BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

ANNATA LXXXV - 1996

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente	:	Pier Luigi Fantelli, Assessore alla Cultura
Direttore Musei e Biblioteche	:	Davide Banzato
Direttore Responsabile	:	Girolamo Zampieri
Redattori	:	M. Cisotto Nalon, M. Magliani, G. F. Martinoni, R. Parise, F. Pellegrini, G. Smojver
Segretari di redazione	:	Marco Callegari, Marilena Varotto
Collaboratori	:	G. Bejor, M. Paccagnella, E. Gusella
Direzione e amm.	:	Via Porciglia, 35 - 35121 Padova tel. 049/8204509 - fax 049/8204566

DIREZ. D.
III 1

BIBLIOTECA CIVICA
DI PADOVA

DIREZ.
D III
1/85

1005066

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

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

ANNATA LXXXV - 1996

Realizzazione editoriale a cura di Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia
ISBN 88-317-6978-2

BIBLIOTECHE CIVICHE di PADOVA

SOMMARIO

Arte antica e moderna

M.L. Bianco - G. Bodon, *I punti informativi elettronici nel Museo Civico Archeologico: una nuova iniziativa per l'utenza* ..... Pag. 7

A. Fardin - E. Rossato - S. Tiepolo, *L'anfiteatro romano di Padova: la conoscenza della forma architettonica e nuova ipotesi della configurazione originaria* ..... » 21

F. Costaperaria, *Le figurazioni dei mesi nel Salone del Palazzo della Ragione a Padova* ..... » 49

A. Calore, *Il palazzo Abriani (sec. XV) in contrada S. Agostino a Padova* . » 95

E. Noè, *La pala di Domenico Campagnola già in S. Anna a Padova* ..... » 113

A. Rizzi, *Vestigia marciane nel Padovano* ..... » 126

G. Baldissin Molli, *Notizie su pittori, orafi, stuccatori, intagliatori e incisori vicentini raccolte nelle «Miscellanee» De Lazara* ..... » 183

G. Pavanello, *Un ritratto di Giuseppe Tominz a Padova* ..... » 231

B. Jaeger, *Giuseppe Jappelli e la Sala egizia del Caffè Pedrocchi* ..... » 233

A. Nicoletti, *Vetri "anticheggianti" per il mercato antiquario* ..... » 267

Storia e letteratura

C. Nardo, *Per la storia del mulino ad acqua nel Padovano (secoli X-XIII)* . » 287

P. Mar, *"Li luoghi per le merci": il sistema delle piazze centrali e i mercati dal XVI al XIX secolo attraverso le fonti documentarie dell'Archivio di Stato di Padova* ..... » 297

P. Maggiolo, *Il botanico Felice Viali nelle sue relazioni con Francesco Passerini, Lelio Trionfetti e Giambattista Morgagni (e due lettere di Geminiano Montanari e Giacomo Grandi sull'Orto dei semplici)* ..... » 325

A. Pasetti Medin, *Nuovi documenti per la villa sul colle di Sant'Elena ed i suoi giardini nell'Otto e Novecento* ..... » 349

Recensione

E. Lippolis, *G. Zampieri, La collezione Casuccio nel Museo Civico Archeologico di Padova* (Bollettino del Museo Civico di Padova, numero speciale), Padova 1996, pp. 470 ..... » 373

MARIA LUISA BIANCO - GIULIO BODON

I punti informativi elettronici nel Museo Civico Archeologico: una nuova iniziativa per l'utenza

Premessa

Il Civico Museo Archeologico di Padova s'è imposto all'attenzione dei visitatori per un'accurata esposizione dei materiali e per tutto ciò che di inedito e di ignorato è stato riscattato dai depositi.

Nuovi documenti continuano ad affluire nel patrimonio pubblico a seguito di scavi e di acquisizioni da privati. E non può essere che così, in una città come Padova che conserva nel sottosuolo l'archivio della propria storia. Parte di quest'archivio è custodito nel Museo Archeologico, un Museo funzionale, secondo le esigenze della ricerca, della didattica e della divulgazione; un Museo in grado di operare e quindi di rappresentare il mondo antico attraverso le sue testimonianze; un Museo che presenta le proprie raccolte con una modalità espositiva fondata sopra una pluralità di manifestazioni coordinate, con diverse prospettive di contenuti e di formule e con aggiornamenti e dovizie informative, privilegiando il rapporto con le scuole attraverso un forte impegno degli operatori museali e degli insegnanti nella fase progettuale.

Un Museo dev'essere sempre più individuato come servizio sociale non limitato al campo della conservazione ed alla fruizione di una élite, *bensì organismo in rapporto dinamico con la comunità in quanto strumento insostituibile nella lettura dei segni materiali dello sviluppo storico degli aspetti di una civiltà.*

In quest'ottica, mi è sembrato estremamente importante dotare il Museo Archeologico di punti informativi elettronici in grado di offrire ai visitatori ulteriori opportunità di comunicazione. Essendo infatti l'esposizione del Museo di tipo permanente, è possibile inserire dati e notizie relative ai materiali che l'utente ha l'occasione di osservare nelle sale.

È ormai consolidato il fatto che, in un'era come la nostra, l'immagine ha rapide e diffuse capacità di penetrazione persuasiva, assai più delle parole scritte. I messaggi visivi, infatti, costituiscono lo strumento più efficace per informare e documentare, soprattutto nel campo della rievocazione delle civiltà del passato.

Fig. 1. Museo Archeologico agli Eremitani: *sala paleoveneta.*

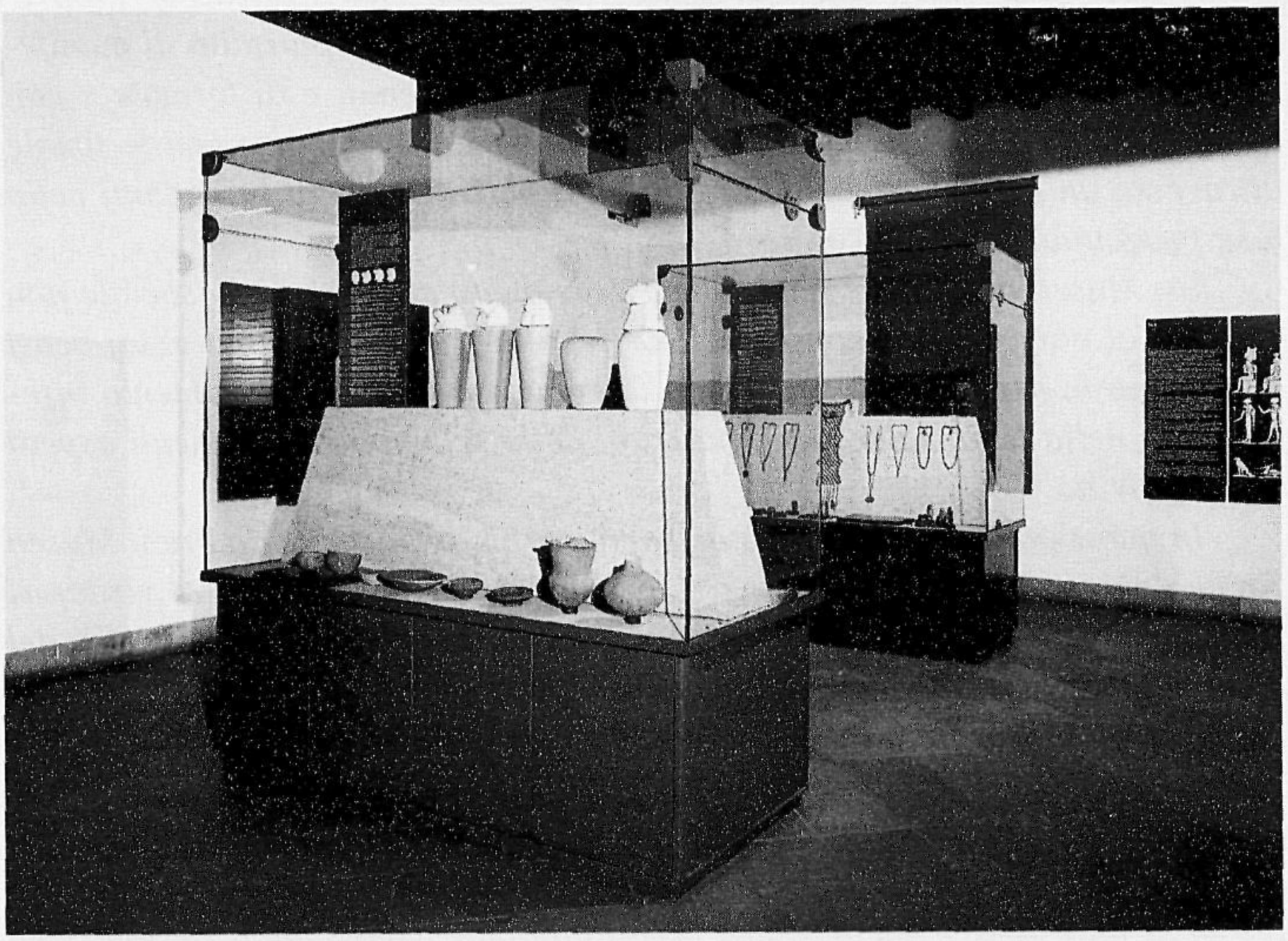


Fig. 2. Museo Archeologico agli Eremitani: *vetrine della seconda sala egizia.*

I PUNTI INFORMATIVI ELETTRONICI NEL MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO

Per quanto riguarda il progetto che qui si presenta, finanziato dalla Regione Veneto nel 1994 e dalla Civica Amministrazione, non esistono precedenti illustri a livello regionale, ragion per cui Padova potrebbe diventare il primo laboratorio cui potrebbero far riferimento altre realtà museali. La competenza e la serietà professionale di Giulio Bodon e di Maria Luisa Bianco, giovani archeologi che collaborano da alcuni anni con il nostro Istituto, sono state le condizioni essenziali per la buona riuscita del progetto stesso.

Come già accennato, nel nostro caso non esiste il timore che di solito s'affaccia di fronte a quella condizione che è propria di ogni raccolta espositiva limitata nel tempo, cioè che si tratti di "avvenimento effimero", in quanto il Museo Archeologico ha un allestimento permanente per cui il punto informativo può durare nel tempo, anche se, ovviamente, c'è la possibilità di aggiornare testi e materiali illustrativi.

Credo che i più efficaci strumenti integrativi dei cataloghi, che sono per loro stessa natura destinati a raccogliere l'attenzione e la comprensione dei visitatori sulle collezioni esposte oltre che ad illustrare, al più alto livello di competenza scientifica, le prospettive generali e particolari dell'esperienza storica alla cui rappresentazione sono dedicate le sale museali e gli oggetti in esse contenuti (figg. 1-2), possano essere proprio i punti informativi elettronici perché consentono al visitatore, con l'ausilio di testi di facile lettura, di orientarsi e stabilire un percorso personalizzato.

Il modulo a schede per singoli oggetti ha tenuto conto di ciò che i reperti stessi, nel loro contesto funerario e votivo, rappresentano nella storia del mondo antico. Il visitatore interessato potrà ottenere ulteriori informazioni sulle aree di rinvenimento, sui tipi di materiali, sui rapporti tra le diverse culture, sulla lingua, sulla religione etc. cercando negli apparati introduttivi delle singole classi di oggetti la chiave di lettura per saperne di più su una determinata materia o su un determinato oggetto, coinvolgendo necessariamente le diverse realtà museali del territorio.

Girolamo Zampieri
Conservatore Museo Archeologico

L'Istituto Museale si va sempre più definendo come struttura di servizio sociale, non solo per la conservazione del patrimonio storico artistico, ma anche per la fruizione del medesimo da parte di un'utenza il più ampia possibile. Le *élites* culturali e sociali, come pure il vasto pubblico, si vedono spesso destinare una serie di proposte che talora rimangono però prive di

organicità e continuità; l'attenzione promozionale e divulgativa che in genere si dedica ad iniziative ed esposizioni limitate nel tempo non è solitamente rivolta a strutture ed allestimenti di tipo permanente.

Nella gestione culturale del rapporto tra museo e pubblico da tempo si avverte la necessità di trovare dei semplici, veloci ed efficaci sistemi di comunicazione, che offrano moderni, immediati e suggestivi strumenti di lettura del patrimonio museale, e al tempo stesso garantiscano un'ineccepibile attendibilità scientifica.

Prendendo coscienza di queste esigenze, la direzione del Museo Civico Archeologico di Padova, nella persona del Conservatore dott. Girolamo Zampieri, ha promosso un'iniziativa che prevede la creazione di una guida multimediale disponibile all'utenza presso la stessa sede espositiva, mediante l'ausilio di due *personal computers* (completi di *monitor*, tastiera, *mouse* e stampante), predisposti con l'installazione di uno specifico *software*, di uso assai agevole.

Allo scopo di realizzare il progetto è nata una collaborazione con ASH-MultiMedia S.r.l., azienda specializzata nel settore, che, con il coordinamento della dott.ssa Giovanna Grossato, ha fornito il supporto tecnologico ed informatico, occupandosi dell'inserimento dei dati e della conversione delle immagini in formato elettronico.

In ottemperanza a quanto concordato con il Museo e l'azienda suddetta, l'organizzazione della guida ipertestuale, la ricerca e la raccolta dei dati sui materiali archeologici, sui percorsi virtuali, sugli aspetti storici della città e del territorio, l'elaborazione e la redazione dei testi sono state curate da chi scrive.

Il prodotto finale si configura come primo e finora unico sistema informatico attivo in un Museo Archeologico del Veneto, all'avanguardia anche su scala nazionale. Data l'importanza dell'evento nell'ambito della promozione culturale e didattica, si è ritenuto opportuno offrirne in questa sede breve comunicazione, esponendo le caratteristiche dello strumento, i criteri metodologici adottati nella scelta dei contenuti e nelle modalità di presentazione al pubblico.

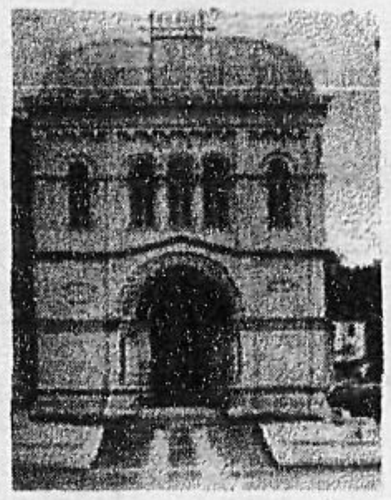
Il programma illustra la storia del Museo (fig. 3), le singole sale (fig. 4), collezioni o raccolte, un'ampia e rappresentativa selezione di materiali ed i relativi contesti cronologici, topografici e storico artistici, attraverso la combinazione di diversi elementi (testi, elaborazioni grafiche e fotografiche, effetti sonori). Il prodotto finale si articola in circa 1000 "pagine" il cui formato è di 800 x 600 *pixel*, con risoluzione a 65.000 colori.

Il lavoro ha inizialmente richiesto una ponderata impostazione della materia, in considerazione della molteplicità ed eterogeneità di approcci da parte di visitatori di qualunque età, esigenze ed interessi culturali. Il passo

BIBLIOTECA CIVICA DI PADOVA

1 - STORIA DEL MUSEO (I parte)

Il primo nucleo delle raccolte oggi conservate presso il Museo Civico Archeologico proviene dall'ambito del **collezionismo antiquario** patavino; nel 1825 l'abate G. Furlanetto fece decretare bene pubblico ed esporre nella loggia meridionale del Palazzo della Ragione i materiali superstiti della collezione rinascimentale appartenuta alla famiglia **Maggi da Bassano**, *conservati sino ad allora presso la Casa degli Specchi in via* Vescovado, insieme ad altri reperti dal convento di **S. Giovanni da Verdara**, anch'essi riferibili al collezionismo patavino nei secoli della Rinascenza. Il nuovo Museo Lapidario così costituito venne inaugurato solennemente alla presenza dell'imperatore Francesco I d'Austria.

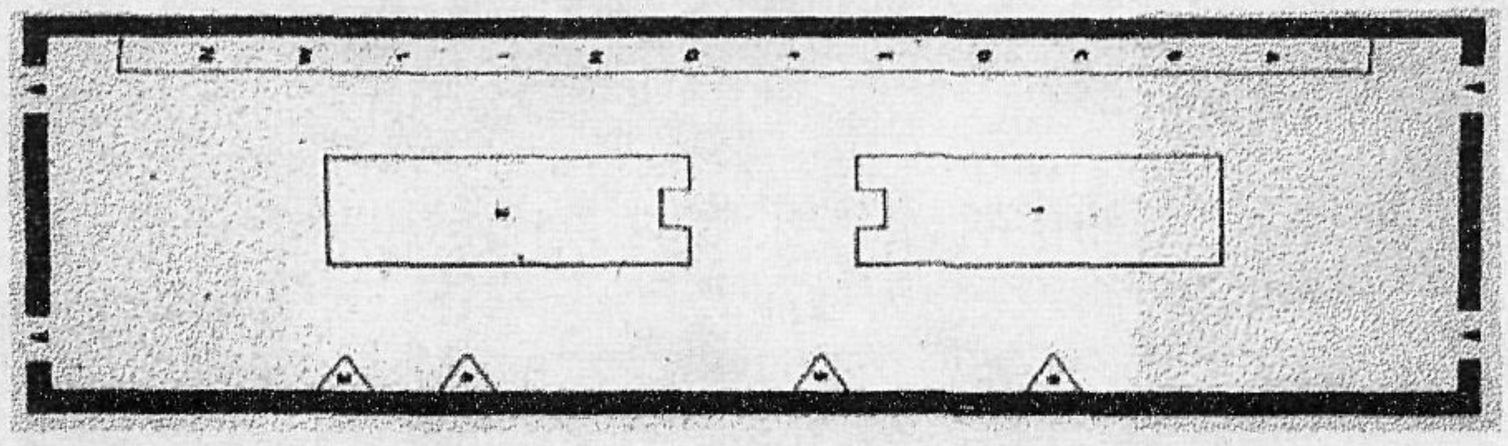


La raccolta, via via arricchita da successive acquisizioni, divenne un vero e proprio Museo autonomo, costituito, oltre che da una sezione archeologica, anche da una pinacoteca, da una biblioteca, da una direzione, e aperto al pubblico, soltanto nel 1857, ad opera dello studioso A. Gloria.

Una sede più appropriata per i materiali del Museo si trovò nel quarto chiostro del convento di S. Antonio, ove, a partire dal 1880, ebbero collocazione le raccolte archeologiche.

Fig. 3. Scheda relativa alla "Storia del Museo" (I parte).

3 - LA SALA PREROMANA



La grande sala **preromana** raccoglie i reperti, provenienti da **Padova** (**27**, **28**) e **territorio**, che documentano la presenza e lo sviluppo della civiltà veneta dall'epoca dei primi insediamenti sino all'inizio del processo di romanizzazione. Gli oggetti *esposti sono in gran parte riferibili alla* **sfera religiosa** e a *quella* **funeraria**. L'allestimento è articolato in diversi settori: in prossimità dell'ingresso e dell'uscita accurati pannelli didascalici illustrano le **origini** (**173**, **174**) orientali del popolo e i suoi stanziamenti nel Veneto, l'alfabeto, la lingua e la cultura; lungo la parete a destra di chi entra sono collocate le **stele funerarie** (**41**, **42**, **83**, **84**), disposte in ordine cronologico; lungo la parete a sinistra di chi entra quattro vetrine contengono alcune testimonianze del culto (**stipe di S.Pietro Montagnon**). Al centro della sala tre vetrine: le due maggiori mostrano un'ampia esemplificazione di **corredi funerari** (**40**, **43**, **44**, **79**, **80**).

Fig. 4. Scheda relativa alla "Sala preromana".

successivo è stato quello di articolare la guida secondo grandi percorsi tematici, che rispecchiassero la reale consistenza e l'allestimento delle collezioni archeologiche presenti nel Museo, suddivise in base ad ambiti storici di appartenenza: ciò consente da un lato una visita virtuale delle sale museali, dall'altro un'immediata visualizzazione delle raccolte, sia per nuclei di ampio respiro, sia per schede relative ai singoli reperti.

Sono state selezionate circa 40 "opere principali" e 80 "altre opere", così intendendo singoli oggetti o contesti archeologici unitari, dalle sepolture paleovenete ai vasi canopi egizi, dalla ceramica attica o italiota alla scultura romana; la classificazione ha cioè privilegiato per ciascuna raccolta i manufatti di maggiore impatto, lasciando in posizione subordinata quelli minori o non esposti al pubblico, ma conservati nei depositi del Museo. Queste schede (figg. 5-6), composte di testo ed immagine, sono strutturate secondo un modello *standard* che prevede un certo numero di informazioni di base, relative

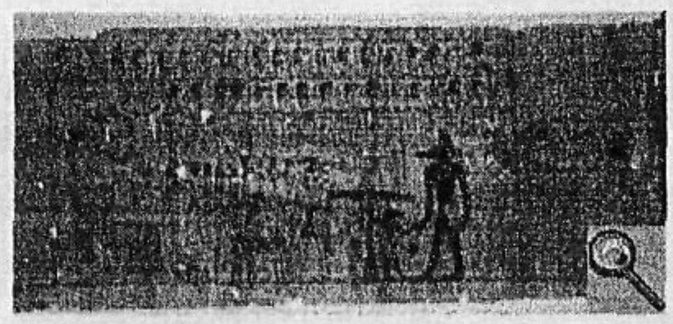
52 - STATUA DI SILENO

La scultura ***marmorea****, ricomposta da più frammenti rinvenuti* in momenti diversi nell'**area centrale di Padova** romana (1924 via C. Battisti; 1981 via VIII Febbraio), raffigura Sileno, **divinità** dei boschi al seguito di Dioniso. L'identificazione è resa certa dalla presenza degli attributi specifici, quali le orecchie ferine, la corona d'edera e la pardalide.

L'accurata esecuzione e le caratteristiche tecniche del modellato qualificano il reperto come opera di elevato livello qualitativo, e ne permettono la datazione nell'ambito della seconda metà del II secolo d.C.

Fig. 5. Scheda relativa al "Busto di Sileno".

72 - LIBRO DEI MORTI



Conservato presso il Museo di Padova come deposito del Museo Egizio di Torino, il **papiro** corrisponde ad una parte del cosiddetto Libro dei Morti, contenente le formule pronunciate *durante le* ***esequie****, atte fra l'altro a favorire* l'ultimo viaggio del defunto e a garantirne la sopravvivenza nell'oltretomba. E' qui raffigurata una scena di psicostasia, ovvero la pesatura del cuore del defunto, alla presenza di varie divinità; spiccano il giudice **Osiride**, seduto in trono, e **Anubi** dalla testa di sciacallo, il dio dei morti.

L'esemplare si data all'età saitica, in un periodo compreso tra la XXVI e la XXX dinastia.

Fig. 6. Scheda relativa al "Libro dei Morti".

alla provenienza, alle caratteristiche formali e tipologiche, all'ambito culturale e all'inquadramento cronologico. Nella parte testuale alcune parole calde o "ancore" permettono richiami multimediali in grado di istituire collegamenti interni fra schede diverse, accomunate da vincoli analogici; si crea così un'ampia rete di connessioni, all'interno della quale è possibile muoversi in qualunque direzione desiderata. L'elaborazione grafica mira alla massima immediatezza nella fruizione dell'ipertesto: moltissime delle immagini, inizialmente presentate in piccolo formato, possono essere ingrandite a tutta pagina.

L'interazione con l'ipertesto può procedere in senso lineare o avviando una dinamica per approfondimenti successivi: infatti una serie di circa 50 schede "di riferimento" (fig. 7), pensate con precipuo intento divulgativo, apre di volta in volta rapide panoramiche su temi di carattere generale, come ad esempio i cenni sullo scavo archeologico, la lavorazione del bronzo nel mondo antico, la mummificazione praticata dagli Egizi, o ancora su argomenti di particolare interesse in ambito locale, come la leggenda di Antenore, la centuriazione del territorio in età romana, le scoperte dell'egittologo Giovan Battista Belzoni.

L'intera materia è inoltre organizzata in diversi indici, di tipo analitico, ai quali è possibile accedere sia nella fase iniziale della consultazione sia in qualsiasi momento intermedio della fruizione.

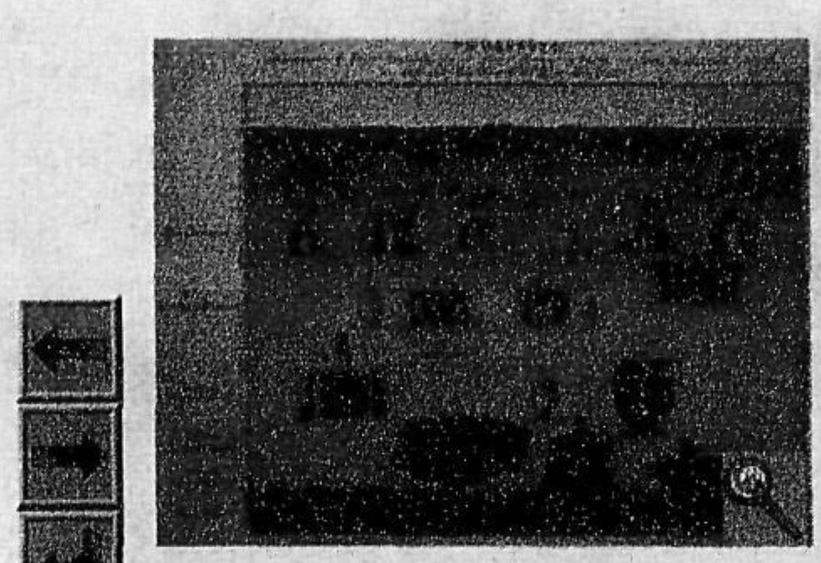
All'interno di questa guida multimediale l'utente potrà dunque scegliere e creare qualsiasi tipo di percorso didascalico, personalizzabile grazie all'estrema agilità e duttilità dello strumento informativo.

Una potenzialità di tipo decisamente innovativo consiste nel fatto che, oltre alla visualizzazione, sarà possibile ottenere stampe a colori su supporto cartaceo di qualsiasi voce consultata.

Per un più specifico inquadramento tecnico si riportano di seguito le caratteristiche dell'elaboratore. Il software utilizzato, in linguaggio HTML (Hypertestual MarkUp Language), può operare su qualsiasi macchina di tipo IBM compatibile o su Mac con opportuno browser. Nel presente caso il modello prevede: HP Vectra VL3 5/100 16/840. Computer HP in contenitore tipo Desk top, microprocessore Intel Pentium 100 Mhz, slot 2 ISA 8/16bit 1 PCI 32bit 1 combo PCI/ISA, RAM 16Mb espandibili a 192Mb, 256Kb Write-Back Cache Memory, 2 porte seriali, 1 porta parallela, 1 porta mouse Mini-DIN, scheda video SVGA 1Mb espandibile a 2Mb PCI, 1 drive da 3" 1/2 1.44Mb, 1 disco fisso da 840Mb > 11ms su Fast IDE PCI, tastiera estesa italiana Mini-DIN, mouse a sfera due tasti HP, Ms-Dos 6.2 Microsoft + Windows, Monitor HP 15" colori, Kit multimediale con scheda sonora Sound Blaster e lettore CDRom 4x.

Maria Luisa Bianco - Giulio Bodon

176 - **IL RITO FUNERARIO PRESSO I PALEOVENETI**



I **Veneti** usavano seppellire i loro defunti prevalentemente secondo il rito dell'incinerazione, ma sono attestate anche deposizioni ad inumazione. Nel caso della cremazione il defunto veniva arso direttamente nel luogo della sepoltura; le ceneri e le ossa combuste venivano raccolte in un vaso ossuario, poi deposto in una fossa tombale insieme al corredo funerario. Quest'ultimo era costituito da vasellame da mensa e da svariati oggetti, anche personali, spesso mai utilizzati in vita, ma confezionati appositamente per la sepoltura. Il corredo variava naturalmente da caso a caso, in base al sesso, alle disponibilità finanziarie e al ceto sociale del defunto. La ricerca archeologica ha riportato alla luce numerosissime tombe, la cui morfologia segue variabili cronologiche e topografiche, articolandosi comunque intorno a tre fondamentali tipi: quello a fossa semplice, quello a cassetta in lastre di pietra o lignee, e quello a dolio, grande vaso fittile. In superficie un **segnacolo** di diverso genere indicava la presenza della sepoltura.
L'ubicazione delle **aree necropolari** era all'esterno dei centri abitati, nelle immediate vicinanze, come era regola generalizzata nel mondo antico.

© AshMultiMedia Vicenza

Fig. 7. Scheda relativa al "Rito funerario presso i Paleoveneti".

L'applicabilità in ambito scientifico e museale

In questi ultimi tempi il tema dell'applicazione di sistemi multimediali al settore della conservazione e della gestione dei beni culturali e ambientali è al centro dell'interesse, anche per le suggestive possibilità di collaborazione interattiva tra le discipline umanistiche, la museografia e la scienza informatica.

Il grande successo che tale genere di iniziative riscontra sempre più, oggi anche nel nostro paese, è indubbiamente legato alla sua elevata duttilità, che permette di rivolgersi con la medesima operazione ad un bacino di utenza quanto più vario e diversificato possibile.

Un primo livello di fruibilità è rappresentato dall'orizzonte della ricerca e della conoscenza scientifica sul patrimonio artistico, archeologico e culturale in genere. I vantaggi apportati dallo strumento elettronico nel campo specifico della catalogazione e raccolta sistematica dei dati ai fini della ricerca scientifica sono ormai noti da tempo, benché si sia ancora lontani da un estensivo impiego di ogni potenzialità.

Nel rivolgere l'iniziativa ad un pubblico di specialisti del settore appare imprescindibile il rispetto e l'accordo di criteri metodologici, sia nella sele-

zione del materiale, sia nella sua presentazione secondo principi scientificamente validi.

Occorre pertanto stabilire in via preliminare definizioni informative e parametri *standard* per la composizione della scheda; benché non sempre sia possibile, per ragioni di brevità ed agilità dello strumento, seguire il modello di schede di catalogo con una rigida struttura per campi e sottocampi, ugualmente debbono però comparire le informazioni indispensabili a definire l'oggetto per una sua considerazione dal punto di vista scientifico (denominazione, provenienza, descrizione sintetica, ambito culturale, cronologia). Nel caso presente, specifiche direttive impartite nell'organizzazione del sistema informativo hanno indotto ad omettere l'inserimento di alcuni dati, come i numeri di inventario e le dimensioni degli oggetti, che a nostro avviso sarebbero stati tuttavia opportuni ai fini di una maggiore completezza delle schede.

Configurato in base a questi criteri, il sistema multimediale presenta molteplici potenzialità operative: esso si presta infatti ad un utilizzo in ambito museale, non solo come guida alle collezioni e in generale alla loro organizzazione entro il 'contenitore' Museo, ma anche come vero e proprio catalogo scientifico, che rispecchia la reale consistenza del patrimonio archeologico e storico artistico. Inoltre, grazie alla caratteristica riproducibilità, esso può trovare applicazione anche come strumento di lavoro a distanza, per la comunicazione e lo scambio informativo fra diversi enti o istituti del settore; coniugata con la creazione di numerose ed ampie banche dati, normalizzate sul piano metodologico e formale, questa iniziativa potrebbe dare con il tempo origine ad una struttura di rete in grado di affiancare per molti aspetti i cataloghi cartacei, talora di difficile accessibilità, spesso limitati nell'apparato illustrativo o non sempre adeguatamente aggiornati.

Sembra quasi superfluo sottolineare l'importante ruolo che una simile operazione potrebbe svolgere anche nel campo specifico della ricerca, qualora vi fosse via via coinvolto, com'è auspicabile, un sempre più elevato numero di enti o istituti museali; la progressiva estensione del sistema ad ampio raggio consentirebbe, grazie ai vantaggi offerti dal collegamento mediante rete *Internet*, un semplice accesso ai diversi *data bases*, comprendenti, cosa da non trascurarsi, anche materiali non in esposizione.

Una volta perfezionato e indirizzato a funzionalità più mirate sul piano squisitamente museografico, questo tipo di strumento è destinato infine ad esplicare le sue potenzialità anche nella gestione del patrimonio culturale da parte del Museo; la notevole carica innovativa del sistema tende infatti a rivoluzionare il modo di concepire e organizzare il patrimonio, nonché il suo approccio da parte dell'utenza, modificando profondamente il concetto stesso di 'esposizione' museale, sia nell'ideare i percorsi, sia nello scegliere i criteri espositivi. Di questo aspetto si dovrà prendere viva coscienza in un futuro

quanto mai prossimo, nell'ottica di una promozione dei beni artistici e culturali, in sintonia con il rapido evolvere del progresso scientifico, dei sistemi di comunicazione e delle dinamiche sociali ad essi connesse.

Giulio Bodon

La fruibilità per l'utenza: divulgazione e didattica

Accanto alla fruizione in ambito propriamente scientifico e di gestione del patrimonio museale, lo strumento multimediale ha un'importante e fondamentale applicazione nel rapporto fra Museo e pubblico non specializzato.

La moderna concezione di Museo, inteso come luogo deputato alla conoscenza storico scientifica, prevede infatti alla sua base una funzione educativa e pone fra i suoi obiettivi la comunicazione culturale ad un ampio gruppo di fruitori, di estrazione ed interessi differenti: a questo tendono i cambiamenti verificatisi nell'aspetto architettonico, nelle modalità espositive, ed anche nelle tecniche impiegate per rendere leggibili le opere esposte, riconducendole almeno concettualmente ad un contesto culturale o artistico di appartenenza.

Nell'ambito della divulgazione scientifica e della didattica, il Comune di Padova si è ormai da tempo distinto per il precoce e quanto mai vivo interesse nella promozione e gestione di iniziative organiche, coordinate dal Settore Musei e Biblioteche (Museo Archeologico, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, Museo Bottacin), coadiuvato dal Settore Cultura e Manifestazioni.

Proprio nell'ottica della ricerca di nuovi sistemi di sensibilizzazione, educazione e supporto conoscitivo ai contenuti museali, la proposta di una guida multimediale, fruibile direttamente all'interno del Museo Archeologico, mostra tutta la sua rilevanza: essa si presenta nei confronti dell'utenza come una risposta a esigenze diverse e insieme come stimolo alla riflessione individuale. Il Museo diviene infatti attivo nel momento in cui si riesce ad instaurare un rapporto dialettico con il visitatore, che non deve semplicemente 'subire' l'esposizione, ma interagire con essa e interpretarla in base ai propri interessi: le caratteristiche della guida multimediale propongono ora una concezione innovativa delle informazioni, fornendo nuovi e diversi impulsi che rivivificano l'approccio al patrimonio storico culturale.

Per l'ampio bacino di utenza cui si propone il Museo Civico di Padova (visitatori locali o stranieri con un interesse generico o dilettantistico per la materia, studiosi con competenza specifica o cittadini appassionati alla storia e alla cultura locali, giovani studenti coinvolti nell'iniziativa dell'istituzione

scolastica), il punto informativo rappresenta un notevole salto qualitativo nel campo dei servizi. Esso infatti può integrare, senza voler certo sostituire, quanto contenuto nella tradizionale guida cartacea o nei pannelli didascalici presenti nelle sale.

Grazie alle immagini ed ai testi, volutamente brevi, dell'ipertesto il visitatore può fin dall'ingresso nella sede espositiva visualizzare quanto contenuto nel Museo, familiarizzare con i diversi percorsi e creare così una visita personalizzata, basandosi non solo sulle proposte del programma, ma anche sulle proprie esigenze e curiosità. All'interno di sedi museali allestite secondo criteri non sempre moderni ed adeguati, un superamento degli schemi consueti è rappresentato dalla possibilità di un approccio che trascenda i criteri espositivi e ne ricerchi dei nuovi, sperimentando così contestualmente il diverso impatto di percorsi tipologici o cronologici o topografici.

Lo strumento multimediale, inoltre, pensato all'interno di un percorso didattico cui non si sovrappone ma si affianca, può offrire spunti, quali ad esempio letture trasversali o approfondimenti tematici, che altri supporti non sono in grado di comunicare.

Nel caso presente, la fruizione ottimale del sistema è in parte limitata dal fatto che, per ragioni tecniche, non si è potuta predisporre una vera e propria visita virtuale, che, con l'ausilio di riprese filmate nelle sale del Museo, avrebbe permesso di sovrapporre mediante simulazione il percorso "della mente" a quello "del piede", per citare la suggestiva definizione coniata da A. De Guio. Un utilissimo *optional* è invece rappresentato dalla possibilità di un approccio non solo visivo ma anche uditivo con lo strumento informativo mediante effetti sonori: accanto ad un appropriato sottofondo musicale, la voce di uno *speaker* recita il testo di alcune schede, in particolare quelle di presentazione a carattere generale.

Nell'interessante campo della didattica museale, la guida multimediale è strumento quanto mai vivo nel processo di avvicinamento e familiarizzazione della popolazione studentesca al patrimonio artistico e archeologico.

Il sistema informativo si configura non tanto come surrogato dell'esame autoptico dei reperti, momento irrinunciabile e fondamentale della fuizione museale, quanto piuttosto come stimolante supporto di preparazione e arricchimento dell'esame stesso. La semplicità del sistema, inoltre, ne consente l'agevole consultazione da parte di bambini e ragazzi avvezzi all'uso del *computer* sia nell'ambito ricreativo sia nella sfera dell'apprendimento. La guida multimediale, in ogni caso, non tenta di emulare, cosa scientificamente scorretta e tecnicamente difficoltosa, gli elaborati *videogames* con cui i giovani si confrontano quasi giornalmente; essa impiega invece il medesimo sistema ipertestuale che molte scuole, almeno in alcune sezioni sperimentali, hanno oramai elaborato, benché il livello di approfondimento offerto da un

sistema multimediale sia più complesso di quello di un semplice ipertesto.

Dal punto di vista educativo e formativo un dato essenziale è rappresentato dalla possibilità di impostare un percorso didattico rispettando la struttura mentale degli studenti e stimolando ragionamenti di tipo sia induttivo sia deduttivo. Gli opportuni impulsi offerti dalle parole calde o "ancore" tendono a *suscitare curiosità: sul piano pedagogico l'aspetto più importante è che* la visita non può svolgersi senza l'azione diretta dello studente, che ne diventa il protagonista, utilizzando uno strumento sicuramente più avvincente della carta stampata. Egli inoltre si abitua a non 'subire' l'informazione, ma a richiederla, a formulare la domanda e ad interagire con un argomento più o meno noto.

La già citata riproducibilità del sistema può contribuire infine a portare il Museo direttamente nelle più diverse realtà, anche oltre i limiti delle strutture architettoniche, *rendendolo fruibile in altri spazi, soprattutto grazie alle* possibilità offerte da un eventuale collegamento in rete.

Al centro dell'iniziativa è comunque il Museo, in interazione con la città ed il territorio; un Museo che si qualifica sempre più come centro non solo di informazione, ma anche di formazione al rispetto, al valore e alla fruizione dei beni culturali.

Maria Luisa Bianco

La suddivisione dei contributi che compongono questo lavoro deve considerarsi operata soltanto a fini concorsuali. L'elaborazione e la stesura del presente articolo è in ogni parte frutto di collaborazione fra gli Autori.

BIBLIOGRAFIA

D. Biolghini, *Strategie didattiche e formazione*, "Multimedia", X (1992), pp. 20-24.

Gli ipertesti nella didattica e nella ricerca, Atti del Convegno (Torino 15-16 gennaio 1991), a cura di R. Cagnazzo Ortalda, Torino 1991.

A. Calvani, *Il fascino dell'ipertesto educativo*, "Multimedia", IX (1991), pp. 16-21.

F. Carlini-F. Fabbi-M.P. Sutto-G. Vaccarino, *Interattività tra televisione e Museo*, "Multimedia", XVI-XVII (1993), pp. 10-21.

G. Ciavarella, *La didattica museale*, in Quaderni del CRSEG FG/32, XX, Atti del Convegno (Foggia 28-31 marzo 1990), Bari 1992, pp. 47-64.

G. Cole, *I multimedia e la didattica*, "Multimedia", XIX (1994), pp. 20-22.

J. Concklin, *Hypertext: an introduction and survey*, "IEEE Computer", XX (1987), 9, pp. 17-39.

C. Conti-G. Lariccia, *Multimedialità e comunicazione formativa. Verso l'innovazione dei processi insegnamento-apprendimento*, Milano 1992.

L. Curti Roncoroni-R. De Ciechi, *Esperienze italiane di computerizzazione del patrimonio artistico*, in "Rassegna dei Beni Culturali", VII (1991), 2, pp. 20-23.

L. Grossi, *Tutti i Musei d'Italia nel computer*, "Rivista IBM", XXVI (1990), 3, pp. 32-41.

M.P. Guermandi-S. Santoro Bianchi, *Didattica e informatica nei Musei Archeologici: un binomio incompiuto. Riflessioni a margine di una indagine in Museo*, "Archeologia e Calcolatori", VII (1996), pp. 1077-1089.

G.P. Landow, *Hypertext. The Convergence of contemporary critical Theory and Technology*, Baltimore 1992, ed it. Bologna 1993.

G. Lariccia, *Musei e ipermedia. Comunicazione istituzionale*, "Multimedia", XVI-XVII (1993), pp. 29-32.

G.F. Mac Donald, *I Musei nelle società dell'informazione: la sfida del cambiamento*, in *Musei e identità: politica culturale e collettività*, a cura di I. Karp-C. Mullen Kreamer-S.D. Lavine, Washington 1992, ed. it. Bologna 1995, pp. 109-140.

R. Maragliano, *Manuale di didattica del multimediale*, Roma-Bari 1994.

A. Menegazzi-F. Airundo-S. Gallo, *Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova: elaborazione di un percorso multimediale didattico tematico. Nota preliminare*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", X (1994), pp. 201-203.

A. Menegazzi-F. Airundo-S. Gallo, *Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova: dalla sperimentazione multimediale all'esperienza di rete. Consuntivo di un percorso*, in "Quaderni di Archeologia del Veneto", XI (1995), pp. 225-228.

A. Menegazzi,-A. De Guio-A. Nanni-F. Airundo-S. Gallo, *Sistemi multimediali per la diffusione delle informazioni e per la didattica nei musei: note preliminari su un'ipotesi di progetto*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XII (1996), pp. 189-192.

M.L. Pagliani, *Beni culturali: didattica al computer*, "Archeologia e calcolatori", III (1992), pp. 199-206.

M.L. Pagliani, *Beni culturali: scuola e computer*, "Archeologia e calcolatori", VI (1995), pp. 256-267.

M.L. Pagliani, *Tradizione e innovazioni: alcune riflessioni sulla comunicazione nei Musei*, "Archeologia e Calcolatori", VII (1996), pp. 1071-1076.

A. Pandolfi-W. Vannini, *Che cos'è un ipertesto*, Roma 1994.

S. Penge, *Storia di un ipertesto*, Firenze 1996.

S. Ranellucci, *Appunti per un possibile impiego di tecniche automatiche di rappresentazione nell'allestimento di mostre*, "Musei e Gallerie d'Italia", III-IV (1983), pp. 59-63.

Virtual Archaeology. Great Discoveries brougth to Life trough virtual Reality, a cura di G. Renfrew, London-New York 1997.

Oltre il testo: gli ipertesti, a cura di M. Ricciardi, Milano 1994.

C. Ruvo, *La comunicazione multimediale nelle attività scientifiche e divulgative dei Beni culturali*, "Archeologia e calcolatori", VI (1995), pp. 243-258.

C. Ruvo, *Tecniche multimediali per la fruizione dei Beni Culturali*, "Archeologia e Calcolatori", VII (1996), pp. 1117-1131.

W.G. Van der Weiden, *Interactivity in an (educational) Museum: opportunities and limitations*, in R.N. Tucker, *Interactive media, the human issues*, Worcester 1988, pp. 190-197.

ALESSANDRA FARDIN, ELISABETTA ROSSATO,
SUSANNA TIEPOLO

L'anfiteatro romano di Padova: la conoscenza della forma architettonica e nuova ipotesi della configurazione originaria

L'avanzato stato di degrado in cui versa l'arena di Padova, a cui si sovrappongono le numerose stratificazioni perpetuate per quasi due millenni attraverso piccoli e grandi interventi, non sempre determinabili cronologicamente, rendono di difficile identificazione la forma architettonica originaria. Tanto più che tale lettura attualmente è fattibile sull'unica costruzione muraria in elevato pervenutaci, vestigia che rappresentano testimonianza parziale dell'imponente mole dell'organismo anfiteatrale originario [1].

