ... Marc'Antonio Padavini, residente veneto a Napoli*, In *Venetia*, appresso Gio. Battista Conzato, 1631, citato in S.P. - P.H. MICHEL, *Repertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII siècle conservés dans les Bibliothèques*

Fu solo però il 24 ottobre 1638 che si immatricolò nell'Arte dei Librai e Stampatori⁽³⁾, dando così il via ad una attività che si tramandò ininterrottamente di padre in figlio fino al 1810⁽⁴⁾.

Si può verificare quale fosse la reale dimensione dell'azienda del Conzatti dall'esame dei registri delle *tanse* annualmente versate da librai e stampatori al magistrato della Milizia del Mar⁽⁵⁾. Per gli anni 1643, 1644, 1645 Battista Conzatti fu tansato annualmente di 6 lire, una delle quote più basse registrate. L'attività commerciale era quindi scarsa, limitata probabilmente alle modeste richieste degli abitanti del sestiere popolare di Castello⁽⁶⁾.

Nell'ambito dell'Arte non ricoprì nessuna carica, ma la sua partecipazione ai capitoli fu costante fino al 21 giugno 1654, ultima volta in cui appare il suo nome⁽⁷⁾.

In quanto figlio di un maestro, Zaccaria Conzatti q. Battista venne immatricolato gratuitamente all'Arte il 25 maggio 1659⁽⁸⁾. A differenza del padre vi fece una più che onorevole carriera: a partire dal 1663 fu eletto più volte "consigliere de rispetto", finché il 20 gennaio 1682⁽⁹⁾ con 47 voti favorevoli e 13 contrari divenne priore, carica che detenne fino al dicembre dello stesso anno⁽¹⁰⁾. In seguito fu più volte eletto sindaco⁽¹¹⁾ fino al 30 novembre 1691, ultimo capitolo generale dell'Arte in cui compare il suo nome⁽¹²⁾.

⁽³⁾ A.S.V., *Arti*, b. 163, ins. III, c. 108r.

⁽⁴⁾ Nel *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*, VIII, Milano 1991, p. 6236, l'ultimo libro riportato è del 1807, ma si è ritrovato in B.C.P. con la collocazione B.P. 1246 X una *Via Crucis nuovamente esposta ...*, In Padova, per li fratelli Conzatti e compagno al ponte di S. Lorenzo, 1810, opuscolo in 8° di 24 p. pessimamente stampato.

⁽⁵⁾ Il registro delle *tanse* per i soli anni 1643, 1644, 1645 qui utilizzato è in A.S.V., *Arti*, b. 178, ins. II. È purtroppo l'unico registro riguardante i dati del XVII secolo; la mancanza della serie completa delle quote versate da ogni matricolato durante il secolo impedisce di effettuare considerazioni più articolate sul periodo preso in esame.

⁽⁶⁾ Su Castello nel sec. XVII si vedano le considerazioni di E. ZANETTE, *Suor Arcangela monaca del Seicento veneziano*, Venezia-Roma 1960, pp. 1-82.

⁽⁷⁾ A.S.V., *Arti*, b. 163, ins. IV, c. 47v.

⁽⁸⁾ A.S.V., *Arti*, b. 164, ins. V, c. 6r.

⁽⁹⁾ 20 gennaio 1681 m.v.

⁽¹⁰⁾ Sul suo breve priorato si veda M. INFELISE, *A proposito di imprimatur: una controversia giurisdizionale di fine Seicento tra Venezia e Roma*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, p. 288.

⁽¹¹⁾ Le notizie sulle cariche ricoperte nell'Arte sono tratte da A.S.V., *Arti*, b. 164, inss. V, VI, VII.

⁽¹²⁾ A.S.V., *Arti*, b. 164, ins. VII, c. 47r.

Come il padre tenne bottega in Castello, e precisamente “a Santa Maria Formosa in Cale Longa”⁽¹³⁾.

L'attività editoriale di Zaccaria non fu disprezzabile. Pur rimanendo nell'ambito di una editoria di tipo popolare, numerosi infatti sono i lunari, i manuali ed i testi religiosi, presenta una buona varietà di titoli letterari.

Sono presenti soprattutto autori seicenteschi di cui ristampa opere di sicuro successo, come ad esempio la *Strage degli innocenti* (1681) del Marino, i *Nuovi scherzi di fortuna...* di Giovanni Ambrosio Marini (1678, 1690), l'*Elucidario poetico raccolto già da Hermannno Torrentino et hora riformato & accresciuto... da Girolamo Brusoni* (1667, 1671), i *Complimenti amorosi* del Brusoni (1668), le *Rime e prose* dell'Achillini (1662), l'*Uomo di lettere* di Daniello Bartoli (1665), le *Prose* (1661), le *Poesie sacre* (1661) e le *Poesie funebri e morali* (1662) di Giovanni Ciampoli amico di Galileo Galilei, le *Lettere* (1669, 1670) di Guido Bentivoglio, *L'hore di recreatione* (1666, 1678) del Guicciardini e l'*Orlando furioso* dell'Ariosto ristampato più volte.

La letteratura classica è rappresentata dal *Correctissimus Claudianus* (1665), dalle *Tragoediae* di Seneca (1667) e dalle *Metamorfosi* di Ovidio (1676, 1677)⁽¹⁴⁾.

In molte sue edizioni usò come marca tipografica la mano uscente dalle nuvole e reggente un compasso che disegna un cerchio, già appartenuta al tipografo veneziano Angelo Patessi tra il 1568 ed il 1580⁽¹⁵⁾, con il motto “Labore et constantia”⁽¹⁶⁾.

Stessa marca tipografica, ma con la scritta “Carlo Conzatti” venne usata dal fratello Carlo la cui carriera nel mondo della stampa durò pochi anni: dal 21 dicembre 1661, data di immatricolazione all'Arte⁽¹⁷⁾, fino al 1669⁽¹⁸⁾.

⁽¹³⁾ L'indicazione è tratta dalle note tipografiche di P. LICATA, *Catalogo delli verbi latini più usati da M.T.C.*, Venezia 1688.

⁽¹⁴⁾ Le edizioni citate si sono reperite in S.P.-P.H. MICHEL, *Repertoire...* cit., nei fondi della Biblioteca del Museo Civico di Padova e della Biblioteca Universitaria di Padova.

⁽¹⁵⁾ Cfr. G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure simboli e soggetti e dei relativi motti*, II, Milano 1986, n. 375.

⁽¹⁶⁾ *Ibidem*, I, n. 189.

⁽¹⁷⁾ A.S.V., *Arti*, b. 164, ins. V, c. 29r.

⁽¹⁸⁾ Il 16 settembre 1668 è l'ultima volta in cui ha partecipato al capitolo generale dell'Arte (A.S.V., *Arti*, b. 164, ins. V, c. 70r), mentre l'edizione de *Le Metamorfosi* di Ovidio è datata 1669 (S.P.-P.H. MICHEL, *Repertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII siècle*, I, Firenze 1970, p. 171).

La sua produzione editoriale è simile a quella del fratello con cui condivise alcune edizioni nel 1662.

Chi decise di trasferirsi a Padova fu Giovanni Battista Conzatti, figlio di Zaccaria.

Nato attorno al 1675⁽¹⁹⁾, si immatricolò nell'Arte il 22 febbraio 1693⁽²⁰⁾. A Venezia si occupò soprattutto della libreria⁽²¹⁾ pubblicando solo occasionalmente pochi titoli. Si spostò a Padova probabilmente attorno al 1701, data della morte di Pietro Maria Frambotti⁽²²⁾, come racconta il figlio Francesco in una fede ai Riformatori di Padova nel 1756:

“Il quondam nostro padre Gio. Batta quondam Zacheria avo... si portò in Padova l'anno 1700 circa ad esercitare la professione in Padova entrando nell'antico posto del negozio e stamperia da esso acquistata del quondam Pietro Maria quondam Paolo Frambotto pure essi professori matricolati in detta arte...”⁽²³⁾

Divenne l'agente di Chiara Motti Frambotti⁽²⁴⁾, rimasta vedova ed unica erede della libreria sita in contrada dei Porteghi Alti al ponte di S. Lorenzo e della stamperia poiché dal matrimonio non erano nati figli. Il 10 novembre del 1707 la Frambotti decise di mettere in vendita l'intera azienda⁽²⁵⁾ che il 30 marzo 1708 venne acquistata da Giovanni Battista Conzatti “per molto tempo di lei agente nel negozio d'essa libreria e stamparia” ed abitante nella sua casa in contrada dei Servi di fronte alla chiesa, sul lato opposto della strada⁽²⁶⁾. La stima dei beni in vendita fu effettuata il 12 marzo dal libraio e stampatore veneziano Angelo Tivani ed assommava alla cifra piuttosto bassa di 1500 ducati⁽²⁷⁾. Il Conzatti si accollava anche le 1480:5 lire di debito che la Frambotti aveva contratto con gli stampatori veneziani, in particolare con Domenico Lovisa cui doveva 543:5 lire. Dopo meno di un mese dalla stipula del contratto, precisamente il 29 aprile, il Conzatti sposava Cecilia Laz-

⁽¹⁹⁾ A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 493.

⁽²⁰⁾ 22 febbraio 1692 m.v. in A.S.V., *Arti*, b. 164, ins. VII, c. 50v.

⁽²¹⁾ Cfr. M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano 1989, p. 395.

⁽²²⁾ Pietro Maria Frambotti morì il giorno 1 settembre 1701 a 56 anni (A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 486).

⁽²³⁾ A.S.V., *Riformatori*, b. 367, Fede di Francesco Conzatti Padova, 26 aprile 1756.

⁽²⁴⁾ A.S.P., *Notarile*, b. 7252, cc. 190.

⁽²⁵⁾ A.S.P., *Notarile*, b. 7252, c. 130, procura per la vendita a Francesco Tommasi.

⁽²⁶⁾ A.S.P., *Notarile*, b. 7252, cc. 190-92.

⁽²⁷⁾ A.S.P., *Notarile*, b. 7525, c. 193.

zaretti, figlia del mercante di "cardovari" Francesco Lazzaretti, che gli portò in dote 500 ducati in contanti e gioielli e 300 ducati tra mobili e vestiti⁽²⁸⁾.

L'anno seguente pubblicava la prima opera recante però il nome Conzatti associato a quello della vedova di Pietro Maria Frambotti⁽²⁹⁾.

Il 23 marzo 1726 Chiara Motti Frambotti morì⁽³⁰⁾ lasciando quale proprio erede universale Giovanni Battista Conzatti⁽³¹⁾, il quale aveva provveduto negli ultimi anni all'amministrazione dei suoi beni ed alla sua assistenza⁽³²⁾. Compresa la casa di contrada del Sole, ove già abitava essendo stata affittata la casa della contrada dei Servi a Francesco Lazzaretti, l'ammontare dei beni, tra case, terreni e gli effetti personali della Frambotti, era di circa 873 ducati.

Non ci è dato sapere quale fu il motivo che spinse Giovanni Battista ad abbandonare la capitale per una città di provincia in cui il mercato librario era decisamente minore. Si è in grado però di congetturare alcune ipotesi che possono almeno avere avuto un ruolo importante nella decisione finale.

Innanzitutto il guadagno derivato dall'attività di librario a Venezia non doveva essere buono dato che preferì divenire agente di una azienda, ormai in declino, di terraferma.

È da considerarsi inoltre il vuoto che si era venuto a creare a Padova con la riduzione dell'attività della stamperia Frambotti dovuta alla morte di Pietro Maria. Nel secolo XVII Paolo Frambotti prima e poi il figlio Pietro Maria erano stati i più importanti tipografi, librai ed anche editori della città. Ad essi si rivolgevano non solo i professori dello Studio patavino per la stampa delle loro orazioni accademiche, ma anche tutti i letterati ed eruditi che ricercavano per i propri lavori una dignitosa veste tipografica. L'attività della stamperia del Seminario, fondata nel 1684⁽³³⁾, non rivolgeva la propria attenzione a questa fetta

⁽²⁸⁾ A.S.P., *Notarile*, b. 7252, c. 226, strumento dotale del 28 aprile 1708.

⁽²⁹⁾ B. RAMAZZINI, *Hyemalis constituto algidissima anni MDCCIX...*, Patavii, ex typographia V. Frambotti et J.B. Conzatti, 1709, citato in M.L. SOPPELSA, *Le scienze teoriche sperimentali tra Sei e Settecento*, in *Storia della cultura veneta*, 5/II, *Il Settecento*, Vicenza 1986, p. 341.

⁽³⁰⁾ A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 492.

⁽³¹⁾ A.S.P., *Notarile*, b. 5696, c. 53, codicillo testamentario di Chiara Motti Frambotti del 21 novembre 1721.

⁽³²⁾ A.S.P., *Corporazioni soppresse, S. Bernardino*, b. 33, ins. 59, Carte Frambotti e Conzatti, elenco dei beni ereditati dal Conzatti redatto il 26 marzo 1726 e relative stime effettuate il 12 dicembre 1726.

⁽³³⁾ Sulla tipografia del Seminario di Padova cfr. G. BELLINI, *Storia della tipografia del Seminario di Padova, 1684-1938*, Padova 1938.

di mercato le cui esigenze altre tipografie, come ad esempio Penada e Sardi, non erano in grado di soddisfare.

È quanto meno possibile che la prospettiva di poter avere una sorta di esclusiva di questo tipo di clientela nella città sede dell'università veneta abbia convinto il Conzatti a rilevare la bottega e la stamperia della vedova del Frambotti.

Ed infatti da un esame anche sommario di quanto produsse la stamperia di Giovanni Battista Conzatti è evidente che solo in casi rari rischiò capitali propri, ed esclusivamente per pubblicazioni di pronto spaccio. Nel resto dei casi appaiono come committenti nomi di noti professori, come ad esempio il Poleni, il Lazzarini ed il Ramazzini, di ecclesiastici, di poeti d'occasione oppure di confraternite. Stampò anche per altre aziende tipografiche, come ad esempio nel 1730 per la Cominiana⁽³⁴⁾: durante un periodo in cui il torchio era fermo, i fratelli Volpi fecero stampare dal Conzatti i *Principi di filosofia cristiana sopra lo stato nuziale ad uso delle donzelle nobili...* del conte udinese Francesco Baretta⁽³⁵⁾.

In una nota del figlio Francesco ai Riformatori sui libri stampati tra il 1712 ed il 1735, elenco comprendente soli 26 titoli, risulta che la metà vennero finanziati totalmente dagli autori⁽³⁶⁾. La nota è ovviamente gravemente incompleta⁽³⁷⁾, ma è indicativa per il genere di libri direttamente finanziati dal Conzatti: essi sono quasi esclusivamente di carattere religioso.

Evidentemente questa scelta portò i frutti sperati poiché dal 1714 fino al 1733 il Conzatti fu sempre presente nel registro dei tansati dell'Arte. Pur situandosi nella fascia delle aziende a basso reddito, sotto le 20 lire di tassazione, i suoi versamenti non furono in assoluto tra i più bassi: 8 lire negli anni 1714-15, 10 lire nel 1716, 12 lire dal 1717 al 1733⁽³⁸⁾.

⁽³⁴⁾ Sulla tipografia Volpi-Cominiana si veda M. CALLEGARI, *La tipografia Volpi-Cominiana (1717-1756): gestione dell'azienda ed attività commerciale*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXX (1991), pp. 279-301.

⁽³⁵⁾ B.M.Bg., E 125/3, G. Volpi a Francesco Brambati, Padova 8 luglio 1730.

⁽³⁶⁾ F. CONZATTI, *Notta de libri stampati nella stamperia di Gio. Batta Conzatti di Padova. Principia l'anno 1712 fino l'anno 1735*, A.S.V., Riformatori, b. 367.

⁽³⁷⁾ Basti confrontare la *Notta de libri* del Conzatti con l'elenco di 16 titoli stampati nella tipografia che Marco Antonio Maderò, custode della Biblioteca Marciana, segnalò come non inviati alla biblioteca stessa in data 10 luglio 1719 in A.A.U., *Decreti Terminazioni Lettere*, s. II, b. 517.

⁽³⁸⁾ A.S.V., *Arti*, b. 178, ins. I. Sulle tanse versate da librai e stampatori al magistrato della Milizia da Mar tra il 1704 ed il 1736 si veda INFELISE, *L'editoria...*, cit., pp. 20-24.

Giovanni Battista Conzatti morì quasi improvvisamente all'età di 60 anni il giorno 1 settembre 1735⁽³⁹⁾. Lasciava la stamperia e la libreria a tre figli maschi ancora minori: Francesco di diciannove anni, Giovanni Antonio di diciotto e Zaccaria di tredici.

A succedergli come direttore dell'azienda fu il maggiore, l'abate Francesco Conzatti.

Dalla fede che questi presentò ai Riformatori datata 26 aprile 1756, già precedentemente citata, si ricavano alcune notizie sulla stamperia e sulla famiglia. I fratelli Conzatti non abitavano più in contrada del Sole, bensì nella contrada di Santa Maria dei Servi dove era anche la tipografia. Vi erano due torchi, ma vi lavorava un solo operaio a causa della scarsità di lavoro.

Forse proprio per questo Francesco, come anche suo padre in precedenza, divenne bidello della pubblica Libreria⁽⁴⁰⁾, da cui venne licenziato nel 1769 con una pensione di trenta fiorini. La motivazione ufficiale fu l'incompatibilità tra l'incarico di bidello e la professione di libraio. In verità il bibliotecario, Atanasio Peristiani, sospettava il Conzatti di una serie di furti di libri avvenuti in biblioteca e fece sì che venisse sostituito con Angelo Comino, figlio di Giuseppe Comino, a sua volta tipografo e libraio⁽⁴¹⁾.

Questa vicenda piuttosto oscura non lese comunque la reputazione del Conzatti nel mondo culturale padovano. Divenne infatti amico della contessa Francesca Roberti Franco⁽⁴²⁾, uno dei principali punti di riferimento della nobiltà salottiera padovana.

Alla contessa, definita "gentildonna letterata" dal Gennari⁽⁴³⁾, sin dalla prima giovinezza venne impartita una ottima educazione.

Ebbe come precettore l'abate Dal Pozzo, studiò latino, grammatica, francese e poesia. L'abate Giovanni Brunacci⁽⁴⁴⁾ fu suo insegnante

⁽³⁹⁾ A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 493.

⁽⁴⁰⁾ Cfr. T. PESENTI MARANGON, *La Biblioteca Universitaria di Padova dalla sua istituzione alla fine della Repubblica Veneta (1629-1797)*, Padova 1979, p. 90, 125, 130-31, 136, 142.

⁽⁴¹⁾ *Ibidem*, pp. 141-142.

⁽⁴²⁾ Su Francesca Roberti Franco si vedano G. CANONICI FACHINI, *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimoquarto fino a' giorni nostri*, Venezia 1824, pp. 220-21; G.J. FERRAZZI, *Di Bassano e dei bassanesi illustri*, Bassano 1847, pp. 410-14; T. ROBERTI, *Una poetessa bassanese del secolo XVIII*, Bassano 1882; S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, "Miscellanea di storia veneta edita per cura della R. Deputazione Veneta di Storia Patria", s. II, XI (1907), II, pp. 655-58.

⁽⁴³⁾ G. GENNARI, *Notizie giornaliere di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, II, Padova 1984, p. 667.

⁽⁴⁴⁾ Su G. Brunacci si veda M. ZORZATO, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, pp. 518-23.

di lingua latina, l'abate Gaspare Patriarchi⁽⁴⁵⁾ di etica e di "cristiana morale", l'abate Gaetano Rossi⁽⁴⁶⁾ di letteratura italiana, il Pericone di filosofia⁽⁴⁷⁾.

Tradusse il primo libro dell'*Africa* del Petrarca⁽⁴⁸⁾ ed i *Sepolcri* dello Hervey⁽⁴⁹⁾, stampati entrambi dal Conzatti, oltre a comporre innumerevoli sonetti di tipo occasionale e religioso. Per questa sua produzione poetica venne aggregata all'*Arcadia* con il nome di Egle Euganea ed a varie accademie italiane.

La sua casa fu sede di un salotto meta di uomini di cultura e letterati, tra cui spiccano i nomi del Cesarotti, di Ippolito Pindemonte, di Giovanni Dalle Laste, del Toaldo, di Pagani Cesa, del Bettinelli, del Boscovich, del Meneghelli, di Clementino Vannetti, di Giovanni Scardova.

Nel 1776 intraprese per alcuni mesi uno scambio epistolare con il Conzatti che fece pubblicare l'anno successivo nella stamperia dell'abate padovano⁽⁵⁰⁾.

Il rapporto che si instaurò tra i due è basato in definitiva su un piano di parità intellettuale. Nonostante proclami di voler assumere il Conzatti come "direttore" e "guida" culturale, la Roberti Franco non ne era intimidita, anzi. Non perse ad esempio l'occasione di rimproverargli gli errori ortografici che commetteva nelle sue lettere:

"Eppure quanto più necessario non saria una maggiore esattezza in voi che siete uomo, dotto, bello spirito e fin correttore di stampe!

Oh quest'ultimo dee impegnare la vostra delicatezza onde riuscire perfetto, per non offuscare la vostra riputazione e compiacer chi vi prega con quell'esattezza che si richiede"⁽⁵¹⁾.

Anche in merito a questioni filosofiche la Roberti Franco manifestava apertamente il proprio dissenso: sul problema delle idee innate

⁽⁴⁵⁾ Sul Patriarchi si veda G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, II, Padova 1836, p. 668.

⁽⁴⁶⁾ Su G. Rossi si veda G. VEDOVA, *Biografia...* cit., II, pp. 176-77.

⁽⁴⁷⁾ Queste notizie sono tratte da F. ROBERTI FRANCO, *Risposta della signora contessa Roberti Franco alla lettera sul prender, come dicono, l'aria e il sole, con alcune lettere familiari*, Padova 1777, pp. 98-99.

⁽⁴⁸⁾ F. PETRARCA, *Dell'Africa di Francesco Petrarca libro primo volgarizzato da Egle Euganea P.A.*, Padova 1776.

⁽⁴⁹⁾ *I Funerali del signor Jerningham, i Sepolcri del signor Hervey e l'Eternità del signor Hal-ler*, Padova s.a., pp. 27-71.

⁽⁵⁰⁾ ROBERTI FRANCO, *Risposta della signora contessa Roberti Franco...* cit.

⁽⁵¹⁾ *Ibidem*, pp. 111-12.

non trovarono mai un punto di accordo. La contessa era convinta che l'idea di Dio dovesse essere posseduta dall'uomo, magari in forma oscura, fin dal momento della sua nascita⁽⁵²⁾. Al contrario il Conzatti, sulle orme di Locke e Malebranche, sosteneva che solo mediante i sensi vengono forniti all'anima quei dati senza i quali non potrebbe "né conoscere né intendere"⁽⁵³⁾.

Dio fornisce all'uomo la possibilità di comprendere la realtà mediante la ragione, garantendo la libertà d'agire e di volere di ogni singolo individuo ("libero arbitrio"), cosicché

"non hanno alcuna scusa i Gentili se si dannano, benché si supponga che l'idea di Dio o i primi principj della legge di natura non sieno innati. Basta che facendo buon uso delle facoltà che Iddio loro ha concesso possano venire in cognizione di questo essere supremo, e che Iddio abbia dato loro la maniera di acquistare naturalmente quelle idee necessarie, contro le quali non operando, essi non sarebbero mai rei di colpa alcuna"⁽⁵⁴⁾.

Nel corso del loro carteggio solamente in un'unica occasione si trova un accenno alla novità che animava le discussioni dei salotti padovani in quel periodo: il progetto del nuovo Prato della Valle da parte di Andrea Memmo⁽⁵⁵⁾. Le opinioni dei due corrispondenti rispecchiavano i due "partiti" che si erano formati in città. La contessa era infatti favorevole alla nuova sistemazione architettonica della piazza, mentre il Conzatti si sbilanciava in una critica apertamente negativa:

"Benché questa è un'opera di tal genere di cui se anche l'esito, per impossibile, fosse felicissimo potrebbe bensì servire di gran consolazione a pochi fanatici, ma non mai meritare l'approvazione delle persone sagge e prudenti.