Lo studio dell'arena patavina fu iniziato alla fine del secolo scorso, nel 1880, ed è poi proseguito, sulla scia di quei primi rinvenimenti e rilievi, mediante il succedersi di altre due campagne di scavi: l'una effettuata nel 1881, l'altra nel 1906-07. La prima fase fu documentata dal Tolomei, il quale fornì brevi cenni sulla storia del monumento ed illustrò i dati emersi dallo scavo con disegni quotati [2]. In tale occasione le ricerche archeologiche si incentrarono nell'area interna al muro indicato graficamente con la lettera (C) (figg. 1 e 2) e identificabile in loco in quanto risulta essere l'unico muro ellittico rimasto in elevato.

La seconda fase di studi fu estesa, l'anno successivo, nella parte compresa tra il muro citato e la muraglia di recinzione che limitava l'antica Via delle Ballotte, in seguito sostituita dall'attuale cancellata realizzata traslandone l'originaria posizione verso il muro (C) succitato. In questo secondo stadio è il Ghirardini ad approfondire lo studio dell'anfiteatro avvalendosi della documentazione grafica fornita in precedenza dallo stesso Tolomei [3].

[1] Il testo è tratto dalla tesi di laurea sostenuta dalle scriventi nel novembre 1994 presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Desideriamo esprimere la nostra gratitudine al relatore prof. R. Ballardini, ordinario di Restauro architettonico (Istituto Universitario di Architettura di Venezia), ai correlatori prof. V. Galliazzo, docente di Archeologia, Storia dell'arte ed Architettura greca e romana (Facoltà di Lettere e Filosofia di Venezia) e arch. E. Danzi. Inoltre si ringraziano per la disponibilità accordataci il dott. G. Zampieri, il sig. L. Fincato, la prof.ssa G. Tosi, il prof L. Marino, il prof. G.P. Brogiolo, il prof G. Biscontin.

[2] G. Tolomei, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova. Nuovi appunti e ricordi*, Padova 1881, pp. 21-41.

[3] G. Ghirardini, *Gli scavi dell'Anfiteatro di Padova*, Roma 1881, pp. 1-20.

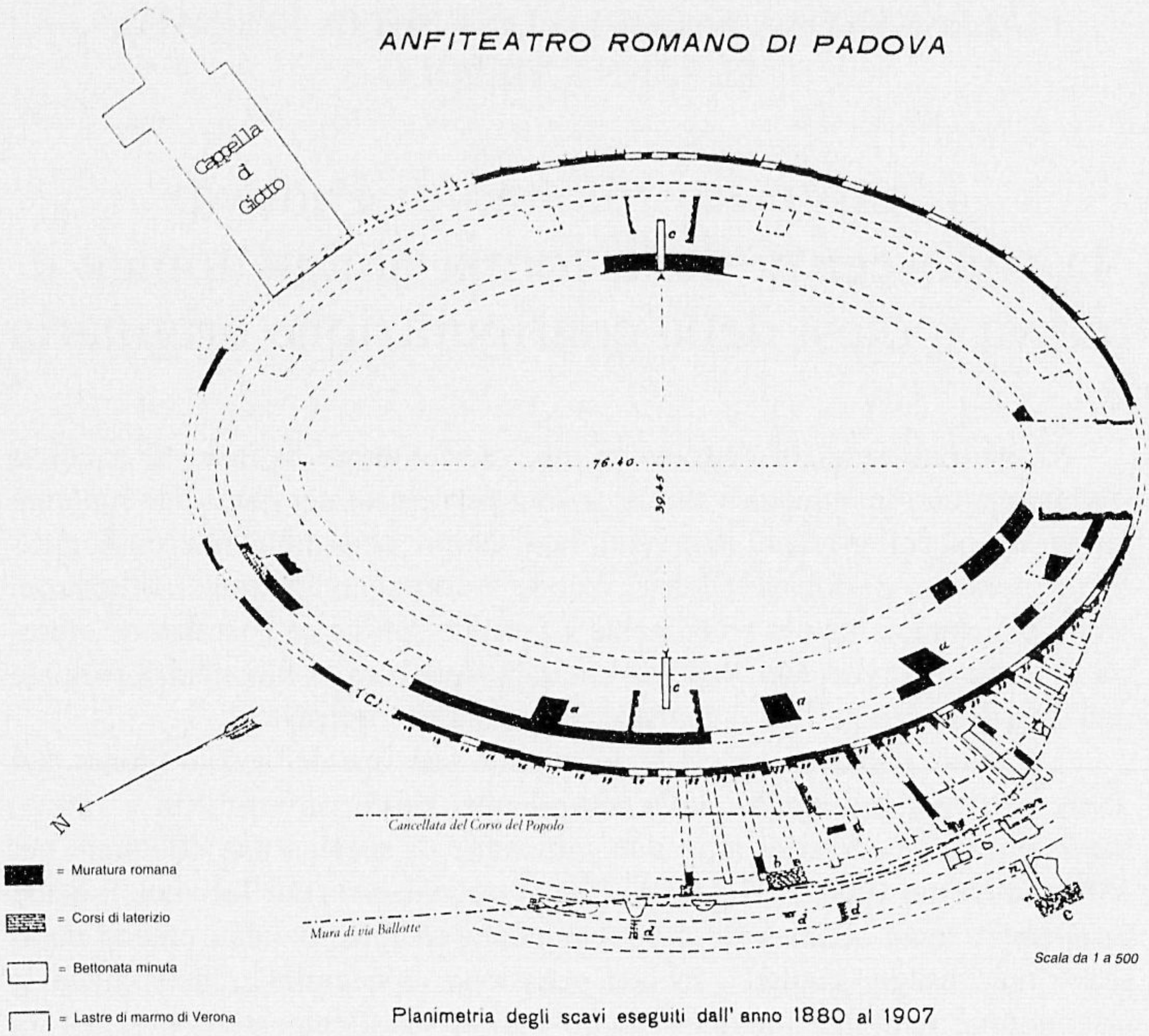


Fig. 1. Planimetria degli scavi, in F. Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro*, tav. I.

La terza campagna di scavi si ebbe in occasione della realizzazione del rettifilo denominato Corso del Popolo e permise di effettuare alcuni saggi di scavo esternamente alla cancellata, come documentato dagli elaborati prodotti dall'ingegnere Brunelli Bonetti nel 1906-07 [4].

Gli scavi del Tolomei e del Ghirardini prima, seguiti poi da quelli del Brunelli Bonetti, restano per gli studiosi contemporanei un dato di partenza inconfutabile dal quale iniziare la comprensione della struttura anfiteatrale in argomento, perlomeno per quanto riguarda la configurazione planimetrica che risulta così determinata: partendo dall'interno dell'anfiteatro e proseguendo verso l'esterno si possono individuare cinque muri ellittici, rispetti-

[4] F. Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro romano di Padova*, "R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova", XXXII (1916), IV, pp. 352-362.

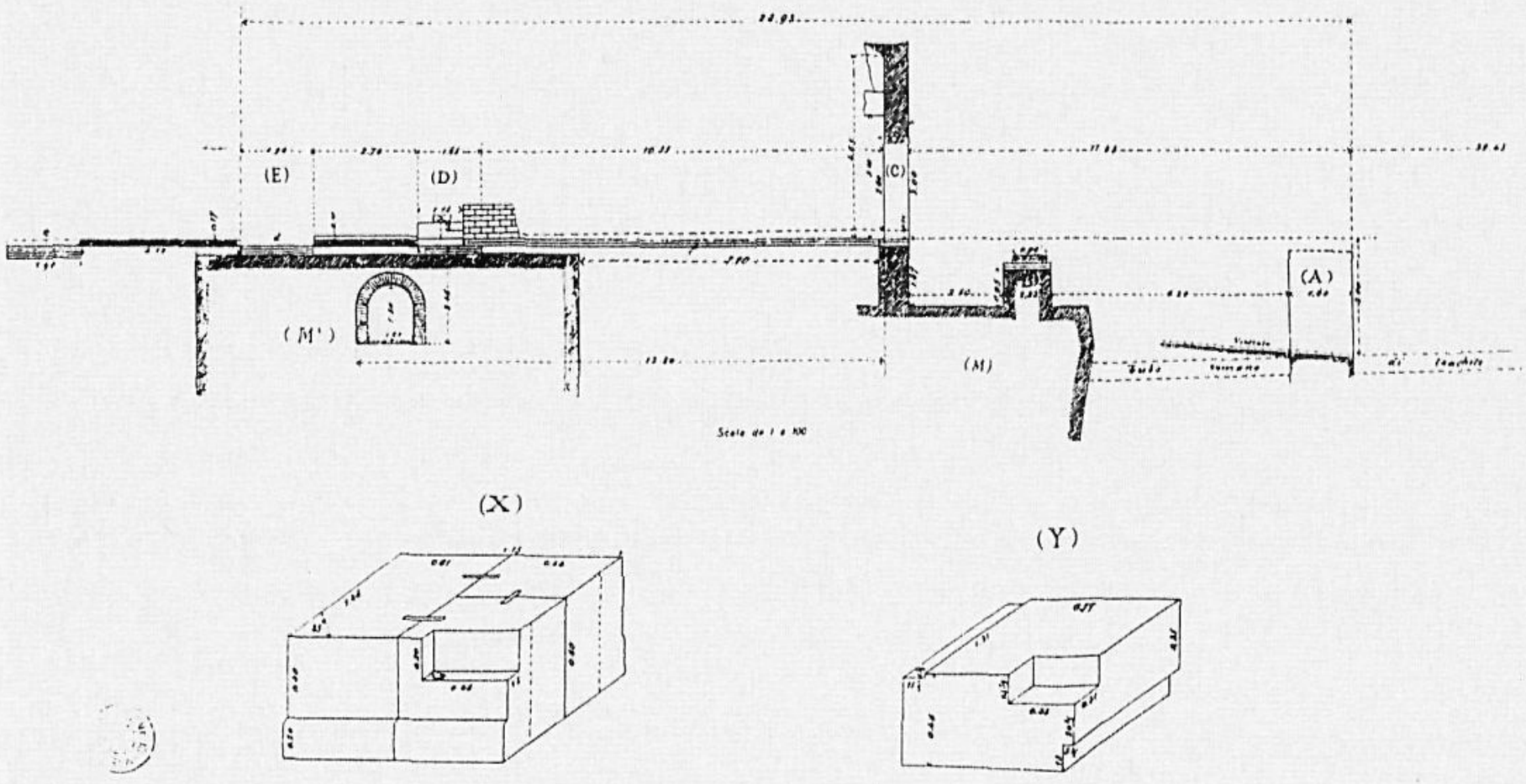


Fig. 2. Sezione degli scavi, blocco di testata di muro radiale (X) e di gradino (Y), in F. Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro*, tav. II.

vamente indicati nelle planimetrie e sezioni degli scavi con le lettere (A), (B), (C), (D), (E) (figg. 1 e 2).

MURO (A): struttura attualmente non più visibile, ma percepibile in alcuni tratti in quanto risulta sottolineata dall'andamento del terreno. Appartiene al podio e lo delimita tutt'intorno, meno che nelle entrate principali, in corrispondenza dell'asse maggiore. È l'unico dei cinque muri in cui la tecnica costruttiva impiegata per la sua realizzazione risulta l'*opus incertum*, costituito da frammenti di pietra irregolari e cementati. La parte visibile verso l'arena, era secondo il Ghirardini, "impiallacciato" con lastre di marmo rosso di Verona[5].

MURO (B): attualmente visibile in elevato parzialmente e per brevi tratti, formava con il muro (C) l'appoggio della volta dell'ambulacro che fungeva da sostegno alla cavea[6]. Questo muro dista dal vicino muro (C) 2.50 m ed è realizzato con la stessa tecnica dell'*opus vittatum*, vale a dire, internamente con frammenti irregolari di pietre e mattoni cementati, ed esternamente rivestito di pietre rettangolari delle cave Beriche. Questo è intersecato

[5] Tolomei, *La Cappella degli Scrovegni*, pp. 29-30; Ghirardini, *Gli scavi dell'Anfiteatro*, p. 10; Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro*, p. 353; G. Tosi, *Padova e la zona termale euganea*, in *Il Veneto nell'età romana*, II, Verona 1987, p. 171.

[6] Tolomei, *La Cappella degli Scrovegni*, pp. 27-28; Ghirardini, *Gli scavi dell'Anfiteatro*, pp. 8-9; Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro*, pp. 352-355; Tosi, *Padova*, p. 171.

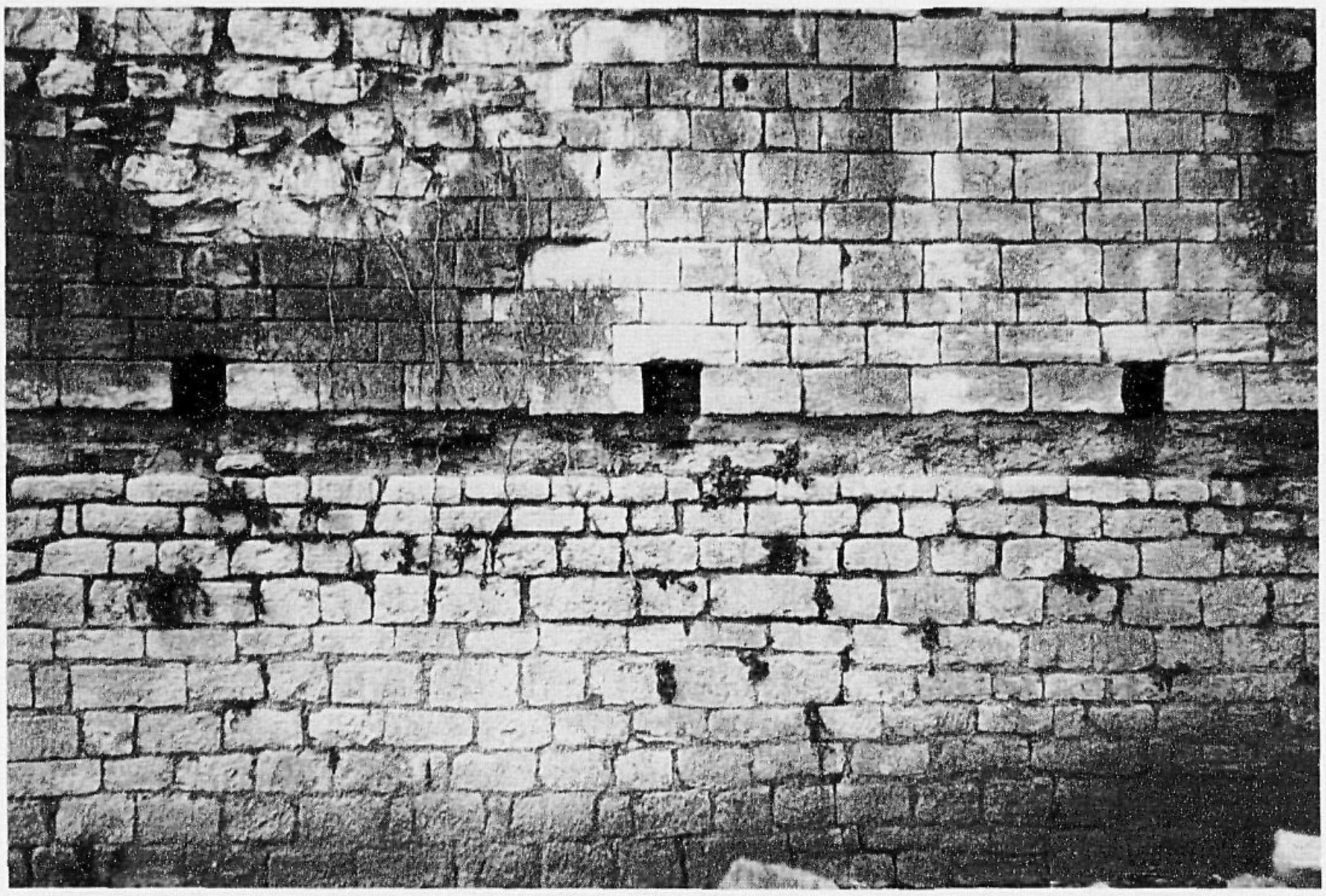


Fig. 3. Fori pontai posti sopra il doppio corso in laterizio visibili nel prospetto interno ovest del muro (C).

da una doppia fila di mattoni all'altezza di 0.95 m dal piano di fondazione[7].

MURO (C): è il muro attualmente in elevato per circa 2/3 dell'ellisse, anche se notevolmente modificato dagli interventi di tamponamento medioevali e successivi. Realizzato in *opus vittatum* esternamente e in *opus caementicium* internamente, poggia sulla stessa fondazione (M) del muro (B)[8]. Il muro (C), come il (B), è intersecato da una doppia fila di mattoni, molto ben visibili internamente all'arena; le loro dimensioni presentano una lunghezza variabile dai 30-31 cm ai 21-22 cm e un'altezza di circa 7-7,5 cm. Tali mattoni segnano una specie di livello, o piano di posa, individuabile in tutto il muro (C), in corrispondenza della quota della base dei fornici d'accesso presenti nel muro medesimo[9]. Sopra questi mattoni, sempre visibili internamente all'anfiteatro, sono collocati a distanze comprese tra metri 1.30 e 1.50, una serie di fori di dimensioni variabili (fig. 3) e di notevole profon-

[7] TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*, p. 28; GHIRARDINI, *Gli scavi dell'Anfiteatro*, p. 9; BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro*, p. 355; TOSI, *Padova*, p. 171.

[8] TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*, p. 26; GHIRARDINI, *Gli scavi dell'Anfiteatro*, pp. 6-9; BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro*, pp. 352-356; TOSI, *Padova*, pp. 171-173.

[9] TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*, p. 26; GHIRARDINI, *Gli scavi dell'Anfiteatro*, p. 7; F. BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro romano di Padova*, p. 355.

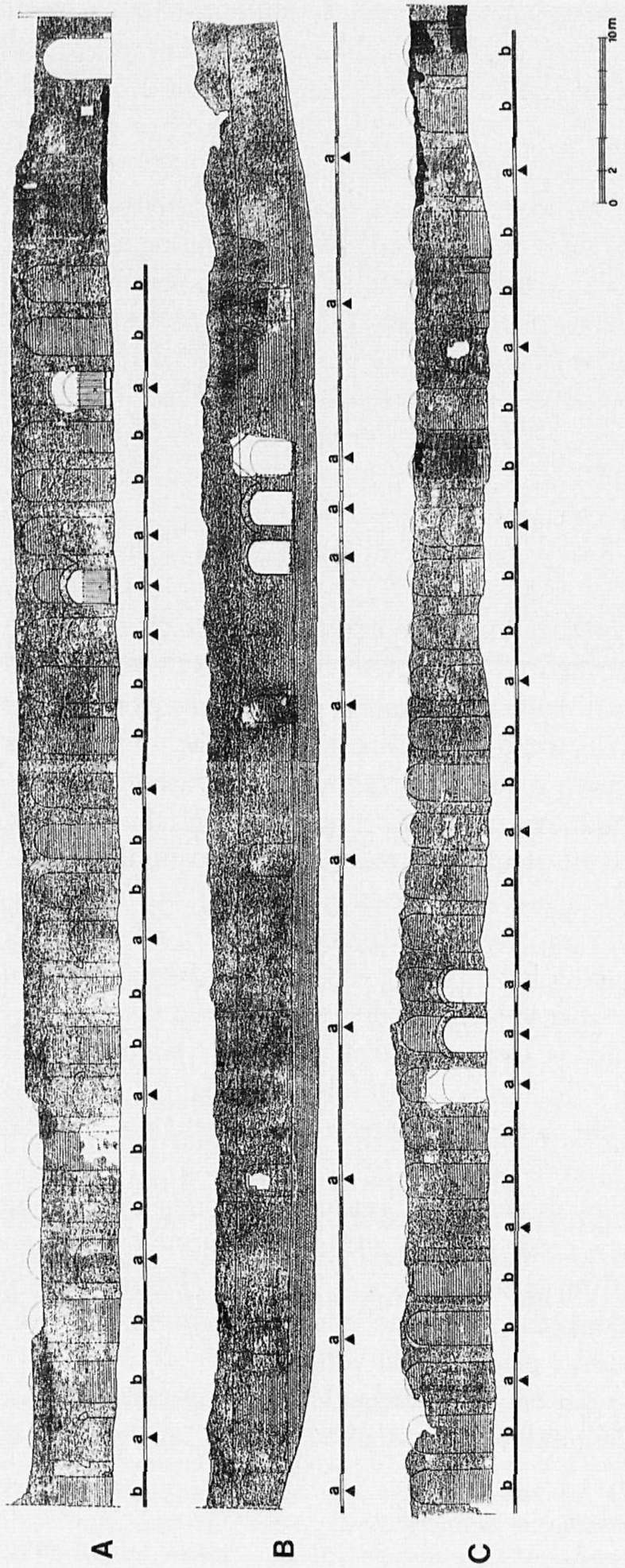
dità, essi sono stati praticati appositamente in opera non essendoci segni di rottura sui blocchi di pietra che li delimitano. Si può ipotizzare che questi fori siano stati eseguiti per permettere l'inserimento delle travature di sostegno del tavolato che serviva da piano di calpestio per l'ambulacro compreso tra i muri (C) e (B)[10]. Tale ambulacro era ricoperto da una volta. Questa infatti è ben visibile sul prospetto interno dell'arena a partire dall'altezza di 3 m dalla soglia sottolineata dai mattoni prima descritti. Trattasi di una linea che delimita il punto d'attacco della volta in questione ed individua una fascia priva del materiale di rivestimento, costituita invece dall'*opus caementicium*, in cui i frammenti di pietra hanno una pezzatura maggiore di quelli che compongono il nucleo interno della muratura sottostante. Sul muro in argomento, si aprono, a distanze uguali, dei fornici con interesse di 8.70 m, che in corrispondenza dell'asse minore si mantengono contigui per tre campate con un interasse di 2.90 m. Queste aperture hanno una luce di 2.00 m e un'altezza, misurata a partire dal doppio corso di mattoni sino all'intradosso, di 2.62 m.

Individuata e isolata la parte strutturale appartenente alla fase costruttiva romana attraverso il rilievo critico ed il rapporto tra superficie e substrato (inteso come nucleo originario della muratura che per azioni antropiche o naturali oggi è portato a vista), si trattò di stabilire una relazione tra la ritmica presente nel disegno planimetrico e quella riscontrabile in alzato, ritmo presente costantemente e che attribuiva una apparente semplicità alla struttura architettonica da analizzare. Il ritmo in questione (tav. I) è costituito da due arcate alte cieche ed una terza arcata, delle stesse dimensioni, che ne inquadra una più bassa, aperta che permetteva il passaggio dalle campate radiali al deambulatorio interno voltato a botte. Unica eccezione in corrispondenza dell'asse minore dell'ellisse, dove le arcate aperte risultano tre consecutive. Nel prospetto interno del muro (C) sono evidenti soltanto i tamponamenti medioevali delle arcate basse e una linea a tratti individuabile, del probabile piano di calpestio originario che non corrisponde a quello attuale situato ad una quota inferiore.

MURO (D): Questo muro, si elevava sopra una profonda fondazione (M') al cui interno vi era un cunicolo con andamento curvilineo, le cui dimensioni interne sono 1.20 m di larghezza e 1.50 m di altezza. Questo cunicolo era ricavato nella gettata di fondazione, ed era rivestito internamente di mattoni che ne formavano i piedritti e la volta[11].

MURO (E): (individuato dai punti *d* in figg. 1 e 2). Tale muro doveva costituire la parte terminale dei pilastri che permettevano sia l'appoggio della

[10] GHIRARDINI, *Gli scavi dell'Anfiteatro di Padova*, p. 9.
[11] BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro*, p. 356; TOSI, *Padova*, pp. 171-173.



Tav. I. Rilievo dell'alzato del muro (C) con evidenziazione del ritmo delle arcate: A) prospetto esterno est, B) prospetto interno ovest, C) prospetto esterno ovest.

volta che si collegava con il successivo muro (D), sia l'appoggio delle arcate che inquadravano la facciata. Secondo il Brunelli Bonetti i pilastri dell'ambulacro esterno e forse tutta la facciata, erano di trachite [12].

I dati di scavo riportati da Tolomei, Ghirardini, e Brunelli Bonetti e quanto emerso dall'analisi diretta del muro (C), costituiscono i fondamenti su cui basare un tentativo di ipotesi ricostruttiva della pianta, peraltro già tentata da due studiosi pervenuti a proposte planimetriche sostanzialmente diverse tra loro.

Le ricostruzioni in argomento sono:

– quella avanzata da Francesco Brunelli Bonetti e pubblicata nel 1907 (fig. 4)

– quella avanzata da Jean Claude Golvin e pubblicata nel 1988 (fig. 5).

La differenza sostanziale tra le due proposte, separate da un arco di tempo di circa 80 anni, consta nel metodo di studio su cui si fonda l'ipotesi ricostruttiva. Mentre il primo considera i dati di scavo e si basa quindi su un'osservazione in loco del monumento, al contrario il secondo fa riferimento ad un'analisi comparativa su circa 190 anfiteatri situati in Europa e in Africa settentrionale. Completamente diversa è inoltre la classificazione iniziale: Brunelli Bonetti descrive l'anfiteatro patavino come tipo a struttura cava [13], Golvin invece, lo ascrive tra gli anfiteatri a struttura piena con cavea sostenuta da terrapieni ripartiti [14].

Una prima valutazione sulla correttezza delle due posizioni può essere fatta se si considera che uno dei parametri fondamentali che influenzano la tipologia di un anfiteatro è la particolare configurazione del sito [15] ed un terreno pianeggiante come quello su cui insiste l'arena di Padova, difficilmente si prestava per la costruzione di un anfiteatro a struttura piena.

[12] BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro*, p. 356; TOSI, *Padova*, p. 173.

[13] BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro*, pp. 357-362, tav. II.

[14] J.C. GOLVIN, *L'amphithéâtre romain Essai sur la théorisation de sa forme e de ses fonctions*, I-II, Paris 1988, pp. 120-121, tav. XV.

[15] Sul sito e sui collegamenti in ambito urbano dell'anfiteatro: C. GASPAROTTO, *Padova romana*, Roma 1951, p. 118; IDEM, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100000. Foglio 50: Padova*, Firenze 1959, pp. 29-30; V. GALLIAZZO, *I ponti di Padova romana: saggio di archeologia urbanistica*, Padova 1971, pp. 125-126 e 166-200; IDEM, *I Ponti Romani*, Treviso 1994, p. 212; L. BOSIO, *Padova ed il suo territorio in età preromana*, in *Padova antica: da comunità paleoveneta a città romano-cristiana*, Padova 1981, pp. 1-23; IDEM, *Padova in età romana: organizzazione urbanistica del territorio*, in *Padova antica*, pp. 229-248; A. PROSDOCIMI, *I monumenti romani di Padova*, in *Padova antica*, pp. 264-266; G. ZAMPIERI, *La Cappella degli Scrovegni: il sito e l'arena romana in Giotto architetto dei colori e delle forme*, Parigi 1987, pp. 63-66.

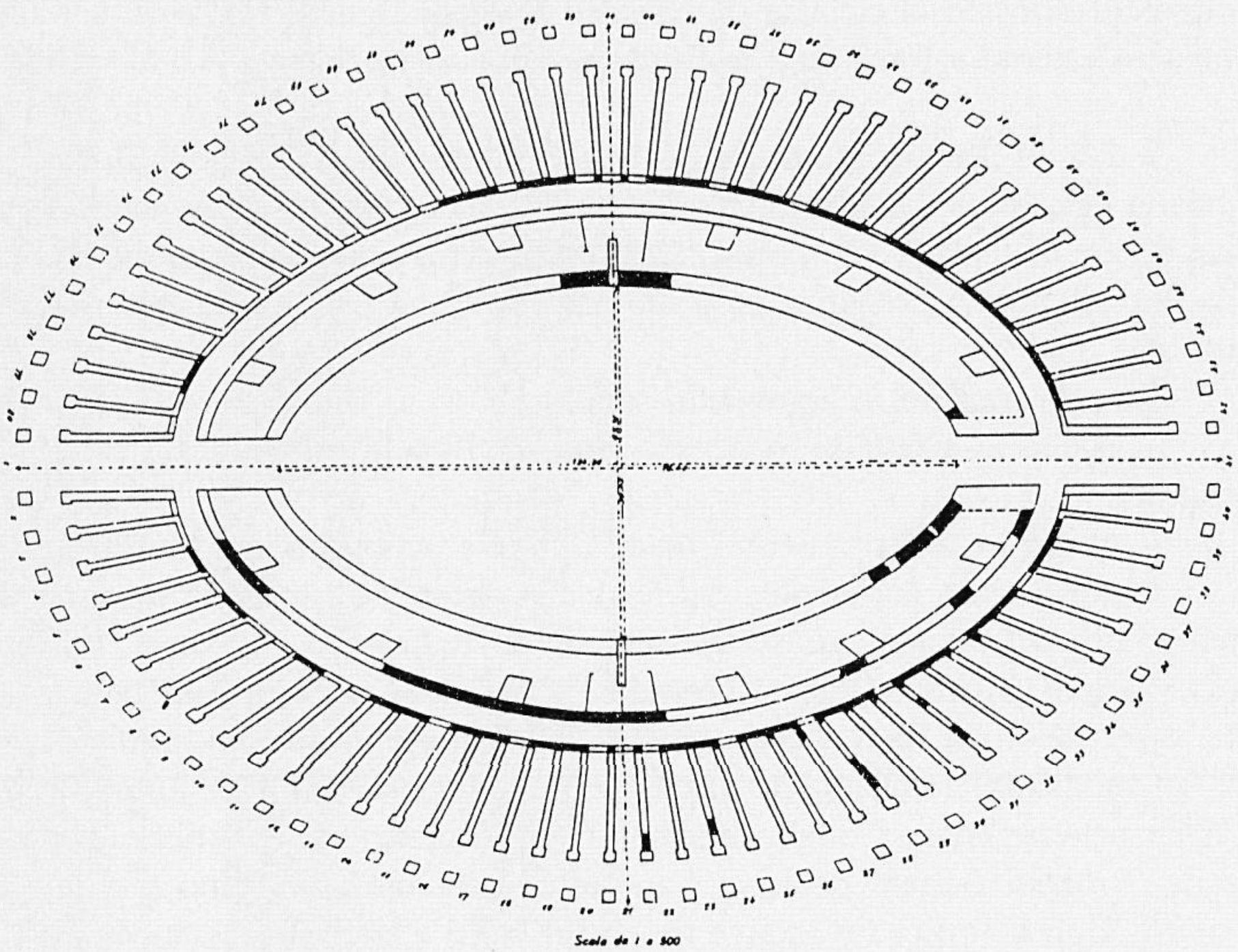


Fig. 4. Ipotesi ricostruttiva della pianta di F. Brunelli Bonetti, in F. Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro*, tav. III.

Veniamo dunque all'analisi nel dettaglio delle due ipotesi che si sono considerate: quella del Brunelli Bonetti è stata analizzata partendo dal ridisegno dell'ellisse dell'arena con i muri (A), (B), (C), i setti radiali con i relativi pilastri di testata (D) e la pilastratura periferica (E), dopo aver verificato puntualmente le misure in loco.

Partendo da questa base planimetrica, si è fatta una trasposizione dei dati di scavo relativi alla diversificazione dei materiali appartenenti al monumento confrontandoli con quelli tuttora visibili o con tracce di essi (tav. II) [16]. Se si pone particolare attenzione all'identificazione dei diversi materiali di cui si compone la pavimentazione, si può osservare come ad esempio il marmo rosso di Verona si riscontra soltanto in corrispondenza delle campate radiali che conducono ai fornici di accesso e lungo la fascia periferica in cui Bru-

[16] Nella tavola II la rappresentazione del settore ellittico posto ad est della porta trionfale è stata desunta per simmetria.

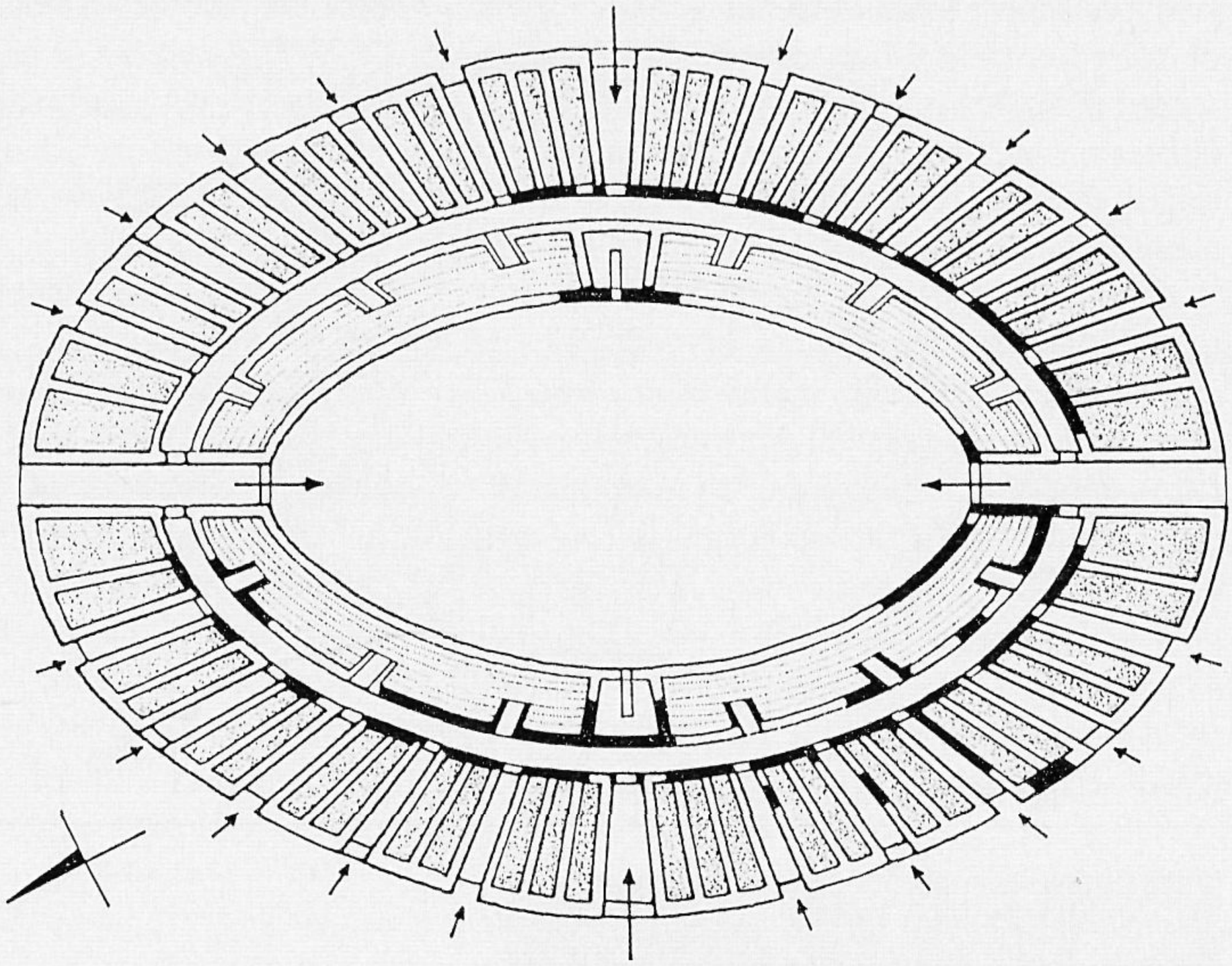
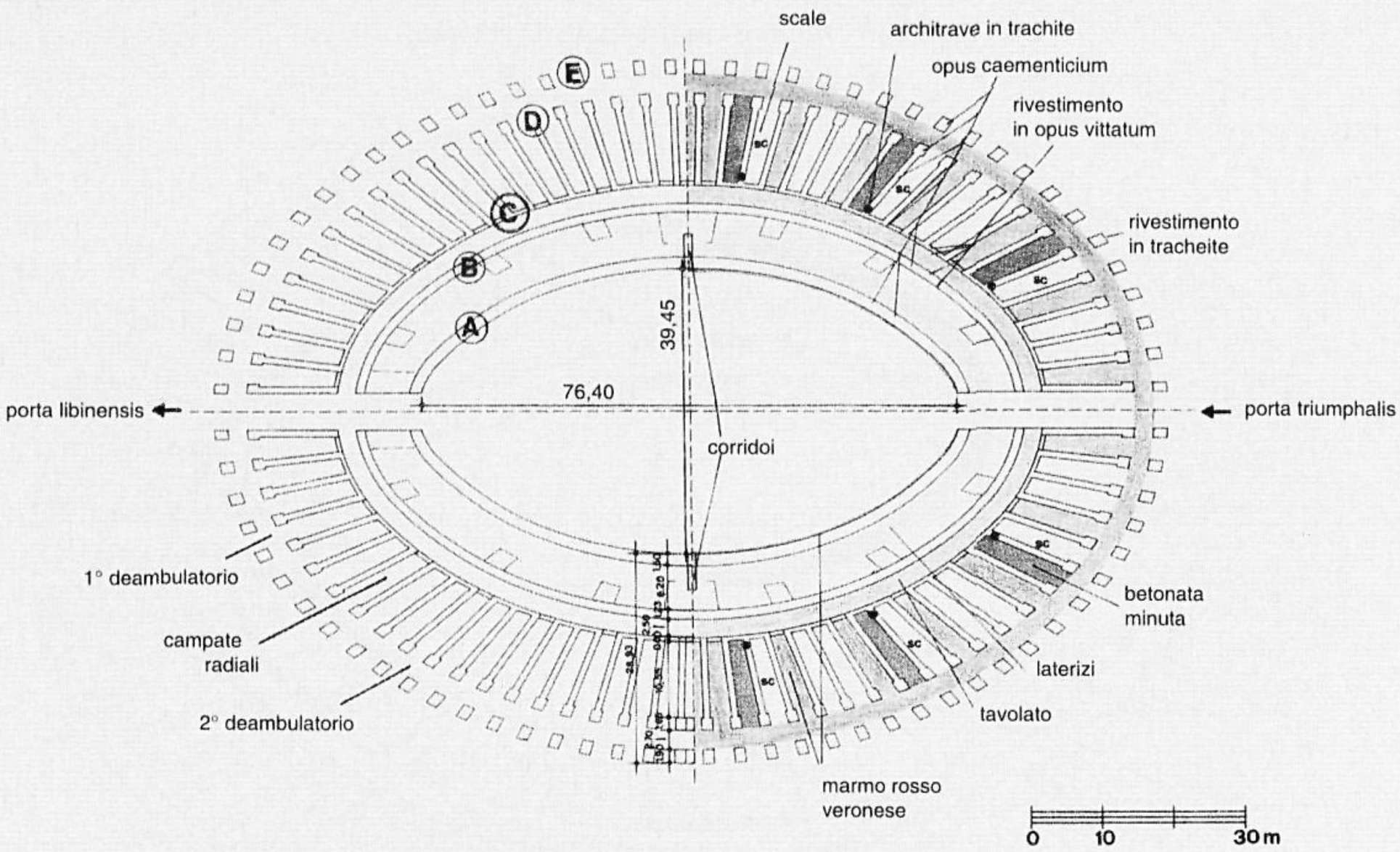


Fig. 5. Ipotesi ricostruttiva della pianta di J.C. Golvin, in J.C. Golvin, *L'amphithéâtre romain*, pl. XV.

nelli Bonetti ha sostenuto l'esistenza dell'ambulacro esterno [17]. La pavimentazione in betonata minuta invece viene a situarsi nella campata radiale posta a sinistra del setto che ospitava l'architrave in trachite (fig. 6), la cui funzione, ipotizzata dal Brunelli Bonetti, era quella di creare un passaggio per permettere di accedere alla campata che avrebbe accolto le scale per raggiungere i vari *maeniana* della cavea [18]. Si è formulata l' ipotesi che i corpi scale si collocassero ad intervalli costanti e complessivamente in numero di dodici. In questo caso le rampe di scale avrebbero avuto un senso di salita dall'interno verso l'esterno, contrariamente a quanto avviene solitamente. Si aggiunge ad avvalorare tale ipotesi, il fatto che il muro (C) presenta superiormente nella sua facciata esterna, le tracce delle volte a botte che coprivano le campate radiali e quindi non è possibile pensare che i corpi scala, partendo

[17] Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro romano*, p. 358.

[18] Il Brunelli Bonetti individua la presenza o l'impronta di alcuni massi di trachite fra i settori 12-13, 18-19, 23-24, 29-30. Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro*, p. 359.



Tav. II. Trasposizione dei dati di scavo su uno schema planimetrico.

Fig. 6. Architrave in trachite collocato sul prospetto esterno ovest del muro (C).

dall'esterno, salissero verso l'interno appoggiandosi al muro medesimo, perché in tal caso avrebbero comunque lasciato traccia dell'innesto sul muro in questione. La diversità tra la pavimentazione in marmo rosso di Verona e quella in betonata minuta, potrebbe indicare una distinzione tra i materiali utilizzati per gli accessi prospicienti la parte più nobile della cavea (il podio) e gli accessi ai *maeniana* superiori destinati agli strati sociali più umili della popolazione.

La presenza del doppio corso di mattoni ad una quota costante lungo tutto il perimetro del muro (C), porta a considerare che questo possa essere effettivamente identificato come il marcapiano che indicava sia la quota della base dei fornici d'accesso, sia quella della pavimentazione in marmo rosso di Verona delle campate radiali ad essi collegate. Sul prospetto interno dello stesso muro (C), la presenza dei fori pontai (che si riscontra esattamente al di sopra di questo doppio corso in laterizio), e della fascia posta alla quota costante di tre metri sempre da tale marcapiano, (sulla quale si nota l'assenza del rivestimento in *opus vittatum*, che per lunghi tratti rimane integro), convalidano l'ipotesi dell'esistenza dell'ambulacro interno tra i muri (C) e (B), pavimentato in legno e coperto con volta a botte[19].

L'analisi dell'ipotesi ricostruttiva formulata dal Golvin è stata effettuata mediante la trasposizione grafica degli elementi in essa contenuti (tav. III). Sono state localizzate le aree dove verrebbero a situarsi i terrapieni. Il primo di tali elementi, collocato tra i muri (A) e (B), potrebbe spiegare la notevole distanza (pari a 6.20 m) tra i due muri citati, fornendo in tal modo per quel tratto, il sostegno per la cavea. Ma discutibili risultano i terrapieni tra i muri radiali, in quanto inconciliabili con la presenza di un sistema strutturale voltato. Inoltre l'utilizzazione dei terrapieni, non richiedendo l'ausilio di ulteriori pilastrature periferiche a sostegno della cavea, porta lo studioso francese a non reputare parte integrante della struttura anfiteatrale il muro (E) e limita l'estensione planimetrica dell'arena al muro (D).

Per quanto riguarda gli accessi, anche in tale ipotesi viene individuato il ritmo costante *a-b-b-a* scandito dal succedersi delle arcate del muro (C). In corrispondenza dell'asse minore però, non vengono considerati i due fornici fiancheggianti quello centrale, nonostante la loro esistenza risulti tutt'ogi evidente. Si rileva anche l'assenza dei fornici e dei setti radiali che, nella planimetria ricostruttiva del Brunelli Bonetti, vengono a situarsi a fianco delle porte trionfale e libitinense. Occorre segnalare che ai cunei addossati al muro (B), il Golvin assegna la funzione di sostegno alle scale di accesso al podio.

[19] A. Choisy, *L'art de batir chez le romain*, Paris 1873, pp. 25, 71.

Dall'analisi comparativa della pianta e dell'alzato condotta tra l'anfiteatro di Padova e gli anfiteatri che con esso sono stati posti in relazione per caratteristiche di similitudine dagli studiosi fin ora citati, si sono così potuti distinguere due gruppi di anfiteatri: quelli a struttura cava indicati da Ghirardini, Tolomei e Brunelli Bonetti, negli scritti riguardanti le relative campagne di scavi[20] e quelli a struttura piena, a cui fa riferimento il Golvin nella sua trattazione del 1988 già menzionata[21].

Al I gruppo appartengono gli anfiteatri di:
- LECCE (età augustea)
- POLA (età augustea)
- VERONA (età giulio-claudia)
- NÎMES (età flavia)

Al II gruppo appartengono gli anfiteatri di:
- LIONE (19 a.C.)
- MERIDA (8 a.C.)
- SAINTES (età claudia)

L'analisi comparativa della pianta (tav. IV) è stata condotta considerando i seguenti parametri distintivi:
- elementi architettonico-strutturali,
- articolazione spaziale;
- distribuzione degli accessi,
- direzionalità dei setti radiali.