Esaminate le circostanze, consideratene il modo...

Ma basta. Diciamo più tosto qualche cosa degli insetti di cui possiamo parlare liberamente e senza riguardi"⁽⁵⁶⁾.

⁽⁵²⁾ *Ibidem*, pp. 161-69.

⁽⁵³⁾ *Ibidem*, p. 174.

⁽⁵⁴⁾ *Ibidem*, p. 186.

⁽⁵⁵⁾ Sulla realizzazione settecentesca del Prato della Valle si veda in particolare L. PUPPI, *Il Prato in età moderna, in Prato della Valle. Due millenni di storia di un'avventura urbana*, a cura di L. Puppi, Padova 1986, pp. 70-160.

⁽⁵⁶⁾ ROBERTI FRANCO, *Risposta...*, cit., p. 132.

Tale cautela era giustificata.

Gasparo Gozzi, che concesse la fede alla pubblicazione alla stampa in qualità di revisore, venne rimproverato dai Riformatori proprio per non aver fatto sopprimere queste frasi considerate offensive nei confronti del Memmo⁽⁵⁷⁾.

Ma questa fu l'unica volta in cui il Conzatti osò pubblicare un libro contenente qualcosa di non perfettamente in accordo con le autorità.

La produzione editoriale di Francesco non fu diversa da quella paterna⁽⁵⁸⁾: unica novità fu la pubblicazione di alcuni almanacchi⁽⁵⁹⁾.

Il primo, e più duraturo negli anni, fu il "Diario"⁽⁶⁰⁾ che vide la luce nel 1748 nella forma di un volumetto in 12° di 180 pagine, per terminare nel 1808. È un classico almanacco in cui oltre al calendario sono presenti tutte quelle informazioni che possono essere utili a chi vive in città: orari dei corrieri postali, le fiere, i notai, le ore del suono delle campane, le estrazioni del lotto di Venezia etc.

Nella prefazione del primo numero il curatore, verosimilmente lo stesso Francesco Conzatti, pone l'accento sulla funzione di raccolta che vuole avere il "Diario" di

"quelle funzioni della città che si sono potute raccogliere, unite ad alcune brevi notizie intorno alle chiese di Padova, il che si andrà sempre accrescendo negli anni venturi"⁽⁶¹⁾.

In effetti fino al 1782 la promessa di pubblicare sempre nuove notizie storico-artistiche sulle chiese padovane fu puntualmente esaudita. In quell'anno però apparve l'invito che "chiunque vorrà nei venturi anni farci grazia di qualche descrizione e notizia da inserirsi in questo nostro Diario sappia che ci farà singolare grazie e favore"⁽⁶²⁾. Questo è l'anno in cui Francesco Conzatti redasse il proprio testamento⁽⁶³⁾:

⁽⁵⁷⁾ Sulla vicenda cfr. INFELISE, *L'editoria...* cit., p. 315.

⁽⁵⁸⁾ Sul numero di licenze richieste si veda INFELISE, *L'editoria...*, cit., pp. 313, 332.

⁽⁵⁹⁾ Sugli almanacchi veneti del '700 si veda T. PLEBANI, *Gli almanacchi veneti del Settecento*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, a cura di M. Infelise e P. Marini, Bassano del Grappa 1992, p. 207-19.

⁽⁶⁰⁾ Sul "Diario" si veda P. DEL NEGRO, *I periodici italiani dell'Antico regime della Biblioteca Civica di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIV (1985), pp. 183-85.

⁽⁶¹⁾ "Diario...", 1 (1748), p. 3.

⁽⁶²⁾ "Diario...", 35 (1782), p. 3.

⁽⁶³⁾ A.S.P., *Notarile*, b. 6763, cc. 172r-173v; testamento di Francesco Conzatti datato 4 giugno 1782.

il peggioramento delle condizioni di salute lo costrinse ad abbandonare la direzione dell'azienda in favore del nipote Francesco, figlio del fratello Zaccaria⁽⁶⁴⁾, e la redazione del "Diario".

Il numero delle pagine oscillò negli anni tra le 180 e le 260, mantenendo sempre il formato in 12°. Il prezzo di vendita aumentò nel tempo: dai 10 soldi iniziali, nel 1758 salì a 15 per giungere nel 1794 a 20 soldi rilegato "in semplice cartoncino fodrato con carta a fiori" e 25 soldi se "in carta dorata".

"Altro almanacco è uscito dalle nostre stampe intitolato il Medico di se stesso, il quale ad ogni fase lunare dà ottimi precetti per conservar la salute"⁽⁶⁵⁾.

Così veniva reclamizzata l'uscita nel 1772 della ristampa dell'omonimo almanacco edito a Milano, il cui costo era di soli 10 soldi⁽⁶⁶⁾. La prefazione dell'opera non voleva essere solo una presentazione dell'argomento trattato nell'almanacco; ma uno strumento di convincimento al lettore che l'opera avrebbe avuto un esito, in termini di vendita, estremamente positivo, poiché trattava dell'argomento che maggiormente importa agli uomini, ossia ottenere o mantenere la buona salute:

"A star bene si vuole insegnar agli uomini, e a star bene col più semplice metodo, e ch'esigga poche suffisticherie. Oggi mai la moltiplicazione delle spezie à fatto cadere a terra il concetto de' medici; ognuno quasi ne vuol sapere quanto i dottori. Or bene, medichinsi da se gli uomini da ora in poi e arrabbinino a posta loro gli speciali e i beccamorti. Ecco un Medico Universale che costa pochi soldi e s'accomoda come le calzette di maglia. Ognuno lo metta alla gamba sua: e seguendo i semplici e ragionevoli di lui consigli divenga Medico di se stesso"⁽⁶⁷⁾.

Nonostante le altisonanti promesse non si tratta che di un calendario rozzamente stampato alternato da consigli e precetti, spesso elementari, di corretta igiene. Destinataria era quella fascia di popolazione semi-analfabeta, evidentemente legata ad un tipo di almanacco la cui tipologia tipografica era pressoché restata immutata nel tempo dagli albori della stampa.

⁽⁶⁴⁾ Zaccaria Conzatti q. Giovanni Battista nacque nel 1722 e morì il 26 febbraio 1780 (A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 506).

⁽⁶⁵⁾ "Diario...", 25 (1772), p. 260.

⁽⁶⁶⁾ Su "Il medico di se stesso" si veda DEL NEGRO, *I periodici...* cit., pp. 186-87.

⁽⁶⁷⁾ "Il medico di se stesso. Almanacco...", 1 (1772), p. 7.

Rivolto ad un pubblico totalmente diverso fu invece il "Protogiornale", pubblicato dal 1772 al 1778⁽⁶⁸⁾.

Il compilatore fu il padovano Pietro Vanzi⁽⁶⁹⁾, vissuto a lungo in Levante alle dipendenze di Lazaro Zen, nobile veneziano ed ufficiale della marina militare della repubblica.

A differenza del "Diario", questo periodico non era un vero almanacco. L'interesse della pubblicazione non era tanto sulle festività dell'anno, sulle fiere o altri argomenti simili, ma sulla storia, erudizioni ed aneddoti di Padova. Era rivolto a lettori economicamente benestanti, in grado di sborsare anticipatamente la considerevole cifra di lire 1:10 di quota associativa, e di un certo livello culturale.

Nella dedicatoria del primo numero indirizzata a Girolamo Grimani di S. Luca, Sindaco Inquisitore di Terraferma, il Vanzi illustra quali furono le motivazioni che lo portarono a pubblicare una tale opera:

"pochi mesi sono, rimpatriato ed ozioso, ho impiegato li giorni non senza profitto ed aggradimento riandando le antiche cose della mia patria esposte da varj accreditati scrittori. E perché delli successi, che leggendo mi occorreivano, ne epilogai moltissimi distinguendoli con la giornata ed anno, ora alcuni miei amici mi spronarono di dare in luce questa mia prima raccolta per via di giornale, onde invogliare la nostra gioventù alla lettura di sì dilettevole e necessaria Istoria, e perché il presente compendio servir possa eziandio a' quelli tra tutti gli altri a quali per la grandezza de' loro maneggi più tosto manca il tempo che la volontà di leggere le storie"⁽⁷⁰⁾.

⁽⁶⁸⁾ Sul "Protogiornale" si veda DEL NEGRO, *I periodici...* cit., p. 185.

⁽⁶⁹⁾ Ignote sono le date di nascita e di morte. Ebbe un figlio che servì nell'esercito veneto in Dalmazia col grado di brigadiere maggiore (B.C.P., C.A. 1580 III, P. Vanzi al march. Tommaso Obizzi, Dolo 6 ottobre 1790), ma poco altro si sa delle sue vicende (cfr. G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, II, Padova 1836, p. 385). Dopo l'esperienza padovana del "Protogiornale" non si hanno notizie fino al 5 settembre 1790, quando scrisse al marchese Tommaso Obizzi per essere da lui "assunto" per la "catasticazione diplomatica della illustre famiglia dell'Eccellenza Vostra, per formarne la correzione al Bettussi nell'opera del Catajo" essendo attualmente senza occupazione ed in difficoltà economiche per certi affari andati male a Modena (B.C.P., C.A. 1580 II, P. Vanzi a T. Obizzi, Padova 5 settembre 1790). In seguito le cose non andarono meglio: "Dopo 13 mesi inoperoso mi risolsi di passar a Trieste sperando in qualche modo aver trattenimento, ma occorrendo la lingua tedesca a me mancante e non potendo resistere al giornaliero vito oltre misura caro dovetti restituirmi in Venezia. Ieri mi portai qui dove cerco consummare un affare per poi dirigermi a Ferrara" (B.C.P., C.A. 1580 VI, P. Varchi a T. Obizzi, Padova 19 giugno 1794). Nel 1799 si ritrovò in tali difficoltà da dover essere costretto a chiedere all'Obizzi un prestito di dieci zecchini (B.C.P., C.A. 1580 XV, P. Varchi a T. Obizzi, Venezia 29 agosto 1799) che comunque non servì a molto se nel 1801, data dell'ultima delle lettere ritrovate, i problemi di natura economica perduravano ancora (B.C.P., C.A. 1580 XXIV).

⁽⁷⁰⁾ "Protogiornale", 1 (1772), p. [3].

In questo caso il calendario diventava un mero pretesto, un semplice filo conduttore per sistemare una serie di notizie ed aneddoti storici altrimenti del tutto slegati tra loro.

Se nel primo numero delle notizie riportate non era specificata la fonte⁽⁷¹⁾, nei successivi esse erano citate puntualmente: questo fu un passo in avanti verso la messa a punto di una metodologia scientifica che avrebbe dovuto portare alla realizzazione di una organica storia di Padova. Infatti nell'ultimo numero del "Protogiornale", pubblicato nel 1779, il Vanzi ne presenta ufficialmente il progetto⁽⁷²⁾. La dedica agli Accademici Ricovrati⁽⁷³⁾ e l'invito esplicito a dargli suggerimenti sull'argomento sono evidenti segnali di una incertezza di fondo. Il Vanzi non aveva capitali sufficienti per finanziare un libro molto impegnativo ed anche dal punto di vista scientifico-culturale sentiva il bisogno di un preventivo consenso ed aiuto da parte del mondo accademico. Nonostante i suoi buoni propositi ed i suoi tentativi, non riuscì mai a trovare finanziatori per il libro progettato né a Padova e neppure fuori dallo Stato Veneto⁽⁷⁴⁾.

Vennero stampate dal Conzatti altre due opere periodiche, ossia gli "Aforismi del divino Platone ad arrestare il morbo epicureo da Filosofo Cristiano adattati"⁽⁷⁵⁾ e la "Gazzetta ragionata della nuova Abdera"⁽⁷⁶⁾ scritte dal padre francescano Bernardo da Venezia; al secolo Bernardo Baffo⁽⁷⁷⁾. La vendita degli "Aforismi" superò le 400 copie, cifra di tutto rispetto per un periodico provinciale dell'epoca: lo si può considerare quindi un successo della tipografia padovana.

Altro campo in cui la tipografia Conzatti riuscì ad accaparrarsi la fetta più grossa del mercato, in diretta concorrenza con i Penada, fu la stampa dei libretti teatrali delle rappresentazioni effettuate sia nei due teatri stabili, l'Obizzi ed il Nuovo, sia nel "recinto di Prato della Valle"⁽⁷⁸⁾.

(71) Al termine del "calendario" vi era l'elenco degli autori da cui erano tratte le notizie: cronachisti locali come l'Ongarello, storici del calibro del Muratori e del Brunacci ed eruditi padovani seicenteschi, come ad esempio il Portenari, il Salomonio, Sertorio Orsato (*Ibidem*, p. 169).

(72) "Protogiornale", 8 (1779), p. 37.

(73) *Ibidem*, p. 29.

(74) Nelle lettere al marchese Tommaso Obizzi per due volte il Varchi chiese aiuto per trovare finanziatori per suoi progetti editoriali, che per altro non giunsero mai a buon fine (B.C.P., C.A. 1580 I, VII, P. Varchi a T. Obizzi, Venezia 13 giugno 1784, Padova 26 agosto 1796).

(75) Furono pubblicati 24 numeri negli anni 1770-72.

(76) Con periodicità quindicinale vennero pubblicati 48 numeri tra il 10 luglio 1773 ed il 25 giugno 1775.

(77) Sull'argomento DEL NEGRO, *I periodici...* cit., pp. 178-83.

(78) Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990-92.

Come si è già visto, Francesco Conzatti fece testamento nel 1782 lasciando in eredità la stamperia e la libreria ai soli nipoti figli di Zaccaria⁽⁷⁹⁾ ed escludendo così dall'asse ereditario il fratello Giovanni Antonio ed il di lui figlio Carlo. Introdusse inoltre una condizione, cioè che "nel caso in cui uno di essi volesse separare i beni dagli altri, gli devono essere assegnati solo 10 ducati una tantum".

Cos'era successo per causare nell'anziano abate una decisione così drastica e vincolante nei confronti del futuro dell'azienda di famiglia?

All'incirca nel 1779 Giovanni Antonio⁽⁸⁰⁾, aveva aperto una sua stamperia a S. Fermo⁽⁸¹⁾: la divisione tra fratelli non doveva essere stata scevra da contrasti.

Il 13 marzo 1779 si giunse ad una prima divisione: a Giovanni Antonio venne data la terza parte dei caratteri, degli attrezzi della stamperia ed un torchio per un valore di lire 2203:10, forme di xilografie del valore di lire 1343 e 202 libbre di lastre di rame incise a 6 lire alla libbra per un totale di lire 1212.

Il 6 novembre 1781 venne eseguita la divisione dei libri: la parte assegnata a Giovanni Antonio assommava a lire 6220.

L'arredo del negozio che gli toccò venne valutato il 6 aprile 1782 l'esigua cifra di lire 25:3:4, ma fu solo il 15 novembre 1782 che si pervenne ad una divisione definitiva di tutti i beni di famiglia⁽⁸²⁾.

Si ricava quindi che nel momento della divisione il valore della tipografia e della libreria Conzatti era di circa 35.000 lire.

Nel 1790, anno della morte di Giovanni Antonio Conzatti, l'azienda venne trasferita a S. Bartolomeo ed alla sua guida gli successe il figlio Carlo.

La produzione del ramo Conzatti di S. Fermo-S. Bartolomeo non si discostò assolutamente da quello di S. Lorenzo, segno che i motivi che portarono alla scissione dovettero essere essenzialmente di natura personale.

Carlo Conzatti fu il tipografo a cui la Confraternita della Scuola del Carmine si rivolgeva per la stampa dei biglietti d'invito, di immagini sa-

⁽⁷⁹⁾ Francesco, l'abate Giovanni Battista, Gregorio e Giuseppe.

⁽⁸⁰⁾ Giovanni Antonio Conzatti nacque nel 1717 e morì il 19 giugno 1790 (A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 509).

⁽⁸¹⁾ Il nome di Giovanni Antonio Conzatti è presente in un elenco di stampatori, ma non in quello dei librai, conservato nell'A.S.P. (A.S.P., *Fraglie laicali diverse*, b. 3, fasc. dei librai e stampatori).

⁽⁸²⁾ A.S.P., *Notarile*, b. 8026, cc. 284v-287v.

cre, di uffici sacri e dei capitoli⁽⁸³⁾. Il lavoro più importante gli venne commissionato il 10 aprile 1796, quando stilò per la Congregazione un preventivo di 283:7 lire per la impressione di 200 copie di un ufficio sacro e di 82:10 lire per 200 copie dei capitoli⁽⁸⁴⁾. Nel caso delle *Regole* il prezzo pagato dalla Congregazione per la carta e la stampa fu complessivamente di poco più di 3 soldi per foglio tirato.

Del ramo di S. Lorenzo non si hanno notizie degne di nota fino al 1796. In quell'anno la tipografia Pinelli di Venezia stampò una sentenza del Consiglio dei Dieci contro il conte veronese Giovanni Forte Soardi. In qualità di tipografia ducale aveva il privilegio esclusivo in tutto il territorio della Repubblica per l'impressione dei bandi e delle parti emessi dalle magistrature della Dominante.

Dopo poco tempo apparvero però delle copie contraffatte a Padova ed i Pinelli sporsero denuncia per individuare chi ne fosse l'autore⁽⁸⁵⁾. Il Capitano di Padova venne incaricato dell'indagine. Nel giro di pochi giorni fu individuato il responsabile nella persona dello stampatore e libraio Gregorio Conzatti, residente di fronte alla chiesa dei Servi e con negozio di libreria al ponte di S. Lorenzo.

Il fatto di per sé non presenta nulla di straordinario: le contraffazioni infatti erano cosa piuttosto comune. Quel che è interessante è il verbale degli interrogatori che vennero fatti a tre venditori ambulanti coinvolti nella vicenda.

Il 13 aprile 1796 comparve davanti al Capitano Giovanni Battista Rampazzo q. Giovanni Battista, detto Spagna, veneziano di nascita, ma attualmente dimorante a Padova nelle "caneve" del locandiere Francesco Palesa. Di mestiere era venditore ambulante di "canzonette ed altre cose simili". Alle domande rispose senza alcuna esitazione o reticenza, dimostrando anzi di voler collaborare pienamente con la giustizia. Ricorda la data esatta di emissione del bando, il 19 marzo, perché qualche giorno dopo era giunto da Venezia tal Zotto Sigilli che ne aveva alcune copie da vendere a Padova. Una volta spacciate, si recò con il Sigilli "alla stamperia Conzatti" al Ponte S. Lorenzo affinché ne facesse una ristampa. Non sa quanti esemplari siano stati tirati, ma co-

⁽⁸³⁾ *Filze di ricevute della Scuola di S. Maria del Carmine 1792-1796*, Proprietà privata.

⁽⁸⁴⁾ Mentre non si è potuto individuare l'ufficio sacro, il libro dei capitoli è *Regole a capitoli stabiliti da osservarsi indispensabilmente dalli confratelli della veneranda Confraternita di Santa Maria del Carmine pel buon governo della medesima Confraternita*, [Padova 1796], pp. 42; in 8°.

⁽⁸⁵⁾ Tutte le notizie successive sono tratte dalle indagini e dagli interrogatori compiuti dal Capitano di Padova (A.S.P., *Cartiere e stamperie*, b. 3, cc. 78-120).

munque erano molti. Il Sigilli ne diede quattro quinterni e mezzo⁽⁸⁶⁾ a lui e ad un certo Diego Manini, due risme ad un altro ambulante "che va in giro per il mondo" di cui non sapeva il nome e mezza risma ad Antonio Salvi, gestore della "Locanda della Tettona" vicino alla chiesa del Santo⁽⁸⁷⁾.

Avendo venduto subito l'intero quantitativo di bandi assegnatogli, il Rampazzo era tornato dal Conzatti a prendere altri tre quinterni, pagandoli 14 lire alla risma, invece delle 16 lire che aveva sborsato in precedenza.

Il 15 aprile venne interrogato Diego "figlio della Pietà di Venezia soprannominato Manini", abitante da circa cinque mesi a Padova nella locanda di Giacoma Bordina al Duomo, "venditor di risme, di storie e di canzonette ed altre cose simili".

Alla domanda se conoscesse un certo Zotto Sigilli, rispose positivamente rivelandone anche il nome, Giuseppe, la nascita veneziana, l'attuale domicilio "in contrada di S. Marciliano", e l'attività lavorativa, "occupandosi nella vendita di relazioni e bandi". Afferma inoltre di aver ricevuto dal Sigilli 100 bandi in questione, ossia due quinterni, pagandoglieli 3 lire e mezzo.

Pur sapendo che i bandi erano stati ristampati a Padova, non è in grado d'indicare presso quale tipografia. Menziona però i nomi dello Spagna e di tal Corradi come altri venditori ed aggiunge che il Sigilli ne aveva fatto riprodurre una grossa quantità con l'intenzione di venderne anche a Vicenza, dove in seguito si era recato.

Alla precisa domanda di come facesse a sapere che i bandi erano stati fatti ristampare a Padova, il Manini prudentemente cerca di stornare l'attenzione dell'inquirente verso un altro ambulante:

"Io lo dico perché non è verisimile che da Venezia abbia portato egli tutta quella quantità di bandi che egli vendette qui e che andò poi a vendere a Vicenza... Dirò poi che è facile che sappia render conto dove seguì la ristampa il Corradi".

Il 18 aprile fu convocato Domenico Corradi. Nato a Padova nella contrada di S. Fermo, ora abitante "nella locanda della Palesa", vendi-

⁽⁸⁶⁾ Una risma di carta era composta da 20 quinterni di 25 fogli, ossia da 500 fogli (cfr. INFELISE, *L'editoria...* cit., p. 186).

⁽⁸⁷⁾ Sulle osterie e sulle locande, spesso ad esse associate, padovane e venete del '700 si vedano F. MENEGHETTI CASARIN, *Osterie e "ostarioti" nel Veneto del Settecento*, pp. 13-32 e M. VOLPE, *Una Fraglia nella città*, pp. 33-89, entrambi in *La casa del vino e del gioco. Osterie a Padova e nel Veneto tra '700 e '800*, a cura di A. Grossi, Padova 1985.

tore di "canzonette, storie ed altre cose simili", ben identificabile in giro per la città a causa di un'immagine di S. Antonio che esponeva come insegna.

Rivelò che gli Zotti in realtà erano tre, di cui uno si chiamava Giuseppe Sigilli, che li aveva incontrati all'osteria della locanda e si era messo d'accordo con loro per la vendita dei bandi. Li accompagnò personalmente al negozio di libreria al ponte di S. Lorenzo prima e poi alla stamperia situata presso la chiesa dei Servi in casa del proprietario, un uomo grosso di cui però non sapeva il nome.

Come gli altri testi interrogati in precedenza, non fu in grado di fornire alcuna notizia su casi analoghi avvenuti in passato.

Al termine dell'indagine il Capitano di Padova denunciò al Tribunale del Consiglio dei Dieci Gregorio Conzatti come colui che aveva stampato illegalmente il bando riguardante il conte Soardi. Giuseppe Sigilli, che ne fu il committente, ed i venditori ambulanti di Padova non vennero neppure nominati. L'attenzione del magistrato è quindi incentrata solo sullo stampatore, mirando a stabilire con precisione quali fossero le sue responsabilità, non solo nel caso in questione, per cui le prove sono schiaccianti, ma anche per il passato. L'ignoranza, o più probabilmente la reticenza degli interrogati fece sì che non vi fossero ulteriori accuse a carico del Conzatti, ma l'impressione che deriva dalla lettura degli atti è diversa.

Giuseppe Sigilli non ha avuto il minimo dubbio su quale stamperia contattare: si dirige subito alla bottega del Conzatti. Non trovandolo, non va in cerca di un'altra stamperia, ma si reca il giorno successivo nella sua casa dove avviene una breve contrattazione, apparentemente senza discussioni di sorta. Questo comportamento porta inevitabilmente ad immaginare una frequentazione tra i due non occasionale.

Considerando inoltre che il Sigilli era specializzato "nella vendita di relazioni e di bandi" e che il Conzatti non era stampatore camerale, diventa più di una semplice ipotesi la congettura che lo stampatore padovano eseguisse spesso lavori di questo genere.

Gli atti dell'istruttoria vennero inviati a Venezia dove si sarebbe dovuto celebrare il processo presso il Tribunale del Consiglio dei Dieci. Purtroppo tutti i documenti sono andati perduti, o forse la causa non venne proprio discussa, ma quanto conservato degli interrogatori riportati può servire a delineare la figura del venditore ambulante di libri, bandi e stampe, tanto che se ne possano individuare due tipi distinti.

Il primo è il venditore itinerante che si sposta di città in città, mai rimanendo a lungo nello stesso luogo, il cui esempio per eccellenza furono gli ambulanti Testini⁽⁸⁸⁾. Nel caso preso in esame si è trattato di venditori impiegati nel commercio dei bandi, commercio che presenta delle caratteristiche particolari.

L'approvvigionamento principale della merce avviene a Venezia, ma, una volta ivi terminata la vendita, non occorre trasportarne un grosso quantitativo nelle altre città. Bastano pochi esemplari, sulla base dei quali può essere effettuata una ristampa da un tipografo compiacente. L'alto numero di copie vendute nel giro di pochi giorni ne fa una merce estremamente apprezzata a causa dell'interesse che la "novità" suscita nei lettori⁽⁸⁹⁾. Il luogo di vendita è ovviamente la città, dove è il centro amministrativo e giudiziario del territorio circostante. Qui l'itinerante entra in contatto con la seconda categoria di venditori: gli ambulanti che risiedono stabilmente in città.

Dalle deposizioni precedentemente esaminate si può identificare una costante comune a tutti e tre gli ambulanti interrogati: il domicilio. Infatti essi non vivono in una abitazione privata, sia pur in condizioni misere o precarie. Anche Domenico Corradi, che pure era nato a Padova, vive come i colleghi in una locanda la cui osteria è anche punto d'incontro con gli itineranti. Sono quindi sì cittadini, ma senza fissa dimora, pronti a cambiare città se gli affari dovessero mettersi male.

Pur vivendo ai margini della legalità⁽⁹⁰⁾, il loro inserimento nel tessuto economico cittadino sembra comunque essere codificato ed accettato. Non vi sono ad esempio denunce per vagabondaggio, spesso segnale di insofferenza da parte delle altre categorie economiche produttive e sociali⁽⁹¹⁾. Ed anche nel caso in questione nessun ambulante

⁽⁸⁸⁾ Sugli ambulanti della Valle del Tesino si veda G. SANGA, *La stampa e la piazza. I Remondini e gli ambulanti tesini*, in *L'editoria del '700...* cit., pp. 197-205.

⁽⁸⁹⁾ Sulla base dei dati forniti dai testimoni interrogati, risulta che a Padova vennero posti in vendita almeno 3200 copie del bando riguardante Giovanni Forte Soardi.

⁽⁹⁰⁾ Giacomo Nani considera i venditori ambulanti di stampe facenti parte della "plebe" o "feccia": "chiamo finalmente feccia d'una società quella tal sorta di gente la qual non professando alcun mestiere, vive nonostante a peso della stessa perché ella ha l'attività di trarre il suo mantenimento coll'impiegarsi in alcuni servizi della stessa società, i quali devono esserle o superflui o dannosi. Tali sono i ciarlatani, i cantanti di piazza, i buffoni, que' che affittan careghe in Piazza, que' dei ferani, sportella, quei dai giochi bianco e rosso, biribis, quei che vendono stampe per la città, zaletti col butirro, quei che servono ai teatri, ai casotti, i ruffiani, gli stupri, i pezzenti" (B.U.P., G. NANI, *Saggio politico del corpo aristocratico della Repubblica di Venezia per l'anno 1756*, c. 56v, riportato in F. MENEGHETTI CASARIN, *I vagabondi, la società e lo stato nella Repubblica di Venezia alla fine del '700*, Roma 1984, p. 36).

⁽⁹¹⁾ Cfr. MENEGHETTI CASARIN, *I vagabondi...* cit.

sembra dover subire conseguenze dell'accaduto, forse in ricompensa per la collaborazione offerta.

Ma perché il Sigilli si era rivolto a Gregorio Conzatti quando nel 1782 era direttore dell'azienda Francesco?

In seguito ad una lite avvenuta tra i quattro fratelli Conzatti, venne stipulato un accordo il giorno 11 febbraio 1796 secondo il quale l'amministrazione dell'azienda era di competenza di Gregorio e Giuseppe Conzatti. Ogni spesa effettuata doveva però essere preventivamente accordata con gli altri due fratelli, Francesco e Giovanni Battista, che comunque dovevano versare settimanalmente la cifra di 30 soldi a testa nella cassa per le spese comuni⁽⁹²⁾.

La società tra i fratelli venne scissa da Gregorio Conzatti. Il 16 ottobre 1799 si accordò infatti con il conte Giacomo Cumani per aprire un nuovo negozio di libri ed una nuova stamperia in contrada Mano di Ferro, per la durata di dieci anni⁽⁹³⁾. Il Cumani fu il finanziatore della nuova società, mentre il Conzatti venne impiegato solo come torcoliere, con la paga uguale a quella degli altri lavoratori della stamperia. Per l'affitto del materiale tipografico fornito, al Conzatti fu corrisposta la somma di 62 lire mensili, più una quota derivante dai capitali comuni, nel suo caso erano libri, da calcolarsi alla fine di ogni anno. Pur perdendo ogni potere decisionale sulla conduzione dell'azienda, il suo nome venne usato come principale della ditta, che si chiamò *Gregorio Conzatti e compagno*, non volendo il Cumani apparire direttamente.

Francesco e Giovanni Battista Conzatti però si accordarono a loro volta con il Cumani. Il primo novembre 1800 entrarono a far parte della società, cambiandone il nome in *Fratelli Conzatti e compagno*⁽⁹⁴⁾. Non venne neppure chiesto il parere di Gregorio in quanto "li capitali del sig. Gregorio loro terzo fratello consegnati alla Società sono di ragione fraterna e comuni con essi".

La stamperia era dotata di due torchi e nel negozio al ponte di S. Lorenzo venne posto Francesco Conzatti in qualità anche di rilegatore con uno stipendio di lire 3:10 al giorno. Direttore amministrativo della società fu nominato Antonio Gerlin, stipendiato con lire 2:10 al giorno.

⁽⁹²⁾ A.S.P., *Corporazioni soppresse, S. Bernardino*, b. 33, ins. 59, Carte Conzatti, fasc. 1, c. 1.

⁽⁹³⁾ A.S.P., *Corporazioni soppresse, S. Bernardino*, b. 33, Carte Conzatti, fasc. 1, c. 2.

⁽⁹⁴⁾ A.S.P., *Corporazioni soppresse, S. Bernardino*, b. 33, ins. 59, Carte Conzatti, fasc. 1, cc. 12-14.

Il capitale riguardante la stamperia e la libreria spettante ai quattro fratelli Conzatti ammontava il 13 marzo 1801 a lire 7.914:13⁽⁹⁵⁾, cifra ben più bassa di quanto aveva pagato Giovanni Battista per rilevare l'azienda Frambotti e della stima effettuata soli vent'anni prima.

Nel 1810 il negozio di ponte S. Lorenzo chiuse definitivamente, mentre della tipografia di Carlo Conzatti cessò l'attività nel 1800⁽⁹⁶⁾.

Le ragioni di un così rapido declino, stando a quanto afferma Francesco Conzatti, si possono ritrovare tutte nei debiti contratti da Gregorio e Giuseppe, debiti che andavano ad incidere sul capitale comune⁽⁹⁷⁾. Dopo la morte di Carlo Conzatti però avvenne una risuddivisione di tutti i beni della famiglia, compresa la quota dei beni che erano appartenuti all'abate Francesco Conzatti q. Giovanni Battista, tra Michele (il figlio ancora minorenne di Carlo) ed i quattro fratelli figli di Zaccaria⁽⁹⁸⁾. Il capitale spettante ai fratelli Francesco e Giovanni Battista fu di lire 409:17, mentre quello di Gregorio e Giuseppe fu di lire 417:4, cifre veramente esigue che non permettevano certo investimenti nell'attività tipografica. La decadenza era però già iniziata quando Giovanni Antonio Conzatti aveva aperto una nuova stamperia, causando una prima divisione dei capitali, mentre quella di ponte S. Lorenzo non aveva saputo adeguarsi al cambiamento dei tempi, complice l'incapacità negli affari e la litigiosità dei quattro fratelli.

L'attività dei Conzatti è da inquadrarsi nel mondo della stampa veneta di provincia. Tranne per la breve parentesi del priorato di Zaccaria, non si inserirono mai nel giro delle aziende che veramente contavano. Economicamente si stabilirono nella fascia dei librai-stampatori di reddito medio-basso, senza però mai conoscere dei periodi di vera crisi. Non investendo capitali ingenti nell'edizione di opere nuove o comunque rischiose ai fini del successo di vendita, si limitarono ai proventi sicuri derivanti dalla libreria e dai lavori tipografici eseguiti su commissione.

⁽⁹⁵⁾ A.S.P., *Corporazioni soppresse, S. Bernardino*, b. 33, ins. 59, Carte Conzatti, fasc. 1, c. 15.

⁽⁹⁶⁾ Ultimo documento a lui riferito è la polizza d'estimo del 1797 in cui denunciò una rendita di lire 152:10 annue per l'affitto a Giovanni Battista Tuoni di una porzione di casa in contrada di Santa Giuliana (A.S.P., *Estimo 1797*, b. 23, pol. n. 1204). Morì il 21 marzo 1800 all'età di 57 anni (A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 511). Probabilmente l'ultimo libro che venne prodotto dalla sua tipografia fu *Ordini et capitoli della veneranda Compagnia delli Cinturati*, In Padova, presso Carlo Conzatti, 1800 (B.C.P., B.P. 491 I).

⁽⁹⁷⁾ A.S.P., *Corporazioni soppresse, S. Bernardino*, b. 33, ins. 59, Carte Conzatti, fasc. 1, cc. [16-17].

Anche l'abate Francesco Conzatti, con Zaccaria l'uomo di maggior spicco della famiglia, non cercò di mutare una tale impostazione: l'unica novità che apportò fu l'edizione di alcuni almanacchi, in particolare del "Diario" che nella seconda metà del '700 fu l'unico periodico padovano ad uscire per lungo tempo con regolarità.

Una tranquilla azienda senza grosse pretese commerciali quindi, che, col trasferimento a Padova nei primi anni del '700 da una Venezia agli inizi di una nuova fase di incremento dell'attività editoriale⁽⁹⁹⁾, ha preferito operare in una situazione asfittica e senza prospettive di sviluppo di mercato, pur di non rinunciare ad una certa sicurezza economica.

⁽⁹⁸⁾ A.S.P., *Corporazioni soppresse*, S. Bernardino, b. 33, Carte Conzatti, ins. 59, c. 9.

⁽⁹⁹⁾ Cfr. INFELISE, *L'editoria...* cit., pp. 9-61.

ELISABETTA CHINO

Il Museo Bottacin di Padova nei documenti e nella figura del suo fondatore (1805-1876)

Nell'800, a Padova, venne creato un istituto museale che è la testimonianza del fervore artistico ed intellettuale di impronta mitteleuropea che caratterizzò la vita culturale della città. Si tratta del Museo numismatico Bottacin, sorto per volontà di un privato cittadino, il quale nel 1865 ordinò che i beni da lui raccolti con meticolosità e passione fossero messi a disposizione di quanti avevano interessi di studio e di ricerca, o più semplicemente gusto delle cose d'arte e dei documenti storici, fondando l'istituto che ancor oggi porta il suo nome⁽¹⁾.

Nicola Bottacin nacque a Vicenza il 4 settembre 1805 da famiglia

⁽¹⁾ Tutte le notizie riguardanti Nicola Bottacin sono state tratte da un insieme consistente di lettere, manoscritti e documenti d'ufficio, tuttora conservati nei locali del Museo. Il materiale è così suddiviso: documenti concernenti l'istituzione, l'organizzazione e la gestione del Museo, che verranno indicati come Archivio degli Atti (A.A.); la corrispondenza tenuta da Bottacin con artisti, collezionisti, mercanti d'arte, antiquari che verrà indicata come Archivio Privato delle Collezioni (A.P. coll.); manoscritti autografi di Bottacin, in cui egli ha lasciato testimonianza delle sue numerose attività, che verranno indicati come Archivio Privato vita (A.P. vita). Le citazioni dei documenti saranno precedute dalla sigla M.B.P. (Museo Bottacin Padova) e seguite dal numero o dalla lettera indicante la busta (b.) che contiene i detti documenti.

Si vuole qui ringraziare il prof. Andrea Saccocci, che, come Conservatore del Museo, ha messo a disposizione il materiale necessario per la ricerca; la dott.essa Roberta Parise, attuale responsabile del Museo Bottacin, e la dott.essa Luisa Bazzanella Dal Piaz, autrice della catalogazione del materiale d'archivio. Per una bibliografia completa sul museo Bottacin vedi: GLORIA A., *Il civico museo di Padova. Relazione dei doni fatti nel novennio passato*, Padova, 1867; KUNZ C., *Il museo Bottacin annesso alla civica biblioteca e museo di Padova*, Firenze, 1871; BUVOLI C., *Nicola Bottacin*, Padova, 1876; RIZZOLI L., *Nicolò comm. Bottacin*, Padova, 1876; CARCASSONE A., *Cenni intorno alla vita di Nicola Bottacin*, Trieste, 1877; GLORIA A., *Museo civico di Padova. Cenni storici*, Padova, 1880; MOSCHETTI A., *Il museo civico di Padova. Cenni storici illustrativi*, Padova, 1926; RIZZOLI L., *Un secolo di vivissimo fervore numismatico in Padova*, Padova, 1936; GASPARINI L., *Ri*

di modeste condizioni. La difficile situazione economica non gli permise di portare a compimento gli studi, verso i quali si era dimostrato versato. Fu così che nel 1820, dopo aver frequentato i collegi di Castelfranco Veneto, Bassano e Venezia, abbandonò la scuola per intraprendere l'attività lavorativa a fianco del padre, che all'epoca era "Direttore delle Diligenze e Messaggerie di Milano e dei Pacchetti a Vapore per Trieste". Il giovane Nicola si recò prima a Trieste, poi a Milano⁽²⁾. Si trattava del primo soggiorno lontano dalla famiglia per motivi di lavoro, anziché di studio; è interessante riportare il commento che egli stesso ha lasciato sulle carte:

"1820 luglio. Mie lettere a mio padre da Milano con cui gli partecipo la mia nomina ad ispettore delle Diligenze Franchetti di cui lo stesso mio padre era in Venezia il Direttore. Avea in allora non ancora 15 anni, età in cui gli altri ancora giuocano. Dal tenore di queste lettere si vede che io mi occupava già di Affari, e non scherzava. Però si scorge ancora come trascurata fosse la mia educazione e come male avessi appreso fin allora la mia lingua, e la sua ortografia"⁽³⁾.

Queste brevi note indicano, anzitutto, quanto fosse importante per Bottacin l'aver intrapreso così giovane un'attività lavorativa e come egli l'avesse assunta con il massimo della serietà e dell'impegno. In secondo luogo mettono in evidenza quale giudice severo egli fosse dei risultati della sua educazione ed istruzione. Fu probabilmente per questa sua particolare sensibilità e volontà di approfondire la propria formazione umana e culturale che, nel 1822, quando entrò a servizio dei fratelli Vivante a Venezia, decise di continuare a studiare come autodidatta, per colmare lacune e carenze.

Presso i Vivante aveva il compito di "quaderniere", era cioè addetto alla corrispondenza della Ditta. Tale lavoro richiedeva una certa peri-

cordi triestini di Nicola Bottacin, in "La porta orientale", Trieste, 1954; GORINI G., *Il museo Bottacin alla mostra del centenario dell'annessione (1866-1966)*, "Bollettino del museo civico di Padova", Padova, 1968; GORINI G., *Il museo Bottacin di Padova*, in "Soldi", Roma, 1969; GORINI G., *Monete antiche a Padova*, Padova, 1972; GORINI G., *Monete romane repubblicane del museo Bottacin di Padova*, Venezia, 1973; SACCOCCI A., *Il commercio di monete antiche a Venezia nell'800*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 1980; SACCOCCI A., *Padova museo Bottacin*, in *Il Veneto e l'Austria*, catalogo della mostra, Milano, 1989; PARISE R., SACCOCCI A., *Duemila anni di storia della moneta al museo Bottacin*, Padova, 1988; GORINI G., PARISE R., SACCOCCI A., *A testa o croce. Immagini d'arte nelle monete e nelle medaglie del Rinascimento. Esempi dalle collezioni del museo Bottacin*, Catalogo della mostra, Padova, 1991.

⁽²⁾ M.B.P., A.P. vita, b. 1-2 s.n. È importante ricordare che le buste, contenenti i documenti relativi alla sua formazione culturale e alla sua attività lavorativa, sono state da lui meticolosamente archiviate e corredate di un suo personale commento.

⁽³⁾ M.B.P., A.P. vita, b. 9 s.n.

zia nello scrivere e sicuramente in lui era nata l'esigenza di migliorare la propria istruzione. Impiegava il tempo libero in esercizi di scrittura, ortografia, grammatica, nella lettura di testi di scienze, storia e letteratura, sia italiana che straniera, e nell'apprendimento di francese, inglese, tedesco, lingua, quest'ultima, nella quale era particolarmente ferrato⁽⁴⁾.

Nel 1830 Nicola Bottacin venne assunto dalla "Casa James Shiras", una ditta di manifatture inglesi che aveva aperto una filiale a Venezia: qui rimase fino al 1836. Fu un periodo di intensa attività, base della sua fortuna futura: infatti le doti di costante applicazione e bravura che dimostrò nel trattare gli affari gli fecero guadagnare la fiducia dei suoi datori di lavoro.

Dopo un breve soggiorno a Milano, dove tentò senza successo di avviare un'attività in proprio, nell'agosto del 1837 intraprese un lungo viaggio, attraverso Svizzera, Francia ed Inghilterra⁽⁵⁾. Il soggiorno estero, che durò fino al marzo 1839, era mirato a conoscere e visitare fabbriche di tessuti, manifatture e stamperie, in modo tale da acquistare la pratica e le conoscenze che gli sarebbero state utili per la sua futura attività commerciale. In questi due anni all'estero, durante i quali rientrò in patria solo un paio di volte, Bottacin stese un interessante "Giornale" di viaggio (Figg. 15-16), che compilò quasi giornalmente, annotando opinioni e valutazioni dei luoghi che visitò ed analizzando ogni cosa con attenzione e sagacia. Da ogni esperienza, da ogni aspetto della vita, dall'osservazione dei costumi di paesi diversi e lontani, Bottacin volle trarre quanto più era possibile per l'arricchimento della sua persona.

Ciò che maggiormente interessa, in relazione alla sua passione artistica, è un cospicuo numero di pagine ricche di commenti, descrizioni, impressioni e valutazioni sulle opere d'arte che Bottacin immancabilmente aveva visitato in ogni località in cui si era recato. Scorrendo i passi da lui lasciati sulla carta è possibile verificare come in lui si stesse consolidando l'interesse per il mondo artistico; interesse che, in un secondo momento, seppe indirizzare verso un settore ben definito e coltivare con organicità e metodo quasi scientifico.

Alcuni esempi: "Parigi 3 settembre 1837 [...] Passo tutta la mattina nella famosa Galleria del Louvre. Nella Scultura mi sorprende il Gladiatore Combattente, e l'Ermafrodito statue Antiche che apparteneva-

⁽⁴⁾ M.B.P., A.P. vita, b. 8-9 s.n.

⁽⁵⁾ M.B.P., A.P. vita, diario di viaggio 1837-1839.

no a Borghese. Tra i quadri che sono presso che 1500 ne osservai molti di Tiziano e di Raffaello, di Paolo, e de' migliori Pittori Italiani, Fiamminghi, Spagnuoli. – In 4 ore che fui in questa vastissima Galleria non potei ammirare che parte soltanto di tante Opere Celebri. Mi sorprese la Deposizione dalla Croce di Tiziano, Rit.to di Castiglione di Raffaello, el Poverello di Murillo. – Bisognerà ritornare!”

“Londra 31 maggio 1838

Visito l'Abbazia di Westminster che si può ora mal vedere attesi i preparativi che vi si fanno per l'Incoronazione della Regina Vittoria che avrà luogo il g. 28 giugno. Molti sono i Monumenti che vi si trovano di personaggi illustri, e Celebri della storia [...]"

“Londra 24 giugno 1838

[...] Noterò solo le cose più importanti e vanno sopra ogni cosa i sublimi cartoni di Raffaello, 7 in numero, e benissimo preservati che sono le meraviglie dell'arte. Il vedere questi soli merita un viaggio. [...] Nel Museo vedo molti bei Quadri di Rubens che comincio ad ammirare molto più che non abbia fatto sin ora mentre è qui soltanto a mio credere che si vedono i suoi Capolavori. [...]"⁽⁶⁾.

Anche l'architettura stimolò la sua curiosità artistica; e bisogna pensare che ne traesse e detenesse particolare competenza, se quindi-
ci anni più tardi, quando si fece costruire la villa di Trieste, introdusse egli stesso alcune modifiche al progetto, avendo chiara in mente la sua idea di abitazione confortevole.

Di ritorno dall'Inghilterra, il 15 agosto 1838 conobbe a Milano Giovanni Pettondi. Da questo incontro nacque il progetto di una società che si realizzò l'anno successivo, quando i due aprirono una ditta commerciale in Trieste, operante nel campo delle manifatture all'ingrosso, sotto la ragione sociale “Nicola Bottacin & C.”⁽⁷⁾.

La scelta della città fu oculata; Trieste era infatti un importante centro commerciale, fornito di un ampio mercato nazionale ed estero e di un porto fiorente, che aveva superato la concorrenza dell'ormai decaduta Venezia. Nel giro di pochi anni l'attività di Bottacin si accrebbe e prosperò, grazie alle esperienze accumulate, nonché ad una saggia conduzione economica.

A Trieste Bottacin non solo aveva posto la sede della sua attività economica, ma aveva anche stabilito la sua residenza e si era inserito

⁽⁶⁾ M.B.P., A.P. vita, diario di viaggio 1837-1839, Londra 24 giugno 1838; Anversa 18 luglio.

⁽⁷⁾ Archivio di Stato di Trieste, fondo Tribunale Commerciale Marittimo, busta n. 375, fasc. n. 17.