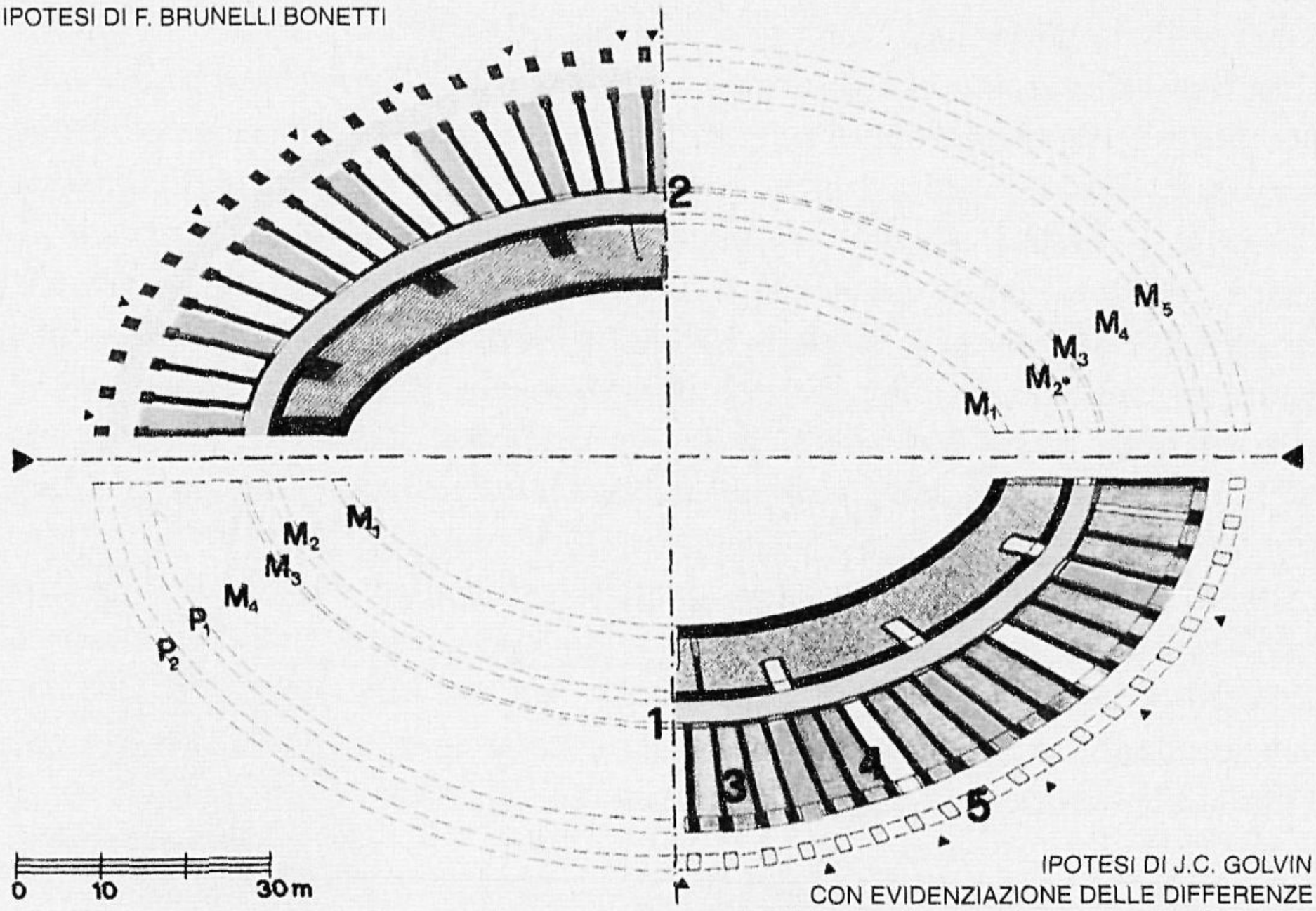
Questo ha permesso di stabilire innanzitutto la stretta relazione che esiste tra l'anfiteatro di Padova e quello di Pola[22]. Dall'esame degli elementi architettonico-strutturali notiamo infatti il ripetersi per entrambi dell'esatta sequenza dei muri M1, M2, M3, (rispettivamente muro del podio, I muro delimitante l'ambulacro interno e II muro delimitante lo stesso ambulacro

[20] Per quanto riguarda le similitudini dell'anfiteatro di Padova con gli anfiteatri di Lecce, Pola, Verona e Nîmes: TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*, p. 26; GHIRARDINI, *Gli scavi dell'Anfiteatro*, pp. 8-12; BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro*, pp. 352-361.

[21] Per quanto riguarda le similitudini dell'anfiteatro di Padova con gli anfiteatri di Lione, Merida e Saintes: GOLVIN, *L'amphithéâtre romain*, p. 120.

[22] Fattore non secondario di tale relazione è costituito anche dall'epoca di costruzione se si considera che per entrambi gli anfiteatri coinciderebbe con il periodo augusteo. Riguardo la datazione dell'anfiteatro di Padova: TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*, p. 22; G. RAMILLI, *La datazione dell'anfiteatro di Padova e un documento inedito ottocentesco*, "Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti", LXXXVII (1975-76), III, pp. 193-206; TOSI, *Padova*, p. 173.

IPOTESI DI F. BRUNELLI BONETTI



IPOTESI DI J.C. GOLVIN
CON EVIDENZIAZIONE DELLE DIFFERENZE
RISPETTO ALL'IPOTESI DI F. BRUNELLI BONETTI

LEGENDA RELATIVA ALL'IPOTESI
DI F. BRUNELLI BONETTI

Elementi architettonico-strutturali

M_1 muro continuo del podio
M_2 muro continuo di sostegno alla cavea
M_3 muro discontinuo di accesso all'ambulacro interno
M_4 muro dei setti radiali
c breve tratto di muratura denominato "cuneo"
P_1 pilastratura addossata ai setti radiali
P_2 pilastratura delle arcate di facciata

Articolazione dello spazio

spazio di non chiara destinazione tra i muri A e B
ambulacro interno
ambulacro esterno
campate radiali di collegamento tra l'ambulacro interno ed esterno
campate radiali di accesso ai livelli superiori della cavea

Accessi

▲ accesso principale alla cavea
▲ *accesso all'arena*

LEGENDA RELATIVA ALL'IPOTESI
DI J.C. GOLVIN

Elementi architettonico-strutturali

M_1 muro continuo del podio
M_2 muro discontinuo di accesso al podio
M_3 muro discontinuo di accesso all'ambulacro interno
M_4 muro discontinuo periferico
M_5 muro dei setti radiali
c breve tratto di muratura denominato "cuneo" di sostegno alle scale di accesso al podio

Articolazione dello spazio

terrapieno continuo
ambulacro interno
campate radiali di accesso all'ambulacro interno
campate radiali di accesso ai livelli superiori della cavea
campate radiali di sostegno della cavea a terrapieno

Accessi

▲ accesso alla cavea
▲ *accesso all'arena*

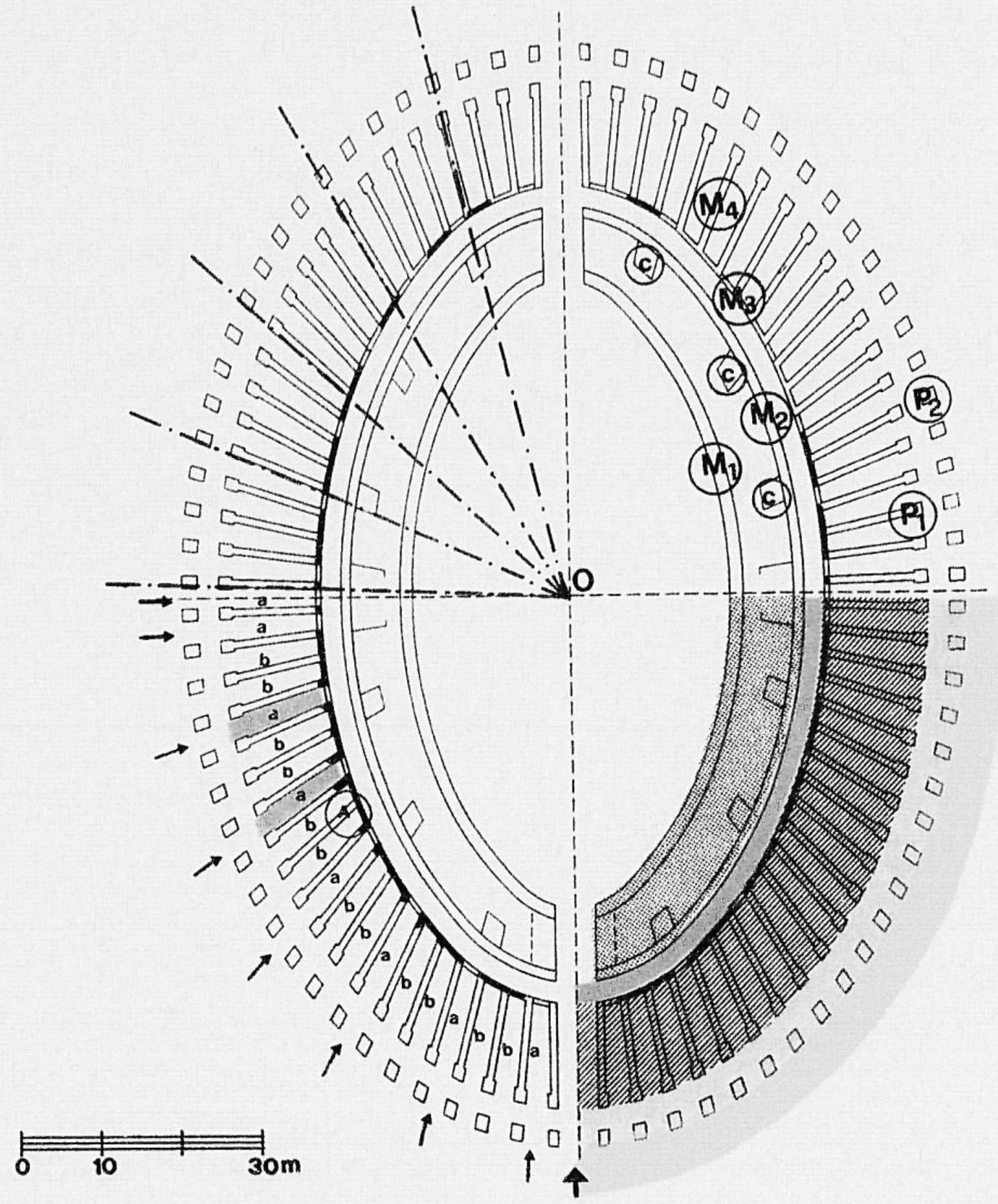
LEGENDA CONFRONTO

tratti di muratura invariati
tratti di muratura non considerati
tratti di muratura aggiunti
spazio a terrapieno considerato cavo nell'ipotesi di F. Brunelli Bonetti

INCONGRUENZE DELL'IPOTESI DI J.C. GOLVIN

1-2 chiusura dei fornici in corrispondenza dell'asse minore
3 incompatibilità del terrapieno con il sistema delle volte sulle campate radiali
4 incompatibilità del terrapieno con il tipo di apparecchiatura muraria del rivestimento esterno dei setti radiali
5 limite massimo del muro della cavea arretrato rispetto al muro (E) documentato nei dati di scavo

Tav. III. Analisi comparativa delle ipotesi planimetriche ricostruttive di F. Brunelli Bonetti e J.C. Golvin.



LEGENDA RELATIVA ALL'ANALISI PLANIMETRICA COMPARATIVA

Elementi architettonico-strutturali

M_1 muratura del podio
M_2 muratura delimitante l'ambulacro interno
M_3 muratura di accesso all'ambulacro interno
M_4 muratura del setto radiale
P_1 pilastro addossato al setto radiale
P_2 pilastro dell'arcata di facciata
c breve tratto di muratura denominato "cuneo"

Articolazione dello spazio

spazio circoscrivente l'arena (cavo o a terrapieno)
campate radiali
ambulacro interno
ambulacro esterno
estensione dell'area occupata dall'anfiteatro oltre il limite delle arcate di facciata

Distribuzione degli accessi

accesso principale alla cavea
accesso all'arena
a b b a scansione ritmica delle campate di accesso
A apertura del setto radiale che permette l'accesso ai corpi scala

Direzionalità dei setti radiali

—·— convergenza verso il centro O (intersezione degli assi di simmetria)

Tav. IV. Analisi planimetrica comparativa qui rappresentata limitatamente all'anfiteatro di Padova.

interno su cui si collocano gli accessi al podio), dei setti radiali e della pilastratura periferica. L'altro preciso rapporto di assonanza si ha nell'articolazione spaziale che, partendo dall'interno verso l'esterno, prevede la seguente successione: area compresa tra i muri ellittici avente funzione di sostegno della cavea, ambulacro interno, campate radiali di accesso alla cavea, ambulacro esterno. A Pola si nota che la presenza dei cunei addossati al I muro delimitante l'ambulacro interno, è dovuta all'esigenza di fornire adeguato sostegno alle scale di accesso al podio[23], ed è tale funzione che si ipotizza i cunei potessero assumere anche nell'arena patavina. Significativo è poi il fatto che a Padova, come a Pola, Verona e Nîmes, le campate radiali si presentano sempre comprese tra gli ambulacri, mentre ciò non si verifica negli anfiteatri a struttura piena di Lione, Merida, e Saintes, dove l'ambulacro esterno è sempre assente (in particolare a Saintes non compare neppure quello interno). Se dunque è la struttura di tale anfiteatro, che secondo il Golvin può essere maggiormente associabile a quello di Padova, queste ultime considerazioni sono un'ulteriore conferma della labilità della sua ipotesi.

Ciò che accomuna l'anfiteatro di Saintes[24] con quello di Padova e di Lecce, è invece la distribuzione degli accessi nel ritmo *a-b-b-a*, vale a dire una campata aperta ogni due chiuse. A Saintes poi come a Padova e a Nîmes[25], i setti delle campate radiali assumono quale direzionalità, la convergenza verso il centro dell'ellisse[26].

Gli anfiteatri di Pola e di Verona costituiscono inoltre, secondo il Brunelli Bonetti, due validi riferimenti per formulare delle ipotesi interpretative atte a giustificare i rinvenimenti emersi a Padova oltre il limite della pilastratura periferica[27]. Nell'anfiteatro di Pola infatti, in quattro punti simmetrici compare una sorta di avancorpo ottenuto dalla sporgenza di due arcate della facciata per lo sviluppo delle scale che conducevano alla loggia superiore (le cosiddette "torri scalari"), mentre a Verona abbiamo una platea che circonda l'anfiteatro come a costituire un marciapiede. Altra importante caratteristica dell' anfiteatro di Verona è la presenza delle aperture tra i setti radiali per l'accesso alle scale, come si ipotizza avvenisse anche per Padova.

Quale completamento dell'analisi comparativa si è ritenuto necessario considerare, per gli anfiteatri presi in esame, anche un confronto tra i principali dati dimensionali di cui si può disporre. Sono state così redatte le

[23] M. Roberti, *L'arena di Pola*, Pola 1939, pp. 9-10.

[24] J. Doreau, J.C. Golvin, L. Maurin, *L'amphithéâtre gallo romain de Saintes*, Paris 1982, p. 99

[25] E. Esperandieu, *L'amphitéâtre de Nîmes*, Paris 1967, tav. IV.

[26] Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro*, pp. 361.

[27] Brunelli Bonetti, *Studi intorno all'Anfiteatro*, pp. 357-358.

tabelle[28] di seguito riportate, da cui trarre utili parametri di riferimento che permettessero di ottenere, con un certo grado di attendibilità, l'ipotetica restituzione grafica della pianta e dell'alzato dell'arena patavina.

Tab. 1. Tipo di apparecchiatura muraria e cronologia.

	Localizzazione	*Tipo di apparecchiarura muraria*							*Datazione ritenuta*
		opus incantum	*opus vitatum semplice*	*opus vitatum composto*	*opus reticulatum*	*opus quadratum*	*opus mixtum*	*altro tipo*	
1	Padova		X					interventi di tamponamento in mattoni	probabile epoca augustea
2	Lecce				X	X			probabile epoca augustea
3	Pola	X				X			probabile epoca augustea
4	Verona					X			probabile epoca giulio-daudia
5	Nîmes		X			X			epoca flavia
6	Lione	X							ben datato 19 a.C.
7	Merida	X				X			ben datato 8 a.C.
8	Saintes		X						epoca claudia

Tab. 2. Dimensioni generali (misure espresse in metri)

	Localizzazione	*Arena*		*Dimensioni Generali*		*a/b*	*Sa*	*St*	*Sc*	*Pl*	*P*	*Sa/Sc*	*C*
		a	*b*	*A*	*B*								
1	Padova	76,4	39,5	102,5	65,5	1,93	2370	5273*	2903*	7256*	263,9*	45*	13,05*
2	Lecce	53,1	34,2	101,9	83	1,64	1426	6643	5216	13040	290,4	21,5	24,4
3	Pola	67,9	41,7	123	96,5	1,62	2224	9322	7099	17746	344,8	23,9	27,55
4	Verona	75,7	44,4	152,4	123,2	1,7	2640	14746	12107	30266	432,9	17,9	38,35
5	Nîmes	69,1	38,4	133,4	101,4	1,79	2084	10624	8540	21349	368,8	19,6	32,15
6	Lione	67,8	41,9	80,3	54,4	1,61	2231	3431	1200	2999	211,6	65	6,25
7	Merida	64,5	41,2	126,3	102,6	1,56	2087	10178	8090	20225	359,6	20,5	30,9
8	Saintes	65,2	39,2	126,4	101,6	1,66	2007	10086	8079	20197	358,1	19,4	30,6

I valori riportati per Padova segnati con * non sono esatti, perché derivano da errate valutazioni compiute del Golvin nel valutare la larghezza della cavea in quanto considera l'estensione dell'anfiteatro limitata al muro (D).

a: asse maggiore dell'arena
b: asse minore dell'arena
A: asse maggiore dell'anfiteatro
B: asse minore dell'anfiteatro
a/b: rapporto tra asse maggiore e minore dell'arena
Sa: superficie dell'arena
St: superficie totale dell'anfiteatro
Sc: superficie della cavea
Pl: numero dei posti
P: perimetro esterno dell'anfiteatro
Sa/Sc: superficie dell'arena in rapporto alla superficie della cavea
C: larghezza della cavea

[28] I dati riportati nelle tabelle di analisi comparativa sono stati tratti da: GOLVIN, *L'amphithéâtre romain*, pp. 142, 216, 218, 285-287, 293, 315, 316, 356, 360, 361, 363, 366, 367, 373-375, 382-384

Tab. 3. Dimensione dei gradini (misure espresse in metri)

Localizzazione		*Podium*	*Ima Cavea*	*Media Cavea*	*Summa Cavea*	*Gradini Sparsi*
1	Padova	0,46 x 0,77*	–	–	–	–
2	Lecce	–	–	–	–	–
3	Pola	–	–	–	–	0,40 x 0,70
4	Verona	0,30 x 0,63	–	–	–	–
5	Nîmes	0,46 x 0,77	0,51 x 0,74	–	–	–
6	Lione	0,30 x 0,77 0,30 x 0,98	0,37 x 0,58 0,40 x 0,55	–	–	–
7	Merida	0,41 x 0,83	0,41 x 0,75	0,41 x 0,75	–	–
8	Saintes	0,33 x 0,86	–	–	–	–

(Il valore per Padova segnato con * è desunto dai dati si scavo come valore probabile ma non certo).

Tab. 4. Numero dei cunei della cavea

Localizzazione		*Podium*	*I Maenianum*	*II Maenianum*	*III Meanianum*	*Galleria*
1	Padova	16	16	16	–	–
2	Lecce	22	20	–	–	–
3	Pola	12	12	–	–	–
4	Verona	14	16	18	18	72
5	Nîmes	14	16	16	16	–
6	Lione	12	12	–	–	–
7	Merida	14	14	18	18	–
8	Saintes	–	14	16	15 x 2	–

Tab. 5. Numero dei gradini della cavea

Localizzazione		*Podium*	*Ima Cavea*	*Media Cavea*	*Summa Cavea*	*Galleria Superiore*
1	Padova	–	–	–	–	–
2	Lecce	4	9	–	–	?
3	Pola	–	–	–	–	–
4	Verona	5	14	9	7	?
5	Nîmes	4	10	10	10	–
6	Lione	–	–	–	–	–
7	Merida	–	12	11	11	0
8	Saintes	4	10	11	10	0

Tab. 6. Numero e dimensione delle precinzioni (misure espresse in metri)

Localizzazione		*N° precinzioni*	*Altezza*	*Larghezza*
1	Padova			
2	Lecce	1	0,70	0,85
3	Pola			
4	Verona	1	0,80	1,00
		2	0,80	1,00
		3	0,80	1,00
5	Nîmes	1	0,46	0,80
		2	0,46	0,80
6	Lione			
7	Merida	1	2,00	1,45
		2	0,40	0,75
8	Saintes			

Tab. 7. Posizione e dimensioni delle logge (misure espresse in metri)

Localizzazione		*Posizione della logga*	*Dimensioni conosciute*	*Dimensioni stimate sulla pianta del monumento*
1	Padova	est	–	5,00 x 4,00
		ovest	–	5,00 x 4,00
2	Lecce	–	–	–
3	Pola	–	–	–
		–	–	–
4	Verona	nord-est	–	10,00 x 5,00
		sud-ovest	–	10,00 x 5,00
5	Nîmes	nord	–	6,00 x 4,00
		sud		6,00 x 4,00
6	Lione	est	?	
		ovest	15,00 x –	15,00 x 4,00
7	Merida	est	7,26 x 5,00	
		ovest	–	14,75 x 3,70
8	Saintes	nord	–	2,25 x 2,00
		sud	–	2,25 x 2,00

Tab. 8. Numero e dimensione delle campate in facciata (misure espresse in metri)

Localizzazione		*Perimetro della facciata*	*N° di campate*	*Larghezza media da asse ad asse*
1	Padova	–	–	–
2	Lecce	–	–	–
3	Pola	344,80	72	4,78
4	Verona	432,90	72	6,01
5	Nîmes	368,80	60	6,15
6	Lione	–	–	–
7	Merida	359,60	56	6,42
8	Saintes	358,10	88	4,06

Tab. 9. Ordini in facciata

Localizzazione		*Piano terra*	*I° livello*	*II° livello*	*Attico*
1	Padova	–	–	–	–
2	Lecce	–	–	–	–
3	Pola	–	–	–	–
4	Verona	pilastri di ordine tuscanico	pilastri di ordine tuscanico	–	pilastri di ordine tuscanico
5	Nîmes	pilastri di ordine tuscanico	pilastri di ordine tuscanico	–	pilastri di ordine tuscanico
6	Lione	–	–	–	–
7	Merida	semplice risalto tuscanico	semplice risalto tuscanico	–	?
8	Saintes	probabile ordine tuscanico	probabile ordine tuscanico	–	–

Tab. 10. Pendenza della cavea in gradi

Localizzazione		*Podium*	*Ima Cavea*	*Media Cavea*	*Summa Cavea*
1	Padova	–	–	–	–
2	Lecce	–	–	–	–
3	Pola	–	–	–	–
4	Verona	30,60?	30,60?	–	–
5	Nîmes	30,3	30,5	30,8	30,9
6	Lione	–	–	–	–
7	Merida	32	32	–	–
8	Saintes	25,53	31,08?	36,3?	38,07?
	Valore medio calcolato su un numero di 21 casi	33,28	33,71	35,37	37,24

Tab. 11. Altezza del muro del podio (misure espresse in metri)

Localizzazione		*Altezza senza balteo*	*Altezza con balteo*	*Altezza del balteo*
1	Padova	–	–	–
2	Lecce	2,50	3,20	0,70
3	Pola	–	–	–
4	Verona	2,00	–	–
5	Nîmes	2,47	3,00	0,53
6	Lione	2,90	3,34	0,15
7	Merida	1,85	2,55	0,70
8	Saintes	2,33	2,93	0,60

Occorre precisare che in tale operazione si è partiti dal presupposto di dare ormai per assodata l'inaccettabilità dell'ipotesi ricostruttiva del Golvin e di assumere a fondamento quanto sostenuto dal Brunelli Bonetti. Lo schema planimetrico ottenuto dalla trasposizione in pianta dei dati di scavo, è

dunque divenuto la nostra base di partenza. Tenendo conto quindi dell'associazione tra l'architrave di passaggio attraverso il setto radiale e la campata occupata dal vano scale, avevamo individuato gli intervalli regolari in cui poteva essere suddivisa la pianta e ciò aveva permesso di avanzare un' ipotesi sul posizionamento delle rampe di accesso ai vari *maeniana* della cavea, di cui si è successivamente supposta l'ipotetica ripartizione. Partendo dal considerare che il "grado Y", rinvenuto durante la campagna di scavi, misurava 77 cm di larghezza e 46 cm di altezza[29], (misure che corrispondono a quelle dei gradini del podio di Nîmes) si è tracciata l'ipotetica configurazione del podio tenendo presente che negli anfiteatri a cui si fa sempre riferimento, esso si compone di un numero che varia dai quattro ai cinque gradini.

La cavea è stata poi ipoteticamente suddivisa in tre parti assegnando all'*ima cavea* alla *media cavea* e alla *summa cavea* dieci gradini ciascuna come a Nimes, dove anche le dimensioni della cavea sono molto simili a quelle di Padova. L'inserimento poi delle scalette che ripartiscono ogni *maenianum* in diversi settori, hanno permesso di individuare quelli che vengono definiti i *cunei*. Per il posizionamento di tali scalette si è considerata la regola che associa ognuna di esse al "vomitorio" del *maenianum* successivo, come accade in diversi anfiteatri ed in particolare in quello di Verona. Questa regola è stata applicata partendo dalla collocazione delle scalette dei muri del podio, ipotizzando che, come sostenuto dal Golvin, esse trovassero sostegno nei cunei addossati al muro (B). Se fosse infatti questa la funzione di tali *cunei*, la loro posizione non verrebbe ad essere casuale (tav. V).

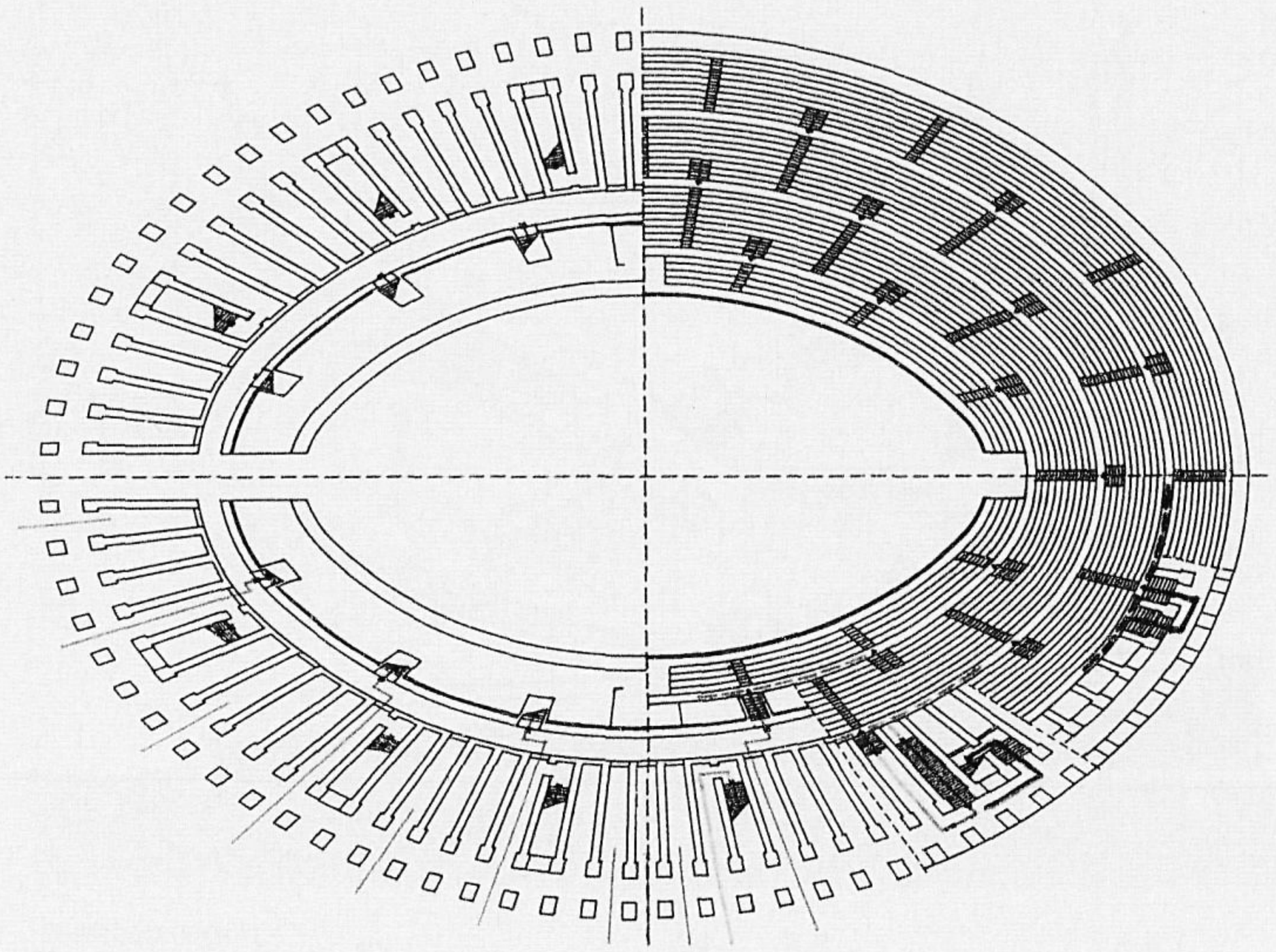
L'analisi comparativa dell'alzato non è stata estesa alle sezioni di tutti gli anfiteatri posti in relazione per caratteristiche di similitudine con quello di Padova, in quanto tra questi solo quelli di Verona e Nîmes presentano un'integrità strutturale tale da permettere di identificare i seguenti parametri distintivi:

- elementi architettonico-strutturali;
- elementi di collegamento verticale;
- ordini di facciata
- profilo della cavea[30].

Attraverso tale analisi, che trova nella rappresentazione grafica migliore espressione (tavv. VI, VII, VIII e IX) si è giunti a determinare i rapporti costanti che esistono tra l'articolazione spaziale e gli elementi strutturali propri di tali architetture anfiteatrali.

[29] BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro*, p. 360, tav. II.

[30] Nell'analisi del profilo della cavea si sono considerati i seguenti parametri: pendenza, suddivisione e numero dei gradini.



DISTRIBUZIONE DEGLI ACCESSI

0 10 30 m

accesso alla I precinzione e all'ambulacro interno
(desunto dai dati di scavo)

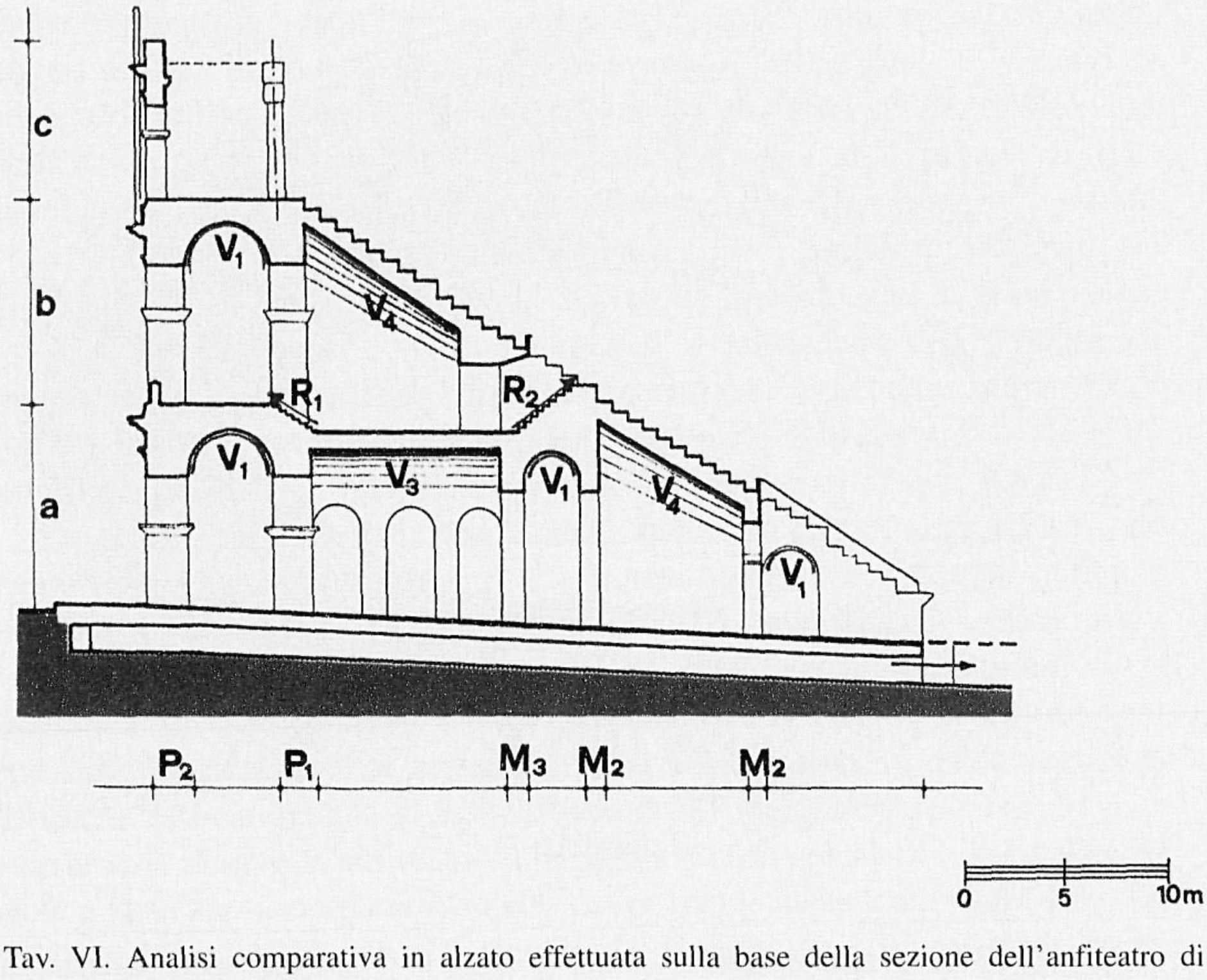
accesso alla II precinzione
(desunto dai dati di scavo)

accesso alla III precinzione
(determinato su base analogica)

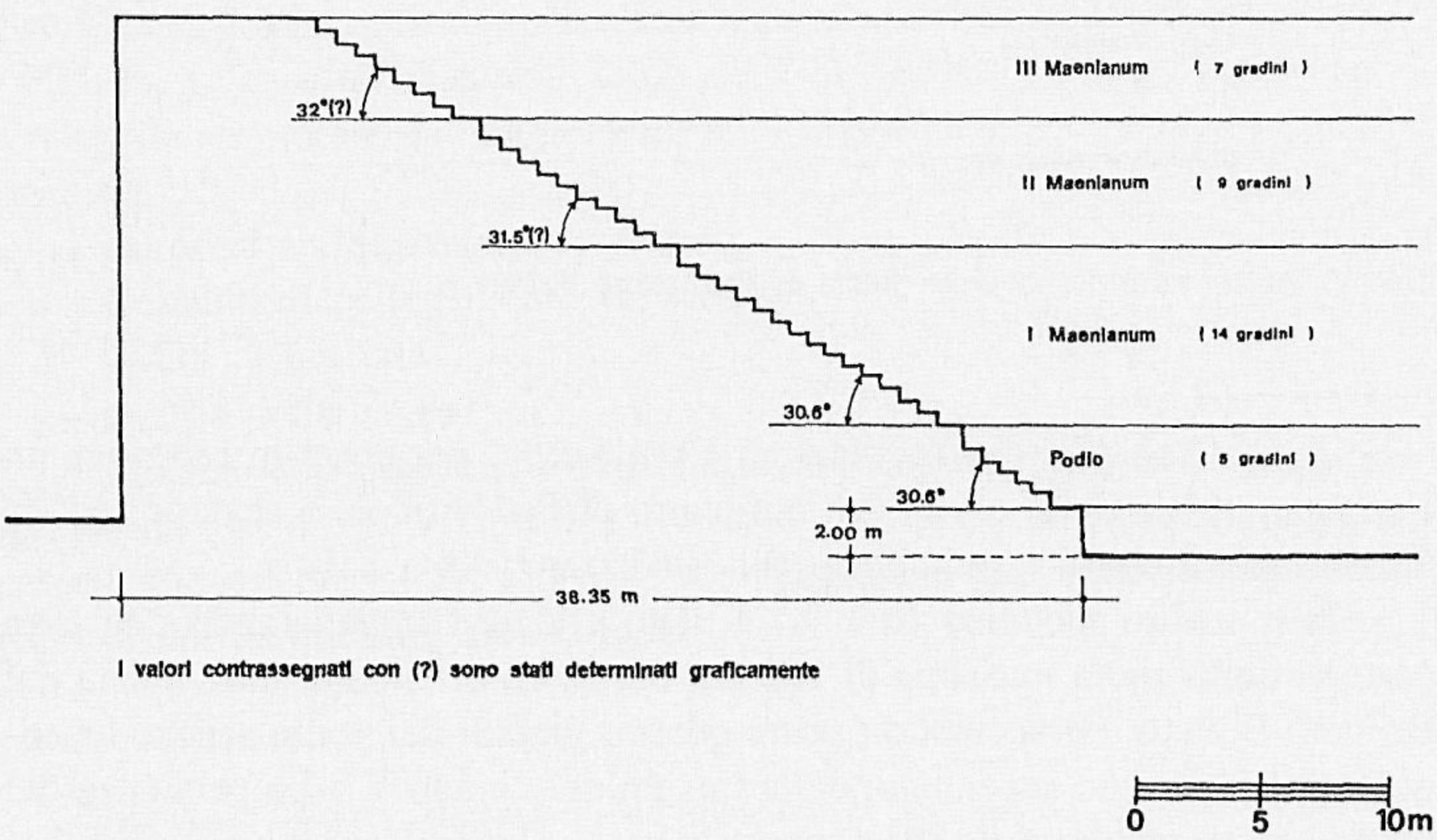
Tav. V. Ipotesi ricostruttiva della pianta dell'anfiteatro di Padova.

Questo bagaglio di informazioni è poi servito per porre in relazione un ipotetico profilo della cavea dell'anfiteatro di Padova con la sezione redatta dal Brunelli Bonetti e pubblicata nel 1907 (tavv. XI e XII).

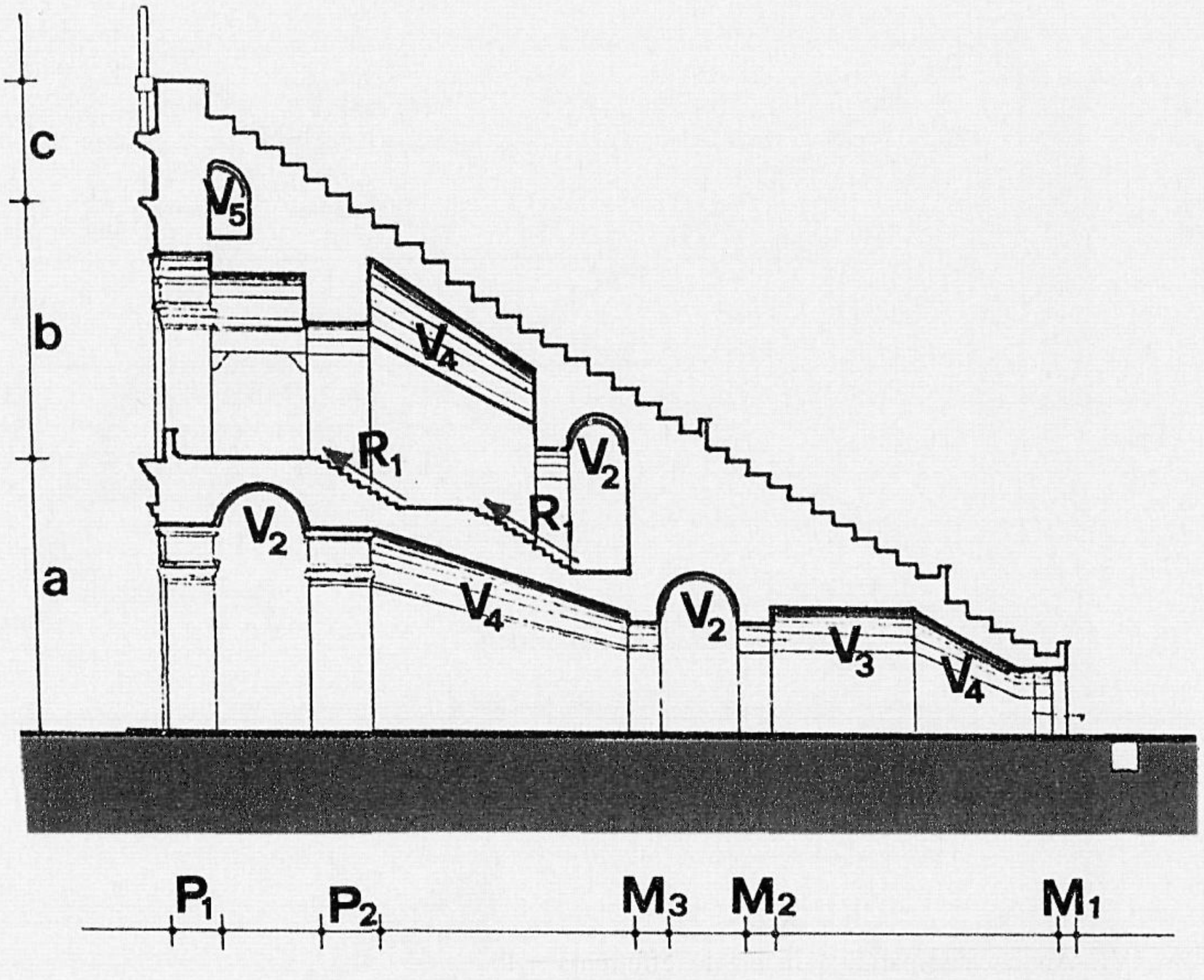
Tale profilo ipotetico (tav. X) è stato ottenuto considerando che esso partisse dalla quota massima di 180 cm dal muro del podio, individuata dal Brunelli Bonetti, e tracciando i primi quattro gradini del podio stesso, tenendo conto, come già accennato, della misura del "grado Y". La pendenza del podio che ne risulta è di 30° come a Nîmes . Per i *maeniana* successivi si è fatto riferimento ancora alle pendenze di Verona e di Nîmes (tab. 10),



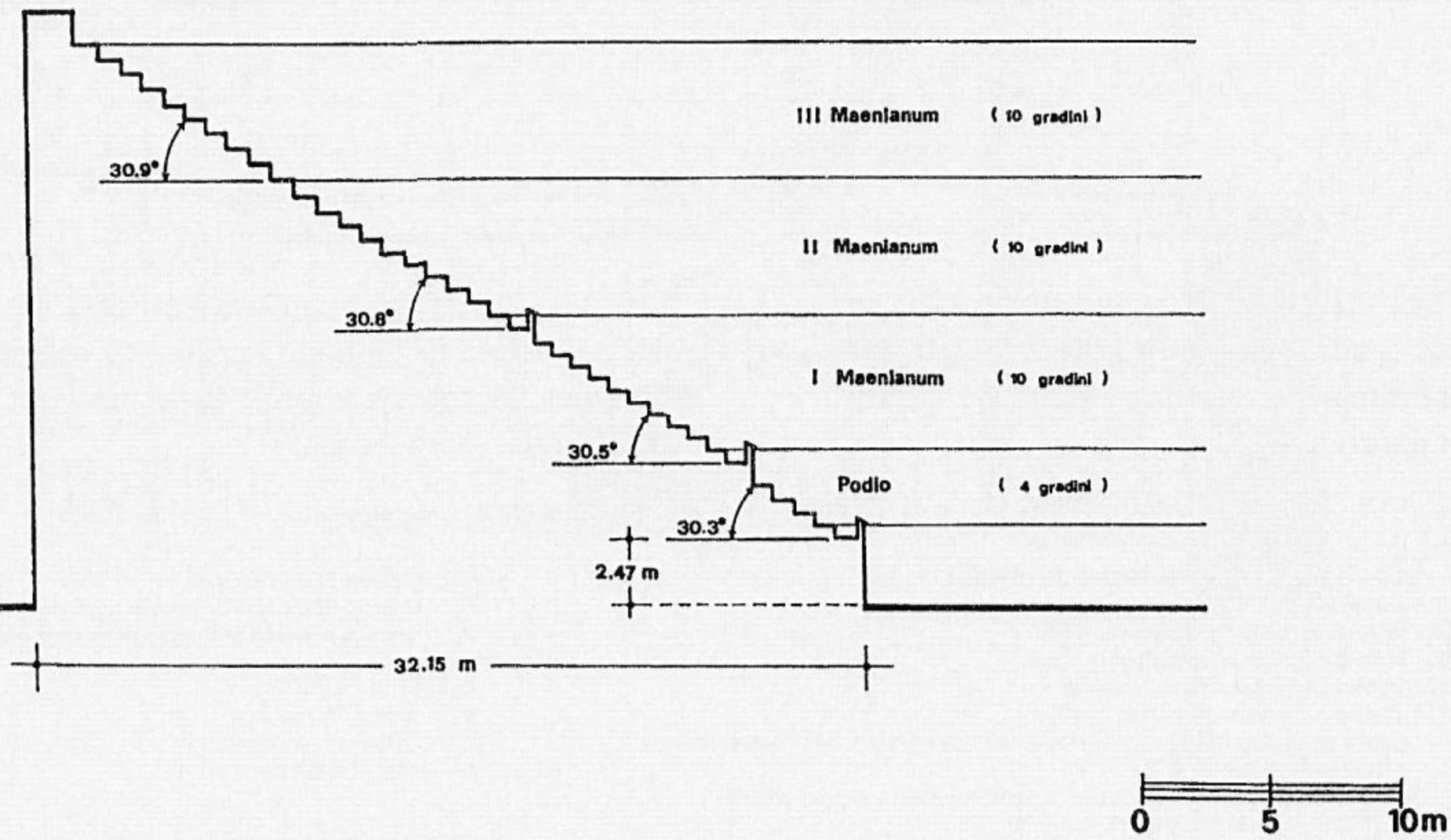
Tav. VI. Analisi comparativa in alzato effettuata sulla base della sezione dell'anfiteatro di Verona redatta da J.C. Golvin, in J.C. GOLVIN, *L'amphithéâtre romain* cit., pl. XXXIII.



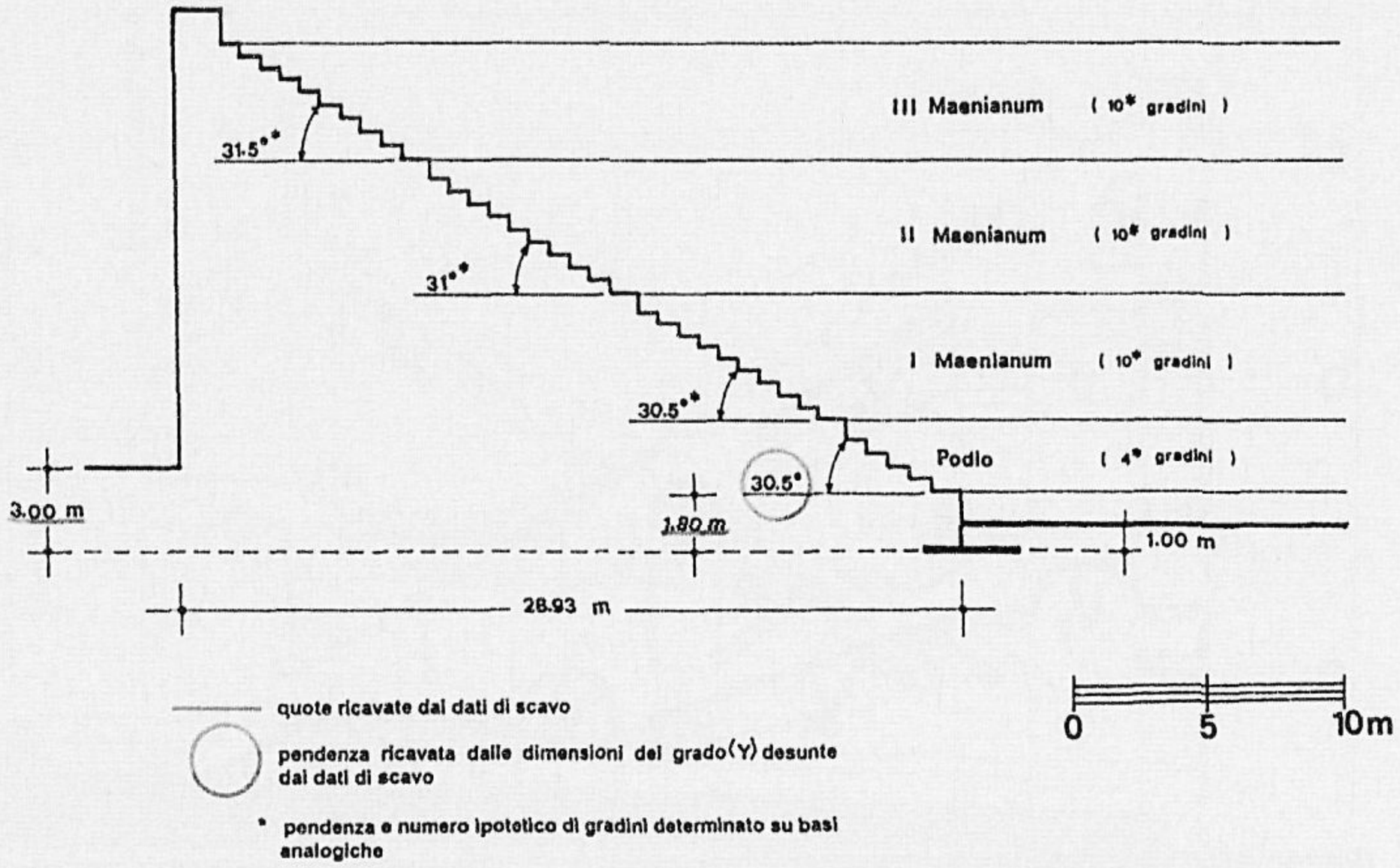
Tav. VII. Profilo della cavea dell'anfiteatro di Verona.



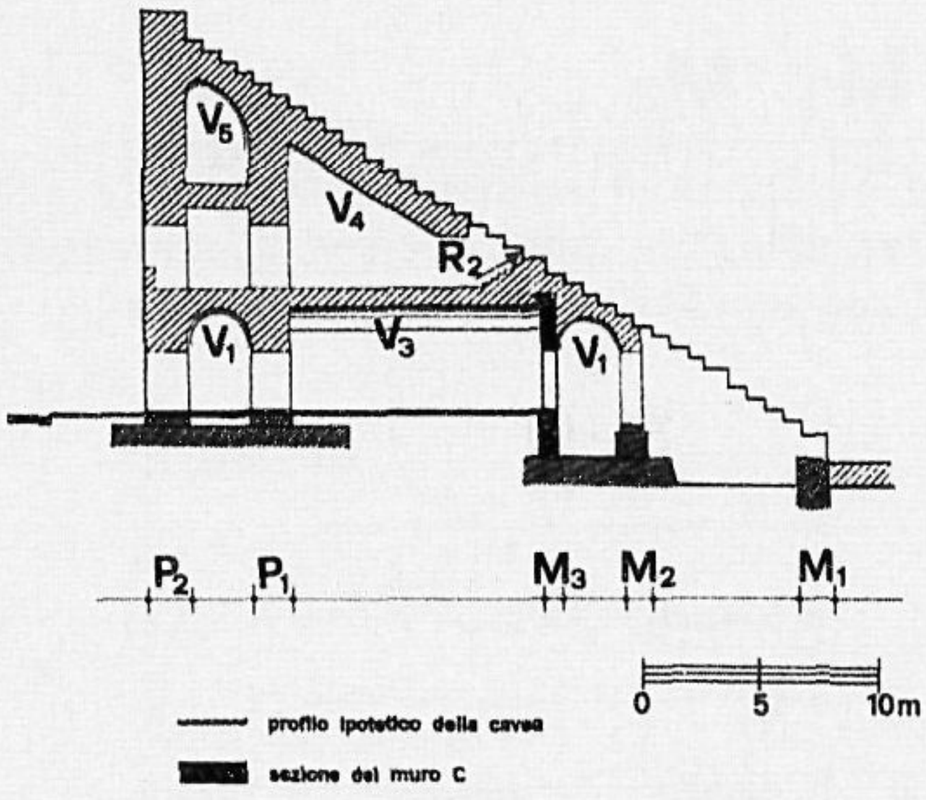
Tav. VIII. Analisi comparativa in alzato effettuata sulla base della sezione dell'anfiteatro di Nîmes redatta da J.C. Golvin, in J.C. Golvin, *L'amphithéâtre romain*, cit., pl. XXXIV.



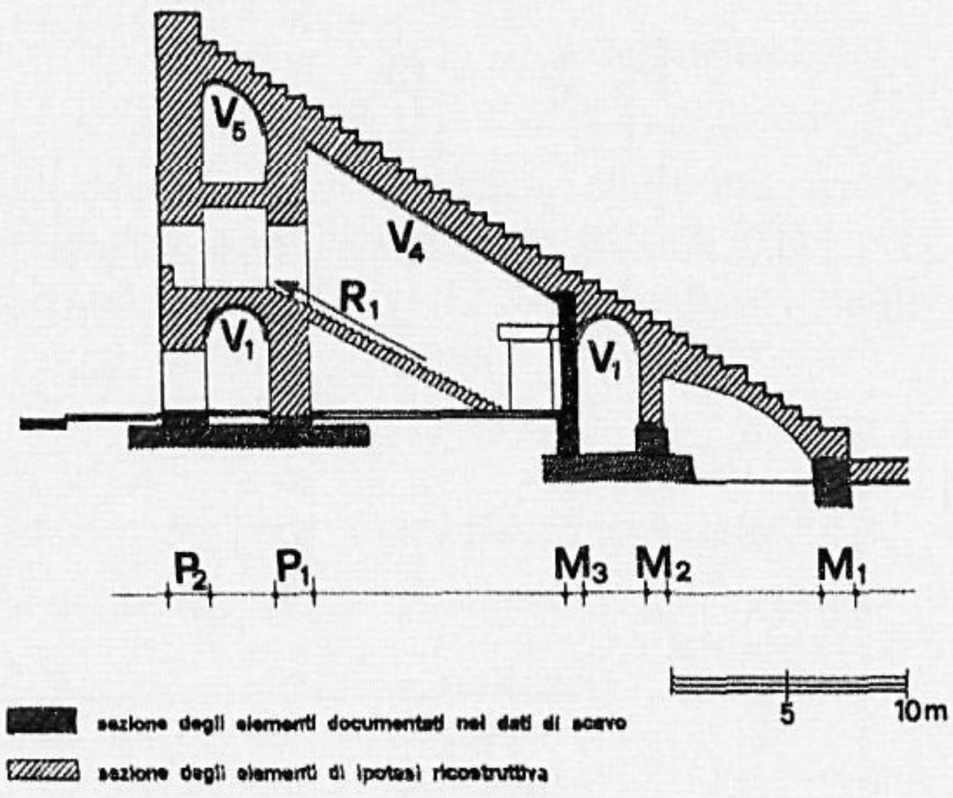
Tav. IX. Profilo della cavea dell'anfiteatro di Nîmes.



Tav. X. Ipotesi ricostruttiva dell'alzato dell'anfiteatro di Padova: profilo della cavea.



Tav. XI. Ipotesi ricostruttiva dell'alzato dell'anfiteatro di Padova: schema di sezione effettuata in corrispondenza dell'asse minore.



Tav. XII. Ipotesi ricostruttiva dell'alzato dell'anfiteatro di Padova: schema di sezione effettuata in corrispondenza della campata contenente i corpi scala.

LEGENDA RELATIVA ALL'ANALISI COMPARATIVA IN ALZATO

ELEMENTI ARCHITETTONICO-STRUTTURALI

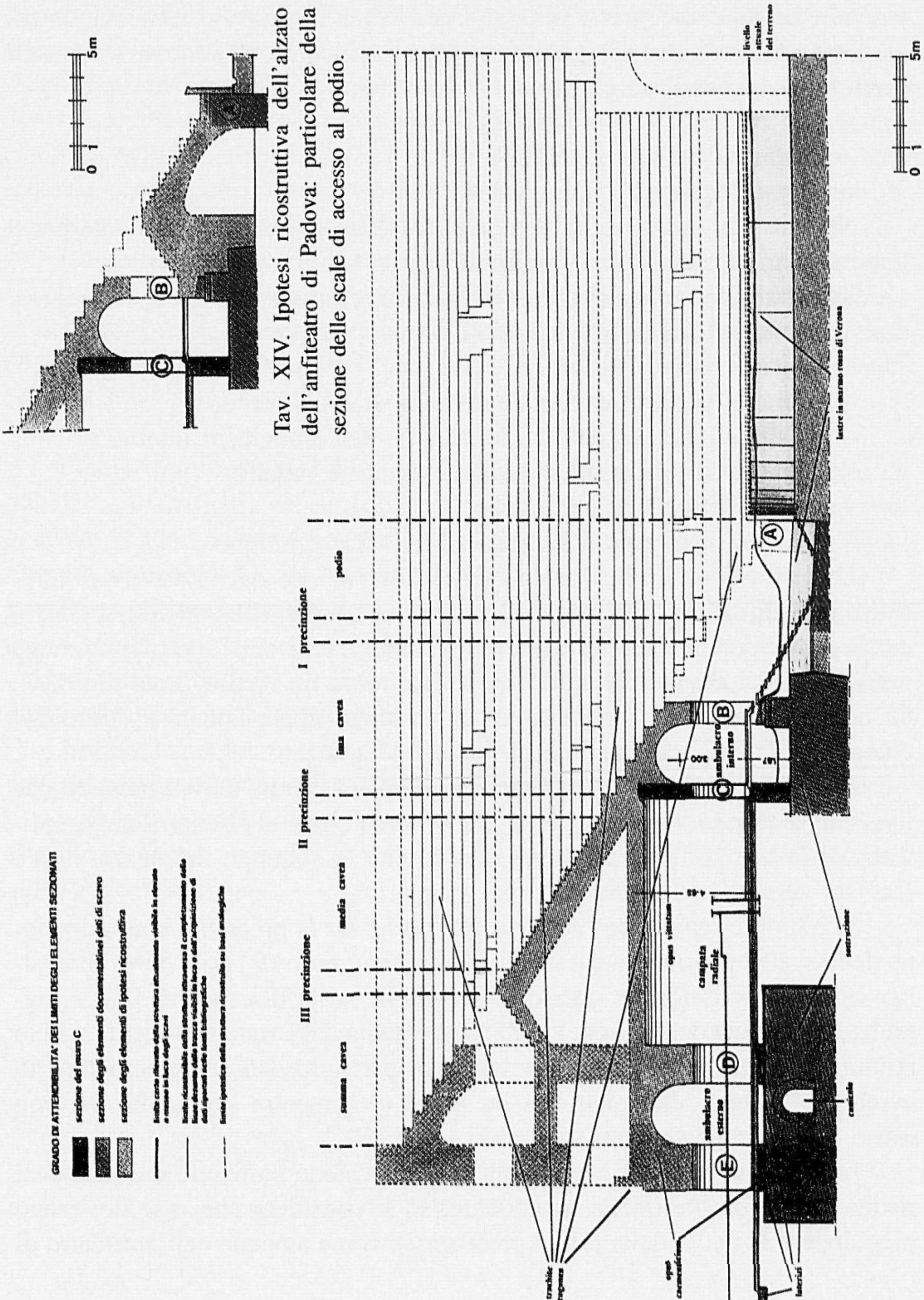
M_1 muro del podio
M_2 muro delimitante l'ambulacro interno
M_3 muro di accesso all'ambulacro interno
P_1 pilastro addossato al setto radiale
P_2 pilastro dell'arcata di facciata
V_1 volta a botte disposta orizzontalmente sullo sviluppo anulare degli ambulacri e delle gallerie superiori
V_2 pseudo volta a botte disposta orizzontalmente sullo sviluppo anulare degli ambulacri e delle gallerie superiori
V_3 volta a botte disposta orizzontalmente sullo sviluppo rettilineo delle campate radiali
V_4 volta a botte inclinata sullo sviluppo rettilineo delle campate radiali
V_5 volta rampante sullo sviluppo anulare della galleria superiore

COLLEGAMENTI VERTICALI

R_1 rampa di accesso alla galleria superiore
R_2 rampa di accesso alla precinzione della cava

ORDINI IN FACCIATA

a I ordine (Tuscanico)
b II ordine (Tuscanico)
c attico (Tuscanico)



Tav. XIV. Ipotesi ricostruttiva dell'alzato dell'anfiteatro di Padova: particolare della sezione delle scale di accesso al podio.

Tav. XIII. Ipotesi ricostruttiva dell'alzato dell'anfiteatro di Padova: sezione effettuata in corrispondenza dell'asse minore.

tenendo presente che queste generalmente vanno lievemente aumentando col crescere dell'ordine delle gradinate. Per l'anfiteatro di Padova sono stati ipotizzati i seguenti valori:

- *ima cavea* 30,5°
- *media cavea* 31°
- *summa cavea* 31,5°

Sempre agli anfiteatri di Verona e di Nîmes si è fatto riferimento per il dimensionamento delle *praecinctiones*.

Tali dati dimensionali sono stati posti in relazione con le seguenti quote certe emerse dall' analisi del muro (C):

- quota di base;
- quota della pavimentazione dell'ambulacro interno;
- quota dell'attacco della volta a botte dell'ambulacro interno;
- quota della pavimentazione delle campate radiali;
- altezza delle campate radiali;
- altezza dei fornici di accesso all'ambulacro interno.

La restituzione grafica di uno schema di sezione ricostruttiva dell'anfiteatro di Padova (tav. XIII) viene quindi ad essere il risultato dell'associazione sia di un ipotetico profilo della cavea, alla sezione del 1906 rappresentata nella fig. 2 dal Brunelli Bonetti, sia del raffronto tra il rilievo del muro (C) da noi effettuato, alle informazioni di carattere dimensionale e strutturale emerse dall'analisi comparativa in pianta ed in alzato.

La configurazione prospettica della facciata che ne deriva prevede due livelli di arcate sovrapposte più il piano attico come si riscontra negli anfiteatri di Pola e Nîmes, considerato anche che lo sviluppo in altezza di tale facciata verrebbe ad essere di circa 16 metri[31].

Si è inoltre redatta una sezione che evidenzia la probabile configurazione delle scalette sostenute dai cunei addossati al muro (B) (tav. XIV). Inizialmente si era pensato che queste fossero delle scale discendenti fino a raggiungere la quota del muro del podio individuata dal Brunelli Bonetti, ma ciò risulta inaccettabile in quanto in tal caso, partendo dall'ambulacro interno avrebbero dovuto allungarsi fino al muro (A), mentre sappiamo che non esiste nessun collegamento tra i muri (A) e (B).

La configurazione più probabile per le scalette sostenute da tali cunei risulta essere invece quella ascendente, se si considera che esse dovevano raggiungere la quota della prima precinzione come avviene nell'anfiteatro di

[31] Riguardo l'ipotesi della configurazione della facciata si è ritenuto, come sostenuto da Brunelli Bonetti, che essa coincidesse effettivamente con il muro (E). BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno l'Anfiteatro*, p. 356-357.

Verona[32]. Dalla prima precinzione era quindi possibile accedere al podio e all'*ima cavea* Le rampe di scale contenute tra i setti radiali, la cui inclinazione ipotizzata è quella ascendente dall'interno verso l'esterno permettono di arrivare alla galleria collocata sopra l'ambulacro periferico. Da qui alcune campate radiali potevano portare ai *vomitoria* che dovevano giungere alla seconda precinzione, mentre altre contengono le rampe che consentono di accedere al terzo di tali corridoi anulari .

Da notare è anche come nell'ipotesi ricostruttiva avanzata, si stabilisca la relazione tra i muri ellittici e la suddivisione della cavea: il limite superiore del podio viene a coincidere con l'estensione dei cunei addossati al muro (B), ed il limite superiore dell'*ima cavea* si colloca in corrispondenza del muro (C)[33].

Fine ultimo della tesi di laurea in argomento è stato dunque quello di conoscere la tipologia più probabile del manufatto in oggetto attraverso i dati di scavo, il rilievo metrico-morfologico-critico-stratigrafico, l'analisi comparativa compiuta su similari anfiteatri.

Quest'ultima indagine in particolare, ha permesso di identificare gli elementi architettonico-strutturali che costituiscono generalmente tali organismi e soprattutto di definire alcune correlazioni basilari che esistono tra tali elementi, definendone la funzionalità e la spazialità.

Un tale esito positivo ha stimolato a spingersi sino alla formulazione di un'ipotesi di restituzione grafica dell'arena patavina nel tentativo d' inserire in un disegno complessivo di struttura anfiteatrale, l'unico elemento murario ellittico in elevato rimasto di uno dei più antichi e significativi monumenti della Padova romana.

[32] A. POMPEI, *Studi intorno all'anfiteatro di Verona*, Verona 1877, tav. I, fig. I.

[33] Un esempio chiaro sulla relazione tra la suddivisione della cavea e i muri ellittici sottostanti si ha nell'anfiteatro di Verona. F. COARELLI e L. FRANZONI, *Arena di Verona. Venti secoli di storia*, Verona 1972, pp. 24-26.

FRANCESCA COSTAPERARIA

Le figurazioni dei mesi nel Salone del Palazzo della Ragione a Padova

Gli affreschi del Salone del Palazzo della Ragione di Padova, nonostante abbiano da sempre suscitato curiosità, meraviglia ed interesse, mantengono un fascino ancora misterioso in quanto molte immagini attendono tutt'oggi una sicura e documentata interpretazione, così come rimangono da chiarire pienamente sia lo schema iconografico generale sia il criterio di scelta delle numerosissime rappresentazioni [1]. Con questo contributo [2] intendiamo approfondire una delle diverse componenti del suggestivo ciclo – figurazioni dei mesi, apostoli, segni zodiacali, pianeti, costellazioni, immagini delle influenze celesti sulla vita umana – nella convinzione che solo studiandole singolarmente si potrà poi tentare un'interpretazione dell'insieme.

Abbiamo scelto di occuparci delle personificazioni dei mesi esaminandone non solo le fonti iconografiche ma anche quelle letterarie, per cercare di fornirne un'interpretazione quanto più sicura e documentata e di risalire ad un loro ipotetico modello [3]. Tuttavia, benché nella nostra analisi si siano

[1] La decorazione originaria del Salone, che secondo l'*Historia Universalis* di Riccobaldo Ferrarese e la *Visio Egidii regis Pataviae* di Giovanni Da Nono spetterebbe a Giotto, andò perduta nel 1420 a causa di un incendio. Furono poi Nicolò Miretto e Stefano da Ferrara a rifarla, non si sa in che misura simile alla precedente e forse seguendo le dottrine astronomico-astrologiche di Pietro d'Abano, nel cui *Astrolabium planum* sono state effettivamente trovate immagini analoghe a quelle degli affreschi. Cfr. A. Barzon, *I cieli e la loro influenza nel Palazzo della Ragione di Padova*, Padova 1924; *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1963; G. Federici Vescovini, *Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*, "Labyrinthos", 9 (1986), pp. 50-75; D. Banzato-G. Bozzolato, *L'uomo, la terra e gli astri. Gli affreschi del Palazzo della Ragione a Padova*, Brugine 1989; *Il Palazzo della Ragione in Padova*, a cura di P.L. Fantelli e F. Pellegrini, Padova 1990; *Il Palazzo della Ragione a Padova*, Roma 1992.

[2] Per la sua esposizione dettagliata ed il catalogo completo delle riproduzioni fotografiche si consulti la tesi di laurea "Il ciclo dei mesi del Salone del Palazzo della Ragione a Padova: indagini iconologiche sulle fonti antiche e medievali", Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Udine, Anno Accademico 1994/95, presentata dalla sottoscritta sotto la guida del Prof. Mino Gabriele, che ringrazio ancora per la generosa disponibilità. Vorrei inoltre ringraziare la Dott.ssa Franca Pellegrini, per la fiducia e la pazienza con cui mi ha seguito durante la stesura di questo testo, ed il Prof. Fulvio Zuliani, per i suoi preziosi consigli.

[3] Non è stato ovviamente possibile esaminare l'intero repertorio riguardante le figurazioni dei mesi, sia per la vastità e frammentarietà del materiale, sia per la difficoltà di reperire

riscontrate numerose fonti dal contenuto simile a quello degli affreschi del Salone, non è stato individuato alcun testo che descrivesse in quel modo tutti i mesi né un singolo ciclo analogo in tutte e dodici le loro rappresentazioni e quindi tale che possa esserne considerato il modello concettuale o figurativo. Il numero e l'ampiezza dei riferimenti rintracciati testimoniano però che la tradizione iconografica delle figurazioni dei mesi in cui si colloca il ciclo di Padova era allora tanto consolidata e diffusa quanto eterogenea, sì che non si è in grado di precisarne l'origine né di definirne i confini. Infatti i testi ed i cicli che presentano qualche affinità con gli affreschi del Palazzo della Ragione risalgono a vari periodi ed appartengono a diverse aree geografiche; in particolare, le fonti più antiche sono datate all'epoca romana ed i numerosi riscontri vanno collocati soprattutto in territorio italiano. Il testo in cui è stato individuato il maggior numero di richiami alle immagini del Salone è il *Tractato de li mesi* di Bonvesin de la Riva, che presenta descrizioni analoghe per undici mesi, mentre i cicli che vi si avvicinano di più, contenendo ciascuno otto rappresentazioni simili, sono quelli della Pieve di Santa Maria ad Arezzo, della Cattedrale di San Martino a Lucca e della Fontana Grande di Perugia. Il mese per il quale è stato trovato il maggior numero di richiami nei testi è dicembre, mentre quello per cui sono stati rintracciati più cicli con una raffigurazione simile è aprile. Infine, per tutte le rappresentazioni è stata confermata l'interpretazione tradizionale, sostenuta ora da una più ampia documentazione letteraria ed iconografica, anche se in alcuni casi si presume che l'immagine risulti alterata rispetto a quella originaria. È stato poi chiarito che, al contrario dell'opinione più diffusa, tra le raffigurazioni di agosto e settembre non si è verificata alcuna inversione nell'ordine dei mesi, come si deduce dalla nostra analisi delle fonti. Si può quindi concludere che l'ideatore del ciclo, da un punto di vista strettamente iconologico, si sia basato, per ogni singolo soggetto, su modelli ispirati a diverse e non omogenee tradizioni letterarie e figurative e pertanto abbia elaborato il programma degli affreschi secondo un colto sincretismo, dando così vita ad una nuova trama figurativa dei mesi, originale nella sua orchestrazione, tradizionale nelle singole scelte iconografiche.

le fonti. Ci pare comunque che il numero dei documenti confrontati sia largamente sufficiente per identificare con certezza le immagini dei mesi del Salone e ricostruire a grandi linee il profilo della tradizione letteraria ed iconografica in cui si colloca questo ciclo. Sono state inoltre segnalate solo le fonti che abbiamo analizzato direttamente, sulla base dei testi e delle riproduzioni, e che hanno presentato affinità con gli affreschi del Palazzo della Ragione nei mesi esattamente corrispondenti, mentre sono state tralasciate quelle che contenevano delle analogie in altri mesi o in nessuno di essi. Non possiamo tuttavia escludere che, vista la lacunosità del materiale iconografico a nostra disposizione, anche nei cicli citati esistano altre rappresentazioni simili a quelle del Salone, che però non ci è stato possibile confrontare.

Il ciclo ha inizio con il mese di marzo, collocato, in modo non casuale, nell'estremità verso oriente della parete meridionale[4].

MARTIUS: Questo mese, secondo la tradizione, era stato da Romolo consacrato a Marte, da cui prese il nome, e posto all'inizio dell'anno. Il legame con tale divinità era forse dovuto anche al fatto che essa veniva considerata protettrice sia dell'agricoltura che della guerra, occupazioni cui ci si dedicava appunto in questo periodo[5].

Nelle sue raffigurazioni antiche vengono rappresentati Marte, in veste di guerriero[6] o richiamato da uno dei riti a lui dedicati[7], Minerva e l'ariete, segno zodiacale di questo mese[8], oppure l'allegoria della primave-

[4] Il ciclo del Salone di Padova, seguendo l'antica consuetudine romana mantenuta anche a Venezia, veniva fatto cominciare dal primo marzo anche per motivazioni sia di carattere "scientifico", in quanto l'anno astronomico inizia con l'equinozio di primavera ed il segno zodiacale dell'ariete (considerato il *signum tropicum* da cui prende l'avvio ogni influenza celeste), sia di carattere "religioso" poiché così esso partiva *ab incarnatione* (25 marzo) invece che *a nativitate* (25 dicembre), con una scansione temporale che poneva l'umanità sotto il segno della salvezza in Cristo incarnato. Inoltre questa collocazione ad oriente concorda con l'idea astrologica dell'alba della vita e fa coincidere l'inizio dell'anno con il punto da cui sorge il sole. Cfr. BARZON, *I cieli*, pp. 19-20; L. GROSSATO, *La decorazione pittorica del Salone*, in *Il Palazzo*, 1963, pp. 47-67, in part. p. 48; G. BOZZOLATO, *Il Palazzo della Ragione a Padova*, in *Il Palazzo*, 1992, pp. 9-61, in part. p. 49. Cfr. anche J. LE GOFF, *Il tempo del Lavoro. Agricoltura e Segni dello Zodiaco nei Calendari Medioevali*, "Storia Dossier", 22 (1988), pp. 1-50, in part. p. 11.

[5] Cfr. C. DAREMBERG-E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecque et Romaines*, III, tom. II, Paris 1904, s. v. *Mars*, pp. 1607-1623; E. FORCELLINI, *Lexicon Totius Latinitatis*, Padova 1940, tom. III, s. v. *Martius*, p. 188; A. ERNOUT-A. MEILLET, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris 1967, s. v. *Mars*, p. 388; B. BRESCIANI, *Figurazioni dei Mesi nell'Arte Medioevale Italiana*, Verona 1968, pp. 10-11.

[6] Vedi il distico *Primus Iane tibi* che accompagna il Calendario del 354, il cui testo secondo Doro Levi risale all'epoca augustea mentre per Henri Stern è molto posteriore, ed il *De mensibus* di Draconzio, del V sec. Cfr. D. LEVI, *The Allegories of the Months in Classical Art*, "The Art Bulletin", XXIII (1941), pp. 251-291, in part. p. 258; E. COCHE-DE-LA-FERTÉ, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, IV, Roma 1961, s. v. *Mesi e Calendario*, pp. 1039-1047 (in seguito citato con la sigla *E.A.A.*), in part. p. 1042; D. PARRISH, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, tom. 1, Zurich-Munchen 1992, s. v. *Menses*, pp. 479-500 (in seguito citato con la sigla *L.I.M.C.*), in part. pp. 494 e 496: vedi il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana di Roma, che risale al IX sec. ma si rifà ad un modello del III o IV sec., il mosaico di Tegea Episkopi, V sec. (dove però ora il guerriero non è più visibile), il mosaico del monastero di Beisan (Palestina), del 567 circa, e quello di Argo, VI sec. (che invece per J. Carson Webster risale al IV sec.).

[7] Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 258; *E.A.A.*, p. 1042; *L.I.M.C.*, p. 492: vedi il mosaico d'Antiochia, II sec., dove è raffigurato secondo lo Stern ed il Coche-de-la-Ferté il *Natalis Martis* mentre per il Levi il *Navigium Isidis* (presente anche in un fregio dipinto di Ostia, 209-211, e nominato nel *Menologium rusticum colotianum*, I sec.); il mosaico di El Djem, 222-238, e quello di Villa Borghese, III sec., in cui invece sono rappresentati i *Mamuralia*.

[8] Cfr. *L.I.M.C.*, p. 492: vedi l'altare di Gabii, I-II sec., ed un vetro proveniente da Tanis, Egitto, ora al British Museum di Londra.

ra[9], vale a dire un giovane pastore che porta un agnello o un pavone oppure con una capra, una rondine, un secchio di latte o del formaggio.

Anche l'iconografia medievale di marzo è molto varia: vi possiamo trovare la vangatura o la potatura delle viti, la pesca oppure un suonatore di corno, un cavaliere o il "cavaspino"; talvolta abbiamo un uomo vicino al fuoco, rappresentato più di frequente nei precedenti mesi invernali, oppure vengono già raffigurati dei fiori, che generalmente compaiono in aprile o maggio[10]. In particolare, sono considerati motivi tipicamente italiani[11] lo "spinario"[12] ed il *Marcius cornator*[13]. Quest'ultima immagine è stata interpretata come un pastore che suona il corno per il suo gregge, essendo questo il mese in cui le bestie ritornano ai campi[14], o come un musicista[15] oppure

[9] Vedi il tetrastico *Hic Iani mensis* del Calendario di Filocalo. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 257-258; *E.A.A.*, p. 1042; *L.I.M.C.*, p. 494: vedi lo stesso Cronografo del 354, il mosaico di Cartagine, ora al British Museum di Londra, quello di Ostia e quello di Catania, IV sec., e l'altro, ora perso, di Cartagine, V sec.

[10] Cfr. E. MÂLE, *L'Art Religieux du XIII siècle en France*, Paris 1919, pp. 71-72; P. D'ANCONA, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo*, Firenze 1923, p. 109; R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, I: *La vie quotidienne*, La Haye 1931, p. 379; G. RASETTI, *Il Calendario nell'arte italiana e il calendario abruzzese*, Pescara 1941, pp. 46-47: Marzo nel calendario italiano, su ventiquattro cicli considerati, dodici volte suona il corno, quattro compie lavori campestri ed otto è un "cavaspino"; nel calendario francese, su quindici cicli considerati, quattordici volte pota la vigna ed in un solo caso vanga; nel calendario inglese, su nove cicli considerati, tre volte pota, cinque vanga ed una sola volta suona il corno. Cfr. P. MANE, *Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France, aux XII et XIII siecle*, "Cahiers de Civilisation Medieval", XXIX (1986), pp. 257-264, in part. p. 263: La potatura della vigna è rappresentata nell'85% dei calendari monumentali e nel 71% di quelli miniati; la cura, più in generale, della vigna nel 12% dei calendari monumentali e nel 13% di quelli miniati; il taglio degli alberi nel 13% dei calendari miniati; infine il 3% dei calendari monumentali e di quelli miniati presenta altri soggetti.

[11] Cfr. J. CARSON WEBSTER, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art*, Princeton 1938, p. 100; RASETTI, *Il Calendario*, p. 48; G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia*, Venezia 1995, p. 179.

[12] Lo "spinario" o "cavaspino" è un giovane che si estrae, appunto, una spina dal piede. Questo è un modello ellenistico ben conosciuto, ripreso dalla scultura romana, il cui significato nei calendari medievali resta però ancora misterioso. È stato proposto di interpretarlo, cosa che pare comunque incerta, come l'allegoria della lussuria, della malattia o dei reumatismi: Cfr. L. PRESSOUYRE, *"Marcius Cornator", note sur un groupe de représentations médiévales du mois de Mars*, "Mélanges d'Archéologie et d'Histoire Ecole Francaise de Rome", LXXVII (1965), pp. 395-473, in part. p. 397. Cfr. anche RASETTI, *Il Calendario*, p. 51.

[13] Il *Marcius cornator* è un uomo che soffia in uno o due olifanti, strumenti musicali a fiato, introdotti intorno al X secolo da Bisanzio e diffusi nel Medioevo, che in origine venivano ricavati dalle zanne degli elefanti, da cui avevano preso il nome. Cfr. LE GOFF, *Il tempo*, p. 11.

[14] Cfr. J. STRZYGOWSKI, *Die Calenderbilder des Chronographen vom jahre 354*, "Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archaeologischen Instituts", I (1888), pp. 44-90, in part. p. 64.

[15] Cfr. VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 379.

un cacciatore[16]. Alcuni[17] vi hanno visto l'allegoria di marzo che soffia nei corni per annunciare la primavera, altri[18] un richiamo a qualche divinità del Pantheon antico: Marte[19] oppure Elio[20]. Molti studiosi, infine, hanno pensato alla personificazione del vento[21], e questa interpretazione sembra la più convincente, anche se forse vi è un significato simbolico più complesso che ancora ci sfugge[22].

Marzo è rappresentato nel Salone (fig. 1) da un uomo con i capelli irsuti, che gli cingono il volto quasi a raggera, e le guance gonfie, perché sta soffiando in due corni che sorregge con le mani[23]. Egli indossa un vestito drappeggiato ed un mantello svolazzante, il cui movimento, insieme ai tratti del viso, al colore ed all'aspetto dei capelli, contribuisce a rendere questa immagine particolarmente vivace[24].

Tra le fonti letterarie riguardanti i mesi abbiamo individuato solo poche descrizioni di marzo che, per i riferimenti al vento o al suono che esce dai suoi corni, ai suoi capelli o al suo atteggiamento, hanno un contenuto analogo a questa raffigurazione[25].

[16] Cfr. N. IVANOFF, *Il problema iconologico degli affreschi*, in *Il Palazzo*, 1963, pp. 71-84, in part. p. 80.

[17] Cfr. E. MUNTZ, *Etudes iconographiques et archéologiques sur le Moyen Age*, Paris 1887, p. 28.

[18] Cfr. PRESSOUYRE, *"Marcius Cornator"*, p. 399.

[19] Cfr. P. D'ANCONA, *L'uomo*, p. 83.

[20] Cfr. J. RICHER, *Les sculptures des mois à Trogir et à Ferrare*, "Bulletin Monumental", CXXIII (1965), pp. 25-35, in part. p. 32.

[21] Cfr. J. FOWLER, *On Medieval Representations of the Months and Seasons*, "Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity", XLIV (1873), pp. 137-224, in part. p. 217; RASETTI, *Il Calendario*, pp. 49-50; PRESSOUYRE, *"Marcius Cornator"*, p. 399; LE GOFF, *Il tempo*, p. 34.

[22] Il *Marcius Cornator* rappresenterebbe un uomo in preda al vento, sia nel senso del vento che lo spettina che in quello del vento che egli soffia dal suo corno: Cfr. LE GOFF, *Il tempo*, p. 34. Questa figura avrebbe anche delle connotazioni negative, per la sua somiglianza con alcune immagini demoniache o l'influsso maligno dovuto al dominio di Marte: Cfr. PRESSOUYRE, *"Marcius Cornator"*, pp. 453 e sgg.

[23] Cfr. BARZON, *I cieli*, p. 26: "Questa posizione ricorda quella degli antichi suonatori della doppia tibia."

[24] Cfr. PRESSOUYRE, *"Marcius Cornator"*, p. 432: "Il disordine del mantello permette di rompere la stretta simmetria della posa e di animare questo schema così tante volte ripetuto."

[25] Si vedano i *Carmina de mensibus* di Bonvesin de la Riva, vissuto tra il 1240 ed il 1315 circa (In L. BIADENE, *I "Carmina de Mensibus" di Bonvesin da la Riva*, "Studi di filologia romanza", IX (1901), pp. 1-130, in part. pp. 53-80: vv. 32-34 *"Martius irato vultu sparsusque capillos, totus turbatus, ...clamoso turbine fatur..."*; v. 250 *"Martius est clangore tube resonando secutus..."*), ed il *Tractato de li mesi* dello stesso autore (In E. LIDFORSS, *Il Tractato dei Mesi di Bonvesin da Riva milanese*, "Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, dal secolo XIII al secolo XVII", CXXVII (1872), pp. 1-62: v. 17 *"Parla marzo irado, ...robestamente, col co tuto rebufado..."*; v. 110 *"...Piglia la tuba, ser Marzo pregonadore..."*).

Fig. 1. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Marzo (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 2. Verona, S. Zeno, protiro (Da: G. TRECCA, *La facciata della basilica di San Zeno*, Verona 1968, p. 44).

Fig. 3. Modena, Cattedrale, Porta Regia (Da: G. BARTOLI, *Il Duomo di Modena*, Modena 1985, f. 191).

Fig. 4. Forlì, Biblioteca Civica, Ms. 853 (Da: *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, a cura di F. ARCANGELI, Bologna 1970, p. 151, f. 36).

Fig. 5. Venezia, Palazzo Ducale, capitello (Da: B. BRESCIANI, *Figurazioni dei Mesi nell'Arte Medioevale Italiana*, Verona 1968, tav. 32 a).

Fig. 6. Mesocco (Ticino), S. Maria di Castello (Da: U. ENGELMANN, *Die monatsbilder von Santa Maria di Castello in Mesocco*, Basel-Freiburg-Wien 1977, p. 39).

Invece i cicli dei mesi che presentano un'immagine simile sono molto numerosi e raffigurano un uomo in piedi che sta suonando, o tiene comunque in mano, uno o due corni [26].

APRILIS: Il nome di questo mese trae origine probabilmente dal verbo *aperire*, per il dischiudersi della natura a primavera, o da *Afros*, cioè Venere detta *Afrodite*, oppure dall'etrusco *Aplu*, cioè Apollo, o, ancora, da *aper*, "cinghiale", animale che veniva sacrificato appunto in aprile. Studiosi moderni hanno invece proposto la sua derivazione dalla radice indoeuropea da cui proviene il sanscrito *aparah*, "il successivo", che trova riscontro nel gotico *afar*, "dopo", mentre altri, infine, pensano che *aprilis*, derivando dal termine *apricus*, voglia dire soleggiato [27].

[26] I cicli in cui marzo è rappresentato con entrambi i corni, come nel Palazzo della Ragione, sono quelli del mosaico pavimentale, molto rovinato, di San Colombano a Bobbio (Piacenza), XI-XII sec.; del cosiddetto "Martirologio di Adone" della Biblioteca Capitolare di Cremona, risalente al 1181 circa; del mosaico proveniente da Santa Maria delle Storie, ora al Museo Civico di Pavia, del mosaico di San Michele Maggiore, sempre a Pavia, e del protiro di San Zeno a Verona (fig. 2), XII sec.; delle lamine in bronzo della loggia sopra la Porta Regia della Cattedrale di Modena (fig. 3) e di un capitello del chiostro della Cattedrale di Monreale, XII-XIII sec.; del *Ms. Hamilton 390, fol. 48 r* della Staatsbibliothek di Berlino dove, nonostante le gravi lacerazioni, si vede ancora uno degli olifanti e, per la posizione dell'uomo, si può supporre che in origine ci fosse anche l'altro, e del *Cod. n. Pl. XXV, Laur. cod. cc. 233* della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze, XIII sec.; dello *"Sketchbook", fol. 5* già nella collezione E. Piot, poi C. Fairfax Murray ed ora alla Pierpont Morgan Library di New York, anteriore al 1370; dell'*Officium Beatae Virginis* (*Ms 853*) della Biblioteca Civica di Forlì (fig. 4), miniato da Andrea de' Bartoli nel 1385; del *Ms. 511* della Pierpont Morgan Library di New York, del *Vat. Lat. 4363* della Biblioteca Vaticana di Roma e di un capitello del Palazzo Ducale di Venezia (fig. 5), XIV sec.; infine degli affreschi di Santa Maria di Castello a Mesocco (fig. 6), in Ticino, XIV-XV sec. Invece marzo viene raffigurato con un solo corno nel mosaico della cripta di San Savino a Piacenza, X sec.; nel *Ms. Reg. Lat. 1263* della Biblioteca Vaticana di Roma, che contiene un calendario dell'XI sec. proveniente da St. Mesmin; nel *Ms. Lansdowne 383* del British Museum di Londra, XII sec.; nel portale mediano della Pieve di Santa Maria ad Arezzo e nei rilievi della Porta dei Mesi del Duomo di Ferrara, ora al Museo del Duomo, XII-XIII sec.; nel capitello *I. 2926* dello Staatliche Museen di Berlino, già nella collezione Orsato di Padova, nel protiro della Cattedrale di Cremona, nell'abside della Cattedrale di Borgo San Donnino a Fidenza e nei rilievi di Benedetto Antelami nel Battistero della Cattedrale di Parma, XIII sec. Abbiamo inoltre incluso in questa serie anche il ciclo del portale maggiore della Basilica di San Marco a Venezia in quanto, nonostante il soldato che qui personifica marzo non abbia alcuno strumento, l'espressione del suo viso ed i suoi capelli sono molto simili a quelli degli affreschi di Padova ed un bambino posto ai suoi piedi, probabilmente una divinità eolica, soffia proprio in un corno. Tutti questi cicli, come quelli che seguiranno, a partire dalla seconda citazione verranno indicati solo con il riferimento topografico ed i dati essenziali.