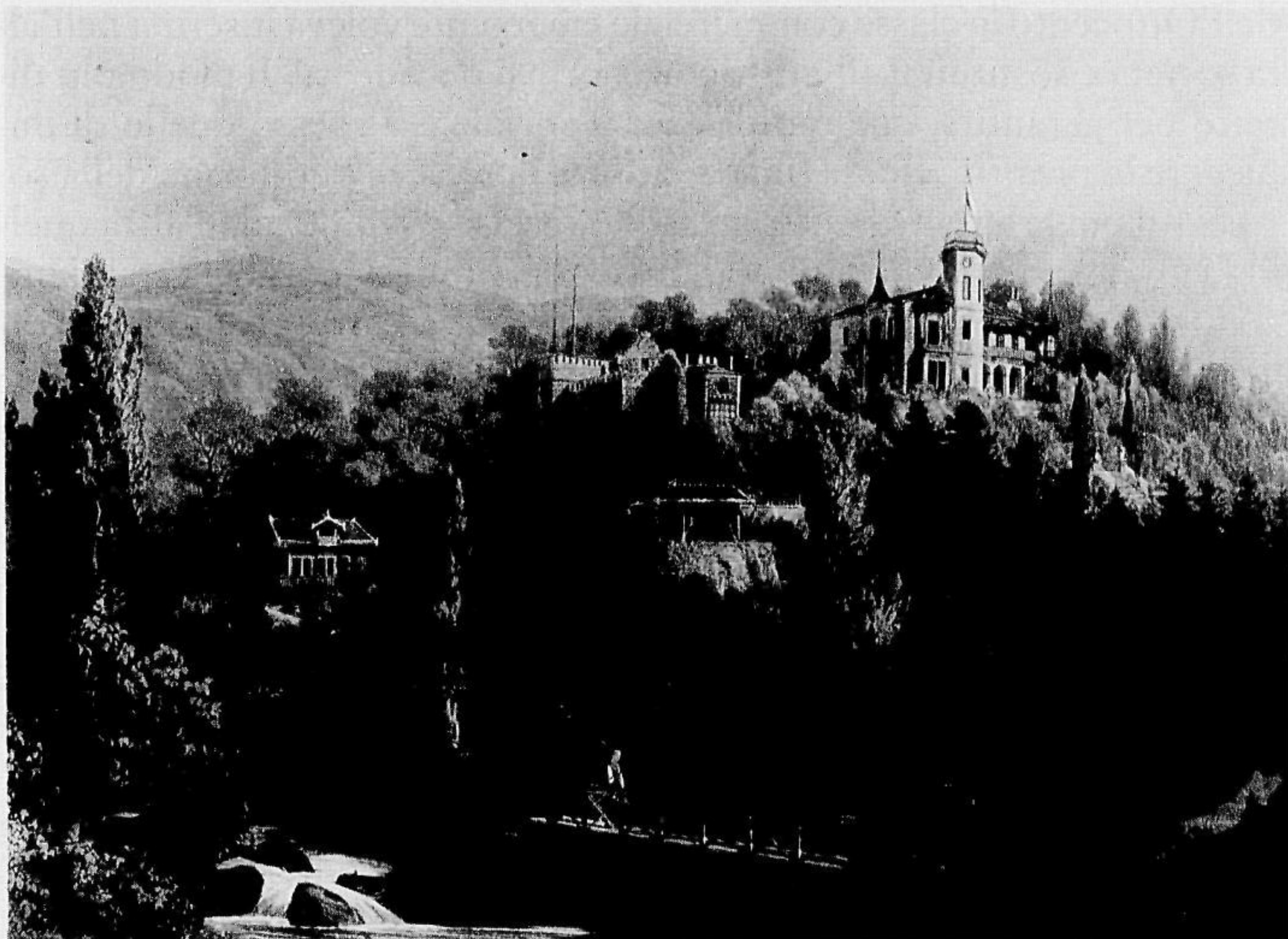


Fig. 1 - Alberto Rieger. Veduta di Villa Bottacin a Trieste, acquarello, 1866. Padova, Museo Bottacin.

nella vita sociale e culturale della città. Nel ventennio seguente il suo trasferimento, assunse numerose cariche municipali ed amministrative; partecipò ad opere benefiche, a favore di poveri o di istituti pubblici, quale l'Ospedale Civile o il Monte di Pietà. Fu attivo anche nel campo finanziario, mantenendo la carica di censore della filiale triestina della Banca Nazionale Austriaca dal 1853 al 1862. In campo culturale si dedicò all'attività della Società Filarmonica Drammatica, fu socio della Società affiliata a quella di Belle Arti di Vienna e socio fondatore della Scuola triestina di disegno. Ebbe il diploma di cavaliere dell'Ordine Austriaco della Corona di ferro e il titolo di ufficiale dell'Imperiale ordine Messicano di S. Maria della Guadalupa⁽⁸⁾.

Il genere di attività svolto da Bottacin non era una sua prerogativa, ma caratterizzava l'operosità della ricca borghesia triestina che, come lui, aspirava ad avere un ruolo ed una posizione sociale. Questa è anche una caratteristica del periodo che si sta esaminando: verso la metà

⁽⁸⁾ M.B.P., A.P. vita, b. 2 s.n.; in queste carte Bottacin elenca la documentazione riguardante tutte le cariche da lui assunte durante la sua permanenza triestina.

dell'Ottocento la classe commerciale emergente voleva inserirsi nell'alta società e sostituirsi all'aristocrazia ormai decadente. Il modo più diretto per garantirsi una rapida ascesa sociale era spesso quello di impiegare le proprie risorse finanziarie, da una parte per il bene della società (di qui le attività benefiche e di interesse comune), dall'altra quello di investirle in beni culturali ed artistici. Molti signori benestanti impegnarono i loro capitali nell'acquisto di opere d'arte, facendo del collezionismo una moda della nuova borghesia ottocentesca⁽⁹⁾.

Anche Bottacin fu colpito da questa sorta di mania. Arrivato a Trieste, impiegò le sue risorse, finanziarie e culturali, nella realizzazio-

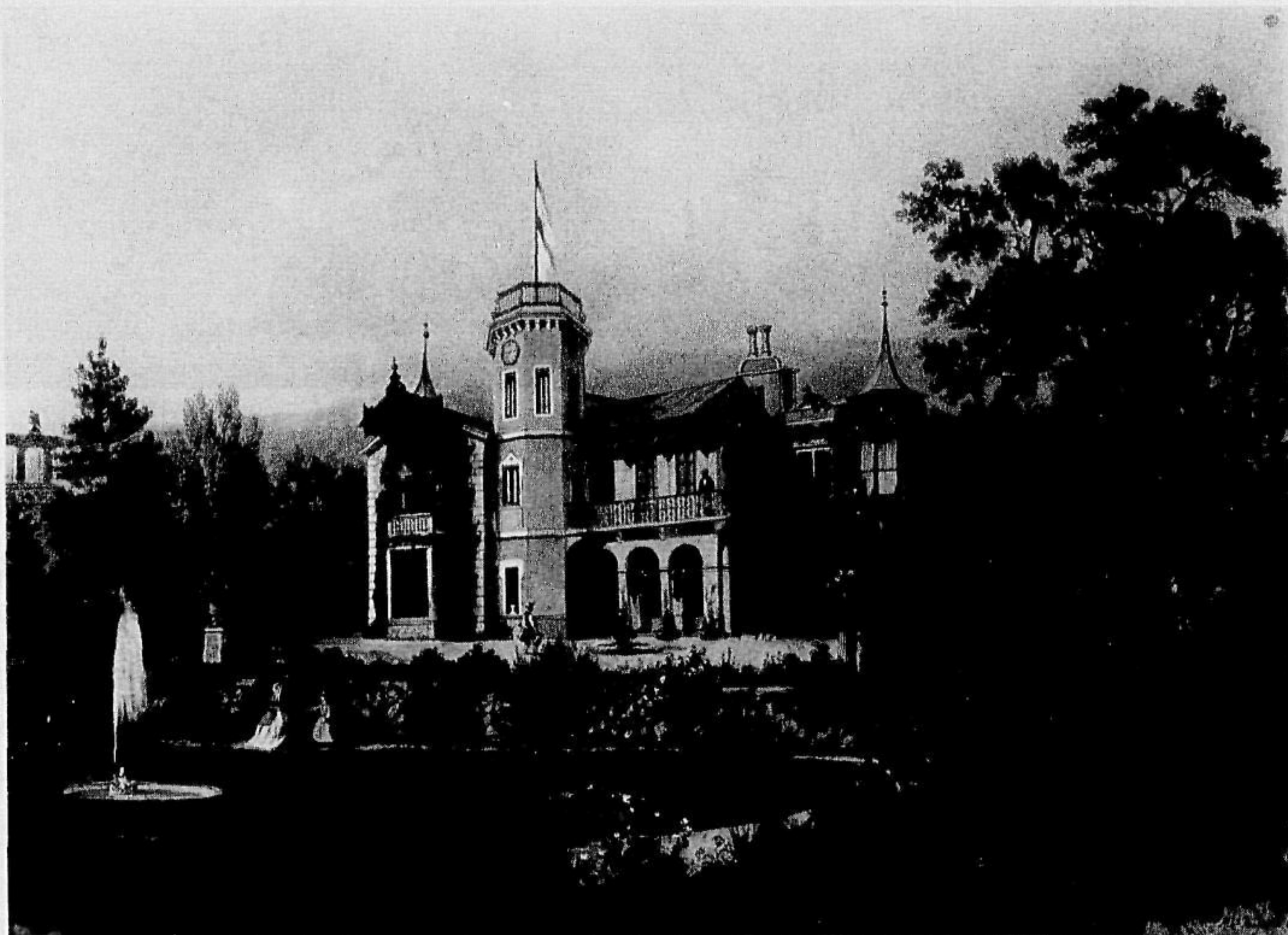


Fig. 2 - Alberto Rieger. Veduta di Villa Bottacin a Trieste, acquarello, 1866; Padova, Museo Bottacin.

⁽⁹⁾ GENERINI ETTORE, *Trieste antica e moderna*, Trieste, 1884; SCHLOSSER VON JULIUS, *Die Kunst und Wunder Kamern der Spatreinassance*, Liepzig, 1908; DONATH ADOLPH, *Psycologie des Kunst-sammels*, Berlin, 1920; BASILIO ORESTE, *Saggio di storia del collezionismo triestino*, "Archeografo triestino", Trieste, 1934, pp. 166-200; SALERNO LUIGI, *Musei e collezioni*, Enciclopedia Universale d'Arte, Firenze, 1958, vol. IX; EMILIANI ANDREA, *Musei e museologia*, Storia d'Italia, Torino, 1973, pp. 1615-1655; HAUSER ARNOLD, *Soziologie der Kunst II*, Munchen, 1974, ed. it. 1977; BINNI LANFRANCO-PINNA GIOVANNI, *Museo. Storia e funzione di una macchina culturale dal 500 ad oggi*, Milano, 1980; LUGLI ADALGISA, *Naturalia et Mirabilia*, Milano, 1983; AA.VV., *Abitare la periferia dell'Impero nell'Ottocento*, catalogo della mostra, Trieste, 1990; AA.VV., *Memoria e progetto per la Milano italiana 1870-1900 e il caso Bagatti-Valsecchi*, Atti del convegno, 1990.



Fig. 3 - Alberto Rieger. Chalet svizzero di Villa Bottacin, acquarello, 1866. Padova, Museo Bottacin.

ne di quella che sarebbe diventata la sede delle sue collezioni: villa Bottacin, un'abitazione in cui era possibile "[...] trovare riunito tutto quello che uno spirito creatore può realizzare con la sua volontà ed esperienza [...]"⁽¹⁰⁾.

Nel Museo Bottacin si conservano cinque acquarelli (Figg.1-5), eseguiti nel 1866 da Alberto Rieger, raffiguranti la villa di Bottacin nelle sue varie parti: "Abitazione", "Prospetto generale", "Castello al Cacciatore", "Rovina", "Parte svizzera". Non si trattava dunque di un singolo edificio, ma di un complesso di costruzioni, circondate da una rigogliosa vegetazione. L'abitazione vera e propria era situata al centro del complesso, sulla cima di un piccolo colle, così da poter dominare tutto il luogo.

Il progetto di tale costruzione gli fu fornito dall'architetto ticinese Giovanni Bernardi. Al disegno di questi il proprietario apportò modifiche, sul modello delle case di campagna da lui viste in Scozia ed In-

⁽¹⁰⁾ GORACUCHI J. ALEXANDER, *Die Adria und ihre Konsten*, Trieste, 1863.



Fig. 4 - Alberto Rieger. Castello al cacciatore di Villa Bottacin, acquarello, 1866. Padova, Museo Bottacin.

ghilterra, basandosi in particolar modo su quella di Walter Scott, situata ad Abbotsford⁽¹¹⁾.

La casa del famoso scrittore, iniziata nel 1816, aveva inaugurato un nuovo stile che trovò notevole fortuna in Scozia e venne definito “stile baronale scozzese”. Veniva impiegato quasi esclusivamente per residenze di campagna di signori facoltosi: consisteva in una sintesi tra la moda corrente della villa imponente a forma di castello, ed il recupero dello stile e del gusto medievale, tipici della sensibilità romantica. Era in sostanza una sorta di villa-castello che richiamava il Rundbogenstil tedesco⁽¹²⁾.

Numerosi sono gli esempi di architettura, in Inghilterra e Scozia, a cui possono essere ricondotti i fabbricati eretti nella proprietà di Bottacin: il Castello medievale presso Old Town; Highclere Castle nello Hampshire; una villa costruita a Cronhill; Blaise Hamlet a Bristol. Sono costruzioni turrette, dalle caratteristiche forme medievali e romanti-

⁽¹¹⁾ GENERINI E., 1884, pp. 147-148.

⁽¹²⁾ HITCHOCK HENRY-RUSSEL, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Century*, Harmondsworth, 1958.

che, che per la mescolanza anche di elementi desunti dall'architettura italiana e di forme esotiche possono essere definite "pittoresche" ed eclettiche⁽¹³⁾.

Indubbiamente anche la villa, eretta in Trieste, può essere definita eclettica, caratterizzata com'è da una mescolanza vivace di diverse tipologie architettoniche, in cui non manca un tocco di esotismo nei pinnacoli che spiccano dall'edificio.

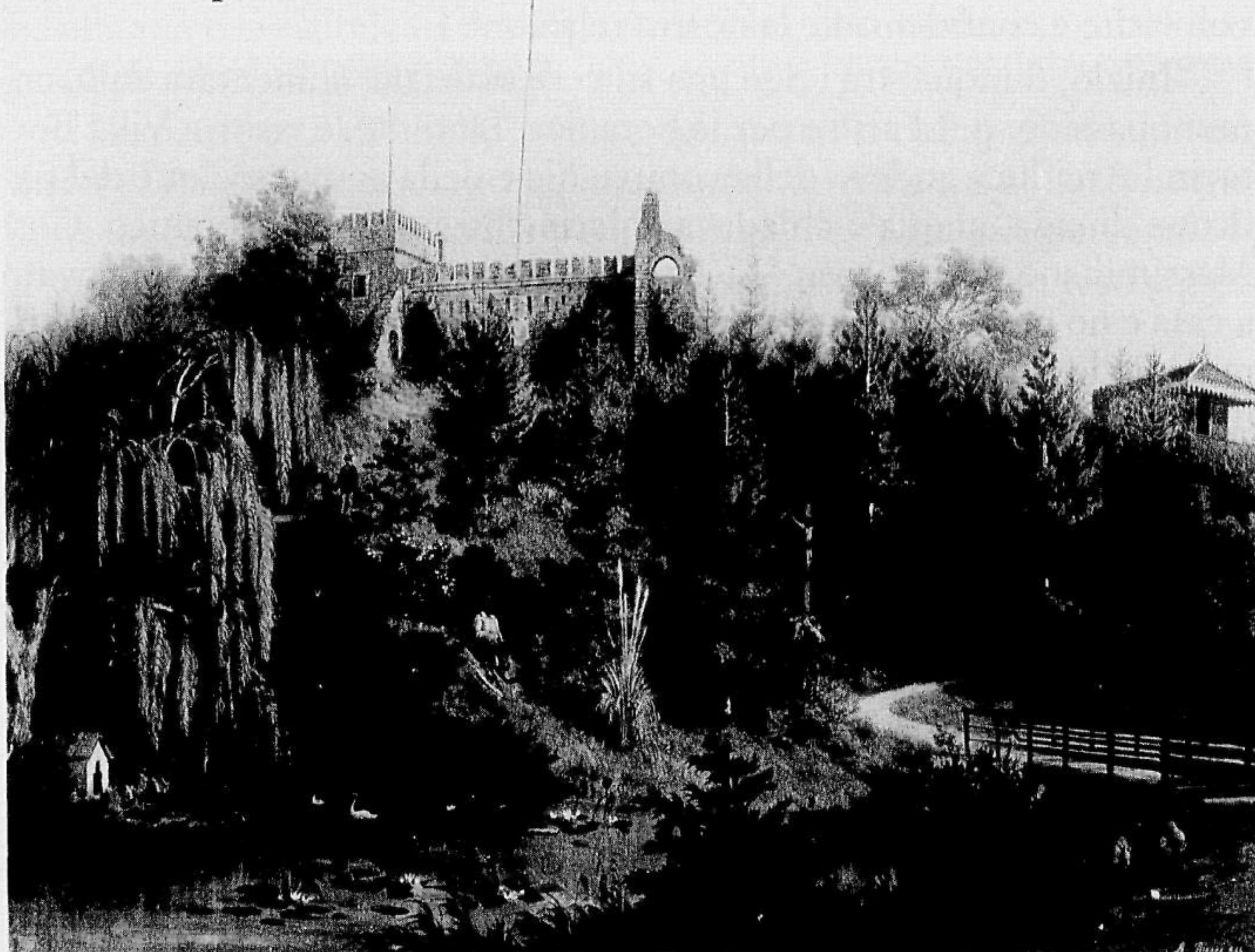


Fig. 5 - Alberto Rieger. Rovina medievale in villa Bottacin, acquarello, 1866. Padova, Museo Bottacin.

Nicola Bottacin viaggiando nei paesi tedeschi, peregrinando per le città e le campagne inglesi e scozzesi, aveva realmente assorbito tutto ciò che aveva visto ed ammirato, ed aveva cercato di ricrearsi un ambiente ispirato a quei luoghi.

All'inizio del 1854, quando i lavori della villa si stavano ultimando, due ufficiali di marina chiesero al padrone di casa se potevano visitare l'edificio. Bottacin li accolse e subito conobbe da uno di essi

⁽¹³⁾ HITCHCOCK H.-R., 1958, pp. 91-135.

l'identità del suo collega: si trattava di Massimiliano d'Asburgo, fratello dell'imperatore Francesco Giuseppe. Dopo quella visita il principe si recò diverse volte a villa Bottacin, "[...] accompagnato da altri, e spesso anche solo, come più tardi vi condusse ripetutamente la sposa sua, la povera Imperatrice Carlotta, i suoi fratelli e sua madre, sino all'accordarmi libero accesso alla sua Casa e alla sua persona ad ogni momento che avessi desiderato vederlo, locché rese frequenti le scambievoli visite e confidenziale la nostra relazione [...]"⁽¹⁴⁾.

Iniziò, dunque, fra i due una sincera amicizia, alimentata dalle comuni passioni per l'arte e per la botanica. Durante le visite a Villa Bottacin l'Arciduca godeva della compagnia e della conversazione del padrone di casa, al quale chiedeva chiarimenti in campo botanico. Così Massimiliano ne scriveva: "[...] Sono andato da Bottacin; l'ho trovato a casa e ho percorso il suo giardino. Conversazione piacevolissima, stimolante lo spirito. Le sue piante sono tenute in modo perfetto e ha bellissimi esemplari. Per Miramar mi sono segnato i nomi *Cupressus torulosa* [...]; *viburnum macrophilum* [...]; *sabina pendula* [...]. Bottacin tra le sue piante è un eremita felice. Il tempo non gli è mai lungo, egli parla della sua solitudine con vera delizia [...]"⁽¹⁵⁾.

Bottacin ed il giovane Asburgo mantennero i contatti anche dopo la partenza del principe per la sfortunata missione in Messico nel 1865. E la lontananza non affievolì il legame che avevano costruito in dieci anni; anzi forse la distanza li rese più propensi alla confidenza. Le lettere di Bottacin lo dimostrano: il tono è più intimo, egli non si limita ad informare l'Imperatore su come procedono le cose a Miramare, ma gli rivela anche i suoi problemi ed i suoi progetti: "[...] Non le disgrada ora, io spero, che Le parli un poco anche di me. [...]"⁽¹⁶⁾.

La tragica scomparsa dell'Imperatore del Messico gettò l'amico in una profonda costernazione. Gli era stato fedele e devoto in vita e volle suggellare il suo ricordo, ora che era morto, dedicandogli un piccolo museo, all'interno di quello già esistente in Padova.

In un diario personale Bottacin volle ricordare con queste parole l'amicizia col "fiore d'Asburgo":

⁽¹⁴⁾ M.B.P., documenti conservati nel mobile che Bottacin riservò alla custodia di tutti gli oggetti regalatigli da Massimiliano.

⁽¹⁵⁾ Dal diario di Massimiliano del 1863, conservato all'Archivio di Stato di Vienna; il brano è stato tratto da Gasparini Lina, *Ricordi triestini di Nicola Bottacin*, "La porta orientale", Trieste, 1954, n. 5-6, pp. 3-20.

⁽¹⁶⁾ Cfr. nota 14.

“[...] Non si dirà, io spero, adulazione la mia se dopo tanta avventura dichiaro che la devozione, affermazione e stima che gli ho professate in vita e gli conservo ebbero origine soltanto dalla conoscenza che potei acquistare della bontà delle sue intenzioni, del sincero amore che portava agli Italiani, del suo gran desiderio di operare al bene, e d'illustrarsi con azioni grandi e generose. Se lo onorai non fu già a causa, ma dirò anzi ad onta della sua elevata posizione, tanto superiore alla mia, ed alla sua condizione di Principe Austriaco, che rendeva me, Italiano, poco proclive ad avvicinarlo. [...]”.

“Amante [...] del bello”, come egli stesso si definì, Bottacin soddisfece la sua passione di raccoglitore riunendo nella sua abitazione triestina un cospicuo numero di opere d'arte. Questa galleria personale fu il suo orgoglio: essa infatti lo rese tanto famoso che alcuni testi e giornali dell'epoca lo menzionarono⁽¹⁷⁾.

Non è facile chiarire, tramite i documenti, come ebbe inizio questa ricca raccolta, ossia quali furono le circostanze che portarono Bottacin a contatto col mercato dell'arte. I carteggi riguardanti i suoi interessi artistici, e più specificamente gli acquisti d'oggetti d'arte e il rapporto con gli artisti, coprono gli anni 1852-1870. Nel 1850 Bottacin aveva 45 anni: la sua attività collezionistica iniziò dunque in età avanzata; si è visto come egli avesse dovuto costruirsi la sua fortuna praticamente dal nulla, così da non potersi dedicare prima alla sua raffinata e dispendiosa attività di “dilettante” d'arte.

Il successo professionale lo aveva portato a frequentare persone del buon ceto sociale. Il suo amore per l'arte aveva contribuito a selezionare le sue conoscenze, privilegiando chi condivideva la sua stessa passione. Data la familiarità tra gli interessati, era possibile allargare la sfera delle proprie conoscenze, tramite mediazioni personali e private.

Bottacin stabilì collegamenti in diverse città d'Europa. Egli compiva numerosi viaggi, durante i quali verosimilmente non perdeva occasione per recarsi in botteghe d'antiquariato, aste pubbliche, o presso collezionisti privati, di cui si procurava talora gli indirizzi, tramite altri amatori coi quali intratteneva corrispondenza. Era inevitabile, infine, che conoscesse direttamente gli artisti allora in voga e meditasse di rivolgersi a loro per quadri e sculture rispondenti alla sua sensibilità.

(17) SENONER ADOLPH, *Reiseskizzenaus der Lombardei und Venetien*, Moskau, 1860; GORACCHI J.A., 1863; GENERINI E., 1884; “Avanti sempre!!!”, Padova, 31 dicembre 1873.



Fig. 6 - Antonio Zona. L'Angelo custode, olio, 1853. Padova, Museo Bottacin.

Nei carteggi conservati al Museo Bottacin esiste una busta dedicata esclusivamente alla corrispondenza tra il collezionista e gli artisti a cui si rivolse (Figg. 12-14). Dalla lettura di queste missive emerge una figura di collezionista che riuscì anche ad incarnare alcuni aspetti del mecenate in senso classico. Con alcuni artisti, infatti, tenne sempre un certo tipo di rapporto. Innanzitutto era quasi sempre lui a stabilire il soggetto delle opere. Non si limitava a dare indicazioni generiche sul tipo di rappresentazione, ma fissava esplicitamente le pose dei personaggi, le espressioni dei volti, le vesti e gli ornamenti con cui dovevano essere abbigliati i protagonisti e i sentimenti che doveva suscitare sull'osservatore la visione dell'insieme. A questo proposito è utile trascrivere per intero le indicazioni che Bottacin diede allo scultore Giuseppe Capolino in relazione ad una statua che gli aveva chiesto e che avrebbe dovuto intitolarsi "Gli Orfani": "Un fanciullo di dieci anni, e una fanciulla di sei assiderati dal freddo, mal coperti, mal nutriti si stringono

l'uno all'altro per riscaldarsi. Mancanti di Genitori, e di Parenti il fanciullo per la maggiore sua età non solo, ma per essere Uomo riconoscendo il dovere di proteggere la povera piccina non cura tanto se stesso quanto la sorellina, e stringendosela al seno, la copre di poveri cen-ci che a lui restano per darle Calore.



Fig. 7 - Fortunato Bello. La fiducia in Dio, olio, 1854-55. Padova, Museo Bottacin.

La fanciulla avrà un tozzo di pane nero in mano, ma il freddo non le permette di cibarsene. La scena d'intorno rappresenta rigida la Stagione e le sofferenze dei poveri meschini che a maggior dilucidazione dello stato loro di miseria li farei ricavati sotto un qualche portico aperto.

Le fisionomie siano interessanti, e lascino vedere bellezza guasta da patimenti. Quella del fanciullo mostri anche intelligenza, ed affetto.

La vista di questo gruppo deve destare pietà, e far nascere immediato il desiderio di soccorrere i *poveri Orfani*"⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁸⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. H, fasc. IV, c. 260.

Ed ancora in relazione ad una statua dal titolo "La primavera" (Fig. 8), scrisse allo scultore Vincenzo Vela le seguenti condizioni: "Che la statua fosse una Flora da eseguirsi in marmo [...] di Carrara di prima qualità [...]. Che la testa fosse cangiata in quella di giovinetta dai 15 ai 16 anni avvenente, e simpatica; gaia e sorridente nell'atto di ornarsi di fiori la chioma. Col mandar io un ritratto si perderebbe l'originalità, ed io mi affiderei piuttosto al buon gusto del Sig. Professore che sceglierà un tipo che ralleghi in vederlo. [...]"⁽¹⁹⁾.

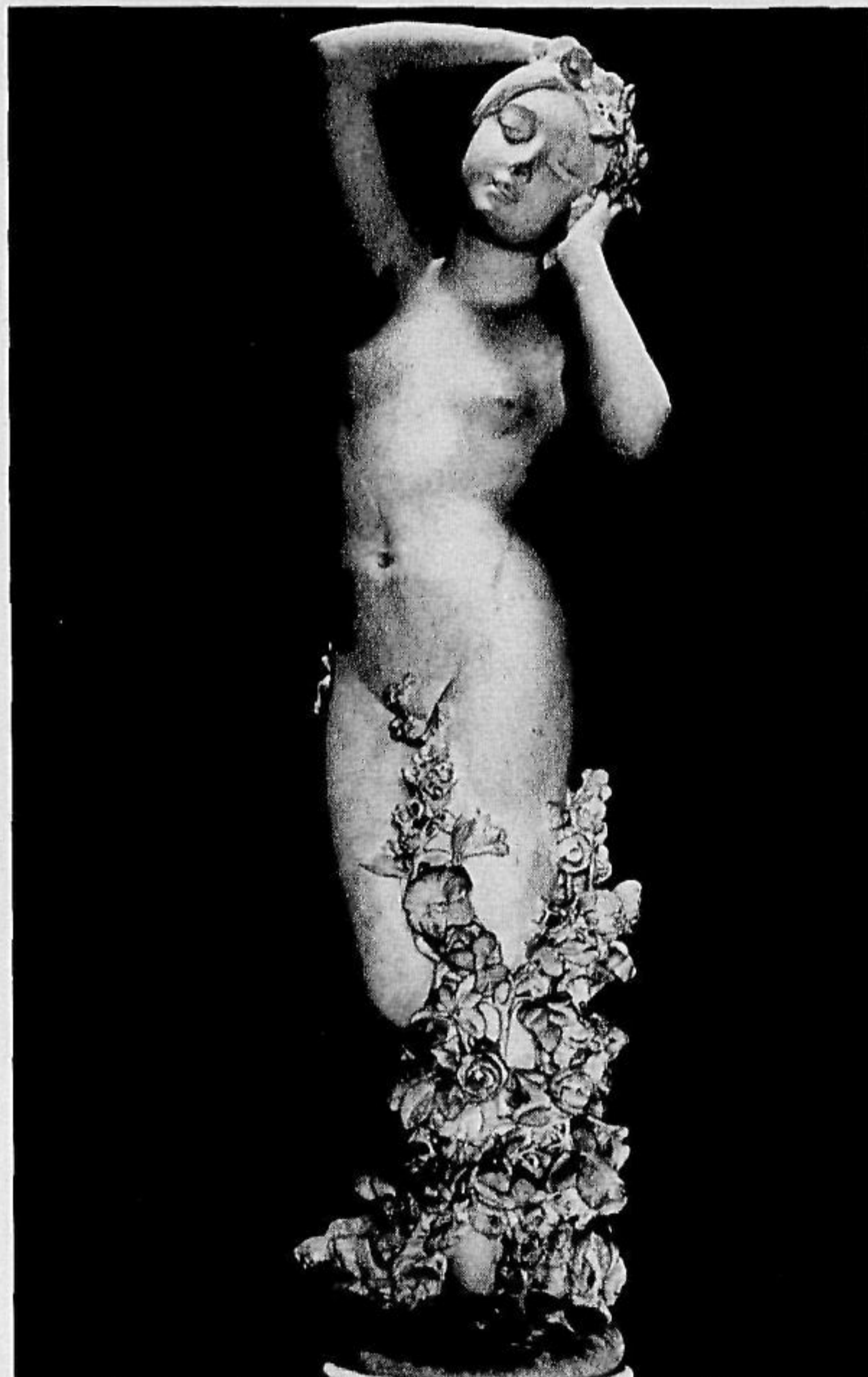


Fig. 8 - Vincenzo Vela. Flora, marmo, 1857. Padova, Museo Bottacin.

È probabile che egli prescrivesse anche le misure delle tele e delle statue, poiché esse avrebbero dovuto decorare la stanza da letto (come "L'angelo custode" di Antonio Zona) (Fig. 6), la sala o lo studio, ed

⁽¹⁹⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. H, fasc. V, cc. 398-399.

egli solo conosceva le dimensioni dei locali e le possibilità di collocazione.

Fino al sec. XVII gli artisti erano soliti ricevere tutto questo complesso di disposizioni ed osservarlo alla lettera, ed è interessante notare come Bottacin imponesse questo controllo, spesso rigido, agli artisti in un'epoca in cui questi ultimi stavano scoprendo la loro autonomia, grazie al pensiero romantico ed alla proclamazione dell'artista-genio. Questo forse potrebbe indicare che egli fu sordo ad un certo filone di pensiero.

Si rivolse esclusivamente ad artisti classici, dimostrandosi così indifferente nei confronti dell'arte all'avanguardia; era inoltre legato al concetto dell'artista-artigiano, realizzatore delle idee che lui, Bottacin, aveva elaborato e voleva vedere attuate. Era attento ed ammirava in particolar modo le qualità estetiche dell'opera ed il pregio della materia, anche in questo facendo rivivere in lui lo scrupoloso mecenate del passato.

Alle volte vessava gli artisti con le sue insistenti richieste di abbassare i prezzi delle opere, lamentando la mancanza di capitali più grandi di quelli che, certo, gli avevano permesso sicurezza e prestigio. Giungeva persino ad umiliarli, facendo intendere che non avrebbe più trattato con loro, quasi col proposito di sottolineare la propria superiorità.

È il caso quest'ultimo del pittore Fortunato Bello, al quale Bottacin nel 1853 aveva commissionato un quadro dal titolo "La fiducia in Dio" (Fig. 7). Il pittore dovette rimanere molto sorpreso, nonché amareggiato, quando apprese che il committente non era soddisfatto dell'opera: "[...] benché sia nuova prova della ben nota sua Maestria nel trattare soggetti di sentimento, essendo bellissime e molto espressive le due teste, pure non posso dire che sia di mia piena soddisfazione, trovandolo alquanto mancante nel colorito, assai trascurate le mani, ed avendo veduto altri suoi lavori eseguiti a mio parere con assai più amore e diligenza. [...]"⁽²⁰⁾.

Per comprendere appieno quanto Bottacin potesse essere rigido nei confronti degli artisti e non risparmiasse loro alcuna critica, è utile riportare parte di una lettera, indirizzata sempre al pittore Bello e data 14 maggio 1855:

"[...] Vengo ora a rispondere a quanto Ella mi scrive, con la sua solita franchezza, sperando di non offendere con ciò in nulla la di Lei suscettibilità.

⁽²⁰⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. H, fasc. II, c. 239.

Per servirla in quanto Ella mi chiede io non ho finora avute prove, ma soltanto parole, della sua disposizione per me, perché io mi possa trovare indotto ad anticiparle il denaro che porterebbe con sé di conseguenza l'Acquisto di qualche altro suo lavoro. [...] Ma sino ad ora i fatti furono assai contrari ai detti e senza parlare della seconda opera sua che avrebbe dovuto com'Ella scriveva essermi testimonianza dell'avanzamento che si proponeva dall'una all'altra delle sue opere, ma che non corrispose alle promesse, voglio ora parlare della prima soltanto, cioè della *Fiducia in Dio* cui palesemente a Lei, e a tutti feci conoscere quanto io ne facessi conto, e cara me la tenessi. Ma ora devo dire francamente, dopo che Lei ha creduto di lavorare per qui lo stesso soggetto con piccole variazioni, che sono miglioramenti, io non tengo più il suo quadro in quel grande pregio, e stima che come fortunato Possessore lo teneva, la copia ch'Ella ne ha fatto scemandone molto il Valore. [...]"

Con la stessa facilità con cui dimostrava fermezza e rigidità, sapeva però riconoscere i propri errori e riaccordare la fiducia tolta. D'altronde, non disdegnava intrattenere rapporti abbastanza approfonditi con alcuni dei suoi "protetti". Appare eccessivo in questo caso parlare di protettorato, concetto che implica un impegno molto più vasto di quello che Bottacin si assunse con gli artisti a cui si rivolse. Tuttavia, quando le circostanze, le possibilità economiche o le conoscenze contratte nell'ambiente a lui familiare glielo permettevano, era disposto ad essere vicino agli artisti e ad aiutare chi gli domandava un favore. Così era anche disposto a riconoscere il giusto valore di un'opera e ad elargire lodi ad un artista che lo aveva saputo pienamente soddisfare.

Questo fu il caso, ad esempio, dello scultore Vincenzo Vela. Ecco la lettera, datata 17 aprile 1858, che Bottacin gli inviò, dopo aver ricevuta la statua commessagli, intitolata "La Flora": "[...] La Flora è arrivata a salvamento, e senza il più piccolo danno, il che devo principalmente alla cura ch'Ella si è data per l'impacco, e per l'invio per cui devo tributarle i miei sinceri ringraziamenti.

Dirle ora quanto io sia soddisfatto del suo lavoro, quanto pieno di ammirazione per questa bellissima opera del genio suo, esprimerle non posso. Per 5 giorni adornò la sua Flora la nostra Esposizione di fiori e fu in questo la più grande attrazione, da tutti dichiarata il primo, e più bel oggetto d'arte che posseda la nostra Città. Si figuri come io ne vada superbo, e non posso fare a meno di protestarle la mia viva riconoscenza, mentre conosco bene ch'Ella ha trattata con particolare amore quest'opera sua accordandomi così una distinzione ch'io non merito che

per l'alta stima ch'io ho di Lei come Artista e come Uomo che mi sarà grato provarle in ogni occasione. [...]"

Informava, dunque, pittori e scultori del successo che le loro opere avevano conseguito, riferendo loro le citazioni degli articoli di giornali e riviste, che parlavano delle sue opere, articoli che egli conservava gelosamente⁽²¹⁾. Invitava gli artisti nella sua residenza, perché vedessero la collocazione che egli aveva assegnato alle opere. Soprattutto manteneva con essi una corrispondenza regolare e costante, per informarsi dei progressi e degli sviluppi dei lavori, ma anche per sostenere ed incoraggiare i nuovi talenti e quelli ormai consolidati. Per tutta la durata della commissione, dunque, Bottacin non abbandonava mai l'artista a se stesso, e poteva capitare che i contatti continuassero anche dopo la consegna del lavoro, sulla base di una stima reciproca, facendo così nascere un sincero rapporto amichevole.

Così era successo con lo scultore Angelo Cameroni, al quale Bottacin si era rivolto una prima volta nel 1859, per una statua intitolata "La preghiera del mattino", quindi nel 1866 per commissionare allo scultore un busto col suo ritratto, che gli era stato dedicato dal Comune di Padova e che ancora oggi si può ammirare visitando il Museo Bottacin. In occasione di quest'ultima commissione, il collezionista favorì e sostenne lo scultore, davanti alla Commissione Comunale, che giudicava l'artista lento nell'esecuzione ed esagerato nella richiesta del compenso. Ma Bottacin conosceva la bravura di Cameroni e non esitò appunto a prendere le sue difese⁽²²⁾.

Ma già precedentemente, nel 1863, si era rivolto a lui per avere un giudizio sull'autenticità o meno di una scultura che si riteneva opera del Canova e che, se si fosse riconosciuta la sua originalità, egli non avrebbe esitato ad acquistare. Il parere di Cameroni si trovò concorde con quello di altri esperti ed amanti d'arte nel ritenere autentica l'opera in gesso che raffigurava il busto del doge Paolo Renier: dopo varie trattative, Bottacin decise di acquistare l'opera che tutt'ora si trova nelle sale del Museo⁽²³⁾.

Da quanto esposto fin qui emerge una personalità piuttosto complessa. Da un lato Bottacin sembra ancora legato a certi schemi, a cer-

(21) Infatti nell'Archivio privato di Bottacin, fra le missive e i documenti relativi alle sue collezioni, vi sono anche tutti i ritagli dei giornali, in cui vengono descritte le opere che ornavano villa Bottacin.

(22) M.B.P., A.P. collezioni, b. H, fasc. V, cc. 437-446.

(23) M.B.P., A.P. collezioni, b. H, fasc. VII, cc. 273 e ss.

te tradizioni del passato, che volevano l'arte manifestazione di un gusto di pochi privilegiati. Era un buon conoscitore, animato da una forte passione per l'arte. A sua detta il privilegio di poter ammirare un'opera di valore che rispondesse al suo gusto estetico era più importante della sua disponibilità economica, e questo lo rendeva pronto ad affrontare notevoli spese. Tuttavia Bottacin stesso era il simbolo di una situazione che stava rapidamente mutando: ormai non esistevano più le condizioni economiche, culturali, sociali perché si verificasse l'antica collaborazione tra artista e mecenate⁽²⁴⁾. Il gusto del committente borghese trovava sempre meno rispondenza nel modo di esprimersi degli artisti che in tal modo si allontanavano sia dalla realtà del pubblico, perdendone il sostegno, sia dai "vecchi" mecenati, che lasciavano il posto ai mercanti d'arte⁽²⁵⁾.

Nicola Bottacin, nella sua complessità, con le sue diverse tendenze e atteggiamenti, rappresentava, forse inconsciamente, questo delicato passaggio. Sebbene egli fosse soprannominato da pittori e scultori, da scrittori e conoscenti "vero mecenate degli artisti"⁽²⁶⁾, la sua attività si svolse prevalentemente nel campo del collezionismo, ed è proprio dallo studio delle opere d'arte che egli raccolse, che possiamo trarre informazioni precise sul suo gusto.

La chiave d'interpretazione che consente di penetrare, per quanto possibile, fra le pieghe dell'animo di Bottacin e ci aiuta a capire meglio la natura dei suoi interessi, ce la fornisce egli stesso:

"[...] La mia passione, e la mania di possedere che n'è la conseguenza mi fecero fare indagini, ed incontrare relazioni in varie parti per procurarmi quello desiderato. Ho fatto una poca d'esperienza e so che [...] cose per averle bisogna pagarle, o lasciarle. Ma so d'altronde che c'è un limite a tutto, e che molte volte aspettando non si fa che guadagnare. [...]"⁽²⁷⁾.

Può essere non agevole cogliere l'esatto valore semantico di termini come "mania" e "passione", usati in tempi così vicini alla stagione romantica. Ma è indubbio che indichino una interpretazione che oggi diremmo dominante, che del resto non si risolse in qualcosa di effimero, ma divenne col tempo la ragione profonda di una sistematica ricerca

(24) HAUSER A., 1977, pp. 130-131.

(25) SALERNO LUIGI, *Mercato dell'arte*, Enciclopedia Universale d'Arte, Firenze, 1958, vol. IX, p. 53.

(26) "Avanti sempre!!!", Padova, 31 dicembre 1873, Anno IV.

(27) M.B.P., A.P. collezioni, b. A, c. 340.

nel desiderio di pervenire ad una completezza di raccolte, forse irraggiungibile. D'altra parte era uomo di cultura ma non sistematica, sembra quindi metodologicamente corretto tener conto anche di questo aspetto per valutarne le possibilità.

Bottacin non si dedicò soltanto all'attività di "mecenate" nel senso più lato del termine. Grazie ai contatti con altri collezionisti, con mercanti d'arte, con esperti d'antiquariato egli veniva informato sulla circolazione di oggetti artistici che acquistava per arredare la sua abitazione di Trieste e per creare un ambiente consono alla sua sensibilità e al suo gusto.

La collezione e le raccolte, a cui Bottacin stava dando forma negli anni attorno alla metà del secolo, si componevano dei più diversi pezzi artistici: bronzi, mobili in stile, cassepanche antiche, vasi, cornici.

Nell'ottobre del 1855 il collezionista si mise in contatto col sig. Miroy Frères, titolare di una fabbrica di bronzi e bronzetti di Parigi. Qualche tempo prima aveva visitato l'Esposizione universale d'arte nella capitale francese, dove la sua attenzione era stata attratta dalle state bronzee, provenienti dalla fabbrica Frères, "par leur beauté, et leur prix modéré" ⁽²⁸⁾.

Bottacin espresse al suo corrispondente il desiderio di avere i disegni, corredati dalla nota dei prezzi, dei modelli più celebri delle sue sculture e in particolar modo della "Nuit", che egli aveva apprezzato più di tutte. Nell'elenco che Frères inviò al collezionista erano indicate, oltre al titolo dell'opera e al prezzo, anche le misure delle statue. Nonostante la scelta abbastanza ampia (l'elenco comprendeva sei sculture: "Afrique, Europe, Nymphe, Ceres, Ternone, La Nuit"), la preferenza di Bottacin cadde sulla "Nuit", di cui ricevette anche una foto. Essa dunque entrò a far parte della raccolta Bottacin, per il prezzo di 750 franchi.

Questo è solo un esempio di come il mercante triestino si procurava gli oggetti artistici che dovevano decorare ed arredare villa Bottacin. Tra il 1858 ed il 1859 si avvalese dell'amico padovano Luigi Rizzoli e del padre di questi, per completare l'arredamento del "Castelletto" che voleva eretto sulla parte più alta della proprietà in stile medievale ⁽²⁹⁾.

⁽²⁸⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. H, fasc. I, c. 46.

⁽²⁹⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. A, c. 127-128.

I Rizzoli avevano a Padova un negozio di antichità e fu quindi abbastanza semplice per loro accontentare i desideri di questo esigente personaggio, procurandogli mobili adatti e con essi “stipi o scrignetti” di foggia antica, lavorati con decorazioni.

Gli interessi di Bottacin non erano limitati ai mobili in stile o alle sculture. Nel corso degli anni acquistò, sempre per il tramite e l'interessamento di Luigi Rizzoli, alabarde, spade, pugnali, sciabole, berretti, staffe, – pezzi con i quali fece comporre due “trofei”, destinati ad ornare le pareti della stanza medievale; – un calamaio in bronzo con coperchio (Fig. 9); un campanello in bronzo decorato a rilievo; una “Piletta” dell'acqua santa in argento; un piccolo calice “[...] di vetro opalizzante, detto anche *Girasole*, [...]”⁽³⁰⁾.



Fig. 9 - Calamaio in bronzo con coperchio. Padova, Museo Bottacin.

Durante le sue ricerche, al collezionista poteva capitare di venire in possesso di oggetti che non rientravano nella sua specifica sfera di interessi, ma che egli decideva di tenere ugualmente, in previsione di concludere uno scambio con altri collezionisti. Alcune volte, tuttavia, quando ciò non era possibile, si risolveva a tenere l'oggetto esclusiva-

⁽³⁰⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. A, cc. 87-88.

mente per la sua particolarità. Un certo eclettismo, dunque, caratterizzava la sua passione collezionistica, quanto meno prima che si indirizzasse in modo esclusivo verso la numismatica.

Tra le svariate tipologie di oggetti della raccolta triestina, trova posto, se pur non in maniera rilevante, una serie di reperti antichi⁽³¹⁾. A partire dal 1860 infatti Bottacin si mise in contatto col collezionista Alessandro Volpi, che risiedeva e si spostava frequentemente tra la Croazia e la Slovenia. Costui si interessava in modo particolare di archeologia: spesso veniva a conoscenza di scavi nelle zone citate, e non mancava mai di segnalare a Bottacin gli oggetti di cui giungeva in possesso.

I primi reperti archeologici menzionati nelle missive sono cinque pietre lapidarie romane, mancanti di qualche frammento, comunque di notevole interesse. Volpi volle fermare l'attenzione di Bottacin su una lapide in particolare, che apparteneva al territorio di Aquileia. Nel giudizio dell'archeologo il pezzo, di notevole valore storico, non poteva essere escluso da una raccolta *d'arte specificamente italiana* come quella di Bottacin, poiché rappresentava un monumento di storia patria, ed era perciò adattissima alla sua villa.

Volpi dunque conosceva lo spirito che guidava l'interesse di Bottacin, volto cioè a raccogliere oggetti d'arte e di storia *nazionale*; ma leggendo le lettere che il collezionista triestino scrisse in risposta all'archeologo, si deduce come egli non fosse particolarmente interessato a questo genere di reperti. Volpi, tuttavia, non si scoraggiò e, dopo questo primo rifiuto, continuò a tenere informato Bottacin sugli oggetti di scavo di cui veniva a conoscenza o in possesso. L'epistolario non contiene le missive di risposta del collezionista. Per conoscere se Bottacin avesse o meno accettato i reperti archeologici propostigli, si è verificata la loro presenza in un elenco compilato dal Rizzoli nel 1869 ed intitolato "Catalogo di oggetti fittili Etrusco-romani ed egiziani parte dei quali in bronzo depositati nel Civ. museo Bottacin dall'Egregio Fondatore del detto museo".

Al n. 6 è citato un "fiaschetto balsamario con rilevata la testa di Medusa"; al n. 106 si menziona un orecchino d'oro, quindi un piccolo ornamento anch'esso d'oro (n. 107) ed una corniola con l'incisione di una Vittoria-galatea (n. 108); e ancora vi si trovano citate ampole lacrimatorie, lucerne, vasetti, scodelle: i medesimi oggetti che Volpi aveva proposto a Bottacin.

(31) M.B.P., A.P. collezioni, b. C, cc. 124-181.

Possiamo avanzare l'ipotesi che il collezionista non fosse interessato alle lapidi, di cui infatti non si è trovata menzione nel catalogo. Al contrario i reperti di dimensioni inferiori avevano attirato la sua attenzione e si era lasciato vincere dal desiderio di averli. In lui aveva avuto il sopravvento quella "mania di possedere", di circondarsi di oggetti anche bizzarri, che tuttavia nel settore archeologico non era sostenuta da precise conoscenze, dalle indispensabili competenze storico-etnografiche ed artistiche.

Anche dopo la fondazione del museo, Bottacin continuò ad incrementare quella svariata raccolta di esemplari artistici, la cui unica finalità era quella di soddisfare il suo gusto estetico ed il suo desiderio di accumulare. Così nel 1873 acquistò per L. 120 due vasi originari del Giappone. Erano di notevoli dimensioni, con ampio collo, forniti di due manici costituiti da mostri in lotta. Il corpo bombato era decorato con fregi floreali ed al centro presentava due riquadri, raffiguranti battaglie di guerrieri a cavallo. Negli anni successivi ne collezionò altri, raggiungendo il numero di otto, quattro di porcellana giapponese, variamente decorati; ed altri due di porcellana cinese, con la caratteristica forma a pera.

In un altro inventario del 1874, anch'esso compilato dal Rizzoli, si trovano menzionati alcuni oggetti di bronzo: un medaglione, un campanello, un busto; un guerriero con lancia dorata, due statue raffiguranti donne egizie, un piccolo calamaio con coperchio, una ciotola incisa, due vasi ornati da fregi floreali. Questa piccola raccolta di bronzetti non doveva essere particolarmente ricca e sicuramente mancava di sistematicità. Dopo la morte di Bottacin, però, essa venne notevolmente incrementata. È necessario infatti ricordare che l'ambiente padovano aveva visto il fiorire della bronzistica, soprattutto durante il Rinascimento, quando era dilagato il gusto per il classico, interpretato in chiave allegorica e spesso mescolato al demoniaco. Successo al Bottacin, Luigi Rizzoli dedicò particolare attenzione alla raccolta di bronzetti, seguendo un filone che il fondatore aveva solo accennato, senza alcuna linea precisa.