[27] Cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, II, Leipzig 1900-1906, s. v. *Aprilis*, coll. 318-319; FORCELLINI, *Lexicon*, tom. I, s. v. *Aprilis*, p. 291; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *Aprilis*, p. 40; BRESCIANI, *Figurazioni*, p. 11.

Nei testi e nei monumenti antichi vengono esaltate la bellezza di Venere, rappresentata dalle *Veneralia* a lei dedicate e celebrate il primo aprile[28] oppure da un suo attributo[29], e quella della primavera, simbolizzata dagli elementi caratteristici di questa stagione o dal pastore che altrove personificava marzo[30].

Anche i calendari medievali in questo mese sembrano ovunque esprimere l'arrivo della primavera ed il risveglio della natura, con i fiori sbocciati, gli alberi verdeggianti, gli uccelli... Spesso vi sono raffigurate coppie d'innamorati o giovani che giocano, mentre più raramente troviamo dei lavori agricoli, come la vangatura e la semina, la potatura delle viti e la tosatura delle pecore, oppure qualche altra occupazione, come la macellazione dell'agnello per Pasqua e la caccia con il falcone[31]. L'immagine che comunque predomina è quella di un adolescente che passeggia in mezzo agli alberi con un fiore o un ramo in mano[32].

[28] Vedi il distico ed il tetrastico del Cronografo di Filocalo. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 259; *E.A.A.*, p. 1042; *L.I.M.C.*, pp. 492 e 494: vedi i mosaici di El Djem e di Thina, III sec., il Calendario del 354, il mosaico di Ostia e quello di Cartagine ora al British Museum di Londra.

[29] Vedi la *Laus omnium mensium*, VI sec. Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 492 e 494: vedi l'altare di Gabii ed il mosaico di Hellin, III sec.

[30] Vedi il *Menologium rusticum colotianum*, il monostico (*Ecloga* V. 2) di Ausonio, IV sec., e gli *Officia XII mensium*, V sec. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 259-260; *E.A.A.*, p. 1042; *L.I.M.C.*, pp. 492, 494, 496: vedi il mosaico di Antiochia, il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana, i mosaici di Argo e di Tebe, VI sec., e quelli dell'Hammam e del monastero di Beisan.

[31] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, p. 72; P. D'ANCONA, *L'uomo*, p. 110; VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; RASETTI, *Il Calendario*, pp. 46-47: Aprile nel calendario italiano, su quindici cicli considerati, tredici volte porta i fiori, una tiene una pecora sulle spalle e un'altra la tosa; nel calendario francese, su tredici cicli considerati, dieci volte porta i fiori ed in tre casi non è stato identificato; nel calendario inglese, su otto cicli considerati, sei volte ha un fiore in mano e due pota. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 263: Aprile è rappresentato da un giovane uomo con dei fiori nel 77,5% dei calendari monumentali e nel 97,5% di quelli miniati; dalla potatura della vigna nel 6,5% dei calendari monumentali e nel 2,5% di quelli miniati; dalla semina nel 6,5% dei calendari monumentali; dal pastore nel 6,5% dei calendari monumentali; infine il 3% dei calendari monumentali illustra altri soggetti.

[32] Questa raffigurazione suggerisce due richiami: uno alla rappresentazione antica della primavera, tanto più che il giovane viene spesso sostituito da una donna; l'altro al costume medievale di gruppi di ragazzi che eleggevano in aprile un principe o un re della gioventù, come si vede dalla corona che in alcuni casi l'adolescente indossa. Il fiore che questi porta in mano, simbolo del rinnovamento della natura, talora può essere sostituito da un ramo o anche da uno o due alberi che rappresentano, come nell'arte pagana, la terra e la fecondità. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 258 e LE GOFF, *Il tempo*, p. 35. Inoltre bisogna notare che questo è l'unico mese, tranne il caso in cui venga conservata anche la rappresentazione del riposo estivo o invernale, in cui l'immagine mantiene il carattere passivo tipico dell'arte antica senza essere trasformata in un'occupazione attiva, come invece avviene per gli altri mesi, che nei calendari medievali vengono generalmente raffigurati con qualche lavoro legato al corso delle stagioni. Cfr. WEBSTER, *The Labors*, pp. 102-103.

Nel Salone (fig. 7) aprile è raffigurato da una fanciulla elegantemente vestita, in un giardino rigoglioso, con un mazzolino di fiori colorati in ciascuna mano.

I testi propongono spesso in questo mese delle immagini analoghe, descrivendo il dischiudersi della terra, il verdeggiare dei prati e delle foglie degli alberi, lo sbocciare dei fiori... ed aprile è personificato sempre da una o un giovane con un ramo o dei fiori [33].

Anche i cicli dei mesi che presentano un'iconografia simile a quella del Palazzo della Ragione sono molti: essi raffigurano un uomo, o una donna, che tiene in mano uno o più fiori, un ramoscello, più o meno grande, oppure un cesto, sempre contenente dei fiori, e che talora porta una coroncina in testa [34].

[33] Le fonti letterarie più antiche fra queste sono il *Primus Iane tibi*, che è il distico che accompagna il Cronografo di Filocalo (In *Poetae Latini Minores*, I, XIII, Ed. Baehrens, Lipsiae 1879, pp. 210-211: vv. 7-8 *"...mensis, quo floribus arua compta uirent..."*), ed il *Pocula Janus amat...*, databile all'VIII sec. (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, p. 96: v. 2 *"Aprilis florida prodit"*). Al IX risalgono i *Carmina Salisburgensia*, il primo dei quali è intitolato *Ydioma mensium singulorum* (In *Monumenta Germaniae Historica*, *Poetae Latini Medii Aevi*, II: *Poetae Latini Aevi Carolini*, Ed. Duemmler, Berlin 1884, pp. 644-645: v. 13 *"Crescunt dum germine flores"*) mentre il secondo *Item alii versus* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 645-646: vv. 7-8 *"Aprilis gerit herbarum pandente maniplos se tellure virens arboris et folium"*). Sempre di questo secolo è anche il *De mensium XII nominibus signis culturis aerisque qualitatibus* del monaco Wandalberto di Treviri (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 604-616: vv. 77-78 *"Terras ...in varios aperit faetus..."*; v. 83 *"...floribus ac viridi primum de fronde venustat..."*). Abbiamo poi i *Carmina de mensibus* (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, pp. 53-80: v. 62 *"Aprilis, floribus ornatus..."*; v. 77 *"Omnia florescunt..."*; vv. 251-252 *"Aprilis ramum vexillifer offert ...florum variamine plenum..."*) ed il *Tractato de li mesi* di Bonvesin de la Riva, in cui vi sono molti elementi in comune con l'immagine del Salone (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 31 *"...April cortes, con soa testa infrisada, con soa floreta in man, con soa persona ornata..."*; v. 36 *"'Per mi ...li arbori e le herbe floriscon con drueza'..."*; v. 37 *"'Per mi l'erbe e li arbori ricevan folie e flore'..."*; v. 111 *"Aprile ...porta un ram fiorio..."*), ed infine i *Sonetti de' mesi* di Folgore da San Gemignano, vissuto tra il 1270 ed il 1330 circa (In G. NAVONE, *Le Rime di Folgore da San Gemignano e di Cene da la Chitarra d'Arezzo*, Bologna 1880, pp. 1-31: vv. V, 1-2 *"D'April ...la gentil compagnia tutta fiorita di bell'erba fresca..."*).

[34] Aprile tiene in mano dei fiori, dei ramoscelli o addirittura degli alberi nel *Ms. Reg. Lat. 438* della Biblioteca Vaticana di Roma, contenente il "Martirologio di Wandalberto" dell'848 circa; in San Savino a Piacenza (fig. 8); nel *Ms. Theol. Lat. 192* della Staatsbibliothek di Berlino, proveniente dal Monastero di Fulda e risalente al X-XI sec.; nel *Cod. Acq. e Doni 181, cc 1a 6b* della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze; nel *Ms. Reg. Lat. 1263* della Biblioteca Vaticana; nel mosaico pavimentale del Duomo di Aosta (fig. 9), nel *Ms. 233* della Library of St. John's College di Cambridge, nel "Martirologio di Adone" della Biblioteca Capitolare di Cremona, nel *Ms. Lansdowne 383* del British Museum di Londra, nel portale principale della Cattedrale di Parma, nel mosaico di Santa Maria delle Storie ed in quello di San Michele Maggiore, entrambi a Pavia, in San Zeno a Verona e nel *Ms. 1137* della Hofbibliothek di Vienna, XII sec.; nel *Ms. Supp. 318* della Bibliotheek der Rijksuniversiteit di Leida, contenente il cosiddetto "Salterio di San Luigi", nella Porta Regia e nella Porta della Pescheria

Fig. 7. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Aprile (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 8. Piacenza, S. Savino, cripta (Da: R. SALVINI, *La Basilica di San Savino e le origini del Romanico a Piacenza*, Modena 1978, tav. 115).

Fig. 9. Aosta, Duomo, mosaico pavimentale (Da: E. BRUNOD, *La Cattedrale di Aosta*, I, Aosta 1975, p. 97, f. 57).

Fig. 10. Perugia, Fontana Grande (Da: G. NICCO FASOLA, *La Fontana di Perugia*, Roma 1951, tav. 55).

Fig. 11. Fidenza, Cattedrale di Borgo S. Donnino, abside (Da: G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze 1952, tav. 267, f. 449).

Fig. 12. Parma, Battistero della Cattedrale (Da: K.W. FOSTER, *Benedetto Antelami*, Munchen 1961, tav. 35).

MAIUS: Tradizionalmente questo nome veniva fatto derivare da *Maja*, antica divinità italica che simboleggiava la stagione delle piogge e lo sviluppo di tutte le cose viventi e che fu poi identificata con la dea greca *Maia*, una delle Pleiadi, cui si offrivano sacrifici appunto in maggio. In realtà però sembra che esso tragga origine dalla radice *mag–* che ha formato anche *magnus*, *magis* e *maior*, come testimoniano forse le altre etimologie proposte dai Romani, che lo riferivano a *Maius Deus*, cioè Giove, oppure a *Maiores*, il cui consiglio guidava la Repubblica, o, infine, semplicemente a *maiestas*[35].

Le fonti letterarie ed iconografiche antiche insistono a maggio sul tema della fioritura dei prati e delle rose, illustrando anche le feste *Rosalia* e *Artemisia*[36], oppure citano Maia, Urania e soprattutto Mercurio[37].

Nelle rappresentazioni medievali troviamo invece attività quali la fienagione o l'uccellagione, oppure il "portatore" di fiori, l'allegoria della musica

della Cattedrale di Modena, nel *Cod. 65* della Biblioteca Capitolare di Piacenza, nelle pitture murali della Cattedrale di Roda de Isabena e nel fonte battesimale della chiesa di S. Evroult Montfort (Orne), XII-XIII sec.; nel "Salterio di San Luigi e di Bianca di Castiglia" (*Ms. 1186*) della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, che risale al 1220-1230 circa, e nei rilievi sulla Fontana Grande di Perugia, compiuti da Nicola e Giovanni Pisano tra il 1277 ed il 1280 circa (fig. 10); negli affreschi di San Pellegrino a Bominaco (l'Aquila), nella Cattedrale di Cremona, nella Cattedrale di Borgo San Donnino a Fidenza (fig. 11) e nel portale principale della Cattedrale di San Martino a Lucca, XIII sec.; ed infine nello *"Sketchbook"* della Pierpont Morgan Library di New York. Nel mosaico di San Colombano a Bobbio aprile regge un cesto mentre nel portale di Santa Maria ad Arezzo, nel fonte battesimale della chiesa di Bookland (Kent), nella Porta dei Mesi del Duomo di Ferrara, nel capitello *I. 2926* dello Staatliche Museen di Berlino, nel Battistero della Cattedrale di Parma (fig. 12) e nel *Ms. 511* della Pierpont Morgan Library di New York porta anche una corona in testa. Infine, il *Breviarium Fratrum Minorum* (*Ms. X. IV. 2, fol. 1r-6v*) della Biblioteca Comunale di Siena, miniato da Sano di Pietro, raffigura alcune donne intente a cogliere dei fiori ed apporta una variante considerevole nella posizione, non più eretta, e nel numero delle persone, ed anche gli affreschi di Santa Maria a Mesocco, di solito particolarmente vicini a quelli del Salone, si differenziano nella rappresentazione di questo mese per il fatto che l'uomo con i fiori è a cavallo.

[35] Cfr. DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, III, tom. II, 1904, s. v. *Maia*, pp. 1553-1554; FORCELLINI, *Lexicon*, tom. III, s. v. *Majus*, p. 156; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *Maia*, p. 379; BRESCIANI, *Figurazioni*, p. 11.

[36] Vedi il distico ed il tetrastico del Cronografo di Filocalo, il *De mensibus* di Draconzio e la *Laus omnium mensium*. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 260-261; *E.A.A.*, pp. 1042-1044; *L.I.M.C.*, pp. 492, 494, 496: vedi il mosaico di Antiochia (anche se secondo Doro Levi questa immagine illustrerebbe un rito inerente alla festa orgiastica denominata Maioumas), il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana ed il Calendario del 354, i mosaici dell'Antiquarium di Roma e di Catania, IV sec., quelli della Collezione Acton di Firenze, di Tegea e di Cartagine, uno scomparso e l'altro distrutto, V sec., quelli di Argo e del monastero di Beisan, quello della Cappella di Gerasa, VII sec.

[37] Vedi anche a questo proposito il distico *Primus Iane tibi* ed il tetrastico *Hic Iani mensis* del Calendario di Filocalo. Cfr. *E.A.A.*, p. 1042; *L.I.M.C.*, pp. 492 e 494: vedi l'altare di Gabii, i mosaici di El Djem e di Hellin e quello di Trier, III-IV sec.

e quella della malattia[38]. Maggio però è soprattutto raffigurato come un cavaliere[39] con un falco, oppure un ramoscello fiorito, una lancia o anche un falcetto, ed illustra, rispettivamente, la caccia al falcone[40], la passeggiata dei nobili a cavallo[41], una scena di guerra[42] ed il cavaliere in viaggio[43].

[38] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, p. 72; D'ANCONA, *L'uomo*, p. 110; VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; RASETTI, *Il Calendario*, pp. 46-47: Maggio nel calendario italiano, su quattordici cicli considerati, dodici volte è un cavaliere e due falcia; nel calendario francese, su sedici cicli considerati, quattordici volte è un cavaliere ed in due casi non è stato identificato; nel calendario inglese, su otto cicli considerati, sette volte è un cavaliere ed in un caso non è stato identificato. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 263: Maggio è rappresentato da un cavaliere a passeggio nel 53% dei calendari monumentali e nel 2,5% di quelli miniati; da un cavaliere armato nel 12% dei calendari monumentali; da un cavaliere con il falco nel 26,5% dei calendari monumentali e nel 92% di quelli miniati; infine l'8,5% dei calendari monumentali ed il 5,5% di quelli miniati presentano altri soggetti.

[39] Cfr. RASETTI, *Il Calendario*, p. 38 e MANE, *Comparaison*, p. 261. Cfr. anche M.A. CASTINEIRAS GONZÀLEZ, *La iconografia del los meses en el arte medieval hispano*, Santiago de Compostela 1993, p. 341: L'iconografia di maggio rappresentato come un cavaliere a cavallo, dato costante nei cicli occidentali del XII secolo, risale all'epoca carolingia. Infatti la primavera era il tempo della cavalleria e, in particolare, maggio era il periodo in cui i *bellatores* si esercitavano per la guerra o facevano le battaglie (si vedano i canti dei trovadori). Inoltre dal VII secolo la nuova tecnica della guerra aveva fatto sì che all'interno dell'esercito acquistasse sempre più importanza la cavalleria e quindi fosse necessaria per il suo mantenimento una quantità di foraggio talmente grande da essere disponibile solo a maggio. Probabilmente fu questo il motivo che portò alla riforma militare, compiuta da Pipino il Breve nel 755, che trasformava il *campus martii*, il tradizionale raduno dell'armata franca, in *campus madii*. Per tutto ciò maggio veniva considerato per eccellenza il mese della guerra e della cavalleria e la sua rappresentazione si riferiva quindi spesso all'attività bellica ed al tema cavalleresco, con tutte le sue possibili varianti.

[40] Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 259: Il tema della caccia, la cui moda era cresciuta molto durante il Medioevo, è presente sia nei calendari monumentali che in quelli miniati; nei primi il cacciatore, con il falco sul suo pugno guantato, va a piedi o a cavallo, nelle miniature invece l'uomo è quasi sempre a cavallo, con le briglie nella mano sinistra e l'uccello in quella destra.

[41] Cfr. LE GOFF, *Il tempo*, p. 35: Alcuni cavalieri portano anche una corona in testa.

[42] Cfr. LE GOFF, *Il tempo*, p. 35: Quando i cavalieri sono dei guerrieri, hanno quasi sempre uno scudo decorato da emblemi, probabilmente araldici, degli speroni appuntiti ed i cavalli bardati secondo la moda del tempo.

[43] Cfr. C. FRUGONI, *Chiesa e Lavoro Agricolo nei Testi e nelle Immagini dall'Età Tardoantica all'Età Romanica*, in *Medioevo Rurale. Sulle Tracce della Civiltà Contadina*, a cura di V. FUMAGALLI e G. ROSSETTI, Bologna 1980, pp. 321-341, in part. p. 329: Talvolta il cavaliere tiene in mano un falcetto da grano, oggetto inusuale per il quale si è pensato ad un fraintendimento testuale tra i termini falce e falco, il tradizionale attributo del signore. Quello che però sembra possibile come errore di un singolo miniatore, difficilmente può essere diventato elemento tradizionale nella versione monumentale, in cui infatti abbiamo diversi esempi di questo tipo, anche perché per rappresentare la caccia al falcone non avrebbe potuto essere utilizzato un attributo incomprensibile al grande pubblico. La spiegazione di questa iconografia va forse cercata in un testo di diritto dell'inizio del XIII secolo, il *Sachsen Spiegel*, dove per la prima volta viene fissato lo status del popolo contadino. In esso si afferma che è lecito a chi viaggia mietere il grano dal campo altrui per darlo alla propria bestia, tanto quanto si poteva raggiun-

Negli affreschi del Salone (fig. 13) vediamo un uomo, in groppa ad un cavallo in corsa, con due lunghe fronde, la cui forma e posizione però sono talmente inverosimili da farci dubitare che appartenessero all'immagine originaria[44].

Poche, e relativamente tarde, sono le fonti letterarie che, contenendo dei riferimenti al cavallo, si avvicinano a questa rappresentazione di maggio[45].

Invece i cicli dei mesi che riportano un'immagine simile sono molto numerosi e raffigurano un cavaliere che ha in mano dei fiori o un ramoscello, uno scudo ed una lancia oppure un falcetto, più spesso tiene sul braccio un falco, raramente invece è a piedi ed accompagna il cavallo per la briglia[46].

gere con un passo dal ciglio della strada, e nella miniatura corrispondente, dell'inizio del XIV secolo, si vede proprio un cavaliere che è sceso da cavallo e miete un manipolo di grano. Ciò porta ad interpretare quindi l'immagine di maggio con il cavallo ed il falcetto come quella del cavaliere in viaggio.

[44] Infatti il ramo che il cavaliere tiene con la mano destra, anche per la posizione aerea ed orizzontale del mantello, fa pensare piuttosto ad una lancia; l'altro, che parte da sotto la coscia dell'uomo, in una collocazione alquanto improbabile, e raggiunge il suolo aprendosi poi a ventaglio, in modo abbastanza innaturale, appare addirittura assurdo. Le incongruenze formali e la mancanza di razionalità nell'immagine ci portano quindi a propendere per l'ipotesi che queste fronde siano state aggiunte in seguito, forse per porre rimedio ad una lacuna o a causa di un malinteso nei restauri.

[45] Esse sono i *Carmina de mensibus* di Bonvesin de la Riva (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, pp. 53-80: vv. 109-110 *"...Militiam gerens et equis facetus et armis defendo patriam..."*; vv. 253-254 *"Accedit iam Maius eques splendentibus armis omnibus armatus..."*) ed il suo *Tractato de li mesi* che, ricordiamolo, fornisce descrizioni analoghe alle immagini del Salone per quasi tutti i dodici mesi (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 111 *"Ser mazo monta a cavallo de tut arme guarnio..."*). Inoltre troviamo un accenno ai cavalli nei *Sonetti de' mesi* di Folgore da San Gemignano (In NAVONE, *Le Rime*, pp. 1-31: v. VI, 1 *"...Di maggio ...molti cavagli..."*).

[46] Maggio è rappresentato da un cavaliere con un fiore o un ramo in mano nei cicli del portale principale del Battistero di Pisa (fig. 14), del capitello dello Staatliche Museen di Berlino, di San Pellegrino a Bominaco, della Cattedrale di Lucca (fig. 15) e della Fontana Grande di Perugia. In San Zeno a Verona, nel *Ms. 1137* della Hofbibliothek di Vienna, in Santa Maria ad Arezzo, nella Porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e nella Cattedrale di Borgo San Donnino a Fidenza il cavaliere è armato di scudo e lancia, mentre nella Cattedrale di Cremona e nel Battistero della Cattedrale di Parma tiene un falcetto (fig. 16). Invece maggio è un cavaliere con il falco nei cicli del Duomo di Aosta, del *Ms. 233* della Library of St. John's College di Cambridge, del *Ms. 229* dell'Hunterian Museum's Library di Glasgow, del *Ms. Lansdowne 383* del British Museum di Londra, del fonte battesimale della chiesa di Bookland, del "Salterio di San Luigi" (*Ms. Supp. 318*) della Bibliotheek der Rijksuniversiteit di Leida, del fonte battesimale della chiesa di S. Evroult Montfort, del "Salterio di San Luigi e di Bianca di Castiglia" (*Ms. 1186*) della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, dell'*Officium Beatae Virginis* (*Ms. 853*) della Biblioteca Civica di Forlì (fig. 17), del *Ms. 511* della Pierpont Morgan Library di New York, del *Breviarium Fratrum Minorum* (*Ms. X. IV. 2*) della Biblioteca Comunale di Siena e di Santa Maria a Mesocco, dove sul cavallo non vi è più un'unica persona ma una coppia. Infine nella Cattedrale di Parma e nella Porta della Pescheria della Cattedrale di Modena troviamo la variante con l'uomo a piedi che tiene il cavallo per la briglia.

Fig. 13. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Maggio (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 14. Pisa, Battistero, portale principale (Da: A. CALECA-A. AMENDOLA, *La dotta mano, il Battistero di Pisa*, Pisa 1991, p. 59, f. 81).

Fig. 15. Lucca, S. Martino, portico (Da: C. BARACCHINI-A. CALECA, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973, f. 202).

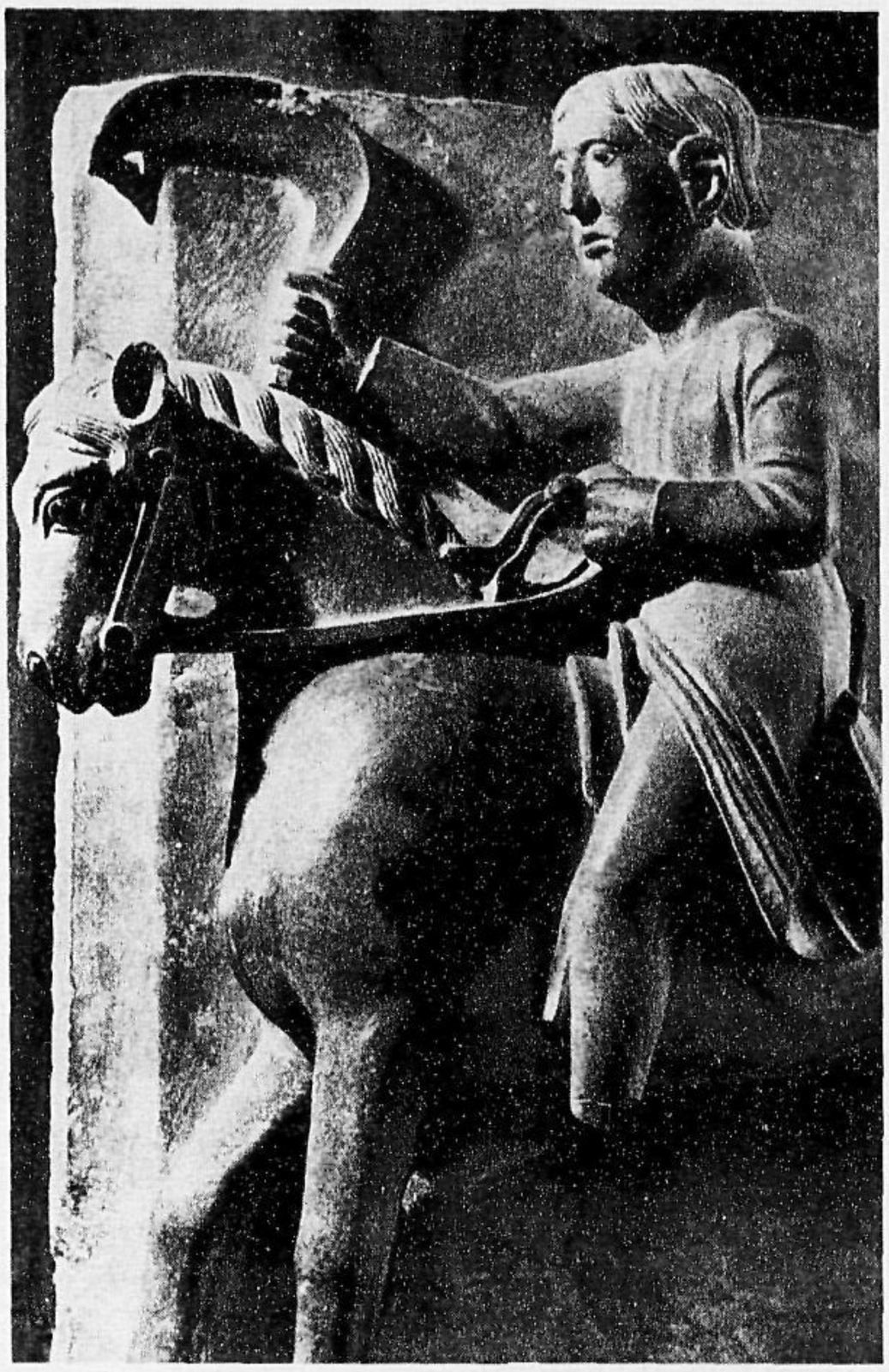


Fig. 16. Parma, Battistero della Cattedrale (Da: FOSTER, *Benedetto Antelami*, tav. 36).

Fig. 17. Forlì, Biblioteca Civica, Ms. 853 (Da: *Natura*, p. 153, f. 37).

JUNIUS: Questo mese venne chiamato in origine *Junonalis*, poi *Junonius* ed infine *Junius*, per sincope, in onore della dea della fecondità *Juno*, cioè Giunone. È stato però anche proposto che il suo nome si riferisse a *Juniores*, che Romolo aveva posto a capo delle armate regie, oppure a *Juventus*, cioè Hebe onorata dai Romani, o ancora a *Junius Brutus*, che fu il primo console e liberò la città dal dominio regio, oppure, infine, al verbo *jungere*, in memoria dell'unione compiuta da Romolo e Tito Tazio, re dei Sabini [47].

A giugno i testi antichi generalmente accennano alle spighe mentre i monumenti presentano questo o altri attributi inerenti alla mietitura nei mesi posteriori oppure nell'allegoria dell'estate, anche se non mancano le eccezioni [48]; più spesso invece viene raffigurata della frutta [49], anche accompagnata da verdura, e talvolta vi sono altri soggetti [50].

L'iconografia medievale di giugno presenta diverse attività: la fienagione, la raccolta dei cereali e delle ciliegie, la tosatura delle pecore o, più spesso, la mietitura [51], momento essenziale del lavoro contadino, celebrato con feste e cerimonie [52].

Giugno è raffigurato nel Salone (fig. 18) da un uomo, a piedi scalzi,

[47] Cfr. DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, III, tom. I, 1900, s. v. *Juno*, pp. 668-690; FORCELLINI, *Lexicon*, tom. II, s. v. *Junius*, p. 967; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *Iuno*, pp. 328-329; BRESCIANI, *Figurazioni*, p. 11.

[48] Vedi il distico ed il tetrastico del Calendario del 354 ed il *De mensibus* di Draconzio. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 262; *E.A.A.*, p. 1044; *L.I.M.C.*, pp. 492, 494, 496: vedi il mosaico di Antiochia, il Cronografo del 354, il mosaico di St. Romain-en-Gal e quello di Argo.

[49] Vedi la *Laus omnium mensium*. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 263; *E.A.A.*, pp. 1044-1045; *L.I.M.C.*, pp. 492, 494, 496: vedi un mosaico proveniente da Roma e conservato ora a San Pietroburgo, che per il Levi risale al II sec. mentre secondo lo Stern è del III, il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana ed il mosaico di Catania, i due mosaici di Cartagine e quelli della Collezione Acton di Firenze e del monastero di Beisan.

[50] Cfr. *E.A.A.*, p. 1044, e *L.I.M.C.*, pp. 492 e 494: l'altare di Gabii rappresenta la tartaruga di Mercurio ed il segno zodiacale del cancro, l'arco di Reims, II-III sec., dei cavalli, il mosaico di El Djem un uomo che forse beve presso il *thermopolium*, il mosaico di Hellin una testa con una corona di foglie ed il mosaico di Trier la dea *Juno*.

[51] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, p. 73; D'ANCONA, *L'uomo*, p. 111; VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; RASETTI, *Il Calendario*, pp. 46-47: Giugno nel calendario italiano, su venti cicli considerati, nove volte miete, sei falcia e cinque raccoglie le ciliegie; nel calendario francese, su quindici cicli considerati, quattordici volte falcia ed una coglie frutta; nel calendario inglese, su nove cicli considerati, sette volte sarchia e due falcia. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 263: In giugno è rappresentata la falciatura nell'86% dei calendari monumentali e nel 71% di quelli miniati; la mietitura nel 7% dei calendari monumentali; la tosatura delle pecore nel 5% dei calendari miniati; il trasporto di un fascio nel 17% dei calendari miniati; infine il 7% dei calendari monumentali e di quelli miniati raffigura altri soggetti.

[52] Cfr. MANE, *Comparaison*, pp. 259 e 262, e LE GOFF, *Il tempo*, p. 37: In Francia il 75% delle immagini della mietitura appare in luglio mentre in Italia il 60% è in giugno.

Fig. 18. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Giugno (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 19. Lucca, S. Martino, portico (Da: BARACCHINI-CALECA, *Il Duomo*, f. 202).

Fig. 20. Venezia, S. Marco, portale maggiore (Da: O. DEMUS, *Le sculture esterne di San Marco a Venezia*, Milano 1995, p. 140, f. 141).

con un copricapo a larga tesa ed una veste senza cintura, che sta mietendo il grano con un corto falcetto, mentre con l'altra mano tiene le spighe.

Pochi testi parlano in questo mese della maturazione e della mietitura del grano e descrivono il contadino, affaticato per il lavoro e sudato per il caldo, ed il suo abbigliamento in modo simile a questa rappresentazione [53].

Invece un'immagine come quella del Palazzo della Ragione appare frequentemente nei cicli dei mesi: essi raffigurano un mietitore, più o meno ritto, con o senza copricapo, scalzo oppure no, ma senza ulteriori particolari che possano dar vita a notevoli varianti [54].

JULIUS: Quinto mese dell'anno a partire da marzo, che ne segnava l'inizio, e perciò chiamato in origine *Quintilis*, diventò a partire dal 44 a.C., su proposta di Marco Antonio, *Julius* in onore di Giulio Cesare, nato appunto in questo mese [55].

Nelle descrizioni e nelle rappresentazioni antiche di luglio, come in quella dell'estate, i motivi prevalenti, oltre al sole ed al caldo estivo, sono la mietitura [56] e la frutta [57], in particolare le more di gelso, ma vi troviamo

[53] Si vedano il già citato tetrastico che accompagna il Calendario del 354, denominato dal suo primo verso *Hic Iani mensis* (In *Poetae*, I, XII, 1879, pp. 206-209: vv. 21-23 *"Nudus membra dehinc solares respicit horas Iunius, ...iam falx maturas Cereris designat aristas"*), e le opere di Bonvesin de la Riva, vale a dire i *Carmina de mensibus* (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, pp. 53-80: vv. 112-113 *"Iunius ...pro magno caumate lino indutus solo, nudo pede, corpore fessus..."*; vv. 114-115 *"'Tanto sudore laboro, messem falce seco'..."*; vv. 255-256 *"Iunius cum falce sua cum qua resecare est segetes solitus..."*) ed il *Tractato de li mesi* (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 55 *"Zunio, in braga e in camisa, sudao per gran calore e stanco per gran fadiga..."*; v. 56 *"'Con gran fadiga al coldo sego la gran meson'..."*; v. 57 *"'A segare ...sostegno fadiga al coldo'..."*).

[54] Oltre alle opere dell'arte antica già citate, la mietitura è rappresentata nel mese di giugno del *Cod. Acq. e Doni 181* della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze, del mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto, risalente al 1163-1166 circa, del *Ms. 1137* della Hofbibliothek di Vienna, di Santa Maria ad Arezzo, della Porta Regia della Cattedrale di Modena, del Battistero di Pisa, del capitello dello Staatliche Museen di Berlino, della Cattedrale di Cremona, del *Cod. n. Pl. XXV, Laur. cod. cc. 233* della Biblioteca Mediceo Laurenziana, della Cattedrale di Lucca (fig. 19), del Battistero della Cattedrale di Parma, della Fontana Grande di Perugia, di San Marco a Venezia (fig. 20), dell'*Officium Beatae Virginis* (*Ms 853*) della Biblioteca Civica di Forlì, del *Breviarium Fratrum Minorum* (*Ms. X. IV. 2*) della Biblioteca Comunale di Siena ed, infine, degli affreschi del Palazzo Comunale di San Gemini (Terni), XIV-XV sec.

[55] Cfr. FORCELLINI, *Lexicon*, tom. VI (*Onomasticon*), s. v. *Julius*, pp. 45-58, in part. p. 57; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *Iulius*, p. 328.

[56] Vedi l'*Hic Iani mensis* del Cronografo di Filocalo. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 263-265; *E.A.A.*, p. 1045; *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: vedi il mosaico di Catania, quello di Cartagine, ora perduto, e quelli di Tegea Episkopi, di Tebe e del monastero di Beisan.

[57] Vedi anche a questo proposito il tetrastico del Calendario del 354 e gli *Officia XII mensium*. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 263-265; *E.A.A.*, p. 1045; *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: vedi il Cronografo del 354, il mosaico di Cartagine al British Museum e quello dell'Hammam di Beisan.

anche altre immagini[58], non sempre facilmente interpretabili[59].

Nei calendari medievali si raffigurano il pascolo del bestiame o la falciatura, la mietitura o la battitura del grano[60]. Per illustrare quest'ultima attività vengono rappresentati due, o anche più, contadini che trebbiano e talvolta si vedono anche dei cavalli, impegnati a calpestare il grano sull'aia[61].

Nel ciclo del Salone (fig. 21) luglio appare come un uomo, scalzo e privo di copricapo, con una veste corta e legata in vita, che sta battendo il grano con il tipico correggiato.

Solo in alcune fonti letterarie troviamo delle analogie con questa raffigurazione, per i riferimenti all'abbigliamento ed all'atteggiamento del contadino che trebbia, descritto sempre come impolverato, affaticato e sudato per il lavoro ed il caldo[62].

Più numerose sono le fonti iconografiche che presentano a luglio l'immagine di un battitore, spesso scalzo e, a volte, con un copricapo; l'unica variante considerevole, tuttavia poco diffusa, consiste nella presenza di una coppia di cavalli[63].

[58] Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 493 e 495: l'altare di Gabii rappresenta il segno zodiacale del leone; l'arco di Reims illustra la fienagione e la raccolta delle mele; il mosaico di El Djem raffigura un contadino con della legna secca; quello di Trier Nettuno.

[59] Cfr. Levi, *The Allegories*, p. 264; *E.A.A.*, p. 1045; *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: il Calendario del 354, il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana ed il mosaico di Argo rappresentano un uomo (che il Coche-de-la-Ferté ed il Levi interpretano come Mercurio) con una borsa, delle monete ed anche una pala.

[60] Cfr. Mâle, *L'Art Religieux*, p. 73; D'Ancona, *L'uomo*, p. 111; Van Marle, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; Rasetti, *Il Calendario*, pp. 46-47: Luglio nel calendario italiano, su quattordici cicli considerati, sette volte trebbia ed altrettante miete; nel calendario francese, su quindici cicli considerati, tredici volte miete e due falcia; nel calendario inglese falcia in tutti gli otto cicli considerati. Cfr. Mane, *Comparaison*, p. 264: In luglio è rappresentata la mietitura nell'81,5% dei calendari monumentali e nel 62,5% di quelli miniati; la falciatura nell'11% dei calendari monumentali e nel 37,5% di quelli miniati; infine il 7,5% dei calendari monumentali presenta altri soggetti.

[61] Possiamo notare come l'insistenza sui lavori connessi con il grano sottolinei l'importanza data nel Medioevo a questo prodotto, che era alla base dell'alimentazione. Rari infatti sono i cicli che non hanno alcuna immagine legata ad esso; anzi, quasi tutti i calendari francesi ed italiani ne rappresentano più di una e, talora, vi dedicano addirittura tre mesi. In particolare, la trebbiatura appare nel 76% dei calendari francesi e nel 54% di quelli italiani: Cfr. Mane, *Comparaison*, p. 262, e Le Goff, *Il tempo*, pp. 37-38.

[62] Esse sono ancora e solo gli scritti di Bonvesin de la Riva: i *Carmina de mensibus* (In Biadene, *I "Carmina de Mensibus"*, pp. 53-80: v. 128 *"Iulius ...quasi nudus, pulverulentus..."*; v. 131 *"'Sol mea membra coquit, laxat mea corpora sudor'..."*) ed il *Tractato de li mesi* (In Lidforss, *Il Tractato* cit., pp. 1-62: v. 66 *"'Descalzo e in camisa ardo per gran calo'..."*; v. 112 *"Lulio, tuto polverento..."*).

[63] La raffigurazione di luglio presenta questa iconografia nei cicli del *Cod. Acq. e Doni 181* della Biblioteca Mediceo Laurenziana, della Cattedrale di Otranto, del *Ms. 1137* della Hofbibliothek di Vienna, di Santa Maria ad Arezzo, della Porta Regia della Cattedrale di

Fig. 21. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Luglio (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 22. Perugia, Fontana Grande (Da: NICCO FASOLA, *La Fontana*, tav. 60).

Fig. 23. Ferrara, Museo del Duomo, rilievi dalla Porta dei Mesi (Da: *Ferrara*, *Cattedrale*, a cura di R. ROLI, "I tesori dell'arte cristiana", 19 (1966), p. 522, f. 2).

AUGUSTUS: Detto prima *Sextilis*, poiché era il sesto mese a partire da marzo, venne denominato dall'8 a.C., per delibera del Senato, *Augustus* in onore di Ottaviano Augusto, che in questo mese aveva rivestito per la prima volta la dignità di console e riportato diverse vittorie[64].

Nelle descrizioni letterarie e nelle raffigurazioni antiche di agosto, oltre al tributo all'imperatore Augusto[65], alla mietitura[66] ed alla trebbiatura[67], troviamo soprattutto della frutta o verdura, in particolare meloni o zucche[68], e dei riferimenti al caldo o alla sete, visualizzati anche dal *flabellum*, cioè un ventaglio[69]. In alcuni casi questi ultimi attributi compaiono insieme[70], in altri invece abbiamo Diana[71] oppure il segno zodiacale della vergine[72].

Le illustrazioni medievali rappresentano la raccolta della frutta, specialmente fichi, del fieno o del grano, la trebbiatura o la preparazione delle botti e, raramente, anche la vendemmia[73], che nel Medioevo era con-

Modena, del Battistero di Pisa, della Cattedrale di Lucca, della Fontana Grande di Perugia (fig. 22) e del Palazzo Comunale di San Gemini. L'*Officium Beatae Virginis* (*Ms. 853*) della Biblioteca Civica di Forlì ed il *Ms. 511* della Pierpont Morgan Library di New York raffigurano due battitori, anzichè uno come a Padova, mentre nel *Breviarium Fratrum Minorum* (*Ms. X. IV. 2*) della Biblioteca Comunale di Siena i battitori sono addirittura quattro. Infine la variante con i cavalli si trova nei cicli del Duomo di Ferrara (fig. 23), della Cattedrale di Cremona e del Battistero della Cattedrale di Parma.

[64] Cfr. FORCELLINI, *Lexicon*, tom. I, s. v. *Augustus*, pp. 398-399; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *augeo*, pp. 56-58.

[65] Vedi il distico ed il tetrastico del Calendario di Filocalo ed il *De mensibus* di Draconzio. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 265.

[66] Vedi gli *Officia XII mensium*. Cfr. *L.I.M.C.*, p. 493: vedi l'arco di Reims.

[67] Vedi il *De mensibus* di Draconzio. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 265.

[68] Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 266; *E.A.A.*, p. 1045; *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: vedi il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana, il mosaico di Tegea, quello, ora perduto, di Cartagine e quello di Kabr Hiram, risalente al 575.

[69] Vedi il distico ed il tetrastico del Calendario del 354. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 266; *E.A.A.*, p. 1045; *L.I.M.C.*, p. 497: vedi il mosaico dell'Hammam di Beisan e quello della cappella di Gerasa.

[70] Vedi il *De mensibus* di Draconzio e la *Laus omnium mensium*. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 266; *E.A.A.*, p. 1045; *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: vedi il Calendario del 354 ed il mosaico di Argo.

[71] Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 493 e 495: vedi il fregio dipinto di Ostia ed i mosaici di El Djem, di Hellin e di Trier.

[72] Cfr. *L.I.M.C.*, p. 493: vedi l'altare di Gabii.

[73] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, p. 73; D'ANCONA, *L'uomo*, pp. 111-112; VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; RASETTI, *Il Calendario*, pp. 46-47: Agosto nel calendario italiano, su quattordici cicli considerati, otto volte prepara la botte, tre trebbia ed altrettante raccoglie della frutta; nel calendario francese, su sedici cicli considerati, tredici volte trebbia e tre miete; nel calendario inglese miete in tutti gli otto cicli considerati. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 264: In agosto è rappresentata la battitura nel 75% dei calendari monumentali e nel 50% di quelli miniati; la mietitura nel 16,5% dei calendari monumentali e nel 40% di quelli miniati; infine l'8,5% dei calendari monumentali ed il 10% di quelli miniati illustrano altri soggetti.

siderata l'avvenimento principale dell'annata agricola[74].

Negli affreschi del Salone (fig. 24) vediamo un uomo che sta raccogliendo con un coltello un frutto dall'albero, mentre al suo fianco un bambino regge una cesta. Questa scena è stata sempre interpretata come la vendemmia, poiché sui rami è ben visibile un grappolo d'uva, e perciò spesso la si è ritenuta invertita con quella di settembre, mese tradizionalmente dedicato a tale occupazione[75]. L'albero però non sembra essere quello della vite, in quanto ha il tronco troppo grosso ed i rami troppo lineari. Il problema che quindi questa immagine ci pone è duplice: in primo luogo bisogna chiarire se si tratti o meno di vendemmia; secondariamente si deve accertare se ci sia stato o no uno scambio con la raffigurazione del mese di settembre, cosa che pare comunque alquanto improbabile. Infatti il confronto con altri cicli ha permesso di rilevare che spesso, ad agosto, è raffigurata la raccolta di frutta, anche di uva, e quindi di dimostrare che, sia che nel Palazzo della Ragione fosse stata già in origine rappresentata la vendemmia, come si vede attualmente, sia che si trattasse invece della raccolta di altra frutta, come avviene più di frequente, questa immagine rientrava comunque in una tradizione iconografica già attestata. Ciò ci conferma nella convinzione che non vi sia stato alcun errore da parte di chi ha realizzato gli affreschi ma che la presenza di questo soggetto nel mese di agosto fosse già prevista nel primitivo progetto figurativo del ciclo. Il dubbio poi che vi sia raffigurata uva oppure altra frutta potrebbe essere risolto solo dopo un'approfondita analisi ravvicinata ed un attento restauro che possa chiarire definitivamente se il grappolo d'uva appartenga alla stesura originaria oppure sia dovuto ad un malinteso nei vari e ripetuti restauri che questi affreschi hanno subito.

Nell'incertezza che nel Salone sia raffigurata la vendemmia oppure la raccolta di altra frutta, abbiamo considerato le fonti letterarie ed iconografiche che ad agosto presentano uno oppure l'altro soggetto. I testi descrivono sia la raccolta della frutta che la maturazione dell'uva o la preparazione della vendemmia[76].