Nei primi anni del 1850, mentre era impegnato a raccogliere e commissionare dipinti e sculture di suo gusto, Bottacin iniziò anche a dedicarsi alla numismatica, passione che lo coinvolse progressivamente, a tal punto da divenire esclusiva.

Nell'epistolario le prime missive che riguardano scambi ed acquisti di monete e medaglie appartengono agli anni tra il 1850 ed il 1854 e si riferiscono alla serie veneta, che ebbe per il collezionista un signi-

ficato particolare⁽³²⁾. Sebbene infatti egli avesse vissuto per trent'anni a Trieste, non aveva mai dimenticato i suoi natali: si sentiva profondamente legato al Veneto, regione a cui aveva deciso di dedicare una sezione della sua collezione numismatica.

Quasi certamente, dunque, Bottacin iniziò a dedicarsi alla raccolta di monete spinto dall'“amor di patria”⁽³³⁾ e dal desiderio di conservare nella sua residenza triestina oggetti che rievocassero la storia del Veneto. Egli, d'altronde, insisteva costantemente con i suoi corrispondenti, a che essi ricercassero per suo conto monete delle zecche venete, sottolineando quanto egli le prediligesse. E non nascondeva neppure il motivo patriottico che lo guidava.

Non bisogna però dimenticare che nella Venezia dell'800 gli appassionati di numismatica si dedicarono con particolare accanimento alla raccolta di monete della Repubblica Veneta⁽³⁴⁾: è probabile che anche Bottacin risentisse di questo interesse dilagante.

Essendosi così avvicinato a questo particolare ramo artistico, allargò il suo interesse ad altre cinque serie: monete greche, di Roma antica, d'Italia dal periodo medievale al moderno, dell'indipendenza italiana ed infine monete e bolle papali. Queste ultime, la cui serie iniziava dagli esemplari fatti coniare da Benedetto XI, erano fra le sue preferite, come egli stesso rivela in una sua missiva del 1860⁽³⁵⁾.

Quale fosse stata la ragione che lo portò a dedicarsi a queste emissioni è difficile stabilire, perché in questo caso non siamo aiutati da alcuna sua testimonianza. Forse un caso fortuito lo portò a conoscenza di questi esemplari e forse li giudicò di particolare bellezza artistica o valore storico, da volerli collezionare.

Un'ipotesi si può invece avanzare per le serie dedicate all'Italia e all'Indipendenza. Queste infatti possono essere accomunate ad un interesse storico: sembra che attraverso di esse Bottacin abbia voluto rappresentare la storia d'Italia dei tempi a lui vicini. Un sentimento d'italianità era indubbiamente presente nell'animo del numismatico. Egli si

⁽³²⁾ M.B.P., A.P. vita, b. 1, quaderno manoscritto di Bottacin “La collezione delle monete venete ebbe cominciamento nell'ottobre del 1850. [...]”; A.P. collezioni, libro manoscritto di Bottacin “Primordi della serie veneta di N.B. cominciata nel 1854 [...]”; b. F. cc. 189-216, cc. 329-339, c. 341, c. 60.

⁽³³⁾ M.B.P., A.A., b. 6, 31 luglio 1865, disposizioni testamentarie di Bottacin.

⁽³⁴⁾ SACCOCCI ANDREA, *Il commercio di monete antiche a Venezia nell'800*, AA.VV., Venezia e l'archeologia, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, 1988.

⁽³⁵⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. C, cc. 261-264.

manteneva costantemente informato sui fatti che sconvolgevano in quegli anni la sua patria e i regni limitrofi: le guerre d'indipendenza, la tirannia dell'Austria, la guerra austro-prussiana. Numerosi infatti sono gli accenni a questi avvenimenti nelle sue missive: ad alcuni dei suoi corrispondenti confidava i suoi pensieri ed a volte le sue perplessità. Non fu dunque un caso che una delle serie di monete e medaglie fosse quella dedicata all'indipendenza italiana.

Anche nel campo della numismatica si era creato una valida cerchia di conoscenze: d'altra parte spesso i collezionisti di dipinti e sculture che interpellava erano anche appassionati di monete. Le due persone di cui maggiormente si fidava erano Carlo Kunz e Luigi Rizzoli: ad essi si rivolgeva con maggior frequenza ed erano loro ad aver assunto l'incarico di compilare cataloghi precisi di tutte le monete possedute da Bottacin.

Nelle sue ricerche si avvaleva dell'aiuto di "agenti", ossia mercanti, collezionisti, numismatici, ma anche orefici e cambiavalute che frequentavano il mercato d'arte nazionale ed estero. Non appena venivano in possesso di qualche rara moneta, o di un esemplare che rientrava fra quelli mancanti a Bottacin, lo informavano subito, per concludere la vendita.

Riuscire a stabilire nuovi contatti non era difficile: "[...] siccome i raccoglitori ed i negozianti formano una grande famiglia più o meno concorde, ma avente sempre rapporti vicendevoli, così non le sarà difficile col mezzo di alcuni nomi entrare in relazione con tutti gli altri mediante qualche semplice interrogazione a tempo e luogo [...]"⁽³⁶⁾. E Bottacin seppe fare buon uso di questo consiglio dell'amico Kunz.

Quando poi era in procinto di partire per città dove non aveva alcun aggancio, si procurava nomi ed indirizzi di numismatici ivi residenti, da collezionisti con cui era già in contatto. Alle volte, al contrario, era Bottacin ad essere contattato da altri numismatici che, avendo sentito parlare della sua collezione, erano intenzionati a conoscerlo, per entrare in trattative con lui.

Per crearsi la necessaria cultura numismatica, onde fare buoni affari senza correre il rischio di venire imbrogliato, e per mantenersi costantemente informato sul mercato, Bottacin si era abbonato ad alcune riviste specializzate: "Gazzetta di Numismatica", "Bollettino di Numismatica e Sfragistica", "Numismatischer Verkehr".

⁽³⁶⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. B, c. 367.

Anche nelle trattative per scambiare o acquistare monete e medaglie si rivelò altrettanto esigente e fermo, come lo era con gli artisti cui forniva commissioni. Nell'ottobre del 1858 Volpi gli aveva proposto l'acquisto di monete, che all'apparenza potevano sembrare non particolarmente pregiate. Bottacin doveva però considerare il fatto che, in una raccolta storica come la sua che avrebbe potuto essere utile alla posterità, era importante inserire anche pezzi comuni. Essi col tempo avrebbero potuto divenire esemplari rari ed aumentare il loro valore. Il triestino riconobbe la correttezza di tale ragionamento, ma ribadì che dipendeva esclusivamente "[...] dall'oggetto che si ha in mano [...]"⁽³⁷⁾ ed egli evidentemente non fu soddisfatto di quanto gli veniva proposto. In risposta Volpi gli fece osservare come egli si fosse dimostrato poco esperto di numismatica, poiché in precedenza si era rivolto a commercianti sicuramente poco competenti in materia. La risposta del collezionista fu gelida, tale da lasciare interdetto qualsiasi interlocutore: "[...] se sono bambino in numismatica non lo sono poi tanto delle cose del mondo ed è naturale che io apprezzi anche nei meno intelligenti il desiderio di farmi piacere anche se ciò torni a loro utile. [...]"⁽³⁸⁾.

Il collezionista triestino amava "[...] le cose veramente rare e buone [...]"⁽³⁹⁾, per le quali era disposto a pagare molto, anche se Kunz una volta lo consigliò di non "strapagare", perché i negozianti potevano prenderci la mano. Prediligeva in particolar modo gli esemplari antichi; era molto attento alla fattura ed alla qualità estetica delle monete. Una volta rinfacciò al mercante Lambros di avergli venduto lo zecchino di Marco Barbarigo per 800 franchi, "un prezzo esageratamente alto", in quanto quel pezzo era il più brutto di tutta la sua collezione.

Nelle trattative per incrementare le collezioni, spesso si correvano notevoli rischi: si poteva infatti incappare in esemplari falsi, o alle volte si doveva "[...] pagare il cattivo per trovare il buono [...]". Ma Bottacin stesso ammise che per il collezionista appassionato era giocoforza agire in questo modo. Comunque l'esperienza, acquisita nei primi anni, lo aveva reso abbastanza scaltro: aveva infatti imparato a limitarsi ad acquistare solo ciò che prediligeva.

Più di qualche volta dovette chiarire ai suoi corrispondenti le proprie idee riguardo gli affari: "[...] Ella ben capirà che altra cosa è sti-

⁽³⁷⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. C, cc. 27-29.

⁽³⁸⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. C, cc. 31-33.

⁽³⁹⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. B, c. 709.

mare una moneta, ed altro esibire per farsene acquirente. È facile per un amatore, anche intelligente che sia, dire un altro prezzo. Nulla gli costa. Più cauto dev'essere quello che vuol continuare ad accrescere la sua raccolta, senza lasciarsi possedere dalla smania di avere l'uno o l'altro pezzo. Prezzi giusti io credo di pagarli quanto qualunque altro. Prezzi di capriccio non sono al caso di pagarli. [...]”⁽⁴⁰⁾.



Fig. 10 - Ducatone con S. Giustina da 160 soldi. Padova, Museo Bottacin.

Intorno al 1860 le sue collezioni erano già molto avanzate, tanto che poteva permettersi di aggiungere nuovi esemplari solo se i prezzi erano relativamente bassi. Man mano che la raccolta si arricchiva, diventava sempre più difficile reperire monete e medaglie rare e di valore. Nelle missive degli “agenti” di Bottacin esistono diversi riferimenti al fatto che la numismatica si stava rapidamente espandendo: in quasi tutte le piazze d'Italia gli esemplari di pregio erano sempre più rari. La testimonianza più significativa è quella dovuta alla penna di Rizzoli:

“[...] sebbene lo studio della Numismatica sia in oggi tanto progredito, per cui le più colte nazioni gareggiano nel formare raccolte di tale genere, tuttavia non si può negare che in ciò vi sia un po' di fanatismo, come nelle cose di moda, almeno mi sembra per parte di taluni de' privati collettori i quali il più delle volte lo fanno per vano capriccio. Rari son quelli che si prefiggono lo scopo dello studio [...]”⁽⁴¹⁾.

⁽⁴⁰⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. B, c. 330.

⁽⁴¹⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. D, cc. 671-672.

Bottacin, intorno agli anni Sessanta, poteva ben affermare di aver acquisito una “[...] esperienza quasi giornaliera per essere in relazione con alcuni dei principali negozianti di queste cose. [...]”⁽⁴²⁾. In effetti non si limitò a mantenere contatti con privati collezionisti; si rivolse anche al Museo Numismatico Vaticano, al Museo Regio di Antichità di Parma, al Museo Correr di Venezia.



Fig. 11 - Leone per il Levante del doge Francesco Morosini. Pad. M.B.

Muoversi nel mercato d'arte, sapere su di chi riporre la fiducia non era cosa facile; poteva capitare di incorrere in esemplari falsi. Spesse volte Bottacin si trovò a trattare con persone poco oneste; ma l'episodio più clamoroso riguarda Luigi Cigoj di Udine. Con costui si mise in contatto nel 1865, nonostante Kunz lo avesse già messo in guardia, poiché conosceva la sua fama di truffatore ed imbrogliatore. Cigoj inviò a Bottacin una partita di monete che a prima vista sembravano autentiche. Dopo un più attento esame, in cui si era avvalso dell'aiuto di Kunz, gli esemplari si erano rivelati perfette imitazioni.

Il numismatico, tuttavia, non volle troncargli definitivamente i rapporti con Cigoj; disse che desiderava conoscerlo di persona, per farsi un'idea su di lui e sulla sua sincerità. Non era infatti abituato a giudicare gli altri solo in base a ciò che aveva sentito dire. Nonostante la fiducia accordatagli, anche nella seconda partita furono trovati esemplari contraffatti e Kunz, indignato, definì il mercante udinese un “birban-

⁽⁴²⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. D, cc. 261-264.

te" peggiore di quanto immaginasse, perché aveva falsificato le zecche italiane più rare.

Cigoï non sembrò molto turbato dalle accuse mossegli e si difese dicendo che non era sua intenzione imbrogliare nessuno: semplicemente non aveva esperienza e si basava unicamente su questa sua cieca passione. Nonostante si proclamasse innocente, i suoi traffici poco chiari proseguirono ancora.

Nel 1870 era riuscito a vendere una serie di monete romane ed italiane, per un totale di 1000 franchi, ad un certo Hess, pregandolo di non rivelare da chi avesse acquistato quegli esemplari. Hess si rivolse a Kunz, per proporgli in buona fede la partita avuta dal Cigoï. Quando l'esperto numismatico si accorse che le monete erano false e conosciuta la loro provenienza, decise di prendere seri provvedimenti per porre fine all'attività del falsario. Riferì che aveva intenzione di far pubblicare su una rivista numismatica tutto l'accaduto, in modo che altri collezionisti non rischiassero di essere truffati. Si recò poi a Udine per denunciare Cigoï al tribunale, chiedendo l'aiuto dello stesso Bottacin: possiamo supporre, nonostante la mancanza di documenti che lo confermano, che egli accettasse di testimoniare.

Qualche anno più tardi, il fondatore del museo volle lasciare una dichiarazione personale di quanto potesse essere sospetto l'ambiente del collezionismo, consigliando i raccoglitori di agire con cautela. Tra i suoi documenti esiste infatti un foglio manoscritto, intitolato "Ricordi di Luigi Cigoï", in cui si attesta come questo mercante non avesse lasciato un buon ricordo di sé, a causa delle molte falsificazioni e contraffazioni di cui era stato l'autore.

Si è verificato fin qui come Bottacin avesse raccolto a partire dagli anni Cinquanta una cospicua serie di opere d'arte, di cui era appassionato amatore e conoscitore. Nell'incremento della sua collezione era stato impegnato fin dalla prima maturità, in seguito aveva instaurato rapporti con altri collezionisti, frequentando ambienti attivi in campo artistico e culturale. Così era stato a Padova, ben prima che si affacciasse la possibilità di creare proprio in questa città un'importante istituzione come il Museo Bottacin.

Tra i suoi numerosi corrispondenti, Bottacin si rivolgeva spesso a Luigi Rizzoli; e proprio in una missiva di quest'ultimo appare per la prima volta l'intenzione, da parte di Bottacin, di favorire il comune padovano con una cospicua donazione⁽⁴³⁾. In essa Rizzoli afferma che Pa-

(43) M.B.P., A.P. collezioni, b. A, cc. 509-510.

dova ed i padovani gli sarebbero grati se decidesse di cedere la preziosa raccolta numismatica, possibilità che Bottacin aveva manifestato in una precedente missiva. Siamo nel 1860, ossia quattro anni prima della nascita del museo. È in quest'anno, precisamente in maggio, che si deve collocare uno dei primi lasciti del collezionista al Municipio di Padova: si trattava di un quarto di zecchino del doge Alvise Pisani. Già in questo gesto è possibile riscontrare il favore che la città teneva nel numismatico triestino, e quasi un primo segnale della futura donazione che stava maturando e prendendo corpo, come vero e proprio progetto.

Nell'estate del 1863 cominciò una fitta corrispondenza tra Trieste e Padova, che sanzionava ufficialmente l'inizio delle trattative fra il Comune padovano e Bottacin, per dare origine al nuovo istituto. Gli oggetti che il collezionista decise di trasferire da Trieste nel Veneto erano solo una parte delle opere in suo possesso. Comprendevano: la collezione numismatica divisa in sei serie (Greca, Romana antica, Italica dal medioevo al moderno, Veneta, Pontificia e dell'Indipendenza italiana); la collezione di oltre tremila copie in gesso di cammei, esistenti in diversi musei d'Europa; la sua biblioteca, ricca soprattutto di testi di numismatica, ma comprendente anche libri di storia, archeologia ed arte.

Nel mese di maggio Bottacin ed il suo socio, Giovanni Petondi, avevano deciso di comune accordo di porre fine alla loro attività commerciale in Trieste: la ditta Bottacin & C. si sciolse⁽⁴⁴⁾. Il mercante, avendo ormai raggiunto la sicurezza economica, voleva evidentemente dedicarsi in modo esclusivo alla passione della sua vita, concentrare tutte le sue energie in un progetto, al quale stava pensando da qualche anno.

Affinché si effettuasse la donazione, Bottacin pose chiare condizioni e disposizioni, dalle quali possiamo notare come l'istituto che andava nascendo avesse nella mente del creatore una sua identità, nonché autonomia dal Museo Civico, all'interno del quale doveva trovare sede. Il donatore stabilì che il materiale doveva essere accolto in una sala, che avrebbe assunto il nome di Museo Bottacin; avocò a sé la libertà di cambiare ed aggiungere esemplari alla raccolta; per i problemi concernenti la custodia e la conservazione, rimandò al direttore del Museo Civico, Andrea Gloria, il compito di stabilire norme e regolamenti; raccomandò infine che venisse continuato l'incremento della raccolta, per le cui spese prometteva di provvedere egli stesso⁽⁴⁵⁾.

⁽⁴⁴⁾ Archivio di Stato di Trieste, fondo Tribunale Commerciale Marittimo, b. 375 fasc. 17.

⁽⁴⁵⁾ M.B.P., A.A., b. 1, 3 settembre 1865.

Trieste / Aprile 1855 26

Alto Caro Signore!

Alti ha spiaciuto che la sua partenza da qui
sia stata improvvisa, e mi abbia privato del bene diriverla
Volendo per quanto la mia scarsa fortuna lo auroda
incoraggiare i giovani talenti della nostra casa Trieste, fra cui
Ella onorevolmente si distingue, mi astringo a Lei onde tentare
nuovamente se io possa Combinare che un Opera sua oltreche
illustrare il suo Nome, serva d'ornamento, e decore della mia
Casa, con veduta de forestieri, e personaggi distinti avrebbe
spesse occasione d'opere ammirate, e apprezzate come meriti.

Se Ella dunque e' disposto a limitare le sue idee per dare
un primo saggio della Capacità sua accontentandosi di quanto
i miei mezzi potranno nella presente Critica circostanza contin-
buire io le offero qui unito il soggetto della Statua che desidero
avere di sua mano, ed in riscontro mi dica francamente, il prop-
riamente a cui s'impugnerebbe e consegnarmela finita nelle
proporzioni esatte accompagnata da uno schizzo, o piuttosto
Modellino; in qual tempo, e a quali condizioni; essendo io
disposto anche di farle una qualche anticipazione per l'acquisto
del marmo, purchè Ella voglia riconoscer in questo mio
pago non altro che un desiderio vivissimo di offrire occasione
di far conoscer coll'Opera sua alla sua Patria il vantaggio
ottenuto da' suoi Studi, e dalla sua sapienza per l'Arte.

Considerando tutto ciò Ella saprà ridurne le sue pretese
ad un limite che io possa accettare, e con tener paghe le
sue, e mie brame - Il soggetto la offrirò io Certo Campo a
distinguerlo - Mi protesta con sincera stima

Dev. Servo, e Amico
A. Bottacin

Fig. 12 - Lettera di mano del Bottacin conservate nell'Archivio del Museo. Padova, Museo Bottacin.

Il Consiglio Comunale si riunì nel dicembre del 1865 e, approva-
te le condizioni poste da Bottacin, nominò una commissione che si oc-
cupasse di tutte le questioni relative alla messa in atto del progetto⁽⁴⁶⁾.

A donazione avvenuta Bottacin non perse mai di vista la collezio-
ne; infatti i suoi contatti con il personale addetto alla custodia furono
continui e costanti. Egli stesso provvedeva all'organizzazione interna,
fornendo il materiale di arredamento. Tra i documenti conservati al mu-
seo, vi sono numerose fatture e ricevute di pagamento, per lavori ese-
guiti da artigiani, intagliatori, decoratori, doratori etc.⁽⁴⁷⁾. Già a parti-

⁽⁴⁶⁾ M.B.P., A.A., b. 1, Protocollo del Consiglio comunale, 28-29 dicembre 1865.

⁽⁴⁷⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. H, cc. 265-268, b. F, cc. 383-453.

Venerdì 10 Maggio 1866

Egregio sig. Bello

Al giorno a te per due ore ho rimesso
il Quadro per una deposita, del quale ti dirò brevemente
che "bruchi" del lavoro per ora della tua arte con l'arte
nel trattare d'oggetti di stoffamento, spesso dell'arte
e molte espressioni di 2. stile, per ora per ora
della tua arte mia d'addell'arte, trovando alquanto
necessario con l'arte, per l'arte la tua, e
della tua arte d'arte d'arte a mio lavoro con
arte più amore, e diligenza.

A loro avendo avuto fatto vedere ad alcuni il tuo
lavoro questo è la mia prima impressione, che desidero
veramente di essere dal giudice allora -

Ad' oggi mio avendo della tua l'arte la mia
Commissione per l'arte e della del lavoro
per ora d'arte, e della tua l'arte, per ora
della tua arte della tua arte, e l'arte per ora

Luigi Bello, ed. Bello

A. Bottacin

Fig. 13 - Lettera di mano del Bottacin conservate nell'Archivio del Museo. Padova, Museo Bottacin.

re dal 1866, cioè un anno dopo la creazione del museo, Bottacin si rivolse a questi artigiani per allestire nel modo più adatto e completo il nuovo istituto. I mobili che uscivano dalle loro botteghe erano armadi, mensole, sedie e sedili, medaglieri, piedistalli, librerie, cassetti, cornici, vetrine, cioè tutto quanto fosse stato necessario ad una buona esposizione del materiale artistico, sicuramente con il preciso scopo di riprodurre un ambiente in cui gli oggetti armonizzassero con l'arredamento, creando un'atmosfera storicizzante, secondo i principi museologici di allora⁽⁴⁸⁾.

Nonostante al momento del lascito avesse dichiarato che sarebbe stato Andrea Gloria ad occuparsi dei problemi di custodia ed organiz-

⁽⁴⁸⁾ AA.V., *I Musei*, Bergamo, 1980, pp. 68-73.

Scritto a Napoli 1868

Egregio Sig.^{ro}

Il vostro cui Amore per l'Arte ha fatto
darmi l'onore di essere oggi l'Amministratore di una
di mie Amministrazioni dipende per il rispetto della mia
dignità da loro, e soddisfacimento dell'Opera sua,
mi affretto a farvi conoscere al mio primo aggradimento
soddisfatto al desiderio di lei l'arrivo al più del Programma
della mia nuova Carta -

Avendo ella si degnamente adempito all'incarico
confidato, ora devo a soddisfarvi al mio obbligo coll'invio
dei Ordini sopra il Sig. Lorenzo Rizzoli e Carlo
chi sarà a conoscenza di una Carta l'Imperiale
Statuto, e una carta consegnata per l'Amore,
Cura, ed intelligenza con cui esegui la mia Comiss.
affidandole della perfetta mia direzione, e considero
con cui ho l'onore di segnarvi

Ordine sopra Loro Rizzoli di Carlo
p Napoli 35 effettivi

Suo Dev. Servo,
G. Bottacin

Fig. 14 - Lettera di mano del Bottacin conservate nell'Archivio del Museo. Padova, Museo Bottacin.

zazione, fu Bottacin a proporre al direttore di incaricare Luigi Rizzoli della compilazione di un catalogo, contenente l'elenco di monete e medaglie, esistenti nel museo. Alla sistemazione del materiale partecipò anche Carlo Kunz: Bottacin in definitiva si rivolse alle due persone che da anni seguivano la sua attività di collezionista e lo aiutavano, non solo a reperire nuovi esemplari, ma anche a schedarli e catalogarli. Egli, dunque, continuò sulla medesima linea organizzativa che aveva caratterizzato le sue raccolte private.

I carteggi riguardanti i compiti affidati a Rizzoli e Kunz per conto del museo decorrono dal 1865⁽⁴⁹⁾. Bottacin non aveva semplicemente

⁽⁴⁹⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. D, cc. 52-61, 91-103, 146-273, 355-390, 666-748, 835-884, 942-965, 1135-1162, coprono gli anni dal 1865 al 1871.

delegato il lavoro ai due numismatici, ma si interessava e partecipava attivamente. Così, ad esempio, nel 1876 Kunz gli riferì di voler applicare alla classificazione di monete italiane un ordine geografico, anziché alfabetico. Il triestino rispose che questo metodo sembrava anche a lui più chiaro e pratico, e si dilungò poi a specificare come voleva fossero apposti sulle schede i numeri di catalogazione.

Questo interessamento continuo dimostra come, nella volontà del donatore, ci fosse l'intenzione di mantenere un certo carattere privato alla collezione, mentre egli era in vita. In tal modo l'istituto non dipendeva completamente dalle decisioni del personale addetto alla tutela, ma ricordava ancora una raccolta privata che, entrata a far parte di un ente pubblico, era messa al riparo da possibili smembramenti.

Per seguire con maggior facilità la conduzione del museo e i progressi che si facevano nell'acquisizione di nuovi esemplari, Bottacin si trasferì a Padova intorno al 1867, continuando però a mantenere la residenza a Trieste. Il motivo forse dominante che lo spinse ad avvicinarsi al suo istituto, fu la mancanza di una sede adeguata. Le opere infatti erano state collocate in vani non sufficientemente spaziosi per una buona esposizione, tanto che nel 1868 Gloria sottopose la questione alla Giunta, chiedendo la disponibilità di alcune stanze del convento di S. Antonio.

Bottacin non era pienamente soddisfatto di come il Comune di Padova si occupava dell'istituto museale; riteneva infatti che l'impegno dimostrato fino a quel momento non fosse sufficiente a ricoprire le esigenze di custodia e di organizzazione, che egli riteneva indispensabili. Fu per questi motivi che nel 1870 sottopose all'amico avvocato Dozzi una serie di disposizioni molto precise e dettagliate, perché egli le correggesse ed approvasse, prima di riferirle al Consiglio Comunale⁽⁵⁰⁾. Le norme espresse al Dozzi furono successivamente utilizzate nel regolamento del Museo Bottacin, per garantire, oltre ad una adeguata tutela, un'esistenza duratura dell'Istituto, anche dopo la morte del suo fondatore. I punti essenziali erano tre:

1) autonomia del museo, cioè perfetto dualismo tra Museo Civico e Museo Bottacin, in modo tale da scongiurare un possibile assorbimento di questo da parte del primo; amministrativamente il secondo doveva dipendere dal direttore del Civico, ma era provvisto di un suo

⁽⁵⁰⁾ M.B.P., A.A., b. 1, 28 giugno 1870.

1137 Parigi Settembre Parigi
 parte mutilato - Parlano ancora di Napoleone con la lagrima
 agli occhi, ed hanno una statua de lui nel primo Cortile che
 guardano con un rispetto straordinario - Visto la Chiesa di
 all' Ospedale, e la sua famosa Cupola - Riveduta tutta a Monni
 che vi stanno appesi - Con tutta spianata vi sono varj Camerun
 fra i quali uno della povera nostra Repubblica - Dopo al
 Campo di Marte ove resta la Scuola Militare - Chiusa sul
 Delle 1 alle 3 sono alle Corsi di Cavallo in Campo di Marte -
 La sera al Teatro di l'Opera Comique situato in Piazza della
 Rivoluzione - Vi danno Opere di ogni modo sul gusto della Nazione
 Delle 3 ore di sera, vi si danno la double Echelle, e la double
 de Rubis - I Cantanti son più che discreti -
 Impiegata quasi tutta la giornata a visitare il Jardin des Plantes
 il Museo di Storia Naturale nel quale più che altri cose
 arreca la mia attenzione la più preziosa Collezione di fossili
 impa in ordine dal celebre Cuvier - Visto nel ritorno la Chiesa
 de St. Germain l'Auxerrois che sta dirimpetto al Louvre, e che
 nella giornata de Luglio servì de fortillo al popolo, e fu quindi
 di tutto spogliato - Vanta delle pitture de Luigi vicine alle
 facciate del Louvre, e sotto il naso del Re - Monumento a
 Desaix, Fontana degli Innocenti - Erano un Romano
 in Casa di certi Giardini di Mantova - Vi sono Cavalca -

1137 Parigi Settembre Parigi
 11 fin fu giorno de riposo - Quest'oggi vidi, nuovamente la Galleria
 del Louvre, e vi passò 3 ore son' acorgommi - Annunzio de
 Verriano - Gesù portato al Sepolcro, il più bel quadro che di quest'Autore
 possiede il Museo) I Pellegrini d'Emmaus, Greco, e il telescopio, ed altri
 Santoscello - La schiera del Paradiso che esiste nel Palazzo Ducale a
 Susanna al bagno, suo Ritratto fatto da lui stesso, e 13 altri -
 Raphael - Ritratto del Co. Balasanzo Castiglione, della ottomona
 Ritratto suo, e del suo Maestro d'Armi - La sacra Famiglia, Quadro
 fatto 2 anni prima di sua morte ed altri quadri di questo Autore
 di 1600 che sono 15 in tutto - G. Verrore - La scimmione
 di Estor - Le Nozze di Canan suo Ritratto, e, Tiziano, Santoscello
 e gran Numero di personaggi illustri del suo tempo, Susanna
 al bagno, ed altri 12 quadri delle stipe Autore - Leonardo
 da Vinci Ritratto di Mad^{ma} Lisa, e la sua bellezza
 Caracci la Maddalena, Canaletto varie vedute di Venezia
 Marcella di Giovanni Mendicante apista, Tiziano Il fumatore,
 il molitoro, e vari altri Opere ammirabili. Petrus Il fumatore
 che accende la pipa, Un bevitore, e vari altri bellissimi quadri
 Van Dyck vari Ritratti, e vari quadri di Composizione - Domenico
 Garavanti La specie, Il trombetta, Il piovato d'oro, e le
 Cavallette il più bello de tutti di Rubens vi sono niente meno
 che 12 gran quadri, ma la sua maniera a me non piace, ne

Fig. 15-16 - Due pagine del Diario di viaggio del 1837-39. Pad. M.B.

regolamento e di una sua dotazione, stabilita dal direttore, dal conservatore e da Bottacin stesso;

2) il museo doveva essere fornito di un custode speciale, o *conservatore*, esperto ed appassionato di numismatica, avente il compito di custodire, ordinare, catalogare, illustrare la raccolta, e inoltre di promuovere l'educazione ed il gusto mediante pubblicazioni e fornendo mezzi di studio a quanti si mostrassero interessati a questo particolare ramo storico-artistico;

3) venne stabilita una quota di L. 2400 annue, da elargirsi in rate trimestrali, *direttamente al conservatore*, per acquisizioni museali; gli acquisti e gli eventuali avanzi della quota stabilita dovevano essere resi noti al direttore e alla Giunta comunale; la quota sarebbe stata corrisposta da Bottacin fino alla sua morte, quindi dal Comune. Infine *la raccolta doveva restare integra*, nessuna opera poteva essere rimossa, se non nel caso di duplicati, che potevano servire per scambi con esemplari mancanti, o nel caso di ispezioni che dovevano avvenire sotto la sorveglianza del conservatore.

Queste norme, che il fondatore riteneva indispensabili per il buon andamento del museo, erano anche le condizioni dietro le quali Bottacin avrebbe ceduto al Comune, in piena proprietà, una seconda partita di opere. Essa consisteva in numerosi oggetti fittili etrusco-romani e romani, in esemplari artistici in argento, bronzo, avorio, ferro; nella raccolta messicana, composta di monete, medaglie, decorazioni, vasi fitti-

li, scritti, ritratti ed altri oggetti riguardanti Massimiliano d'Asburgo; numerosi dipinti, per la maggior parte ad olio, e sculture.

Tutti questi oggetti non avrebbero potuto trovare sistemazione nel museo, per i problemi di spazio succitati. Perciò quando Bottacin riferì la sua idea di incrementare ulteriormente la raccolta, il Municipio padovano mise a sua disposizione la Sala del Consiglio, o Loggia, in piazza Unità d'Italia, oggi piazza dei Signori. Le opere rimasero in questa sede fino al 1871 quando, dopo le pressanti insistenze di Bottacin, si provvide al trasferimento del museo dalle sale del Municipio allo stabile della ex caserma del Santo.

Fino agli ultimi giorni della sua vita, il suo interesse e le sue cure verso l'istituto museale rimasero immutate, nonostante le sue cattive condizioni di salute. Da tempo infatti era affetto da un male agli occhi, a causa del quale era stato costretto a sottoporsi ad un intervento, che tuttavia non gli aveva procurato alcun giovamento: dovette infatti servirsi di un'altra persona per scrivere le sue missive⁽⁵¹⁾.

Il suo stato di salute continuò a peggiorare; fu colpito da una grave infermità, chiamata "mal della pietra"; il 29 maggio 1876 venne sottoposto a cistotomia. L'operazione, sebbene sembrasse essere pienamente riuscita, non sortì gli effetti sperati: Bottacin si spense a Padova il 4 giugno 1876, assistito dalla figlia Elisa e dal genero Alfonso Coopmans di Yoldi⁽⁵²⁾.

Nonostante le alterne vicende riguardanti l'organizzazione e la definitiva collocazione, il Museo Bottacin ebbe notevole successo: l'interesse e l'importanza dell'iniziale raccolta, allogata in un solo locale, andò aumentando grazie a continui doni ed acquisizioni. Lo stesso fondatore era ben cosciente del valore che aveva assunto la sua istituzione; così infatti si espresse in una sua lettera al Gloria:

«[...] per aggiunte da me introdottevi da allora in poi posso dire che quello che si nomina "Museo Bottacin" ha acquistato tale importanza da averne duplicato il valore, di essere considerato fra più rag-

(51) Le lettere di questo periodo infatti differiscono dalle precedenti per la grafia. Bottacin chiese anche al Comune di poter avere a sua disposizione una persona, che fungesse da intermediario per conferire con lui sulle decisioni riguardanti il museo, in modo tale da non essere obbligato a scrivere di persona, viste le sue condizioni fisiche.

(52) Archivio di Stato di Padova, fondo anagrafe civile, f. di famiglia 1869-1901, b. 21, f. 3944; il documento attesta che Nicola Bottacin, di condizione possidente, celibe, di religione cattolica, residente a Padova, morì a Padova il 4 giugno 1876.

guardevoli d'Italia, e d'essere tenuto in grande stima da chi di sì fatti studj si occupa nel Regno e fuori [...]»⁽⁵³⁾.

Padova dunque era venuta in possesso di una preziosa raccolta di interesse culturale ed artistico, per volontà di un commerciante veneto, vissuto per trent'anni a Trieste. Viene spontaneo domandarsi come mai questo ricco ed intraprendente personaggio avesse deciso di donare ad un ente pubblico quanto aveva raccolto durante la sua vita, e per quale ragione avesse scelto come sede del suo museo proprio Padova.

La passione che lo aveva indotto a circondarsi di oggetti artistici di diverse dimensioni e fattura, rispondenti al suo gusto personale, venne definita "una specie di culto idolatra"⁽⁵⁴⁾. Egli ne aveva fatto lo scopo della sua vita e, come ogni collezionista appassionato, non poteva permettere che tutto ciò che era riuscito a mettere insieme andasse disperso. Fin quando fosse stato in vita avrebbe continuato egli stesso a provvedere affinché tutto procedesse come egli desiderava, che ogni singolo pezzo mantenesse il suo posto all'interno della raccolta, che fosse garantito l'incremento costante, secondo le linee preferenziali che il suo gusto aveva dettato. Dopo la sua morte non poteva essere certo che la gestione della raccolta sarebbe continuata e che le opere d'arte sarebbero rimaste unite nella stessa sede, senza venire separate per ricavarne un utile immediato.

Creando un'istituzione pubblica, Bottacin aveva la garanzia che le sue collezioni sarebbero continuate ad esistere; provvedendo personalmente alla stesura di un regolamento preciso ed accurato, si era assicurato che tali collezioni sarebbero rimaste indivisibili ed inalienabili. Inoltre, poco prima di morire, egli aveva inserito nel testamento due codicilli che riguardavano la gestione del museo in futuro⁽⁵⁵⁾.

Bottacin, dunque, non lasciò nulla al caso, stabilì con notevole precisione quanto il Comune avrebbe dovuto fare, in riferimento al "suo"

⁽⁵³⁾ M.B.P., A.A., b. 1, 28 giugno 1870.

⁽⁵⁴⁾ CARCASSONE ACHILLE, *Cenni intorno alla vita di Nicola Bottacin*, Trieste, 1877, p. 25.

⁽⁵⁵⁾ Archivio Notarile di Padova, Atti pubblici rogati dal notaio Luigi Rasi, vol. 97, anno 1876, scheda 69, f. 12824, verbale 21 del repertorio dei testamenti, 5 giugno 1876. Nel testamento Bottacin nominò erede universale la figlia Elisa, assegnò numerosi lasciti in denaro ed altri beni a parenti, amici e persone di servizio; lasciò inoltre somme di denaro ai comuni di Trieste, Padova e Noale per opere di beneficenza. È interessante notare che in una clausola assegnò ai cugini Giobatta e Luigi Bottacin la somma di L. 10.000 ciascuno che, qualora essi non avessero contratto matrimonio e non avessero avuto figli, avrebbero dovuto impiegare per una qualsiasi opera benemerita, affinché il nome della famiglia fosse perpetuato nel paese d'origine "[...] dove bramo se ne conservi grata ricordanza. [...]"

museo, indicando perfino quali esemplari dovevano essere privilegiati nelle nuove acquisizioni.

In una lettera del 1870 aveva espresso i suoi desideri al fedele Rizzoli, esprimendosi in questi termini:

“[...] per assicurare l'esistenza del mio Museo, anche dopo di me, e renderlo veramente proficuo alla scienza se non alla città cui l'ho dedicato, mi sono assicurato a farlo perché le continue mie infermità [...] mi resero purtroppo inetto ad occuparmene io stesso e desiderai quindi a tempo di provvedervi. E fra le altre cose quello ch'è necessario a tranquillarmi sull'avvenire di una istituzione che mi costa tante cure, tanto denaro, e tanti fastidi, e che dopo la mia famiglia mi sta a cuore più di ogni altra cosa è sia affidato a persona che prenda il mio posto con maggior talento, ma con uguale amore, e cura, e che sappia renderlo utile, e noto a chi s'interessa di simili studi. [...]”⁽⁵⁶⁾.

Queste parole ci rendono più facile comprendere come mai Bottacin seguisse da vicino la vita del suo museo, non solo fornendo i capitali per acquistare nuovi esemplari, o la mobilia per arredare i locali ed esporre il materiale artistico, ma occupandosi anche personalmente dei contatti con i collezionisti, i mercanti d'arte, i numismatici. L'archivio del museo è ricco di missive che testimoniano come egli discutesse sui prezzi di monete e medaglie; come Kunz lo informasse su quali pezzi fossero disponibili per aumentare le collezioni; come Rizzoli lo tenesse al corrente dei progressi che faceva nella catalogazione; come cioè ogni cosa si svolgesse sotto il suo personale e diretto controllo. Confrontando la corrispondenza precedente la donazione con quella seguente si può constatare che nulla era cambiato nel modo di condurre la raccolta, rispetto a quando essa era allogata a Trieste. Negli scritti non si avverte infatti l'avvenuto passaggio di proprietà, poiché Bottacin si riferisce sempre alla *sua* collezione.

Vi è infine un altro motivo, non meno importante, che indusse Bottacin a creare il nuovo istituto. Nella seconda metà del XIX secolo, precisamente a partire dagli anni Sessanta, l'Italia fu teatro di un notevole incremento di donazioni da parte di privati a favore di Comuni⁽⁵⁷⁾. Molti dei numerosi collezionisti, sparsi in tutto il territorio italiano, misero le loro preziose opere d'arte a disposizione del pubblico, arric-

⁽⁵⁶⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. B, cc. 953-955.

⁽⁵⁷⁾ AA.VV., *I Musei*, Bergamo, 1980, p. 13, 37-39, 129-130; EMILIANI ANDREA, *Musei e museologia*, Storia d'Italia, Torino, 1973, vol. II, pp. 1625-1629; HASKELL FRANCIS, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, Storia dell'arte italiana. Torino, 1981, vol. III, pp. 6-26.

chendo così il patrimonio comune. In seguito all'unificazione d'Italia si venne a costituire una sorta di museo della "piccola patria"⁽⁵⁸⁾: ogni municipio, pur piccolo, doveva avere il proprio museo storico-artistico. Anche il gesto di Bottacin, dunque, può rientrare in quel fenomeno culturale dell'Ottocento, che fu il passaggio dal privato al pubblico delle raccolte d'arte più diverse, dimostrando in lui un interprete del proprio tempo.

Compresi i motivi che lo spinsero a donare le sue opere ad un ente pubblico, ci si può domandare quale fu la ragione che lo indusse a destinarle proprio alla città di Padova. Risulta infatti strano che, quella che fu la sua opera più importante e certamente la più duratura, avesse come sede una città diversa e lontana dal suo centro di affari commerciali.

Nella lettera, nella quale ringrazia il Comune di Padova per aver accettato il suo dono, Bottacin affermò:

"L'aggradimento della rappresentanza di sì illustre città e dei suoi abitanti che vanno distinti per amor patrio e per cittadine virtù sarà compenso più che bastante a quel poco che posso offrire.

Se esprimo qualche desiderio, ciò è l'interesse della cosa stessa, e della brama vivissima ch'io sento che resti un monumento imperituro del mio affetto e della mia venerazione per codesta e dotta città, ove conto cari e stimabili amici e ove finì i suoi giorni il padre mio, trovandovi sempre benigna accoglienza e generoso compatimento al servizio di codesto inclito municipio"⁽⁵⁹⁾.

Innanzitutto lo aveva spinto un legame sentimentale, per motivi familiari: a Padova suo padre Diodato era conosciuto come "operoso e onesto ufficiale" ed aveva trascorso gli ultimi giorni della sua vita. Probabilmente Bottacin era grato al Comune veneto per aver offerto al padre la possibilità di trovare un lido sicuro, una serenità a lungo agognata, dopo il periodo di gravi difficoltà economiche, che aveva attraversato.

Bottacin era inoltre rimasto favorevolmente colpito dalla calorosa accoglienza e dalla sincera disponibilità dimostrategli da Andrea Gloria, di cui sicuramente conosceva le notevoli qualità di studioso competente.

A favore di Padova aveva però sicuramente giocato il suo secolare prestigio nella vita artistica, letteraria, filosofica. L'Università costitui-

⁽⁵⁸⁾ A.A.VV., *Museo perché Museo come*, 1980, p. 23.

⁽⁵⁹⁾ M.B.P., A.A., b. 1, 3 settembre 1865.

va il polo di attrazione per un'area che oltrepassava i confini del triveneto e si allargava in terre germaniche e slave, fornendo a tutto questo territorio il ceto dei professionisti e degli studiosi. Un animo sensibile all'arte ed alla scienza non poteva non sentirsi legato ad un centro che si era segnalato per il progresso della cultura.

La città di Padova si era distinta per una sensibilità non solo rivolta alla bronzistica ed all'arte in genere, ma in modo particolare alla numismatica. Infatti l'ambiente padovano poteva vantare in questo campo una tradizione secolare, che risaliva ai tempi del Petrarca. Tra i personaggi della sua cerchia si possono annoverare i primi collezionisti di monete e medaglie, e l'interesse andò aumentando nei secoli. All'inizio dell'800 dall'Università di Padova, insieme a quella di Pavia, era stato bandito un concorso per la cattedra di "Numismatica ed Antiquaria, Diplomatica ed Araldica". Questo così radicato costume nella storia culturale della città veneta aveva certamente influenzato la scelta di Bottacin, per la sede del suo museo.

Con la sua donazione volle incrementare il prestigio della città: se lo era posto come fine ed i suoi collaboratori ne erano a conoscenza. In una sua lettera alla Giunta comunale, il vice-patrono del museo, Carlo Buvoli, ricorda come Bottacin si fosse sempre impegnato, affinché il suo museo fosse costantemente degno della città di Padova⁽⁶⁰⁾.

Infine in lui ardeva lo spirito del patriota: spesso nella sua corrispondenza lo si scopre sfoggiare la sua origine con orgoglio, atteggiamento che si era concretizzato nell'amore per le cose patrie. La sua passione era la serie di monete e medaglie venete: ad essa dava ogni priorità, era disposto a spendere, senza porsi molti limiti economici. È interessante verificare questo suo atteggiamento attraverso i documenti:

"[...] Tra le altre Zecche italiane presto anche speciale interesse per le monete di Padova che al caso la prego di ricordare. [...]"⁽⁶¹⁾.

"[...] Posso però dire di essere il solo in Trieste che mi dedichi esclusivamente alle Cose Italiane del Medio-evo [...]. Io però come Veneto mi dedico con particolare amore a formare la serie della Rep.ca Veneta (Monete e Medaglie) e sono ben avanti, benché molto ancora mi resti da fare. [...]"⁽⁶²⁾.

⁽⁶⁰⁾ M.B.P., A.A, b. 1, 12 maggio 1876.

⁽⁶¹⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. C, c. 291.

⁽⁶²⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. C, cc. 261-264.

“[...] Ora con il deprezzamento della nostra valuta bisogna andare avanti. Per le buone venete sono però sempre disposto all’acquisto [...]”⁽⁶³⁾.

È probabile che Bottacin volesse fare omaggio alla sua patria, il Veneto appunto, donando il suo prezioso medagliere a Padova, tanto più che questa città si staccò dal dominio asburgico molto prima di quanto invece non riuscì a fare Trieste, ed il fatto di potersi dire italiano, prima che veneto, aveva per il numismatico fondamentale importanza.

Si è detto che il collezionismo di monete e medaglie vanta una tradizione antica: l’unico campo in cui Bottacin dimostrò vera competenza, unita a specifici intenti, fu appunto la numismatica. È importante sottolineare come egli fosse riuscito ad applicare alle collezioni di monete e medaglie quei criteri scientifici e metodologici, di cui non aveva informato le altre raccolte artistiche.

Dai primi anni Cinquanta fino al momento della donazione nel 1865 Bottacin aveva riunito circa seicento esemplari. In questa lunga e costante ricerca aveva agito secondo un metodo storico, cioè collezionando pezzi appartenenti a periodi ben precisi – Roma e la Grecia antica, Repubblica veneta, Indipendenza italiana, periodo medievale e moderno –, con il proposito di sviluppare serie ben riconoscibili. Aveva adottato inoltre un criterio scientifico di classificazione, facendosi compilare da Kunz e Rizzoli cataloghi, completi di tutte le informazioni relative ai pezzi raccolti, ed intervenendo egli stesso per stabilire quale fosse il metodo migliore per la suddivisione e l’elencazione delle rispettive serie.

Non si trattava di raccolte effimere e disordinate, sebbene dettate da buon gusto, come quelle di oggetti archeologici, per esempio. Nel campo della numismatica Bottacin pervenne alla maturazione di organicità e coerenza, doti proprie dell’autentico collezionista; anzi sembra che abbia applicato veri e propri principi museologici. La sistematicità con cui aveva ordinato le sue collezioni di monete e medaglie gli permise di creare modelli organizzativi, quelli stessi che poi adottò in sede museale.

Coll’incremento delle raccolte e l’approfondirsi quindi delle conoscenze in materia numismatica, si manifestava in Bottacin la volontà di dar vita ad una collezione di interesse storico, valida non solo per sé, ma anche per altri amatori e studiosi, quindi già con una finalità di-

⁽⁶³⁾ M.B.P., A.P. collezioni, b. C, c. 307.

dattica, oltre che conservativa, obbiettivi fondamentali del museo⁽⁶⁴⁾.