[74] L'importanza della vite è sottolineata anche dal fatto che in tutti i calendari francesi ed italiani almeno un mese, più spesso due e, talora, addirittura tre, sono illustrati con un lavoro inerente ad essa. In particolare, la potatura e la vangatura sono generalmente presenti a febbraio o a marzo, la cerchiatura delle botti, motivo considerato tipicamente italiano, appare ad agosto, la vendemmia e la pigiatura ricorrono di solito a settembre ed il travaso del vino nuovo nella botte ad ottobre. Cfr. LE GOFF, *Il tempo*, pp. 38-40.

[75] Cfr. BARZON, *I cieli*, pp. 25-26, e IVANOFF, *Il problema*, p. 83.

[76] Si veda il *De mensibus* di Draconzio (In *Poetae*, V, LIV, 11, 1883, pp. 214-215: v. 16 *"Mitia poma datat..."*), il cosiddetto *Martius hic falcem*, che risale probabilmente all'VIII sec. (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, p. 95: v. 6 *"Augustus ...fruges in horrea mittit"*), ed il primo dei *Carmina Salisburgensia*, dal titolo *Ydioma mensium singulorum* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 644-645: v. 31 *"Fruges agri conduntur in horrea sectae"*). Seguono il *De mensium*

Fig. 24. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Agosto (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 25. Otranto, Cattedrale, mosaico pavimentale (Da: G. GIANFREDA, *Il mosaico di Otranto*, Lecce 1990, p. 91).

Fig. 26. Pisa, Battistero, portale principale (Da: CALECA-AMENDOLA, *La dotta mano*, p. 59, f. 78).

Nei cicli dei mesi confrontati quest'ultima appare un'unica volta, ma ciò è sufficiente per attestare l'esistenza di una, seppur minore, tradizione iconografica che poneva questo soggetto appunto in agosto; più spesso invece, anche se sempre poche volte, viene raffigurata la raccolta di frutta, immagine molto vicina a quella di Padova sia per la posizione dell'uomo che per la presenza del cesto in cui essa viene riposta [77].

SEPTEMBER: Tale denominazione è di carattere semplicemente ordinale e deriva dalla fusione del numero *septem*, dovuto al fatto che questo mese occupava il settimo posto a partire da marzo, primo dell'anno, con il termine *imber*, per la pioggia che cadeva copiosa in questo periodo. Con l'introduzione di gennaio e febbraio all'inizio dell'anno, settembre diventò il nono mese, ma mantenne invariato il proprio nome [78].

Nei testi e nelle rappresentazioni antiche il tema più ricorrente è quello dell'uva, raffigurata tramite una delle diverse attività legate ad essa o lo stesso dio Bacco [79], ma abbiamo anche altra frutta [80], il dio Vulcano [81], oppure delle occupazioni campestri [82].

XII nominibus signis culturis aerisque qualitatibus del monaco Wandalberto di Treviri (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 604-616: vv. 229-230 "*Sacrandosque aris modicos de vite racemos / sumere et autumni foecundum poscere Bachum*") ed infine i *Carmina de mensibus* (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, pp. 53-80: v. 161 "*Calido Augusto ...uve pinguntur...*") e il *Tractato de li mesi* di Bonvesin de la Riva (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 75 "*'Penzo l'uge de le vigne'...*").

[77] Il ciclo del mosaico della Cattedrale di Otranto (fig. 25) raffigura ad agosto un uomo che sta vendemmiando con un coltello, come a Padova. Invece nel Battistero di Pisa (fig. 26), nella Cattedrale di Lucca e sulla Fontana Grande di Perugia si vede un contadino che con una mano raccoglie dei frutti da un albero e con l'altra tiene un cesto. Infine gli affreschi di San Gemini rappresentano in questo mese un uomo, sempre a fianco di un albero e con un cesto in mano, che sta mangiando il frutto appena raccolto.

[78] Cfr. FORCELLINI, *Lexicon*, tom. IV, s. v. *September*, pp. 319-320; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *septem*, p. 615; BRESCIANI, *Figurazioni*, p. 11.

[79] Vedi il *Primus Iane tibi* e l'*Hic Iani mensis* del Calendario di Filocalo, Ausonio (*Ecloga* V. 3) ed il *De mensibus* di Draconzio. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 267-268; *E.A.A.*, p. 1045; *L.I.M.C.*, pp. 493, 495, 497: vedi il fregio di Ostia ed il mosaico di El Djem, il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana, il mosaico di Cartagine, ora perso, e quelli di Argo, del monastero di Beisan e della cappella di Gerasa. Il Calendario del 354 ed il mosaico della collezione Acton di Firenze presentano una particolarità in quanto in essi è raffigurata anche una lucertola, che non è ispirata ad un gioco popolare né è dovuta al potere benefico che gli antichi attribuivano a quest'animale, che si credeva posto qui a protezione della vigna, ma è essa stessa un'immagine di Bacco.

[80] Vedi il *Menologium rusticum colotianum*. Cfr. *L.I.M.C.*, p. 497: vedi il mosaico di Tegea Episkopi.

[81] Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 493 e 495: vedi l'altatre di Gabii, il mosaico di Hellin e quello di Trier.

[82] Vedi la *Laus omnium mensium*. Cfr. *E.A.A.*, p. 1045; *L.I.M.C.*, pp. 493, 495, 497: vedi l'arco di Reims, gli affreschi sotto Santa Maria Maggiore a Roma, III (?) sec., ed il mosaico dell'Hammam di Beisan.

Nell'iconografia medievale di settembre troviamo la raccolta di frutta, la battitura, la semina e la caccia[83], ma soprattutto la pigiatura e la vendemmia[84].

Questo mese nel Salone (fig. 27) si presenta nei panni di un uomo che tiene in entrambe le mani dei lacci, probabilmente per catturare gli uccelli, immagine che è stata comunemente ritenuta invertita con quella di agosto[85] e che spesso si è evitato di descrivere in quanto presenta il duplice problema della sua interpretazione e della mancanza di raffigurazioni analoghe in altri cicli dei mesi. Anche in questo caso quindi bisogna sia chiarire cosa illustri, sia verificare se ci sia stato o no uno scambio tra le due rappresentazioni. Pare comunque improbabile che si tratti di un errore e, per quel che riguarda il suo soggetto, sembra indiscutibile che esso sia un uccellatore[86].

Tra le fonti letterarie analizzate, un solo testo parla a settembre dell'uccellagione[87]; ciò è comunque di fondamentale importanza in quanto testimonia che tale attività veniva effettivamente compiuta in questo mese e che

[83] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, pp. 73-74; P. D'ANCONA, *L'uomo*, p. 112; VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; RASETTI, *Il Calendario*, pp. 46-47: Settembre nel calendario italiano, su diciotto cicli considerati, dieci volte pigia l'uva, sei vendemmia e due raccoglie frutta; nel calendario francese, su sedici cicli considerati, quindici volte vendemmia ed una trebbia; nel calendario inglese, su otto cicli considerati, sette volte trebbia ed una vendemmia. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 264: In settembre è rappresentata la pigiatura nel 56% dei calendari monumentali e nel 55% di quelli miniati; la vendemmia nel 26,5% dei calendari monumentali e nel 26% di quelli miniati; la raccolta della frutta nel 9% dei calendari monumentali e nel 2,5% di quelli miniati; la battitura nel 6% dei calendari monumentali e nel 9,5% di quelli miniati; la semina nel 7% dei calendari miniati; infine il 2,5% dei calendari monumentali presenta altri soggetti.

[84] Le occupazioni più frequentemente illustrate a settembre sono quelle legate alla vite, principale prodotto, insieme al grano, dell'agricoltura medievale, anche a causa dell'importanza che il vino assunse in area cristiana per le esigenze della messa ed il suo valore simbolico. Questi lavori, essendo, oltre che importanti, molto numerosi, ricorrono in più mesi, oppure vengono raffigurati contemporaneamente in un'unica rappresentazione. A settembre, in particolare, troviamo la vendemmia o la pigiatura, che spesso appaiono insieme, ed in questo caso, a differenza degli altri mesi, non si segnala alcuna sfasatura fra l'Italia e la Francia a causa del clima. Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, p. 73; MANE, *Comparaison*, p. 259; LE GOFF, *Il tempo*, p. 38; TIGLER, *Il portale*, p. 200.

[85] Cfr. BARZON, *I cieli*, pp. 25-26, e IVANOFF, *Il problema*, p. 83.

[86] Già Ch. Boutell vi aveva riconosciuto dei lacci per prendere gli uccelli e P. D'Ancona aveva descritto questa immagine come "cacciatore al paretaio", termine con cui si intende, appunto, lo spazio dove sono collocate le reti per catturare gli uccelli che vi vengono attratti dai richiami o, per estensione, le reti stesse: Cfr. CH. BOUTELL, *Symbols of the Seasons and Months rapresented in Early Art*, "The Art Journal", XVI (1877), pp. 49-52, 113-116, 177-180, 237-240, in part. p. 50; P. D'ANCONA, *L'uomo*, p. 112.

[87] Questo testo è l'*Opus agricolturae* di Palladio, del IV secolo, che parla della preparazione, con le stanghe per le reti ed altri strumenti, della caccia alla civetta (Lib X, Tit. 12: *"...Nunc in amitibus apparetur aucupium noctuae, caeteraque instrumenta capturae..."*).

Fig. 27. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Settembre (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

quindi la sua raffigurazione qui aveva una base reale e poteva non essere dovuta ad un equivoco.

Invece non si conoscono altri cicli con una rappresentazione di settembre simile a quella del Palazzo della Ragione [88]; anzi, l'immagine dell'uccellatore appare molto raramente anche in altri mesi, e comunque non con la stessa iconografia. Ciò non è così inspiegabile da farci pensare necessariamente ad una inversione con la rappresentazione di agosto, in quanto si può infatti supporre che qui ci si sia discostati, a differenza che negli altri mesi, dalla tradizione figurativa più diffusa per proporre un soggetto sì inusuale, ma sempre suggerito da abitudini reali, come testimonia il testo individuato. Oppure è anche possibile che, date le cattive condizioni dell'affresco, visibilmente in gran parte restaurato, si sia dovuto in passato sopperire a gravi lacerazioni, senza sapere esattamente quale fosse la raffigurazione originaria, dando così vita ad un'immagine nuova. Infatti, osservando l'affresco, sembra che proprio le porzioni riguardanti le braccia dell'uomo e gli oggetti tenuti nelle sue mani siano state rifatte. Se così fosse, potrebbe darsi che in origine la scena fosse diversa e, in particolare, essendo in altri casi raffigurate in settembre la raccolta della frutta, la vendemmia o la semina, qui avrebbe potuto esserci uno di questi soggetti, e gli affreschi non si sarebbero discostati neanche in questo mese dall'iconografia tradizionale [89]. Si possono quindi fare tante ipotesi a proposito di questa raffigurazione, nel dubbio che si tratti dell'immagine autentica o di un rifacimento con un contenuto diverso da quello originale.

OCTOBER: Anche questo mese ha una denominazione di carattere ordinale, che si deve all'unione del numero *octo*, poiché era l'ottavo mese dell'anno, con il termine *imber*, per la pioggia di questa stagione. Ottobre poi, con l'introduzione di gennaio e febbraio all'inizio, divenne il decimo mese dell'anno ma non cambiò più il proprio nome [90].

La letteratura e l'iconografia antiche dei mesi presentano diversi soggetti, tra i quali il solo che sembra caratteristico di ottobre è la caccia [91],

[88] Anche il Boutell aveva definito quello di Padova come unico, tra i vari cicli dei mesi, ad avere questo soggetto: Cfr. BOUTELL, *Symbols*, p. 50.

[89] Se infatti immaginiamo che il contadino, invece di tenere dei lacci, abbia in mano dei grappoli d'uva o due ceste, potremmo riconoscervi la vendemmia o la raccolta di altra frutta; oppure, se ci figuriamo il suo braccio destro piegato a tenere il lembo del vestito che è rialzato in vita ed il sinistro steso in avanti, ci troveremmo di fronte alla rappresentazione della semina, analoga a quella che appare in altri cicli. In tutti questi casi l'immagine sarebbe comunque rientrata in una tradizione iconografica già attestata.

[90] Cfr. FORCELLINI, *Lexicon*, tom. III, s. v. *October*, p. 467; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *octo*, pp. 457-458; BRESCIANI, *Figurazioni*, p. 11.

[91] Vedi l'*Hic Iani mensis* del Calendario di Filocalo. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 268-269; *E.A.A.*, p. 1046; *L.I.M.C.*, p. 495: vedi il Calendario del 354 ed il mosaico di Cartagine ora perduto.

alla lepre o agli uccelli, essendo la vendemmia, e le altre immagini legate al tema dell'uva[92], più specifiche di settembre e la semina[93] di novembre o dicembre. Inoltre troviamo Marte ed il segno zodiacale dello scorpione[94] oppure altri soggetti, non menzionati nei testi oppure non identificati in modo concorde[95].

Anche le rappresentazioni medievali di ottobre sono varie: la raccolta di frutta, la vendemmia, la torchiatura, la colmatura, l'assaggio del vino nuovo, l'aratura, la semina, la raccolta delle ghiande, l'allevamento o la macellazione del maiale[96]. Esse comunque si riferiscono per la maggior parte alle attività legate alla produzione del vino le quali, come nessun'altra del repertorio agricolo, avevano avuto un enorme sviluppo nell'iconografia antica e medievale, fornendo un immaginario vario ed onnipresente nei cicli dei mesi[97].

Nel Salone (fig. 28) ottobre è un uomo che tiene nelle mani due coppe piene di vino e sembra avvicinare quella destra alla bocca, per bere; al suo fianco sono raffigurate due botti, dalle quali forse ha spillato il vino che sta per assaggiare.

I testi che si avvicinano a questa rappresentazione, contenendo riferimenti al mosto, alla preparazione del vino, al suo assaggio ed al riempimento delle botti, sono numerosi[98].

[92] Vedi il *Menologium rusticum colotianum*, il tetrastico ed il distico del Cronografo del 354, gli *Officia XII mensium* e la *Laus omnium mensium*. Cfr. *E.A.A.*, pp. 1045-1046; *L.I.M.C.*, pp. 493, 495, 497: vedi l'arco di Reims ed i mosaici di Trier, di Tegea, di St. Romain-en-Gal e di Argo.

[93] Vedi il *Primus Iane tibi* del Cronografo di Filocalo, l'*Ecloga* V. 3 di Ausonio, ed il *Martius hic falcem*, VIII sec. Cfr. Levi, *The Allegories*, pp. 268-269.

[94] Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 493 e 495: vedi l'altare di Gabii ed il mosaico di Hellin.

[95] Cfr. Levi, *The Allegories*, p. 269; *E.A.A.*, p. 1046; *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: vedi il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana, il mosaico del monastero di Beisan e quello della Cappella di Gerasa.

[96] Cfr. Mâle, *L'Art Religieux*, p. 74; P. D'Ancona, *L'uomo*, p. 112; Van Marle, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; Rasetti, *Il Calendario*, pp. 46-47: Ottobre nel calendario italiano, su tredici cicli considerati, sei volte semina, quattro riempie la botte e tre spilla o assaggia il vino; nel calendario francese, su tredici cicli considerati, otto volte alleva il maiale, una lo ammazza e quattro riempie la botte o travasa il vino; nel calendario inglese, su nove cicli considerati, quattro volte semina, tre pigia l'uva, una riempie la botte ed un'altra alleva il maiale. Cfr. Mane, *Comparaison*, p. 264: In ottobre è rappresentata la riempitura della botte nel 27% dei calendari monumentali e nel 17,5% di quelli miniati; la pigiatura nel 5,5% dei calendari monumentali; la vendemmia nell'8% dei calendari monumentali e nel 7,5% di quelli miniati; la semina nel 21,5% dei calendari monumentali e nel 70% di quelli miniati; la raccolta delle ghiande nel 38% dei calendari monumentali; infine il 5% dei calendari miniati raffigura altri soggetti.

[97] Cfr. Mane, *Comparaison*, p. 259; Le Goff, *Il tempo*, p. 40; Castineiras Gonzàlez, *La iconografia*, p. 409.

[98] Essi sono l'*Hic Iani mensis* del Calendario del 354 (In *Poetae*, I, XII, 1879, pp. 206-209: vv. 39-40 *"Iam Bromios spumare lacus et musta sonare apparet: uino uas calet ecce*

Fig. 28. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Ottobre (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 29. Parma, Cattedrale, portale principale (Da: A. C. QUINTAVALLE, *La Cattedrale di Parma e il Romanico europeo*, Parma 1974, tav. 302).

Fig. 30. Perugia, Fontana Grande (Da: NICCO FASOLA, *La Fontana*, tav. 65).

E nei cicli dei mesi è frequente ad ottobre un'iconografia analoga a quella di Padova: un uomo, vicino ad una o più botti, le sta riempiendo o vi sta spillando del vino, oppure tiene in mano una coppa o sta bevendo da essa, come negli affreschi [99].

NOVEMBER: La denominazione di questo mese deriva dalla fusione del *numero novem, in quanto occupava il nono posto a partire da marzo, con il* termine *imber* e rimase invariata anche quando, introdotti gennaio e febbraio, novembre passò ad essere l'undicesimo mese dell'anno [100].

I testi ed i monumenti antichi vi descrivono il ritorno dell'inverno [101] e

nouo"), l'*Opus agricolturae* di Palladio (Lib. XI, Tit. 9: *"Graeci iubent, si uvam nimius imber infuderit, posteaquam mustum eius primo ardore feruebit, ut ad alia vascula transferatur. Ita propter naturae gravitatem remanens aqua subsidet, et translatum vinum pure servabitur, relicto quicquid se illi ex imbre miscuerit"*) e la *Laus omnium mensium*, risalente forse al VI sec. (In *Poetae*, IV, XLIII, 305, 1882, pp. 290-291: v. 20 *" ...Et spumant pleno dulcia musta lacu."*). Abbiamo poi il primo dei *Carmina Salisburgensia*, cioè l'*Ydioma mensium singulorum* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 644-645: vv. 39-40 *"Vinea cum reddit mustum seu vascula complet / unde bibens saepe laetificatur homo"*), e il *De mensium XII nominibus signis culturis aerisque qualitatibus* di Wandalberto di Treviri (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 604-616: v. 276 *"Hunc mensem plenis supplet vindemia labris..."*; vv. 284-286 *"...Cupas, ...cunctum provida quis anni claudant cellaria vinum..."*; v. 292 *"Claraque praedulcem servant sic vina saporem..."*). Inoltre vi sono i *Carmina de mensibus* (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, pp. 53-80: v. 191 *"October ...facie mustosus..."*; v. 192 *"'Multiplicis vinum do maneriei'..."*) ed il *Tractato de li mesi* di Bonvesin de la Riva (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 88 *"Octobre, con soa faza amostada..."*; v. 90 *"...'Impio le carere de vin de molte magniere'..."*) e, infine, i *Sonetti de' mesi* di Folgore da San Gemignano (In NAVONE, *Le Rime*, pp. 1-31: v. XI, 6 *"...'Bevete del mosto e inebriate'..."*).

[99] Ricordiamo gli esempi, cià citati, dell'arte antica: i mosaici di Tegea, V sec., e di Argo, VI sec., dove, secondo David Parrish, nella rappresentazione di ottobre un uomo sta versando ed assaggiando il vino nuovo. Nella Cattedrale di Parma (fig. 29) e nel mosaico pavimentale di San Prospero a Reggio Emilia, del XII sec., è raffigurato un uomo che sta bevendo da una coppa. I cicli del *Ms. CLM. 210 - fol. 91 v* della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, proveniente da Salisburgo e datato all'818 circa, del *Ms. Vindob. Lat. 387 - fol. 90 v* della Staatsbibliothek di Vienna, anch'esso proveniente da Salisburgo e anteriore all'830, del *Cod. Acq. e Doni 181* della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze, della Porta Regia e della Porta della Pescheria della Cattedrale di Modena, del Battistero di Pisa, della Cattedrale di Roda de Isabena, della Cattedrale di Lucca e della Fontana Grande di Perugia (fig. 30) rappresentano in questo mese un uomo che sta riempiendo una botte. Invece nel *Ms. Reg. Lat. 1263* della Biblioteca Vaticana l'uomo sta spillando il vino dalla botte, mentre il *Ms. 229* dell'Hunterian Museum's Library di Glasgow ed il "Salterio di San Luigi e di Bianca di Castiglia" (*Ms. 1186*) della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi illustrano contemporaneamente la pigiatura e la riempitura.

[100] Cfr. FORCELLINI, *Lexicon*, tom. III, s. v. *November*, p. 395; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *nouem*, pp. 446-447; BRESCIANI, *Figurazioni*, p. 11.

[101] Vedi il distico *Primus Iane tibi* del Calendario di Filocalo. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 270.

la festa di Iside [102], l'aratura e la semina [103], la raccolta delle olive [104] e l'uccellagione [105] oppure anche altre immagini [106].

Novembre, essendo ancora occupato nei lavori autunnali ma nello stesso tempo già impegnato in quelli invernali, presenta pure nei calendari del Medioevo svariati soggetti: il taglio o la raccolta della legna, l'aratura dei campi o la semina, la raccolta delle rape o la prova del mosto e, più frequentemente, la battitura delle ghiande o l'uccisione dei maiali [107]. Questi animali, essenziali per l'alimentazione e l'economia agricola medievale, verso la fine dell'anno, in vista anche delle vicine festività natalizie, venivano appunto condotti nei boschi perché si ingrassassero prima dell'imminente macellazione [108].

[102] Vedi il tetrastico *Hic Iani mensis* del Cronografo di Filocalo. Cfr. Levi, *The Allegories*, pp. 270-271; *E.A.A.*, p. 1046; *L.I.M.C.*, pp. 493 e 495: vedi i mosaici di El Djem, di Hellin e di Trier, quello di Cartagine ora al British Museum ed il Calendario del 354.

[103] Vedi il *Menologium rusticum colotianum*, il *De mensibus* di Draconzio e la *Laus omnium mensium*. Cfr. Levi, *The Allegories*, pp. 270-271; *E.A.A.*, p. 1046; *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: vedi gli affreschi sotto Santa Maria Maggiore a Roma, il mosaico di Argo e quello della Cappella di Gerasa.

[104] Vedi il *De mensibus* di Draconzio e la *Laus omnium mensium*. Cfr. *L.I.M.C.*, p. 495: vedi gli affreschi sotto Santa Maria Maggiore a Roma.

[105] Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: vedi il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Vaticana ed i mosaici del monastero e dell'Hammam di Beisan.

[106] Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 493 e 497: l'altare di Gabii raffigura Diana ed il segno zodiacale del sagittario; l'arco di Reims l'ingrasso e la macellazione dei maiali; il mosaico di Tegea la caccia.

[107] Cfr. Mâle, *L'Art Religieux*, p. 74; P. D'Ancona, *L'uomo*, p. 112; Van Marle, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; Rasetti, *Il Calendario*, pp. 46-47: Novembre nel calendario italiano, su diciasette cicli considerati, cinque volte alleva il maiale, quattro lo uccide, cinque semina e tre insacca le rape; nel calendario francese, su diciasette cicli considerati, sei volte alleva il maiale, otto lo ammazza e tre fa provvista di legna; nel calendario inglese, su otto cicli considerati, sei volte ammazza il maiale e due lo pasce. Cfr. Mane, *Comparaison*, p. 264: In novembre è rappresentata la battitura delle ghiande nel 28% dei calendari monumentali e nel 77,5% di quelli miniati; l'uccisione del maiale nel 28% dei calendari monumentali e nel 10% di quelli miniati; l'ingrasso del bue nel 16,5% dei calendari monumentali; l'uccisione del bue nel 5% dei calendari miniati; l'aratura nel 5,5% dei calendari monumentali; la semina nell'8,5% dei calendari monumentali; la pigiatura nel 5% dei calendari miniati; il taglio della legna nell'11% dei calendari monumentali e nel 2,5% di quelli miniati; infine il 2,5% dei calendari monumentali presenta altri soggetti.

[108] I maiali sono onnipresenti nei calendari illustrati e vengono raffigurati in almeno un mese, o durante il pascolo di ghiande (particolarmente nei calendari francesi) o al momento della loro macellazione (soprattutto in quelli italiani). Questi animali spesso assomigliano più ai cinghiali selvatici che ai maiali attuali, forse perché nel Medioevo venivano generalmente lasciati allo stato brado. Cfr. Mane, *Comparaison*, p. 260; Le Goff, *Il tempo*, pp. 40-41; Castineiras Gonzàlez, *La iconografia*, p. 450; Tigler, *Il portale*, p. 208.

Fig. 31. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Novembre (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 32. Bobbio, S. Colombano, mosaico pavimentale (Da: V. POLONIO, *Il monastero di San Colombano di Bobbio dalla fondazione all'epoca carolingia*, Genova 1962, tav. VI, f. 7).

Nel Salone (fig. 31) novembre è rappresentato da un uomo, con un bastone, insieme ad un bambino e due grossi cinghiali, o maiali, che stanno mangiando le ghiande cadute a terra [109].

Solo alcune fonti letterarie descrivono a novembre la raccolta delle ghiande, il pascolo dei maiali nel bosco ed il loro ingrasso [110].

Pochi sono anche i cicli dei mesi in cui troviamo un'immagine simile a quella del Palazzo della Ragione: essi raffigurano un uomo che tiene in mano un bastone, con cui batte le ghiande dagli alberi oppure controlla il pascolo dei maiali che gli stanno intorno [111].

DECEMBER: Questo è l'ultimo mese ad avere una denominazione di carattere ordinale, dovuta all'unione di *decem* e di *imber*, che mantenne anche quando diventò il dodicesimo dell'anno [112].

Le descrizioni antiche di questo mese, come le sue rappresentazioni, hanno soggetti vari e non sempre ben identificabili [113]: l'allegoria dell'inverno [114] o Vesta ed il segno zodiacale del capricorno [115], il seminato-

[109] Questa scena illustra la battitura delle ghiande, tema frequente, come abbiamo visto, nelle raffigurazioni del mese, e non, com'è stato anche proposto, la caccia al cinghiale. Cfr. IVANOFF, *Il problema*, p. 83.

[110] Si veda per primo il tetrastico denominato *Mensium notae*, risalente al VII sec. circa (In A. D'ANCONA, *I dodici mesi dell'anno nella tradizione popolare*, "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", II (1883), pp. 239-270, in part. p. 258: v. 11 *"Mihi pasco sues"*), che era stato già attribuito, probabilmente a torto, al Venerabile Beda e quindi incluso tra i suoi *Dubia et Spuria* (Cfr BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, p. 97, e BARZON, *I cieli*, p. 22). Seguono i *Carmina Salisburgensia*, l'*Ydioma mensium singulorum* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 644-645: v. 43 *"Tunc alit in silva porcos bene saepe subulcus"*) e l'*Item alii versus* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 645-646: v. 21 *"Decidua porcos pascit quia glande Novimber"*), ed infine il *Tractato de li mesi* di Bonvesin de la Riva (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 95 *"...'Paregio li porci'..."*).

[111] Oltre all'arco di Reims, dove secondo il Parrish sono illustrati l'ingrasso e la macellazione dei maiali, abbiamo i cicli del *Ms. CLM. 210* della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco e del *Ms. Vindob. Lat. 387* della Staatsbibliothek di Vienna, in cui non vi è propriamente la scena del pascolo, ma un maiale, o cinghiale, che si trova a far parte di entrambe le raffigurazioni di novembre e di dicembre, viene tirato per una corda da un contadino, probabilmente per essere condotto dal pascolo alla macellazione, posta appunto nel mese successivo. Invece in San Colombano a Bobbio (fig. 32), nel *Ms. 229* dell'Hunterian Museum's Library di Glasgow, nel fonte battesimale della chiesa di Bookland e nella Cattedrale di Roda de Isabena a novembre è rappresentata la battitura delle ghiande, mentre il fonte battesimale della chiesa di S. Evroult Montfort raffigura semplicemente il pascolo dei maiali.

[112] Cfr. FORCELLINI, *Lexicon*, tom. II, s. v. *December*, pp. 13-14; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *decem*, pp. 165-166; BRESCIANI, *Figurazioni*, p. 11.

[113] Cfr. *E.A.A.*, p. 1046; *L.I.M.C.*, pp. 495 e 497: vedi il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana ed il mosaico di Argo.

[114] Vedi il *De mensibus* di Draconzio. Cfr. *E.A.A.*, p. 1046; *L.I.M.C.*, p. 497: vedi il mosaico dell'Hammam di Beisan.

[115] Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 493 e 495: vedi l'altare di Gabii ed il mosaico di Hellin.

re[116] o il cacciatore-uccellatore[117], le provviste[118] o le feste *Saturnalia*[119].

A dicembre il contadino è intento a procurarsi il cibo per l'inverno ed a ripararsi dal freddo, o finalmente si riposa dai lavori che lo hanno tenuto occupato durante tutto il resto dell'anno. Infatti nei calendari medievali in questo mese si macellano i maiali oppure i buoi, si taglia o si raccoglie la legna, ci si scalda al fuoco o si banchetta[120]. Il soggetto più frequente è l'uccisione del maiale, attività che poteva essere compiuta e quindi rappresentata in diversi modi, sia facendo ricadere sulla testa dell'animale il dorso dell'accetta, sia sgozzandolo con un coltello; inoltre spesso, più che l'uccisione, troviamo la sua macellazione, soggetto tipicamente occidentale, ed in particolare italiano[121].

La raffigurazione di questo mese nel Salone (fig. 33) illustra appunto la macellazione del maiale: un contadino, appeso l'animale per le zampe posteriori, ne sta estraendo le interiora e, a fianco, una donna tiene in mano un recipiente, contenente forse del sangue.

Numerosi sono i testi che a dicembre descrivono l'uccisione o la macellazione del maiale oppure la preparazione degli insaccati[122].

[116] Vedi l'*Hic Iani mensis* del Cronografo di Filocalo ed il *Menologium rusticum colotianum*. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 272; *E.A.A.*, p. 1046; *L.I.M.C.*, p. 497: vedi il mosaico del monastero di Beisan.

[117] Cfr. *E.A.A.*, p. 1046; *L.I.M.C.*, p. 495: vedi il mosaico di Cartagine ora perduto.

[118] Vedi gli *Officia XII mensium*. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 272; *L.I.M.C.*, p. 493: vedi l'arco di Reims.

[119] Vedi il distico ed il tetrastico del Cronografo del 354. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 273; *L.I.M.C.*, pp. 493 e 495: vedi il mosaico di El Diem, risalente al 222-238, ed il Calendario del 354.

[120] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, pp. 74-75; P. D'ANCONA, *L'uomo*, pp. 112-113; VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 380; RASETTI, *Il Calendario*, pp. 46-47: Dicembre nel calendario italiano, su sedici cicli considerati, undici volte ammazza il maiale, quattro fa legna ed una banchetta; nel calendario francese, su diciasette cicli considerati, undici volte banchetta, cinque ammazza il maiale ed una fa provvista di legna; nel calendario inglese, su otto cicli considerati, quattro volte ammazza il maiale, due fa legna ed altre due banchetta. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 264: In dicembre è rappresentata l'uccisione del maiale nel 39,5% dei calendari monumentali e nel 75% di quelli miniati; il taglio della legna nel 6% dei calendari monumentali; il contadino a tavola nel 51,5% dei calendari monumentali e nel 7,5% di quelli miniati; la preparazione del pane e dei dolci nel 3% dei calendari monumentali e nel 10% di quelli miniati; il contadino che si scalda nel 5% dei calendari miniati; infine il 2,5% dei calendari miniati illustra altri soggetti.

[121] Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 261; RICHER, *Les sculptures*, p. 28; TIGLER, *Il portale*, p. 155.

[122] Già nell'*Opus agricolturae* di Palladio (Lib. XIII, Tit. 6: "*...Pernas etiam et lardum conficimus...*") troviamo dei riferimenti alla preparazione del cibo ottenuto dalla macellazione del maiale mentre negli *Officia XII Mensium*, composti tra la fine del V e la seconda metà del VII sec. (In *Poetae*, V, LVIII, 7, 1883, p. 354: v. 12 "*More sues proprio mactat December*

Fig. 33. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Dicembre (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 34. Pisa, Battistero, portale principale (Da: CALECA-AMENDOLA, *La dotta mano*, p. 58, f. 75).

Fig. 35. Perugia, Fontana Grande (Da: NICCO FASOLA, *La Fontana*, tav. 71).

Fig. 36. Venezia, S. Marco, portale maggiore (Da: Demus, *Le sculture* cit., p. 147, f. 148).

Fig. 37. Forlì, Biblioteca Civica, Ms. 853 (Da: *Natura* cit., p. 159, f. 40).

Anche i cicli dei mesi che presentano un'iconografia analoga a quella di Padova sono molti e raffigurano un uomo che sta macellando un maiale, oppure che lo sta uccidendo con il coltello o con l'accetta [123].

JANUARIUS: Questo mese venne dedicato a *Janus*, antica divinità romana che proteggeva tutte le cose e le manifestazioni della vita legate ad un transito o ad un inizio, e, posto in origine dopo dicembre, passò in seguito ad aprire l'anno [124].

adultas"), si allude invece più propriamente alla sua uccisione. Anche il tetrastico detto *Mensium notae* (In D'ANCONA, *I dodici mesi*, p. 258: v. 12 "*Mihi macto -sues-*"), fa riferimento all'uccisione dei maiali, come il *Martius hic falcem* (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, p. 95: v. 10 "*Ecce suem: fastos parat nunc iste Decembres*") ed il *Pocula Janus amat...* (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, p. 96: v. 7 "*Gaudet et exultat porcum mactando December*"). Abbiamo poi ancora i due *Carmina Salisburgensia*, l'*Ydioma mensium singulorum* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 644-645: vv. 47-48 "*Tunc quoque de silva porci mactantur obesi / post illis fruitur, qualiter inde placet*") e l'*Item alii versus* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 645-646: vv. 23-24 "*Glande sues reduci pastos pastore Decimber / rimatur fibris, sordet et obsonio*"), e il *De mensium XII nominibus signis culturis aerisque qualitatibus* del monaco Wandalberto di Treviri (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 604-616: vv. 357-359 "*Hoc sub mense sues pasta iam glande madentes / distento et plenam monstrantes ventre saginam / caedere et ad tepidum mos est suspendere fumum terga...*"). Infine il *Tractato de li mesi* di Bonvesin de la Riva (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 100 "*'Luganeghe e indugieri e go aparegio...*") accenna agli insaccati che si preparano macellando il maiale, similmente ai *Sonetti de' mesi* di Folgore da San Gemignano (In NAVONE, *Le Rime*, pp. 1-31: v. XIII, 6 "*...E porci morti e finissimi cuochi...*").

[123] La macellazione del maiale è descritta in modo molto simile alla scena del Salone nei cicli di San Savino a Piacenza, del *Ms. Reg. Lat. 1263* della Biblioteca Vaticana, del Battistero di Pisa (fig. 34), della Cattedrale di Lucca, della Fontana Grande di Perugia (fig. 35), del *Ms. 511* della Pierpont Morgan Library di New York e del *Breviarium Fratrum Minorum* (*Ms X. IV. 2*) della Biblioteca Comunale di Siena. Invece nella rappresentazione di dicembre del *Ms. CLM. 210* della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, del *Ms. Vindob. Lat. 387* della Staatsbibliothek di Vienna, del *Ms. Theol. Lat. 192* della Staatsbibliothek di Berlino, del *Cod. Acq. e Doni 181* della Biblioteca Mediceo Laurenziana, di San Colombano a Bobbio, della Cattedrale di Otranto, del *Ms. 1137* della Hofbibliothek di Vienna, di Santa Maria ad Arezzo, del *Chronacon Zwifaltense Minus* (*Ms. Hist. fol. 415*) della Konigliche Offentliche Bibliothek di Stuttgart, degli affreschi di Santa Maria ad Criptas a Fossa (l'Aquila) e del portale principale del Duomo di Traù in Dalmazia, risalenti al XIII sec., della Basilica di San Marco (fig. 36) e del capitello del Palazzo Ducale a Venezia, un uomo sta per uccidere un maiale, o cinghiale, con un coltello. Infine nel Duomo di Aosta, nel *Ms. 233* della Library of St. John's College di Cambridge, nel *Ms. 229* dell'Hunterian Museum's Library di Glasgow, nel fonte battesimale della chiesa di Bookland, nel "Salterio di San Luigi" (*Ms. Supp. 318*) della Bibliotheek der Rijksuniversiteit di Leida, nel fonte battesimale di S. Evroult Montfort, nel *Psalterium Beatae Elisabeth* (*Ms. CXXXVII*) del Museo Archeologico Nazionale di Cividale, del XIII sec., e nell'*Officium Beatae Virginis* (*Ms 853*) della Biblioteca Civica di Forlì (fig. 37) l'uccisione del maiale viene compiuta con un'accetta.

[124] Cfr. DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, III, tom. I, 1900, s. v. *Janus*, pp. 609-615; *Thesaurus*, VII, tom. I, 1934-1964, s. v. *Janua*, coll. 133-138; FORCELLINI, *Lexicon*, tom. II, s. v. *Januarius*, p. 956; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *Ianus*, p. 305.

Gennaio era il primo mese d'entrata in carica dei consoli, che infatti troviamo spesso, anche insieme al sacrificio ai Lari, nelle sue descrizioni e rappresentazioni antiche [125]; in quest'ultime compaiono inoltre Giunone ed il segno zodiacale dell'acquario [126], i festeggiamenti per il nuovo anno [127] o un seminatore [128], Giano [129] o altro ancora [130].

La maggior parte dei calendari medievali invece raffigura gennaio come una persona, vicina al fuoco e ad una tavola imbandita, che si scalda, banchetta oppure si riposa [131]. Inoltre, spesso l'uomo è il dio romano Giano bifronte che, per i suoi due volti, talora uno anziano e l'altro giovane, e per il fatto di essere sovente posto tra due porte, e cioè a chiudere l'anno passato ed aprire quello futuro, si presta bene ad illustrare il passaggio tra l'anno vecchio e quello nuovo [132]. Più raramente, invece, abbiamo il taglio e la raccolta della legna, la caccia alla lepre o al cinghiale e l'abbattimento del maiale [133].

[125] Vedi un epigramma dell'*Anthologia Palatina* (IX, 383.5), il tetrastico del Calendario di Filocalo, il *De mensibus* di Draconzio e la *Laus omnium mensium*. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 253-255; *E.A.A.*, p. 1042; *L.I.M.C.*, pp. 492, 494, 496: vedi il mosaico di Antiochia, il Cronografo del 354, il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana, i mosaici di Argo, del monastero di Beisan e della Cappella di Gerasa.

[126] Cfr. *L.I.M.C.*, p. 492: vedi l'altare di Gabii ed il vetro di Tanis al British Museum.

[127] Cfr. *L.I.M.C.*, p. 492: vedi il mosaico di El Djem.

[128] Cfr. *E.A.A.*, p. 1042: vedi il bassorilievo della Galleria Puskin di Mosca.

[129] Vedi il distico *Primus Iane tibi* del Cronografo del 354, il *Dira patet Iani*, II sec., e le *Ecloghe* (V. 2, 3) di Ausonio, mentre non ci risulta che rimangano raffigurazioni antiche con questa immagine. Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 287.

[130] Cfr. *L.I.M.C.*, pp. 492, 494, 496: il mosaico di Thina rappresenta una figura vestita pesantemente; quello di Catania un gallo; quello, ora perduto, di Cartagine un uomo con un vassoio, un bastone ed un gallo; infine, quello di Kabr-Hiram un uomo barbuto con un cappotto con cappuccio.

[131] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, p. 69; MANE, *Comparaison*, p. 258; TIGLER, *Il portale*, pp. 169-170. Anche nell'arte islamica, secondo D. S. Rice, vi sono esempi di cicli dei mesi in cui gennaio è raffigurato di fronte al fuoco, scena che avrebbe un antecedente classico nella Villa di Adriano: Cfr. D.S. RICE, *The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art*, "Ars Orientalis", I (1954), pp. 1-39, in part. p. 20. Questa immagine, che rappresentava nell'arte antica l'allegoria di tutto l'inverno, venne poi a simboleggiare, a seconda delle diverse regioni, per il clima e le tradizioni artistiche e culturali locali, uno solo dei mesi della stagione e subì, nel corso della sua lunga storia, continue contaminazioni e variazioni: Cfr. CASTINEIRAS GONZÀLEZ, *La iconografia*, p. 309.

[132] Cfr. LEVI, *The Allegories*, p. 287; MÂLE, *L'Art Religieux*, p. 70; D'ANCONA, *L'uomo*, p. 107; LE GOFF, *Il tempo*, p. 36.

[133] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, pp. 69-70; D'ANCONA, *L'uomo*, p. 108; VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 379; RASETTI, *Il Calendario*, pp. 46-47: Gennaio nel calendario italiano, su diciotto cicli considerati, otto volte si riscalda, quattro banchetta, cinque è bifronte ed in un solo caso taglia o porta la legna; nel calendario francese, su undici cicli considerati, nove volte banchetta e due è bifronte; nel calendario inglese banchetta in tutti e nove i cicli considerati. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 263: Giano a tavola è rappresentato nel 28% dei

Nella scena che rappresenta il mese di gennaio nel Salone (fig. 38) vediamo un vecchio, seduto davanti al focolare, insieme ad un fanciullo che gli offre una ciambella, una donna che sta portando della legna da ardere, un cane, un gatto e, sullo sfondo, un giaciglio.

Solo alcune fonti letterarie descrivono gennaio con gli stessi riferimenti al fuoco, al pasto ed all'ozio presenti in questa raffigurazione [134].

Invece in molti cicli dei mesi troviamo un'immagine simile a quella del Palazzo della Ragione: un uomo, o spesso il dio Giano, è rappresentato vicino al fuoco, mentre mangia oppure semplicemente si sta scaldando [135].

calendari monumentali e nel 59% di quelli miniati; Giano tra due porte nel 12,5% dei calendari monumentali e nel 14,75% di quelli miniati; il contadino a tavola nel 56% dei calendari monumentali e nel 9,75% di quelli miniati; il contadino che si scalda nel 9,75% dei calendari miniati; infine il 3% dei calendari monumentali ed il 6,75% di quelli miniati presentano altri soggetti.

[134] Questi sono i due *Carmina Salisburgensia*: l'*Ydioma mensium singulorum* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 644-645: v. 4 *"Vestibus atque foco membra calere monet"*) e l'*Item alii versus* (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 645-646: vv. 1-2 *"Pone focum ...heret contractus frigore sive sedet"*). Inoltre abbiamo, ancora, gli scritti di Bonvesin de la Riva, ovvero i *Carmina de mensibus* (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, pp. 53-80: v. 35 *"Ianus gelidus, piger ..."*; v. 41 *"Nil facit..."*; vv. 132-133 *"Ianus ad ignem presidet..."*; vv. 195-196 *"Nichil ipse facit sed ...ignem cantat apud..."*; v. 274 *"Ianus ...ad pir sedebat..."*) ed il *Tractato de li mesi* (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 2 *"Stagando Zener al fogo per tema del fredore ...vive senza lavorare..."*; v. 51 *"Zener sta a pe' del fogo e mangia gli bon bochon..."*; v. 58 *"Zener in tel fogo se remira..."*; v. 60 *"Zener sta ozioso, reposa e perde tempo ..."*; v. 66 *"Zener sta pur in casa e sciva lo gran lavo'..."*; v. 86 *"A pe' del fogo sta piaco..."*; v. 89 *"...Mangia a pe' del fogo..."*; v. 116 *"Zener, che al fogo se demorava..."*).

[135] Gennaio presenta un'iconografia analoga a quella del Salone nei cicli del *Ms. CLM. 210* della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, del *Ms. Vindob. Lat. 387* della Staatsbibliothek di Vienna, del *Cod. Acq. e Doni 181* della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze, della Cattedrale di Otranto (fig. 39), del mosaico da Santa Maria delle Storie ora al Museo Civico di Pavia, di San Zeno a Verona, del *Ms. 1137* della Hofbibliothek di Vienna, della Porta Regia e della Porta della Pescheria della Cattedrale di Modena, della Cattedrale di Roda de Isabena, della Cattedrale di Senlis, del *Ms. Hamilton 390* della Staatsbibliothek di Berlino, di San Pellegrino a Bominaco, del *Psalterium Beatae Elisabeth* (*Ms. CXXXVII*) del Museo Archeologico Nazionale di Cividale (fig. 40), della Cattedrale di Cremona, della Cattedrale di Lucca, della Fontana Grande di Perugia, del Duomo di Traù, dell'*Officium Beatae Virginis* (*Ms 853*) della Biblioteca Civica di Forlì (fig. 41), dello*"Sketchbook"* della Pierpont Morgan Library di New York (fig. 42), del *Breviarium Fratrum Minorum* (*Ms. X. IV. 2*) della Biblioteca Comunale di Siena ed infine di Santa Maria a Mesocco (fig. 43). Invece nella raffigurazione di questo mese del *Ms. Reg. Lat. 1263* della Biblioteca Vaticana, del mosaico di San Colombano a Bobbio, del portale della Pieve di San Giorgio ad Argenta (Ferrara), risalente al 1122 ed ormai poco leggibile, della Cattedrale di Parma, di Santa Maria ad Arezzo, del capitello dello Staatliche Museen di Berlino, della Cattedrale di Borgo San Donnino a Fidenza, del Battistero della Cattedrale di Parma, del *Ms. 511* della P. Morgan Library di New York e del capitello del Palazzo Ducale di Venezia a mangiare o a scaldarsi vicino al fuoco troviamo Giano bifronte.

Fig. 38. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Gennaio (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 39. Otranto, Cattedrale, mosaico pavimentale (Da: GIANFREDA, *Il mosaico*, p. 84).

Fig. 40. Cividale, Museo Archeologico Nazionale, Ms. CXXXVII (Da: *Miniatura in Friuli*, a cura di G. BERGAMINI, Catalogo della mostra di Villa Manin di Passariano - 9 VI/27 X 1985, Udine 1985, p. 35, tav. 10/C1v).

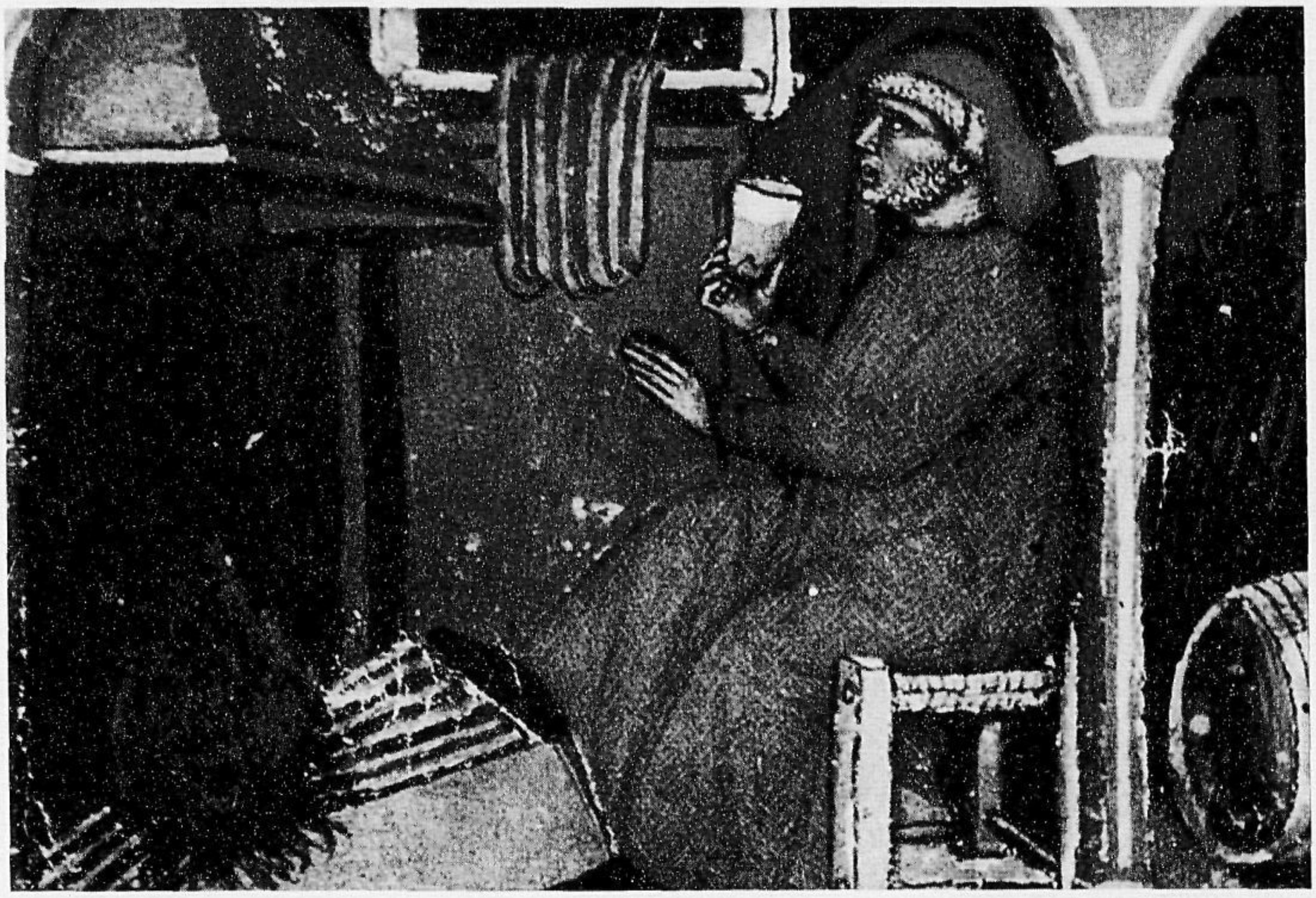


Fig. 41. Forlì, Biblioteca Civica, Ms. 853 (Da: *Natura*, p. 149, f. 35).

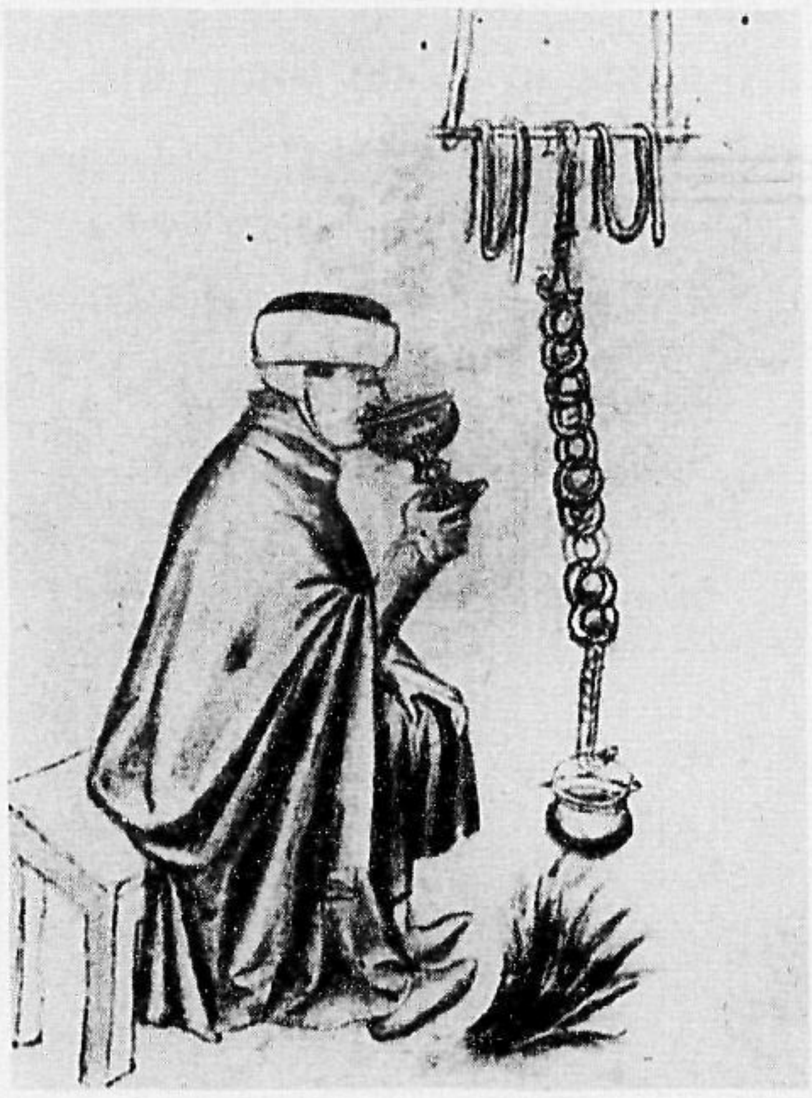


Fig. 42. New York, Pierpont Morgan Library, "Scketchbook"- fol. 5 (Da: L. PRESSOUYRE, *"Marcius Cornator", note sur un groupe de représentations médiévales du mois de Mars*, "Mélanges d'Archéologie et d'Histoire Ecole Francaise de Rome", LXXVII (1965), pp. 395-473, in part. p. 436).

Fig. 43. Mesocco, S. Maria di Castello (Da: ENGELMANN, *Die monatsbilder*, p. 35).

FEBRUARIUS: La denominazione di questo mese deriva probabilmente dal termine *februm*, "purificazione", in quanto vi venivano celebrati i *Februa*, cerimonie per la purificazione dei vivi e l'espiazione dei defunti, oppure dal dio *Februo*, cioè Plutone o suo padre, cui venivano offerti dei sacrifici, o, ancora, da Giunone detta *februata*, *februalis* o *februlis*, poiché vi si compivano i *Lupercalia*, festeggiamenti a lei dedicati [136].

I monumenti antichi concordano nel rappresentare a febbraio l'allegoria dell'inverno: una figura, coperta da un mantello con cappuccio, recante in mano uccelli di palude, soprattutto anatre [137]. Questo infatti è il mese delle ombre, quando i Mani vengono sulla terra a raccogliere gli onori loro dovuti, e di Nettuno, al quale si sacrificano animali acquatici: possiamo perciò trovarvi questa divinità ed il segno zodiacale dei pesci [138] o una scena acquatica [139], ma anche le feste *Lupercalia* [140] o dei riferimenti alle prime attività agricole dell'anno [141].

Nelle illustrazioni medievali di febbraio abbiamo spesso, come nel mese precedente, una persona che si scalda al fuoco o raccoglie la legna, talvolta la pesca o la potatura delle viti e degli alberi, raramente, infine, un contadino che vanga la terra [142].

Gli affreschi del Salone (fig. 44) rappresentano in questo mese un giovane, dall'abbigliamento quasi elegante e dall'atteggiamento aggraziato, intento a potare con un'accetta delle viti, raffigurate in modo sommario.

[136] Cfr. DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, II, tom. II, 1896, s. v. *Februus*, p. 1030; *Thesaurus*, VI, tom. I, 1912-1926, s. v. *Februarius*, coll. 412-413; FORCELLINI, *Lexicon*, tom. II, s. v. *Februarius*, p. 444; ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire*, s. v. *Februus*, pp. 222-223.

[137] Vedi il *Primus Iane tibi* e l'*Hic Iani mensis* del Cronografo di Filocalo, il *Dira patet Iani* ed Ausonio. Cfr. LEVI, *The Allegories*, pp. 255-257; *E.A.A.*, p. 1042; *L.I.M.C.*, pp. 494 e 496: vedi il Calendario del 354, il *Ms. Vat. Gr. 1291* della Biblioteca Vaticana, i mosaici di Tegea Episkopi, di Tebe, di Argo e della Cappella di Gerasa.

[138] Cfr. *L.I.M.C.*, p. 492: vedi l'altare di Gabii ed il vetro di Tanis.

[139] Vedi gli *Officia XII mensium*. Cfr. *L.I.M.C.*, p. 494: vedi il mosaico di Catania.

[140] Cfr. *L.I.M.C.*, p. 492: vedi il mosaico di El Djem.

[141] Vedi il *Menologium rusticum colotianum* e la *Laus omnium mensium*. Cfr. *E.A.A.*, p. 1042; *L.I.M.C.*, pp. 492, 494, 496: il mosaico di Antiochia rappresenta una figura con un bastone o una lancia, quello di Cartagine ora perduto e quello del monastero di Beisan un uomo con una zappa.

[142] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, pp. 70-71; D'ANCONA, *L'uomo*, p. 109; VAN MARLE, *Iconographie*, I, 1931, p. 379. Cfr. RASETTI, *Il Calendario*, pp. 46-47: Febbraio nel calendario italiano, su tredici cicli considerati, tre volte si riscalda, quattro pota o vanga, quattro pesca e due taglia la legna; nei calendari francesi ed inglesi, invece, si riscalda in tutti i casi considerati, rispettivamente quindici e nove. Cfr. MANE, *Comparaison*, p. 263: Il contadino che si riscalda è rappresentato nel 97% dei calendari monumentali e nel 69% di quelli miniati; il taglio degli alberi nel 7% dei calendari miniati; la ragazza con i ceri nel 19% dei calendari miniati; infine il 3% dei calendari monumentali ed il 5% di quelli miniati raffigurano altri soggetti.

Fig. 44. Padova, Palazzo della Ragione, Salone: Febbraio (*Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova*).

Fig. 45. Bominaco (L'Aquila), S. Pellegrino (Da: G. Rasetti, *Il Calendario nell'arte italiana e il calendario abruzzese*, Pescara 1941, tav. 39).

Fig. 46. Siena, Biblioteca Comunale, Ms. X. IV. 2 (Da: E. Carli-A. Cairola, *I mesi di Folgore da San Gemignano illustrati da Sano di Pietro*, Roma 1969, p. 22).

Diversi testi parlano a febbraio delle viti o della loro potatura, e quindi si avvicinano a questa raffigurazione [143].

Invece i cicli dei mesi che presentano un'iconografia analoga a quella di Padova sono poco numerosi, poiché questa attività viene più spesso posta in altri mesi [144] e talora non è chiaro se la potatura riguardi le viti o altri alberi [145].

[143] Si veda il *Menologium rusticum colotianum*, del I (?) sec. d. C. (In *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI, tom. I: *Inscriptiones Urbis Romae Latinae*, Ed. Bormann-Henzen, Berolini 1876, p. 637: v. 2 *"Vinearum superficies colitur"*). Abbiamo poi l'*Opus agricolturae* di Palladio (Lib. III, Tit. 12: *"Hoc mense locis frigidis aliquatenus et temperatis vitium iusta putatio est..."*) ed il *De mensium XII nominibus signis culturis aerisque qualitatibus* di Wandalberto di Treviri (In *Monumenta*, II, 1884, pp. 604-616: v. 39 *"Vitibus hinc cultum mos est adhibere putandis"*). Infine, anche i *Carmina de mensibus* (In BIADENE, *I "Carmina de Mensibus"*, pp. 53-80: vv. 16-17 *"...'Quamquam vites cum falce putare incipiam'..."*; v. 24 *"'Vites amputo falce'..."*; vv. 248-249 *"Februs ...accipit illam falciculam cum qua vites putat..."*) ed il *Tractato de li mesi* di Bonvesin de la Riva (In LIDFORSS, *Il Tractato*, pp. 1-62: v. 15 *"'Le vide, ke den far frugio, comenzo de podare, le que den fu podae per meglio fructifare'..."*) contengono dei riferimenti a questa attività.

[144] Cfr. MÂLE, *L'Art Religieux*, p. 70, e MANE, *Comparaison*, pp. 258 e 262: La potatura della vigna è presente nel 90% dei calendari francesi e nel 65% di quelli italiani; però in Francia non è mai raffigurata prima di marzo, dove la troviamo quasi sempre, mentre in Italia appare nel 46% dei casi in febbraio, nel 40% in marzo e talvolta anche in dicembre.

[145] Nel *Ms. cc 51* dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Atri (Teramo), del XII sec., in San Zeno a Verona, in San Pellegrino a Bominaco (fig. 45), nello *"Sketchbook"* della Pierpont Morgan Library di New York e nel *Breviarium Fratrum Minorum* (*Ms. X. IV. 2*) della Biblioteca Comunale di Siena (fig. 46) troviamo un'immagine di febbraio abbastanza vicina a quella del Salone. Invece i cicli di San Savino a Piacenza e della Porta Regia della Cattedrale di Modena, in cui le figure sono stilizzate, di Santa Maria ad Arezzo, dove l'uomo è rivolto frontalmente e non di spalle come a Padova, e del capitello dello Staatliche Museen di Berlino, in cui questa scena è alquanto rovinata, presentano delle analogie meno strette con gli affreschi del Palazzo della Ragione.

ANDREA CALORE

Il palazzo Abriani (sec. XV) in contrada S. Agostino a Padova

Al civ. 10 di riviera Pietro Paleocapa (ex contrada S. Agostino), su un'area pressappoco posta fra l'antico oratorio di S. Giovanni Battista ("delle Navi") e la demolita chiesa di S. Agostino, sorge un edificio gotico che la critica ha sempre considerato in maniera fugace e definito risalente al Trecento [1]; mentre invece – come ha giustamente scritto lo Zuliani – si tratta di una costruzione quattrocentesca [2] (fig. 1).

Fig. 1. *Facciata del palazzo Abriani*, Padova, Riviera P. Paleocapa (già Contrada S. Agostino), civ. 10.

[1] G. GALLIMBERTI, *Il volto di Padova*, Padova 1968, p. 173; *Mostra del restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, a cura di M. MURARO, Venezia 1949, p. 54, n. 18.

[2] F. ZULIANI, *Fasi della cultura architettonica quattrocentesca*, I, *Il gusto tardo gotico veneziano*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. PUPPI e F. ZULIANI, Vicenza 1977, p. 59.

Ciò che rende interessante la sua facciata, larga m 22,30, sono il portico e l'esafora del primo piano (o, meglio, la quadrifora con le porte-finestre laterali munite di poggioli), sole parti architettoniche originarie, che si sono ben conservate.

Va detto infatti che tale facciata ha subito un grave stravolgimento estetico nel Settecento, a causa dell'innesto nelle pareti, ai fianchi della pseudo-esafora, di quattro porte-finestre barocche – con parapetti di colonnine pluri-risagomate – in sostituzione di altrettante finestre primitive.

Nel corso dei secoli sono inoltre scomparse, sempre dal prospetto principale del palazzo, le finestre o i finestrini quattrocenteschi del secondo (ultimo) piano e inoltre la cornice, le riquadrature a dentelli sfalsati attorno ai fori e forse anche la decorazione pittorica, pure coeve.

Restano invece visibili, su alcuni suoi elementi decorativi in marmo, nove scudi araldici, di cui due ancora perfettamente leggibili [3] che evidenziano la croce di S. Andrea, riunita in basso da una traversa, caricata su campo spaccato, e che riguardano la nobile famiglia degli Abriani di Montagnana[4] (figg. 2-3).

Gli Abriani nel Quattrocento

Per tracciare il quadro, sia pur sintetico, delle vicende della famiglia Abriani nel corso del secolo XV, si deve doverosamente iniziare da Antonio figlio di Abriano (Doc. 1), distintosi il 15 agosto 1405 nella dedizione di Montagnana alla Repubblica di Venezia: fatto immediatamente successivo all'occupazione cruenta, di questo importante centro strategico, da lui stesso capitanata con l'aiuto di parecchi concittadini, fra i quali Giacomo e Francesco Delmin, Bartolomeo Guioto e Giovanni Barisello, a danno di Francesco Novello Da Carrara, signore di Padova[5].

[3] Uno scudo di forma sannitica (leggibile), non lunato superiormente, è scolpito sul capitello della colonna centrale della quadrifora (fig. 2). Due scudi della medesima forma [di cui uno leggibile (fig. 3)] sono scolpiti sui capitelli dei pilastrini, fra finestre e porte-finestre della partitura centrale del piano nobile. Quattro scudi a tacca sono retti dai leoncini collocati sugli angoli dei parapetti dei poggioli. Due scudi di forma sannitica, sempre non lunata, sono scolpiti sullo spessore frontale delle piastre dei poggioli.

[4] Il disegno e i relativi colori dell'arma degli Abriani sono descritti in *Stemmi delle famiglie di Padova del secolo XVII*, a cura di A. Ricotti-Bertagnoni, Bassano del Grappa, 1948, nel seguente modo: «Partito d'azzurro e di nero, alla croce di S. Andrea scorciata dell'uno nell'altro, riunita al basso da una traversa dell'uno all'altro».

[5] G. e B. Gatari, *Cronaca Carrarese aa. 1318-1407*, a cura di A. Medin e G. Tolomei, R.I.S., XVII, 1/2, Città di Castello 1912, p. 561.

Doc. 1: Albero genealogico Famiglia Abriani (dalla fine del sec. XIV all'inizio del sec. XVI)

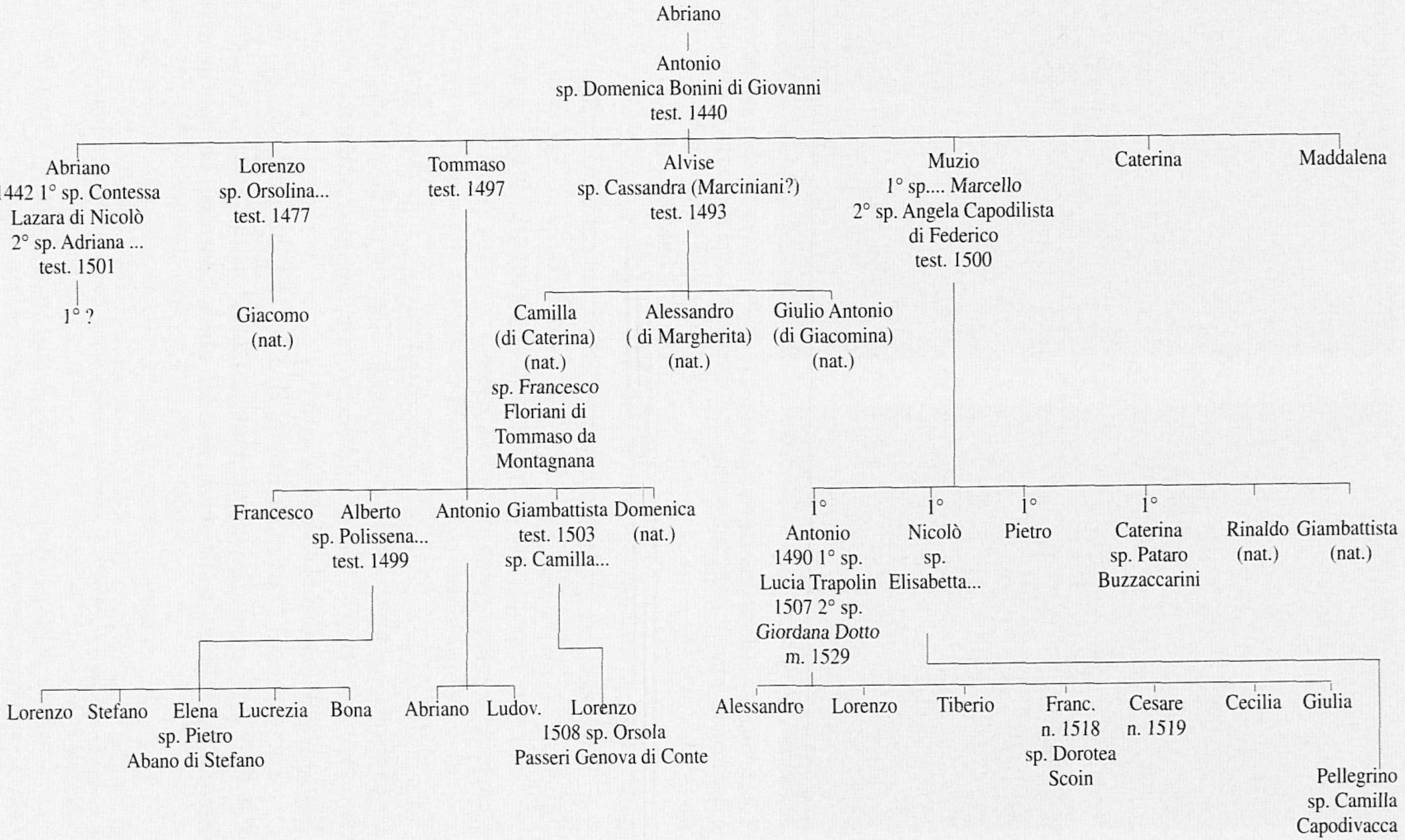


Fig. 2. *Stemma Abriani* sul capitello della quadrifora del palazzo di Riviera P. Paleocapa, civ. 10 - Padova.

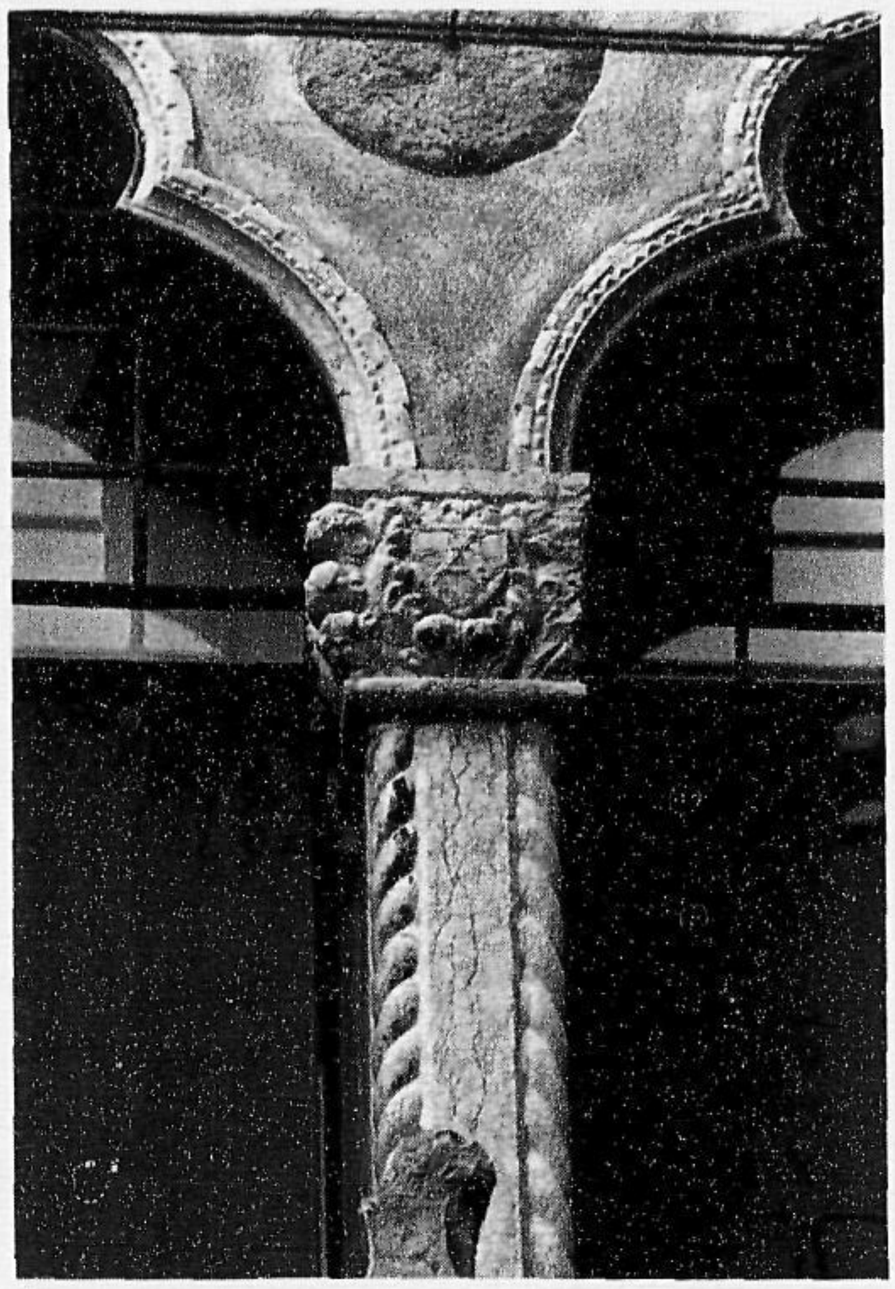


Fig. 3. *Stemma Abriani* sul capitello di un pilastrino, fra la quadrifora e la porta finestra di destra del palazzo di Riviera P. Paleocapa, civ. 10 - Padova.

Tale successo gli assicurò senz'altro la simpatia e la gratitudine della Serenissima, tanto che nel 1435 risulta "sindaco della comunità di Montagnana"[6]. Inoltre divenne uno dei più facoltosi personaggi locali, proprietario fra l'altro della vasta tenuta di Pra di Botte[7].

Poco tempo dopo egli si stabilì a Padova, in una casa di Prato della Valle, nella quale il 23 marzo 1440 ormai infermo e morente dettò, al notaio Cristoforo Guasparini, le ultime volontà, disponendo che la sua salma fosse tumulata nel "nuovo" sepolcro della propria famiglia, sito nella chiesa di S. Maria (Duomo) di Montagnana[8].

Fu marito di Domenica Bonini di Giovanni da Legnago, già madre di due figli avuti in un precedente matrimonio: Rinaldo[9] e Giacoma (che sposò Pietro De Aliani da Vicenza). Da lei ebbe Lorenzo, Tommaso, Alvise e

[6] G. DANIELI, *Il muraro Cristoforo da Bolzano a Padova e Montagnana: alcune puntualizzazioni e un'ipotesi*, "Il Santo", XXXV (1995), p. 242 nota 64.

[7] Archivio di Stato di Padova (= ASP), *Archivi privati diversi*, b. 1, Abriani [Atto marzo 1425] (I documenti contenuti nella busta sono privi di numerazione).

[8] *Ivi (Testamento di Antonio Abriani).*

Muzio, che divennero eredi di tutte le sue sostanze, e due figlie Maddalena e Caterina [10].

Abriano, con tutta probabilità il primogenito di Antonio, nel 1442 si unì in matrimonio con Contessa Da Lazara, figlia di Nicolò, confaloniere dei veneziani [11]. Dopo la morte di costei si sposò con una Adriana [12]. Non fu senza prole, infatti già una polizza d'estimo del 5 aprile 1444 risulta intestata ad "Abriano Abriani e figli" [13].

Esercitava il mestiere delle armi e, nel 1481, combattè a Rodi contro i turchi [14]. Fece testamento nel 1501 [15].

Lorenzo, altro figlio di Antonio, l'1 aprile 1444 ricevette, nella sacrestia della cattedrale di Padova, la laurea in diritto civile da Antonio Roselli, alla presenza di Mosè Grimani e Jacopo Barbarigo, rispettivamente podestà e capitano della città [19] e, nello stesso giorno, venne ammesso nel Collegio dei Legisti [17].

Subito dopo il 1463 diede dimostrazione delle sue grandi disponibilità finanziarie [18] acquistando, assieme al fratello Abriano, parte delle terre, situate nel territorio di Montagnana, che appartenevano al medico Michele Savonarola [19].

Il 30 dicembre 1466 fu nominato deputato "ad utilia" nel Consiglio di

[9] G. Danieli, *Schede d'archivio per la storia dell'arte a Padova e nel territorio (secoli XV-XVI). 1. Una pala d'altare di Lorenzo Canozi da Lendinara, 2. Zuan Maria Marangon, il vescovo Barozzi e il cantiere del palazzo vescovile. 3. La cappella di Muzio Abriani in S. Agostino. 4. Appunti e revisioni per Alvise Ramperti da Montagnana*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXII (1993), p. 152 nota 9.

[10] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani*, (*Testamento di Antonio Abriani*).

[11] Biblioteca Civica di Padova (= BCP), BP 1461/I, G. Lazara, *Trattato delle famiglie di Padova*, ms. cart. (a. 1643), voce: *Abriani*. A proposito di Nicolò da Lazara, va ricordato che egli nel 1419 comprò la casa paterna di Francesco Squarcione, sita a Pontecorvo (cfr. V. Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, Illustrazione e note di A. Moschetti, Venezia 1908, p. 16).

[12] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani*, (*Testamento di Abriano Abriani*).

[13] ASP, *Estimo a. 1418*, vol. 2, f. 10r (ora 33 a matita).

[14] Lazara, *Trattato*, voce: *Abriani*.

[15] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani*, (*Testamento di Abriano Abriani*).

[16] C. Zonta-I. Brotto, *Acta Graduum Academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1406 ad annum 1450*, Padova 1970², p. 183 n. 1803, 184 n. 1809.

[17] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani* (Fascicolo a stampa n. 1, p. 14).

[18] Per i beni immobili di Lorenzo (assieme a Muzio) Abriani, fra cui il palazzo di contrada S. Agostino, si veda: ASP, *Estimo a. 1418*, vol. 2, f. 16 (ora 51 a matita), polizza del 1464.

[19] T. Pesenti Marangon, *Michele Savonarola a Padova: l'ambiente, le opere, la cultura medica*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 9-10 (1976-1977), p. 87 nota 297.

Padova[20], mentre prima era stato deputato dell'ospedale di S. Francesco Grande[21].

Testò il 22 dicembre 1477 nella "camera superiore" del palazzo di contrada S. Agostino, ordinando fra l'altro che, con parte del suo lascito, fosse costruita nella chiesa del Santo una cappella – vicina a quella dei Gattamelata – da dedicare a S. Bernardino da Siena e a S. Vincenzo Ferreri. Ma il desiderio da lui espresso non venne realizzato.

Aveva sposato una Orsolina, dalla quale non ebbe discendenti; risulta invece padre di un figlio naturale Giacomo[22].

Poco è noto di Tommaso Abriani, pure figlio di Antonio, incarcerato nel 1450 perché "inculpatus ex causa monialium"[23], e che nel 1465 abitava a Padova nella contrada dei Tadi[24]

Con il testamento del 1497[25], lasciò tutti i suoi beni ai figli Francesco, Alberto (canonico della cattedrale di Padova[26]), Antonio e Giambattista. Beneficiò pure la figlia naturale Domenica, e chiese di essere sepolto a Montagnana, accanto al padre nella chiesa di S. Maria[27].

Di Alvise Abriani, figlio anch'egli – come detto – di Antonio, restano alcune notizie che lo definiscono ricco proprietario di immobili nella zona di Montagnana, città in cui sembra abbia trascorso la maggior parte della sua vita. Ebbe tre figli da tre diverse donne, e successivamente si sposò con Cassandra (Marciniani ?) di Venezia. Morì nel 1493[28].

Muzio, ultimo dei cinque fratelli Abriani figli di Antonio, vissuto fino al

[20] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani* (Fascicolo a stampa, II, p. 15).

[21] M. Blason Berton, *Storia dell'Università di Padova - sec. XV - Notizie tratte dall'Archivio notarile e illustrate*. Tesi di Laurea, Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Padova, a.a. 1960-61, I/II, pp. 1-5.

[22] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani*, (*Testamento di Lorenzo Abriani*).

[23] M. Dal Piaz, *Storia dell'Università di Padova – sec. XV – Notizie tratte dall'Archivio notarile e illustrate*. Testi di laurea. Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Padova, a.a. 1967-68, II, doc. 398.

[24] ASP, *Estimo a. 1418*, vol. 2, f. 12.

[25] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani*, (*Testamento di Tommaso Abriani*).

[26] Il vescovo Francesco Scipione Dondi Dall'Orologio nella sua opera intitolata: *Serie cronologica istorica dei Canonici di Padova*, Padova 1805, p. 9, lo ricorda erroneamente con il nome di "Affrico", creato canonico della cattedrale di Padova il 24 ottobre 1489. Più preciso P. Gios, *L'attività pastorale del vescovo Pietro Barozzi a Padova (1487-1507)*, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana", VIII (1977), p. 232, che lo descrive con il suo vero nome di "Alberto".

[27] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani*, (*Testamento di Tommaso Abriani*).

[28] *Ivi*, (*Testamento di Alvise Abriani*). La controversia fra gli aspiranti eredi dei suoi beni, valutati 60.000 ducati, nel 1510 assunse aspetti drammatici (cfr. M. Sanuto, *I Diarii*, VI, a cura di G. Berchet, Venezia 1881, col. 512; X, Venezia 1883, col. 46).

1501[29], appare come personaggio assai interessante. Ancora giovane aveva intrapreso la carriera militare[30], e fu marito di una nobile veneziana di casa Marcello[31], consolidando così ancor più gli ottimi rapporti, esistenti già dal 1405, fra il suo casato e alcuni esponenti del patriziato della Serenissima. Dal matrimonio nacquero Antonio, Nicolò, Pietro[32] e Caterina, andata sposa a Pataro Buzzacarini[33]. Rimasto vedovo, si risposò con Angela Capodilista di Federico[34]. Fu anche padre di due figli naturali, Rinaldo e Giovanni Battista, che nell'infanzia erano stati affidati alla tutela della cognata Antonia Marcello[35].

Con un atto che appare quasi un suggello dell'avvenuta totale acquisizione della "patavinità" da gran parte del suo casato, egli ottenne dai padri Domenicani, alla fine del secolo XV, l'autorizzazione ad erigere, contigua alla loro chiesa di S. Agostino in Padova, una cappella destinata ad accogliere in seguito la sua salma e quelle dei congiunti.

L'edificio, dedicato forse a S. Giovanni Evangelista, fu ideato e poi realizzato dall'architetto Bertolino da Brescia – già distintosi fra l'altro nella costruzione dell'infermeria del Santo[36] – in base al contratto che aveva stipulato appunto con Muzio Abriani il 15 gennaio 1499[37].

Per concludere l'*excursus* sulla famiglia Abriani nel XV secolo, è oppor-

[29] ASP, *Archivi privati di versi*, b. 1, *Abriani* (*Testamento di Muzio Abriani*).

[30] BCP, BP 1134/III, *Collezione di estratti storici. Famiglie di Padova. Abriani*, ms.

[31] BCP, BP 1619, *Alberi genealogici delle famiglie nobili di Padova (sec. XIX), Famiglia Abriani*, ms.

[32] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani*, (*Testamento di Muzio Abriani*). Costoro con l'atto di divisione del 22 gennaio 1512, divennero proprietari esclusivi del palazzo di contrada S. Agostino, e fra l'altro anche beneficiari di un livello che era a carico del medico Bartolomeo da Montagnana junior. Va ricordato che rapporti d'affari intercorrevano già nel 1477, fra costui e suo padre Giacomo, con Lorenzo Abriani di Antonio, (cfr.: L. Munari, *Una illustre famiglia di medici dal XV al XVII secolo. I Montagnana*, Montagnana 1994, p. 38).

Il palazzo suddetto nel XVI secolo confinava: "davanti la via comune ed il fiume, da uno la casa ... da Ca Barbarigo, dall'altra le raggion de San Zuan dal Tempio pro iure directo, da drio noi Abriani" (v: Atto di divisione in ASP, nel fascicolo manoscritto, a.a. 1512-1599, di: *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani*).

[33] ASP, *Archivio notarile*, 2919, ff. 141r, 142v.

[34] Danieli, *Schede d'archivio*, p. 154.

[35] ASP, *Archivio Notarile*, 2919, f. 372r.

[36] A. Sartori, *Archivio Sartori - Documenti di storia e arte francescana*, IV, a cura di G. Luisetto, Padova 1989, p. 946, col. 1 (n. 6).

[37] Per la cappella Abriani si veda: Danieli, *Schede d'archivio*, p. 151, 155, 160; M. Merotto Ghedini, *La chiesa di S. Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento scomparso*. Prefazione di G. Lorenzoni, Padova 1995, pp. 68-69.

Fig. 4. *Stemma Abriani (concesso dall'imperatore Federico III)*, Montagnana, parete esterna del Duomo.

tuno mettere in evidenza che nel 1448[38] o, secondo altri, nel 1466[39], essa ottenne l'iscrizione alla nobilità padovana.

Poco dopo, ed esattamente il 18 febbraio 1469 l'imperatore Federico III concesse agli Abriani in quel tempo viventi, e a tutti i legittimi discendenti, il titolo di conti palatini, con la conferma dei beni posti a Begosso, località del territorio veronese. Inoltre accordò loro di aggiungere all'antico stemma della famiglia un altro, raffigurante un leone bianco rampante con chiome gialle in campo azzurro, sovrastato dal cimiero con un leopardo sedente[40] (fig. 4).

[38] BCP, BP 1134/III, *Collezione di estratti storici.*

[39] BCP, BP 253/X, B. Bertoldi, *Istoria cronologica del q.m Sig. Benetto Bertoldi, "Abriani"*, ms. (a. 1600), f. 10.

[40] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani* (Fascicolo a stampa I, pp. 9-11). Uno stemma in pietra bianca, così configurato, è visibile sulla parete esterna del braccio destro (ex cappella di S. Stefano, ora di S. Antonio di Padova) del Duomo di Montagnana (fig. 4), e porta inferiormente la seguente iscrizione: "Divo protomartyri / Stephano. Ludovicus / Abrianus. Antonii. / filius. Comes. Aram / hanc. privato. aere / dicavit MDI Id. Aug." (J. Salomonii *Agri Patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, Patavii MDCXCVI, p. 128 n. 28).

Infine, il 13 aprile 1482, il vescovo di Padova Pietro Foscari, investì i fratelli Abriano, Alvise, Tommaso e Muzio Abriani del feudo di Altaura, nella Scodosia[41].

Aspetti costruttivi e architettonici del palazzo Abriani

Il palazzo Abriani, di tre piani, fu edificato verosimilmente, non senza intenzione, nei pressi del tronco maestro del Bacchiglione che, collegato ad altri canali navigabili, costituiva un'agevole via di comunicazione con Venezia e con parecchie zone del territorio meridionale padovano, fra cui quella di Montagnana[42].

Quasi tutti gli elementi architettonici che lo decorano sono di calcare rosato veronese. Materiale piuttosto costoso, raramente impiegato nei fabbricati cittadini della medesima epoca, ove di solito venivano invece posti in opera elementi più economici, ossia di pietra di Nanto, e di trachite (per le sole colonne dei portici). Indice quindi, nel nostro caso, delle larghe possibilità finanziarie della famiglia committente.

Il palazzo, malgrado le continue modifiche e i danni subiti[43], negli impianti planimetrici generali evidenzia ancora l'androne (il cosiddetto "portego"[44]), situato trasversalmente fuori dalla mezzeria del piano terra, e il soprastante salone del piano nobile, cui si accedeva da una lunga scala posteriore esterna[45]. L'edificio si sviluppava dunque (e si sviluppa tuttora), ai

[41] ASP, *Archivi privati diversi*, b. 1, *Abriani* (Fascicolo a stampa, I, p. 12).

[42] C. Corrain, *Un progetto di raccordo tra corsi d'acqua: Fiume nuovo, Vigenzone, Canale Battaglia*, in *La riviera euganea. Acque e territorio del canale di Battaglia*, a cura di P.G. Zanetti, con la collaborazione di C. Grandis, Limena-Padova 1989, pp. 163-167.

[43] Il palazzo ha subito molti danni nel secondo conflitto mondiale, a causa di un bombardamento aereo (*Mostra del restauro*, p. 54, n. 18).

[44] Sulle pareti del "portego" restano ancora infissi otto peducci quattrocenteschi con scudi araldici di forma sannitica, non lunata. Sono però illeggibili perché erasi.

[45] La scala esterna posteriore, ora non più esistente, risalta chiaramente nella pianta di Padova disegnata nel 1781 dall'istriano Giovanni Valle, che indica il nostro palazzo appartenente (allora) ai Lazzara. Ad ogni modo quello indicato, dallo stesso più in alto (nell'odierna riviera S. Benedetto, civ. 126) con la scritta "Cà Abriani" non è – come è stato scritto – il primitivo palazzo di questa famiglia, ma un altro da essa eretto solo nel Seicento (*Pianta di Padova MDCCLXXXI di Giovanni Valle*, riproduzione curata dall'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti, con presentazione di A. Maggiolo, Padova 1983, Foglio 14; G. Bresciani Alvarez, *L'architettura civile del barocco a Padova*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. Puppi e F. Zuliani, Vicenza 1977, p. 165). Vicino alla scala sopraddetta il Valle segna la vera da pozzo, tuttora in loco, eseguita nella seconda metà del sec. XV in eleganti forme rinascimentali (fig. 11a/b/c), che sulla faccia principale (11/a) porta uno scudo (eraso) a testa di cavallo. Sotto allo scudo su un nastro si legge "Animi libertas", da ritenere forse il motto degli Abriani, sempre chè la vera da pozzo, prima del 1781, non sia pervenuta da qualche altro

lati lunghi di questi due grandi vani rettangolari, con dei locali singoli o multipli, secondo schemi di derivazione bizantina[46].

Ma ciò che rende il palazzo Abriani di contrada S. Agostino molto interessante sono – come accennato – le parti originarie rimaste nella sua facciata. Fra queste il portico (fig. 1), profondo in media m 3,60, e coperto da armoniose volte a crociera, che si presenta formato sulla fronte da sette fornici, ciascuno di circa m 2,70 di luce; tutti spostati rispetto agli assi dei fori del piano superiore[47] e intervallati da colonne con fusti cilindrici, alti (compreso il collarino soprastante) m 1,78, e del diametro medio di cm 28.