Quasi fin dall'inizio la sua azione era protesa ad una precisa destinazione pubblica. La "quota" di privato era in questo campo nettamente inferiore a quella riscontrata negli altri settori artistici, e questo è dimostrato dal suo modo meticoloso e coerente di condurre il programma. Bottacin infatti aveva raccolto e conservato tutti i documenti – lettere, fatture, bolle di spedizione, ricevute di pagamenti – che si riferivano alla sua attività collezionistica in prevalenza numismatica. Ogni singolo passo nell'acquisizione di nuovi esemplari, nel formarsi e consolidarsi di contatti con altri raccoglitori ed amatori, ogni sua decisione e consultazione con i suoi "agenti" è testimoniata dal numero assai elevato di manoscritti che costituiscono il suo archivio privato.

Tutto questo prezioso materiale egli donò, insieme alle sue collezioni, al Comune di Padova, dimostrando in tal modo un'intenzione storicizzante: egli cioè doveva considerare il documento scritto come elemento costruttivo ed indispensabile alla storia. Forse questa fu una sua personale intuizione, sostenuta anche dalla volontà di lasciare memoria di sé. O forse egli apprese questo pensiero dalla lettura di testi e dalla frequentazione di uomini ed ambienti di cultura. È possibile infatti che, nel catalogare meticolosamente ogni testimonianza della sua intera vita (e ci si riferisce anche agli scritti di suo pugno che costituiscono quasi un'autobiografia), nel dedicarsi con perseveranza a raccogliere opere ed oggetti artistici, nel curare con vera perizia di botanico il suo giardino e da ultimo nel prodigarsi in attività pubbliche, Bottacin abbia avuto un modello ispiratore. Numerosi erano i nobili di levatura culturale con cui era in rapporti: primo fra tutti Massimiliano d'Asburgo. Ma poteva anche trattarsi di un personaggio della storia e della cultura che aveva conosciuto ed apprezzato, grazie alle numerose letture: un "uomo illustre", dunque, sull'esempio del quale egli potrebbe aver improntato la propria esistenza.

Nel passaggio dal privato al pubblico, all'interno del suo progetto, un fattore importante è costituito dalla donazione al museo della sua ricca biblioteca numismatica. Anche questo gesto evidenzia la chiara

⁽⁶⁴⁾ Bottacin, nel regolamento del suo museo e nel codicillo del testamento riguardante il museo stesso, precisa che uno dei fini dell'istituto doveva essere quello di promuovere l'educazione ed il gusto mediante pubblicazioni e fornendo mezzi di studio a chiunque fosse interessato alla numismatica. Ma già in una lettera di Volpi del 1858 (M.B.P., A.P. collezioni, b. C, cc. 18-19), apprendiamo che il fine di Bottacin era quello di dar vita ad una raccolta storica che rimanesse alla posterità.

funzione di pubblica utilità che egli si proponeva, e la sua consapevolezza del valore storico e culturale che quel materiale aveva.

Considerando la suddivisione fra collezionisti universali e collezionisti specializzati, proposta da Adolph Donath⁽⁶⁵⁾, possiamo affermare che Bottacin appartenne tanto all'una, quanto all'altra categoria. Egli iniziò con una generica passione per il collezionismo: era indotto a raccogliere qualsiasi oggetto artistico che rispondesse alla sua personale idea di bello. Ma contemporaneamente indirizzò il suo interesse verso un ramo specifico, senza tuttavia abbandonare gli altri settori artistici. In lui, dunque, convivevano due personalità abbastanza distinte: l'ecclettico raccoglitore, che accumula senza precise finalità, ma seguendo prevalentemente il gusto e le mode del tempo; ed il più attento collezionista che si pone il fine di organizzare un complesso di opere, storicamente e scientificamente studiato.

Riassumendo quanto finora esposto e ricordando l'insieme eterogeneo di oggetti artistici raccolti da Bottacin, possiamo concludere che egli fu particolarmente sensibile al gusto ed al pensiero del primo Romanticismo, col suo interesse per la tradizione e la storia passata. Fu attento anche a certe reminescenze del Neoclassico, peraltro sviluppate dalla scultura del primo periodo romantico. Fu infine influenzato dalle mode correnti tra i borghesi della Trieste ottocentesca.

Bottacin accolse questo insieme ricco e variato di stimoli esterni, interprete del proprio tempo, dotato di finezza e gusto artistico. Soprattutto fu in grado di cogliere ed interpretare esempi e spunti, che lo portarono a maturare un vero progetto museologico ed a lasciare una preziosa testimonianza diretta del mondo culturale ed artistico della borghesia dell'Ottocento.

⁽⁶⁵⁾ DONATH ADOLPH, *Psychologie des Kunstsammels*, Berlin, 1920, p. 17.

Impara il Museo: per un museo da vivere, toccare, imparare “giocando”

Già da parecchi anni il Museo Archeologico svolge un'attività tesa a coinvolgere maggiormente l'utenza cittadina per una migliore fruizione delle collezioni museali.

In quest'ottica, particolare attenzione è stata dedicata all'attività didattica con le scuole.

Anche durante l'anno scolastico '92/93 è continuato, in collaborazione con l'Assessorato alla Pubblica Istruzione, l'utilizzo dei fascicoli “Al Museo gli oggetti mi parlano dei Paleoveneti”, preparati per gli alunni della scuola elementare sulle raccolte preromane esposte. I quaderni sono stati redatti sotto forma di schede-quesito impostate in modo da favorire il perseguimento dell'apprendimento per scoperta e di permettere al bambino di agire individualmente in maniera autonoma ed attiva. Utilizzando la molteplicità delle fonti e delle informazioni che uno stesso oggetto può trasmettere, sono state individuate differenti tematiche.

Il lavoro si svolge in tre diversi momenti: acquisizione delle pre-conoscenze necessarie, osservazione al museo, sviluppo e collegamento delle nozioni acquisite⁽¹⁾.

Gli obiettivi che con questo lavoro ci siamo proposti, sono sia di ordine generale che specifici. Fra i primi l'acquisizione di un metodo attivo per la fruizione dei beni archeologici e museali nonché la capacità di leggere il reperto come fonte d'informazione, fra i secondi la produzione di nozioni sulla cultura paleoveneta, il recepimento di infor-

⁽¹⁾ Per approfondire l'argomento cfr. M. Cisotto Nalon, *Museo archeologico come Museo vivo. I risultati di un'esperienza*, “B.M.C. Pd., LXXVIII, 1989, pp. 201-210.

mazioni anche indirette mediante l'applicazione di ragionamento inferenziale, l'organizzazione di queste mediante l'elaborazione di un testo scritto.

Considerando comunque che la visita guidata resta ancora lo strumento più semplice per una divulgazione di massa, si è pensato di offrire l'opportunità agli insegnanti che lo richiedono di avere un supporto, tramite degli operatori appositamente preparati, durante l'approccio delle classi alle collezioni.

Le visite alle sale vengono programmate e gli insegnanti sono invitati, tramite circolari, a prenotare e a concordare con il personale addetto modalità e contenuto della visita.

Ovviamente la visita deve essere intesa come un impegno che coinvolge l'operatore quanto l'alunno e lo stesso insegnante nel tentativo di evitare le connotazioni negative che questo tipo di esperienza, se effettuata con metodi tradizionali, può talora comportare (ad es. la passività dei ragazzi, la totale impreparazione nell'affrontare l'argomento scelto, la mancanza di partecipazione da parte del docente...).

Penso infatti che esperienze didattiche più elaborate e qualitativamente superiori non siano ancora alla portata di tutti gli ambienti scolastici: le sperimentazioni più avanzate, in realtà, richiedono tempo, impegno, interesse e sensibilità particolari non solo da parte dei docenti ma spesso anche delle famiglie.⁽²⁾ Ne consegue che l'esclusione della visita guidata fra gli strumenti utilizzati dal Museo per avvicinare alle collezioni il mondo della scuola, verrebbe a penalizzare tutti coloro ai quali, per limiti ambientali ed economici, è praticamente preclusa la sperimentazione didattica di alto livello e che quindi verrebbero a perdere anche l'opportunità di quell'approccio positivo ai beni culturali che una buona visita guidata può offrire.

In quest'ottica sono stati proposti ai docenti tre percorsi relativi rispettivamente alle collezioni egizie, paleovenete e romane.

Sin dal primo contatto con gli insegnanti si è sottolineata l'importanza di introdurre il momento della visita all'interno del programma svolto, affinché le nozioni acquisite non restino fine a se stesse ma vengano inserite in un processo cognitivo già in atto. È infatti estremamente importante che la scuola finalmente acquisisca una vera e propria metodologia dell'uso del Museo.

⁽²⁾ Concordo infatti con G. Andreassi, *Premessa*, in *La Didattica Museale. Atti del Convegno. 28-31 Marzo 1990*, Foggia 1992, pp. 7-8.

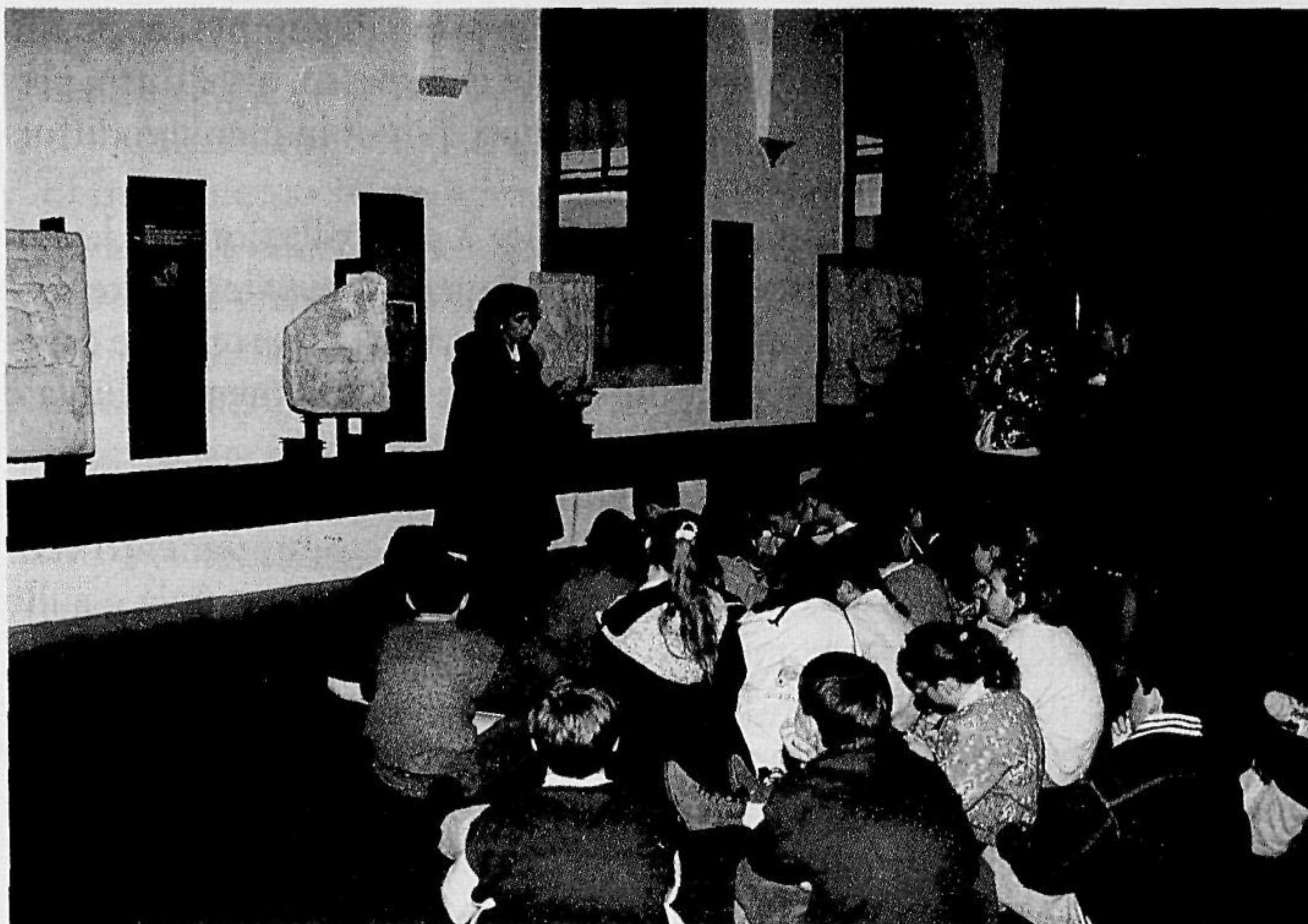


Fig. 1 - Visita alla sala paleoveneta.



Fig. 1a - Esperienza tattile.

Si sconsiglia inoltre la presenza di un gruppo di alunni troppo numeroso o di due classi contemporaneamente che spesso, oltre tutto, presentano preconoscenze diverse e rispondono quindi in maniera difforme alle proposte dell'operatore.

Sono ovviamente non ammesse le visite a più collezioni onde evitare confusione e quell'approccio acritico o quasi vacanziero (gite scolastiche) che fino a poco tempo fa caratterizzava gran parte delle esperienze relative al rapporto scuola museo o più generalmente scuola e beni culturali.

La collaborazione con gli insegnanti si rivela un elemento basilare per la buona riuscita della visita: prima di fissare l'appuntamento vengono infatti prese informazioni sul programma svolto a scuola e sulle motivazioni della richiesta mentre vengono spiegate le modalità e i principi che stanno alla base di questa operazione didattica.

Sono previste a riguardo delle riunioni preliminari aperte a tutti i docenti che aderiscono alle proposte del museo per far conoscere le raccolte, le potenzialità didattiche delle collezioni e la metodologia seguita durante le lezioni fatte ai ragazzi.

Infatti, il primo compito dell'operatore, quando le classi arrivano al Museo, è quello di mettere a proprio agio i giovani studenti introducendoli in un ambiente che deve essere vissuto con disinvoltura, come qualcosa di diverso e stimolante, che offre l'opportunità di fare nuove conoscenze e possibilmente vere e proprie scoperte. Durante la visita si tende a fare dell'alunno un protagonista attivo: gli oggetti esposti sono infatti "interrogati" e proposti come documenti, fonti dirette d'informazione che il ragazzo stesso è indotto a trarre dopo momenti di osservazione guidata e di riflessione.

Durante ogni visita è inoltre previsto l'inserimento di un momento pratico di animazione.

Nel corso delle lezioni sulle raccolte paleovenete e romane viene ad esempio data ai ragazzi la possibilità di toccare ed analizzare alcuni reperti (frammenti) di ceramica o di bronzo, di constatarne il diverso peso, la diversa consistenza, la differente lavorazione della superficie (fig. 1a).

I ragazzi sono quindi condotti a constatare che la stessa ceramica può presentare notevoli differenze nel colore, nello spessore, nella qualità dell'argilla mentre dall'analisi dei vari frammenti sono portati a dedurre l'ipotetica grandezza e forma di vaso.

Questi elementi sono per lo più ancora estranei al mondo infantile ma indispensabili per poter poi comprendere la realtà dei materiali

esposti di cui altrimenti resta un'esperienza parziale perché esclusivamente visiva.

Questo contatto, sebbene effettuato su materiale frammentario e di provenienza sconosciuta, soddisfa l'istintiva esigenza del "toccare" ed aiuta il bambino ad accettare con maggiore serenità le "barriere" espositive che inevitabilmente condizionano il resto della visita.

La possibilità di toccare "l'antico" viene solitamente vissuta con emozione dal ragazzo che viene così a comprendere l'importanza di ogni reperto, anche del più umile, quale documento unico e irripetibile che, come tale, deve quindi essere riconosciuto e rispettato.

Per vivacizzare la lezione sulle collezioni romane e facilitare la lettura delle statue muliebri presenti nelle sale è stata realizzata una tunica che, assieme ad altri accessori legati all'abbigliamento, viene ad essere illustrata e fatta indossare ai ragazzi.

Durante la visita alle collezioni egizie, vengono invece mostrati ai ragazzi vari oggetti di moderna fattura ad imitazione di quelli che, in antico, venivano usati dagli Egiziani nella loro normale vita quotidiana. Fra questi ricordiamo i colori di maggior uso, la sottilissima foglia d'oro, la colla animale, il papiro, l'aloè (pianta da cui si estraeva una sostanza importante per l'imbalsamazione), l'orologio tascabile, oggetti per il trucco ..., cose semplici ma che permettono ai giovani visitatori di entrare nella concretezza della vita e delle abitudini di questo popolo (fig. 2).

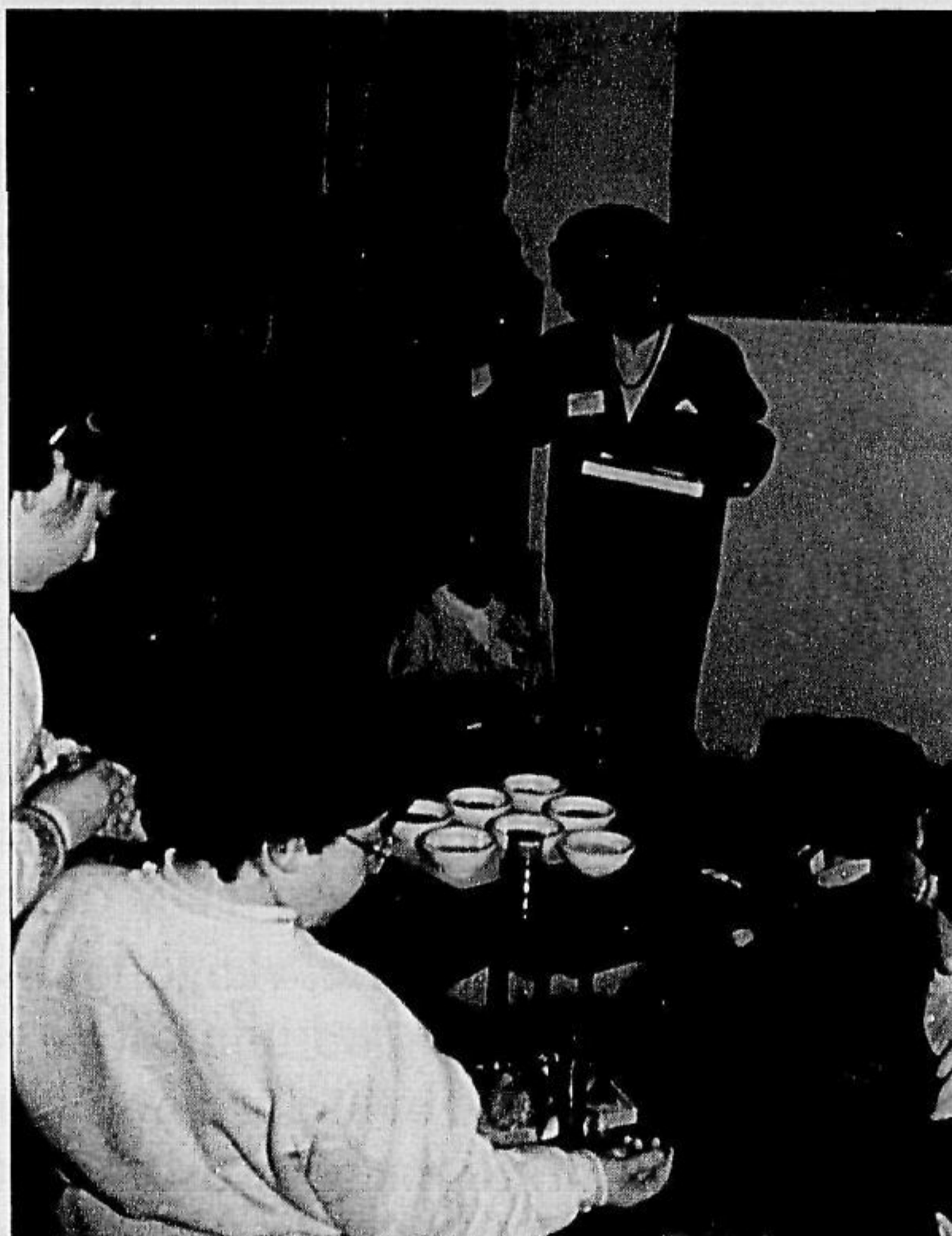
Poiché le classi che arrivano al Museo hanno solitamente una buona preparazione generale sulla civiltà egizia, la lezione viene impostata su tematiche particolari che spesso l'insegnante a scuola non ha la possibilità di approfondire e che devono necessariamente prendere lo spunto dagli oggetti esposti in sala.

Anche durante la visita si cerca infatti di attivare il ragazzo proponendogli, per quanto possibile, una metodologia di indagine simile a quella degli storici, non mancando di evidenziare come talora la "verità storica" sia relativa e parziale.

Queste proposte, che sono state fatte alle scuole elementari e medie di Padova e Provincia, sono state accolte con entusiasmo da tutte le classi che hanno finora partecipato.

Per il prossimo anno scolastico (1993-94) sono previsti altri itinerari:

- *il Museo come istituzione: cosa si nasconde dietro le sale;*
- *la ceramica nell'antichità: tecnica, lavorazione, caratteristiche dei vasi delle collezioni patavine...;*



- *il restauro archeologico: conservazione ed intervento sui manufatti antichi in ceramica e in bronzo;*
- *Padova romana dal punto di vista architettonico e urbanistico;*
- *aspetti della ritrattistica romana attraverso le collezioni del Museo di Padova;*
- *il monumento funerario di età romana attraverso le collezioni del Museo di Padova.*

Queste differenti tematiche che attualmente vengono proposte quali opportunità di visite guidate, verranno col tempo integrate o anche sostituite (dove possibile) da materiali scritti, elaborati al fine di offrire agli insegnanti la possibilità di fare un lavoro didattico più avanzato e di renderli autonomi nella realizzazione di questi percorsi.

Il prossimo anno quest'attività verrà aperta anche agli istituti superiori. Ciò avverrà in via sperimentale e tale approccio servirà per aprire un dialogo con i docenti della scuola secondaria le cui esigenze, nei riguardi del museo e delle collezioni, variano a seconda delle materie d'insegnamento e dell'indirizzo della scuola. Ciò rende più complessa l'introduzione dei tipi più idonei di servizio da proporre e pertanto, assai importante si rivelerà a riguardo, il contatto e una costante comunicazione con i diversi insegnanti che aderiranno all'invito di collaborare con il Museo.

È inoltre iniziata una collaborazione con l'Unione italiana Ciechi. A riguardo sono state realizzate in Braille delle brevi guide che illustrano le collezioni museali mentre un floppy disk che i non vedenti trovano a disposizione presso l'entrata e che possono ritirare, raccoglie informazioni dettagliate sulla storia del Museo e delle collezioni archeologiche esposte.

Sono inoltre in programma delle visite guidate per non vedenti ed è previsto un particolare supporto per i bambini portatori di questo handicap che vengono al museo assieme ai propri compagni di classe. In quest'ottica verrà realizzato del materiale di supporto come ad esempio le piante della città di Padova in età paleoveneta e romana con indicazioni a rilievo del corso del fiume e dei rinvenimenti più significativi.

Le numerose videocassette in dotazione al Museo saranno messe a disposizione delle scolaresche dopo specifica richiesta da parte dei docenti che riceveranno un dettagliato elenco delle stesse presso le sedi scolastiche di appartenenza.

Verso la fine dell'anno scolastico ci sarà la possibilità di fare un'esposizione dei diversi lavori che, in seguito alla visita al museo, le varie classi avranno realizzato.

Si sta inoltre elaborando del materiale sulle collezioni egizie che, nella stessa ottica di quello precedentemente realizzato sui Paleoveneti, renderà autosufficiente l'insegnante e la sua classe nella visita alle sale.

Mentre si resta in attesa di acquisire uno spazio da adibire ad aula-laboratorio, più che mai necessario per svolgere in maniera ottimale alcuni itinerari e per rendere più complete e vivaci le visite, si auspica la produzione di materiale agile e a poco prezzo (cartoline, schede, guide, giochi con riproduzioni delle opere più significative) che gli utenti possano acquistare con facilità portando con sé qualcosa che è insieme documento, per quanto parziale, di quanto è stato visto e materiale promozionale delle collezioni, sempre nella prospettiva di un Museo che deve essere inteso e visitato non solo come prezioso contenitore di beni culturali ma quale privilegiata sede di informazione, studio e ricerca storica.

Finito di stampare
nel mese di Marzo 1994
dalla Società Cooperativa Tipografica
di Padova