Di tipologia tipicamente gotica quattrocentesca, molto diffusa nell'architettura civile e claustrale veneta, risultano essere le basi e i capitelli delle suddette colonne. Le prime, alte cm 28, sono molto modanate e hanno foglie lanceolate sugli angoli. I secondi invece (fig. 5), scolpiti con raffinata maestria, alti cm 35, sono caratterizzati esteticamente sui loro quattro angoli da una grande foglia discendente molto plastica e frastagliata, nonché da un'altra più piccola, quasi distesa sul centro di ogni faccia.

Infine non vanno dimenticati i pulvini (o cuscini) di derivazione altomedievale, collocati sopra i capitelli, tutti formati da una guscia, da tori, e da qualche listello, di cui uno dei superiori è decorato a punte di diamante (fig. 5).

Sui pulvini, e non direttamente sui capitelli, trovano quindi appoggio gli archi acuti di mattoni, ben proporzionati e con culmine medio di m 4,20.

Pertanto, nel suo insieme la fronte del portico del palazzo Abriani – dalla quale, per il raffronto che sto per fare, tolgo idealmente solo i pulvini delle colonne – si collega, seppur ovviamente in maniera meno artistica, alle doppie archeggiature laterali del portico della Cà d'Oro di Venezia (fig. 7): la più splendida delle abitazioni gotiche del patriziato della città lagunare, ideata intorno al 1420 forse da Marco d'Amodio, su ordine del nobile Marin Contarini "dal deo", e via via eretta fino al 1434 da Matteo Reverti e da Giovanni e Bartolomeo Bon[48].

edificio, non di loro proprietà. In base allo stile mi sembra opera dello stesso lapicida autore di due capitelli del chiostro del vicino ex convento di S. Agostino, segnalati dalla MEROTTO GHEDINI, *La chiesa di S. Agostino*, figg. 87, 90 (Capitello con vaso a fusi, e bocca con frutta).

[46] Cf. P. MARETTO, *L'edilizia gotica veneziana*, con saggio conclusivo di S. MURATORI, *Problema critico dell'età gotica*, Venezia 1978, p. 38.

[47] La mancanza di assialità fra le arcate del portico e i fori dei piani superiori, pure riscontrabile in molti fabbricati padovani dell'epoca, viene genericamente spiegata da P. MARETTO, *I portici della città di Padova*, Milano 1986, p. 46 (didascalie n. 67-69).

[48] G. BONI, *La cà d'Oro e le sue decorazioni policrome*, "Archivio Veneto", XXXIV (1887), p. 117; E. ARSLAN, *Venezia gotica. L'architettura civile gotica veneziana*, Venezia 1970 pp. 225-237; G. PEROCCO-A. SALVADORI, *Civiltà di Venezia*, I, *Le origini*, Venezia 1973, pp. 382-386.

Fig. 5. *Capitello, con pulvino, di una colonna del portico del palazzo Abriani* di Riviera P. Paleocapa, civ. 10 - Padova.

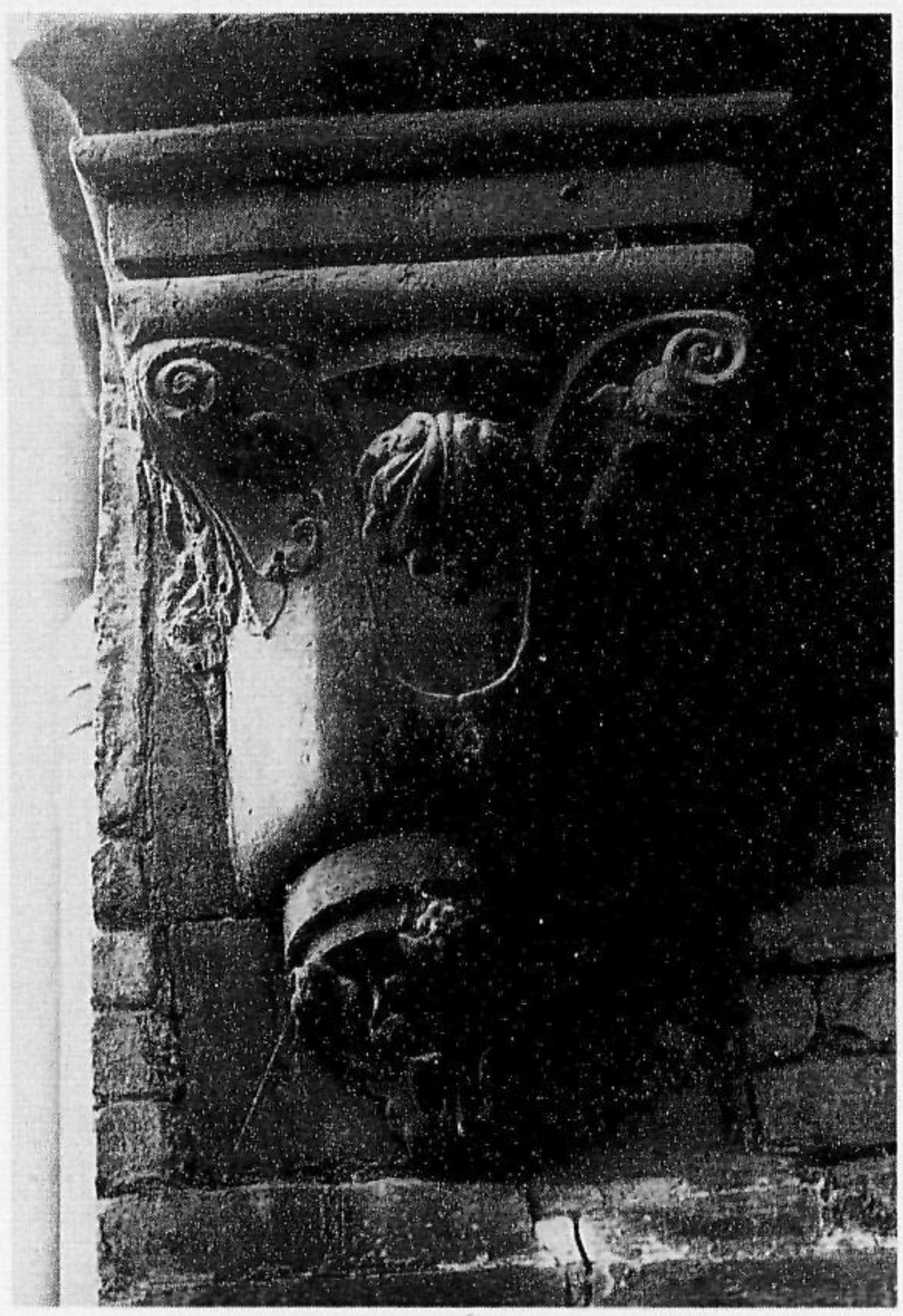


Fig. 6. *Peduccio di un arco del portico del palazzo Abriani* di Riviera P. Paleocapa, 10 - Padova.

Fig. 7. Venezia, *Ca' d'Oro, prospetto principale* (parziale).

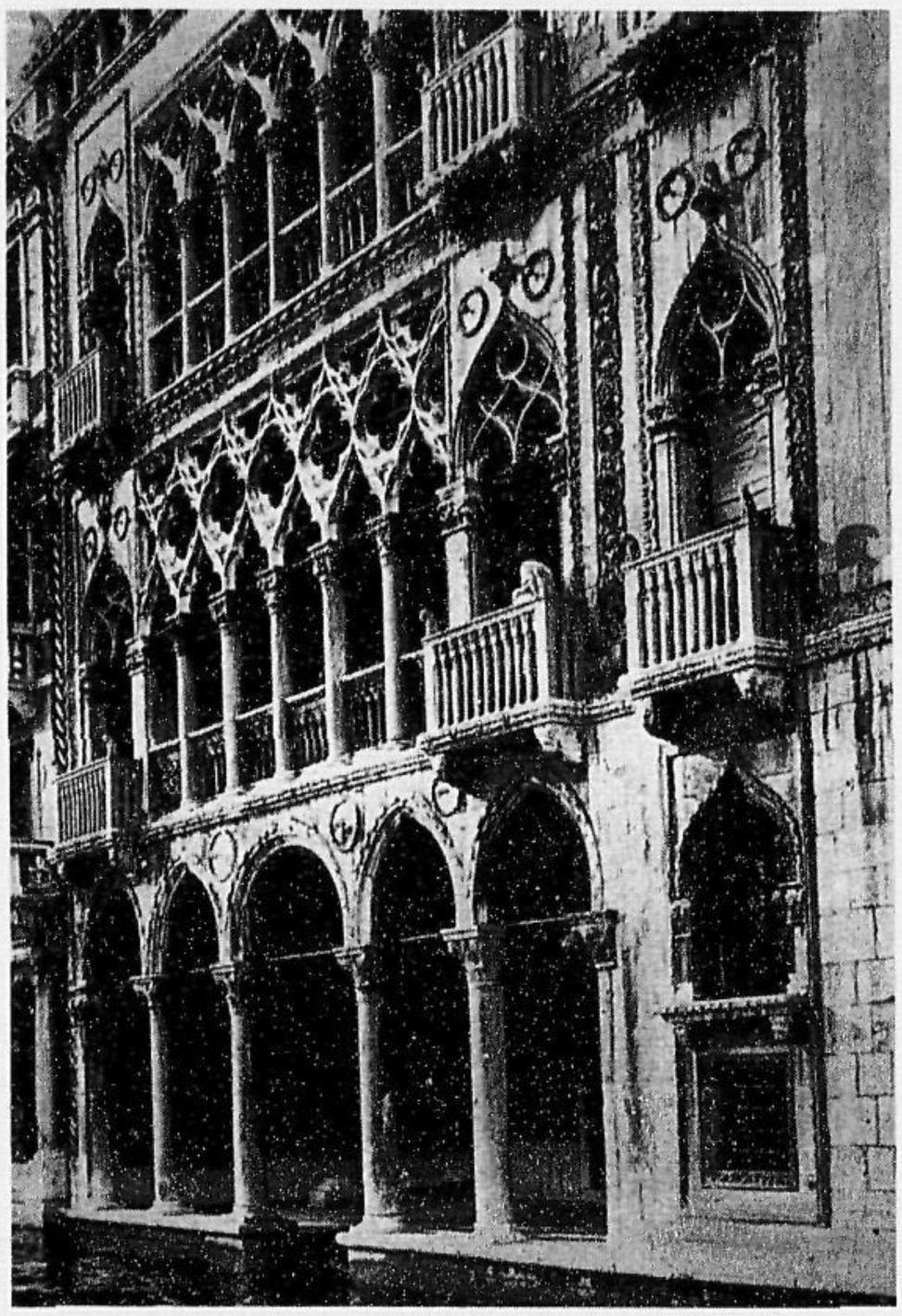
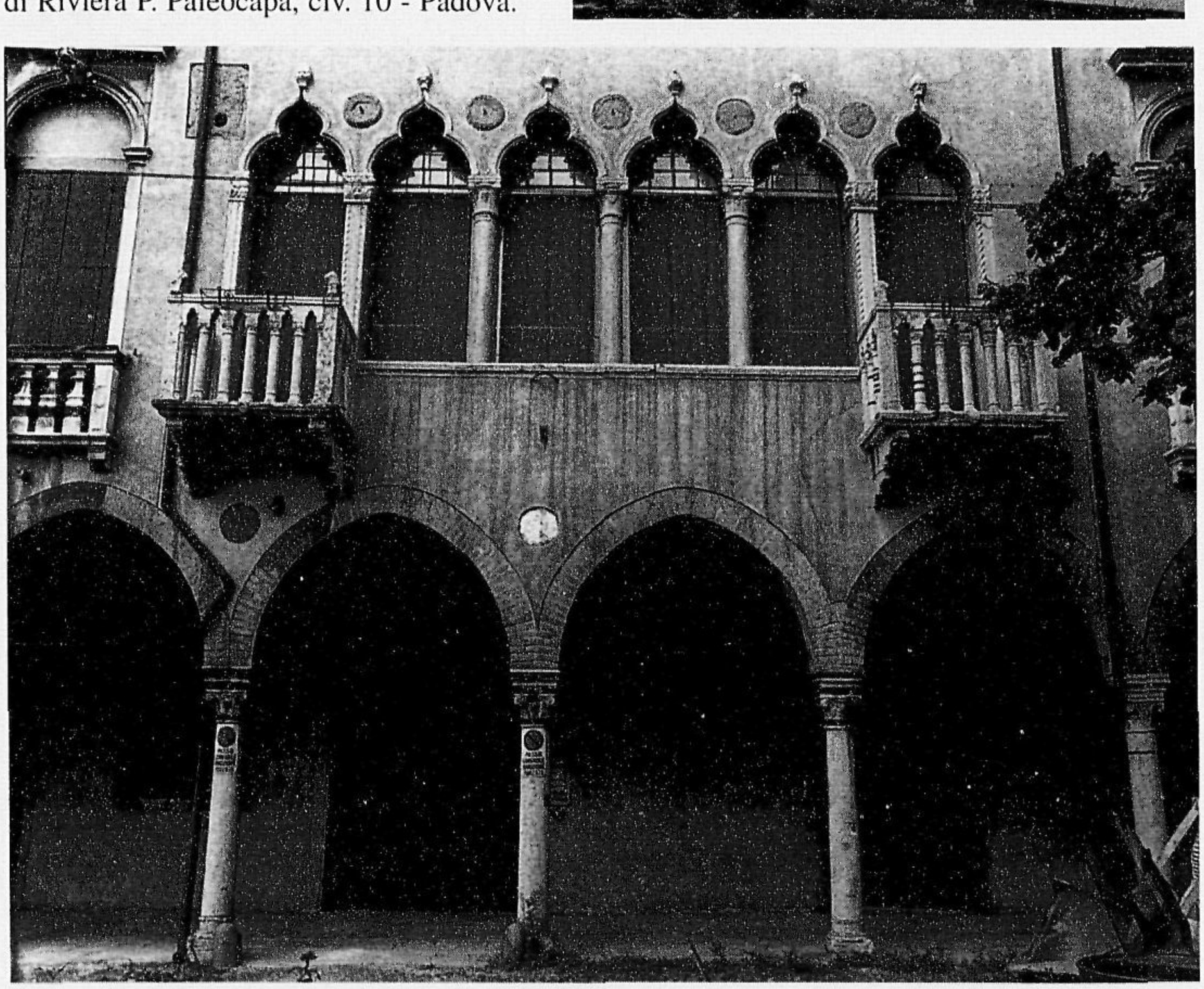


Fig. 8. *Quadrifora e porte-finestre laterali, con poggioli, della facciata del palazzo Abriani*
di Riviera P. Paleocapa, civ. 10 - Padova.



Le derivazioni estetiche del nostro palazzo, da quello sopraddetto veneziano sono ancor più evidenti nella ricordata quadrifora trilobata (senza archi inflessi) della sua facciata, scandita da colonne aventi capitelli identici come fattura a quelli del sottostante portico, e distinta dalle porte-finestre pure trilobate che la fiancheggiano, a mezzo di pilastrini cordonati sugli spigoli e fogliati superiormente[49] (fig. 8). Tutto ciò appunto nel lessico dettato quasi completamente dalla loggia e dal finestrato posteriore del piano nobile della Cà d'Oro[50].

Altre somiglianze con la Cà d'Oro riguardano i clipei – originariamente con sfere sporgenti – situati ai lati delle trilobazioni dei finestrati e degli archi del portico, come pure i poggioli composti con piastre monolitiche e con parapetti a colonnine cilindriche, decorati sugli angoli superiori da leoncini seduti, scolpiti a tuttotondo.

Sensibilmente differenti nelle due costruzioni sono invece le mensole (o "modiglioni") che sostengono le piastre dei poggioli: non molto sporgenti e frontalmente a testa di leone quelle della Cà d'Oro; a profilo molto modanato, e degradante dall'alto al basso, queste del palazzo Abriani[51].

Tali piccole diversità non tolgono comunque alla nostra costruzione la sua genesi dall'architettura del gotico "fiorito" veneziano, poiché essa varia solo in dettagli decorativi minori.

Probabile datazione del palazzo Abriani e suoi ipotetici ideatori

In quale anno venne edificato il palazzo in considerazione? E chi fu il suo ideatore?

Per rispondere alla prima domanda, mancando la documentazione specifica, debbo sviluppare un discorso puramente ipotetico, basato solo sulle caute interpretazioni di alcune delle notizie già esposte e anzitutto sulla data di morte di Antonio Abriani di Abriano, avvenuta nel marzo del 1440[52].

Eredi dei suoi beni – ricordo – furono i cinque figli che presumibilmente a volte abitavano con lui a Padova, nella casa di Prato della Valle.

[49] Su ciascuna delle facce laterali dei capitelli di destra e di sinistra dei suddetti pilastrini – in mezzo alle foglie – è scolpita la faccia di un uomo barbuto.

[50] PEROCCO-SALVADORI, *Civiltà di Venezia*, I, p. 384.

[51] Il profilo modanato delle mensole dei poggioli del palazzo Abriani ricorda quello delle mensole che sorreggono la pensilina del portale meridionale della chiesa degli Eremitani, eseguito nel 1441 da Nicolò Baroncelli (L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, II, Vicenza 1970, pp. 69-70, tav. 98).

[52] V. nota 8.

Fig. 9. *Capitello del chiostro del Capitolo* (lato verso l'ex Maglio), Padova - Convento del Santo.

Costoro subito dopo la scomparsa del padre, grazie alle cospicue sostanze ricevute, verosimilmente cominciarono a costruire il palazzo di contrada S. Agostino (sempre che non l'avesse già iniziato Antonio negli ultimi anni di vita) in previsione sia del matrimonio di Abriano con Contessa Da Lazara (1442)[52], sia della laurea di Lorenzo (1445)[54]; avvenimenti non trascurabili, che necessitavano di essere festeggiati in una residenza degna del grande censo e dell'alto prestigio familiare.

Comunque il palazzo nel 1447 era sicuramente abitato da Lorenzo, il più illustre dei fratelli Abriani[55].

[53] V. nota 11.
[54] V. nota 16.
[55] Blason Berton, *Storia dell'Università di Padova*, p. 5.

Per tentare invece di rispondere alla seconda domanda – incontrando lo stesso ostacolo della precedente – è utile procedere per raffronti stilistici con alcune opere architettoniche esistenti a Padova e create intorno a quegli anni da autori noti.

In particolare giova far presente che i capitelli del portico del palazzo Abriani e i relativi pulvini (salvo il listello decorato a punte di diamante[56]) sono vicini, come forma e anche come materiale, a quelli dei colonnati del chiostro del Capitolo nel convento del Santo (fig. 9). Opera che, per quanto attiene il peristilio, fu terminata nel 1435, e che, almeno per quanto riguarda il suo lato destro, registra la fornitura di otto colonne con capitelli da parte dello scultore fiorentino Pietro Lamberti[57], detto il "Pela" (come suo padre Nicolò[58]), incaricato pure in quella stessa data di eseguire alcuni lavori nella Cà d'Oro [59].

Per la completa realizzazione del chiostro del Capitolo intervenne – come è noto – nel medesimo anno anche il maestro muratore Cristoforo da Bolzano, attivo subito dopo, e ancora sette anni più tardi, nel vicino chiostro Piccolo[60].

Costui nel 1443 partecipò pure alla costruzione della galleria della facciata della chiesa del Santo[61] (fig. 10) che nel suo insieme, per la continuità dei fornici, per la forma degli archi e per alcuni dettagli (quali per esempio il pulvino sopra i capitelli delle colonne) appare condotta nei modi della fronte del portico del nostro palazzo[62] (fig. 1).

[56] Altre decorazioni a punte di diamante sono scolpite, sempre nel palazzo Abriani, sui frontalini del davanzale della quadrifora, sullo spessore della piastra del poggiolo destro e sui bordi delle trilobazioni.

[57] C. Re, *I chiostri del Convento del Santo*, "Il Santo", II (1929-1930), p. 194, col. 2.

[58] G. Fiocco, *I Lamberti a Venezia. 11. Pietro di Nicolò Lamberti*, "Dedalo" VIII (1927), pp. 343-376; G. Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, Venezia 1959, pp. 15-23.

[59] P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, I, Venezia 1833, p. 14.

[60] Danieli, *Il muraro Cristoforo da Bolzano*, p. 231 nota 3.

[61] Sartori, *Archivio*, IV, p. 348.

[62] E quindi probabilmente somigliante anche alla galleria che esisteva nella facciata del Duomo di Montagnana, segnalata dal Giacomelli (A. Giacomelli, *Acta ecclesiae montaneanensis quinta saecularia feliciter celebrantis*, Padova 1936, p. 59). Tale galleria – non sporgente dal prospetto, forse testimoniata dalle archeggiature esistenti nella retrofacciata del tempio, che potevano sostenere il suo pavimento, e dalle lesene semicircolari esterne interrotte – fu eseguita poco prima del 1456. Questa data è ricordata dallo Storni che la lesse sulla base dell'edicoletta di tramontana della facciata dello stesso edificio (C. Storni, *Index Genealogicus R.R. D.D. Archipresbiterorum Insignis Collegiatae S.ae Maria Montananae*, Montagnana 1798, p. XV/b).

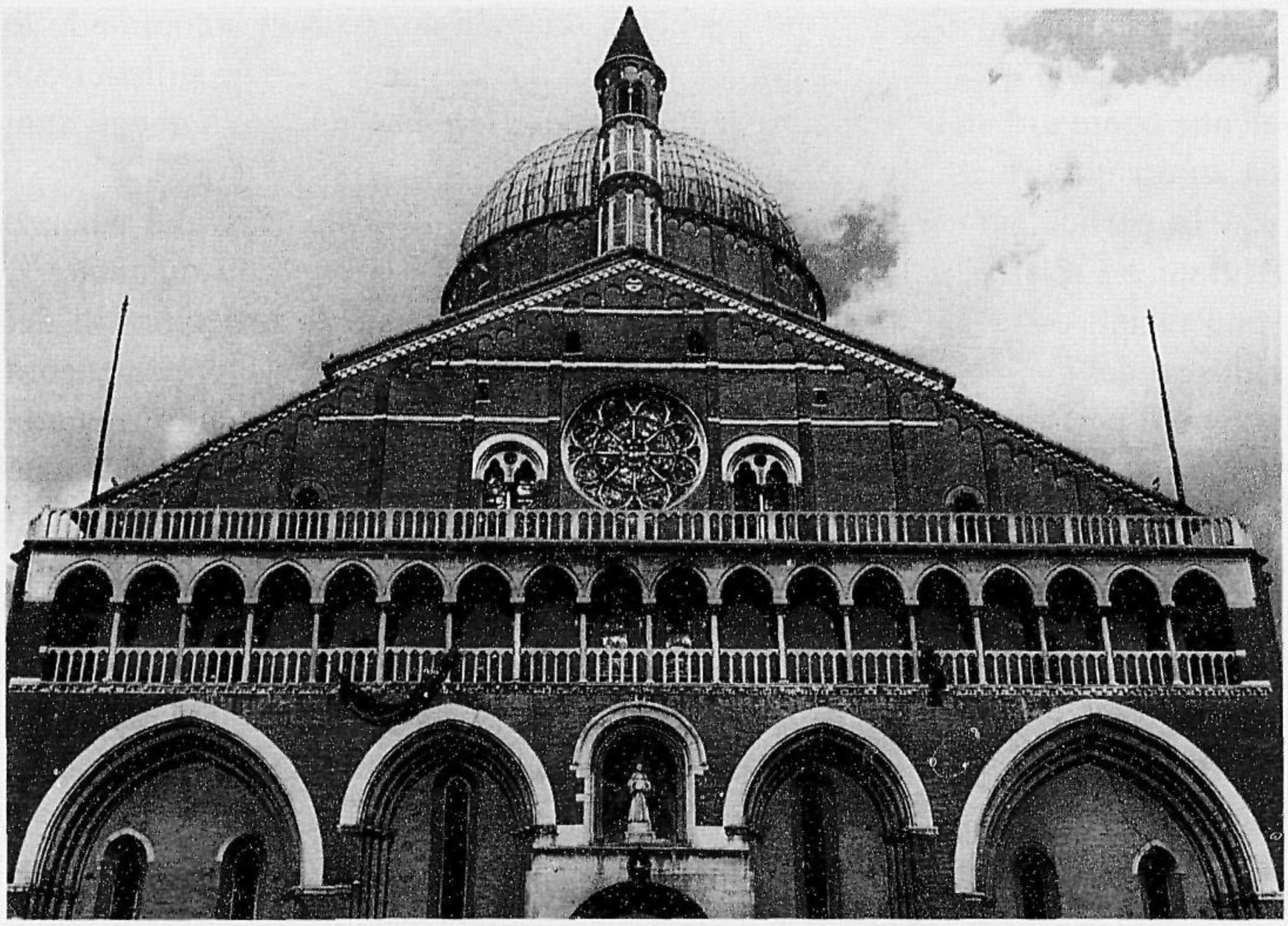


Fig. 10. Padova, *Facciata della Basilica del Santo.*

Pertanto proprio Cristoforo da Bolzano, che risulta attivo a Padova fin dal 1425-1427[63], e che certamente partecipò per qualche tempo all'erezione del Duomo di Montagnana (iniziato nel 1431[64]), potrebbe aver avuto l'incarico dai fratelli Abriani, figli di Antonio, di progettare l'edificio in considerazione, nelle forme allora più correnti del gotico veneziano. Incarico che egli – sempre in ipotesi – può aver assolto e indi realizzato, con l'intervento non secondario di valenti lapicidi.

La sua dimestichezza con lo stile ogivale "fiorito", che dalla città lagunare si era rapidamente esteso nella terraferma veneta, potrebbe essergli pervenuta sia dall'osservazione diretta a Venezia di fabbricati stilisticamente analoghi, sia dai frequenti contatti operativi, a Padova, con artisti diffusori di questo nuovo indirizzo architettonico.

E fra di loro ricordo in particolare il lapicida Francesco di Zanino da Venezia – posto ben in luce recentemente dal Danieli[65] – che nel 1435 si

[63] DANIELI, *Il muraro Cristoforo da Bolzano*, p. 230.

[64] Canonica di Montagnana, Archivio ex-capitolare, G. BECCARI, *Manoscritti Beccari* (1666-1683); G. FORATTI, *Cenni storici e descrittivi di Montagnana*, Venezia 1863, P. III, p. 118 e doc. XVII, p. 183.

[65] DANIELI, *Il muraro Cristoforo da Bolzano*, p. 243.

BIBLIOTECA CIVICA DI PADOVA

a

b

c

Fig. 11. (a/b/c) *Palazzo Abriani* di Riviera P. Paleocapa, civ. 10 - Padova. Cortile. *Vera da pozzo* (Seconda metà del sec. XV) (non è stato possibile fotografare la faccia retrostante).

trovava a Montagnana, e che poi, nel 1443, fu attivo, come Cristoforo da Bolzano, nella basilica del Santo, dove già nel 1439, quando aveva la bottega in contrada Ponte dei Tadi – vicinissima al luogo ove poco dopo sorgerà il palazzo Abriani – era stato coautore del magnifico rosone settentrionale dello pseudo transetto[66]. Opera condotta appunto secondo i più puri stilemi dell'ultimo splendido gotico veneziano.

[66] B. GONZATI, *La Basilica di S. Antonio di Padova descritta ed illustrata*, I, Padova 1852, p. XLIV, doc. XXXVIII; E. RIGONI, *L'arte rinascimentale in Padova*, Padova 1970, p. 103, nota 1.

ENRICO NOÈ

La pala di Domenico Campagnola già in S. Anna a Padova

Appena in tempo. Nel 1979, con un'operazione di fisico salvataggio, venne evacuato dalla cadente chiesa campestre di S. Maria Assunta di Retinella e portato nell'oratorio della Trinità, presso la parrocchiale di Loreo nel basso Polesine, un gruppo di antiche tele. Tra quei dipinti (una *Crocifissione*, un'*Immacolata*, e ancora altri, tutti ad evidenza della stessa mano seicentesca) spiccava, per individuale autorevolezza estetica, una tela centinata alta 285 centimetri e larga 193, che si presentava in queste condizioni (fig. 1) al momento del trasferimento. Dopo aver sofferto tutti i danni patibili in un edificio ormai abbandonato, il cui tetto era in parte crollato, nel gennaio o nel febbraio di quel 1979 il quadro aveva anche subito una vandalica mutilazione: ignoti ladri, certo scegliendo la meglio conservata, avevano tagliato e asportato un'intera figura. La scheda di catalogo della Soprintendenza[1], redatta subito dopo, documenta sia l'avvenuto furto sia il trasferimento dell'opera a Loreo.

Solo nel 1993 l'arciprete, don Erminio Marzola, ha potuto affidare a Walter Piovan il restauro del dipinto. Grazie ai felici risultati di tale intervento[2] possiamo ora ricostruire la storia e la paternità del bel quadro. Ne abbiamo visto lo stato prima del restauro (fig. 1); eccone ora, sempre prima dell'intervento, la fotografia a luce radente (fig. 2) e quella a metà lavoro, dopo la foderatura (fig. 3). Si può osservare che la tela aveva già subito, in un passato non precisabile, la foderatura e il ritocco, come evidenziano, nella fig. 1, le minute macchie scure, corrispondenti a integrazioni alterate. Varie cadute di colore, specie nella zona inferiore, lasciavano scoperte piccole lacune. In complesso però, a parte la grave mutilazione, si trattava di un quadro non rovinoso, recuperabile. Così è stato: la nuova foderatura, la pulitura e una leggera stuccatura con velatura "a neutro" nella zona perduta hanno consentito alla reintegrazione pittorica di restituire piena leggibilità al dipinto (fig. 4).

Tentiamone una prima lettura, partendo dai più elementari dati di icono-

[1] Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto, catalogo generale, scheda OA n. 05/38252 (compilata da Rossella Vodret il 31-10-1979), fotografia SBAS Veneto 11734. La scheda attribuisce l'opera, con dubbio, ad un pittore ferrarese del '500.

[2] Ringrazio don Erminio Marzola per il cortese prestito delle fotografie qui pubblicate.

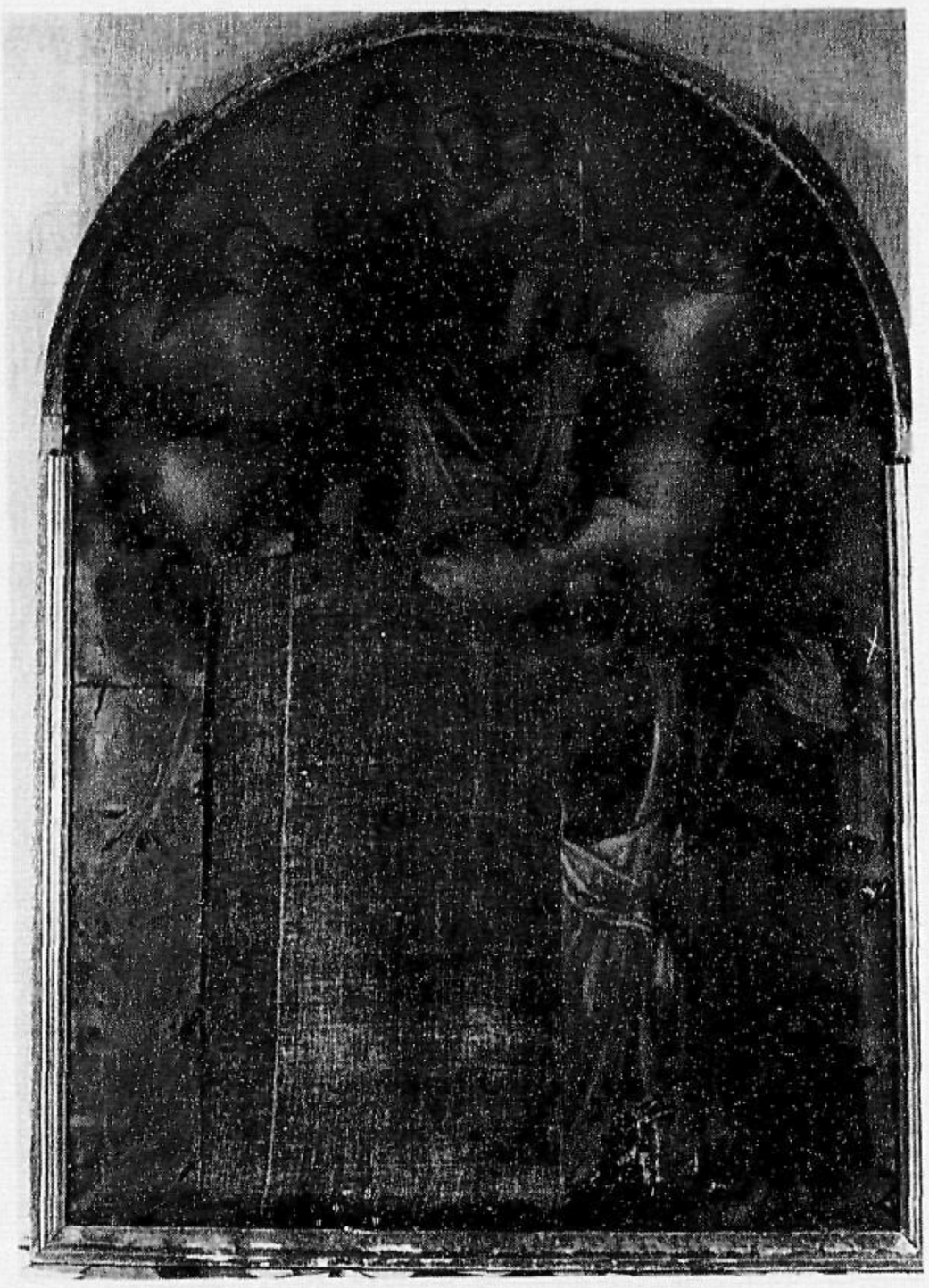


Fig. 1. Domenico Campagnola, Madonna col Bambino e S. Anna e i SS. Bartolomeo, Pietro e Marco, tela. Prima del restauro. Loreo, oratorio della SS. Trinità. (fot. Parrocchia di Loreo)

Fig. 2. Luce radente. (fot. Parrocchia di Loreo)

Fig. 3. Dopo la foderatura. (fot. Parrocchia di Loreo)

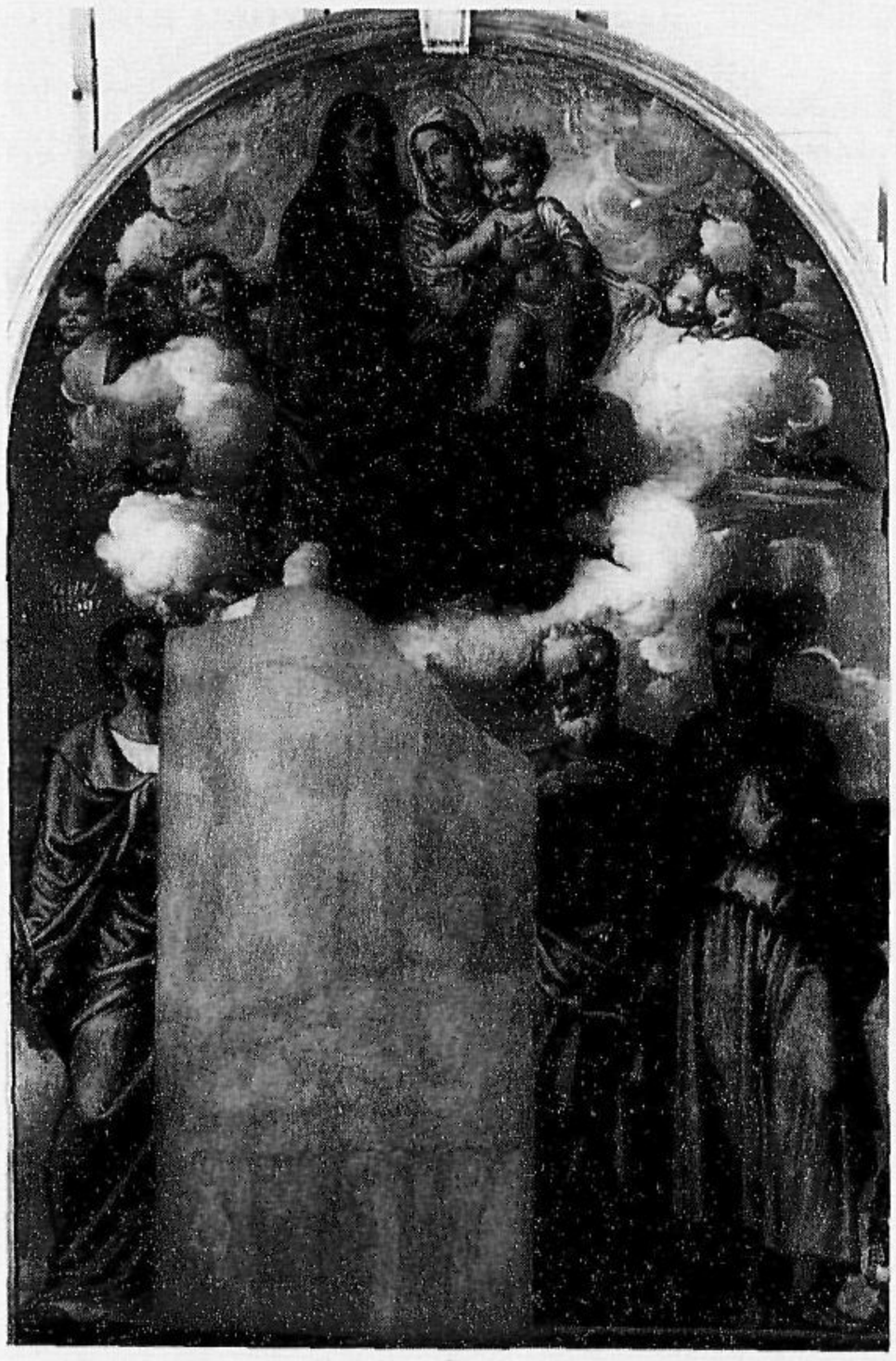


Fig. 4. Dopo il restauro. (fot. Parrocchia di Loreo)

grafia e di stile. Facile, quasi geometrica l'impostazione compositiva. In alto, entro nuvole, siede la Madonna, vestita di rosa e d'azzurro, col Bambino ritto su un ginocchio; la affianca S. Anna, con veste rossa, soggolo bianco e manto verde che le copre la testa; intorno, tra le nubi, spuntano teste di angioletti. In basso ("sul piano", avrebbero detto le antiche guide) si allineano le tre figure superstiti delle quattro originarie: a sinistra si riconosce, armato di coltello e vestito d'azzurro, l'apostolo Bartolomeo; a destra, dopo la lacuna, sono S. Pietro con le chiavi, il manto giallo e la veste verde, e S. Marco, col Vangelo in mano e il leone ai piedi, un manto azzurro sulle spalle. Composizione, dunque, semplice e paratattica, con i santi allineati disciplinatamente sul proscenio, il gruppo celeste culmine della canonica piramide, i gesti parchi, quasi impercettibili: la testa levata appena del S. Bartolomeo, la mano al cuore del S. Pietro. Poca enfasi a terra, dunque, e poca di più in cielo, nel gruppo divino: solo il Bimbo, impetuoso, tenta di sfuggire alla stretta della Madre. Dietro, solo nubi lontane; nessun accenno di paesaggio.

Anche lo stile pittorico è preciso, scrupoloso e senza sbavature: la luce ferma e diffusa piovente da sinistra, il colore chiaro e brillante, il disegno netto ed inciso. Ancora, colpisce nel quadro la mancanza di fronzoli decorativi, come forse richiedeva uno spirito di austerità claustrale; unica eccezione "frivola", magari, i mascheroncini che ornano i sandali di S. Marco. Quest'ultimo è di bella immediatezza ritrattistica, lo sguardo acuto volto lontano.

Un dipinto cinquecentesco, dunque: che il luogo del ritrovamento, da sempre appartenente alla diocesi di Chioggia, poteva far supporre direttamente importato da Venezia. Tuttavia ammetto che fin dal primo sguardo, prima ancora di pormi precise domande di ordine attributivo, la mia attenzione cadde sulla scritta in bianco visibile sul lato sinistro della tela, un po' sopra la testa di S. Bartolomeo, e che era stata rivelata dalla pulitura. È a caratteri corsivi maiuscoli:

D.P.V.
N° 397

La sigla D.P.V. ("Demanio Provincie Venete") è ben nota agli studiosi del patrimonio pittorico veneto proveniente da chiese soppresse nel periodo napoleonico e divenuto di proprietà statale; il numero corrisponde a quello dell'inventario del deposito di dipinti demaniali ubicato, tra il 1807 e il 1830, nei locali dell'ex Commenda di Malta a Venezia. Occupandomi *ex officio* del medesimo argomento, non mi è occorso molto per ricorrere a quell'inventario, uno dei cui originali è conservato nell'archivio della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia[3]. E al numero 397 troviamo, puntuali, le

[3] *Stato generale dei quadri, ed effetti di proprietà demaniale esistenti nel locale della Commenda di Malta, assegnati in custodia al S. Professor Co: Bernardino Corniani*, ms del

annotazioni relative al nostro quadro: il soggetto, "La Vergine in gloria con S. Anna, e 4 Santi"; l'autore, "Campagnola Domenico"; il formato, "a valanghino"; le misure in piedi veneti, 8 piedi e 5 once di altezza per 5 piedi e 9 once di larghezza. Infine la provenienza, "di Padova", ma pur senza il nome della chiesa.

Per individuare quest'ultima è bastato sfogliare il "catalogo" delle pitture pubbliche di Padova compilato da Giovanni de Lazara alla fine del Settecento e integralmente pubblicato, anni fa, da Alberta de Nicolò Salmazo[4]. Vi troviamo descritta, nella chiesa di S. Anna, "La tavola dell'Altar Maggiore con la Beata Vergine il Bambin Gesù e Santa Anna posti in alto; S. Pietro, S. Gio Batista ed altri Santi nel piano, opera di Domenico Campagnola, ma molto danneggiata nella parte inferiore da chi tentò di accomodarla". La "scheda" del de Lazara, redatta come le altre per ordine del governo veneziano, e per scopi vincolistici analoghi a quelli dell'attuale notifica amministrativa, reca la data dell'8 novembre 1793. Ne ricaviamo, con sicurezza, sia la chiesa di origine del nostro dipinto, sia l'identificazione della figura oggi mancante, che era un S. Giovanni Battista.

Sono partito, casualmente, dal de Lazara: avrei potuto prendere le mosse, indifferentemente, da altre voci dell'antica letteratura artistica, che ben conosceva l'opera. Fin dal Ridolfi, che nella brevissima biografia dedicata al

1822 (una copia nell'archivio della Soprintendenza ai beni artistici di Venezia, *Inventari*, un'altra all'Archivio di Stato di Venezia, *Statistica demaniale*, reg. 339 e 340; la prima copia, comprendente varie annotazioni successive, è più completa).

Per la storia dei dipinti provenienti dalle corporazioni soppresse in età napoleonica si vedano i documentatissimi lavori di A.M. Spiazzi, in particolare *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, "Bollettino d'arte", 20 (1983), pp. 69-122; inoltre, per i monasteri benedettini di Padova, compresa S. Anna: G. Mariani Canova, *Tracce per una storia del patrimonio artistico dei monasteri benedettini padovani durante l'Ottocento*, in *San Benedetto e otto secoli (XII-XIX) di vita monastica nel Padovano*, Padova 1980, pp. 225-270. Da rammentare anche, più di recente: L.C. Castello, *Le pitture veneziane di Leopoli*, Torino 1988.

[4] A. De Nicolò Salmazo, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo. 1793-95: 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), pp. 29-103 (la citazione del quadro di S. Anna a p. 86). Aveva iniziato a pubblicare il "catalogo" de Lazara, le cui schede manoscritte (dette, alla veneta, "polizze") sono conservate nella Biblioteca Civica di Padova (= BCP) con collocazione B.P. 110/1-73, A. Moschetti, *La prima revisione delle pitture di Padova e nel territorio (1773-1793)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", III (1900), pp. 87-99, 132-136; IV (1901), pp. 30-45, 141-143; V (1902), pp. 64-68, 108-115; VI (1903), pp. 118-124; VII (1904), pp. 18-20; VIII (1905), pp. 86-91. Gli articoli, tranne l'ultimo, furono poi ristampati in volume: Padova, 1904. Il Moschetti aveva corredato il documento settecentesco, per la parte da lui pubblicata, di un ampio e accurato commento: su S. Anna cfr. IV (1901), pp. 141-143 (= id., 1904, pp. 35-37), e, sul nostro quadro, ibidem, pp. 141-142 (= id., 1904, pp. 35-36).

Campagnola cita solo due quadri: appunto questo ("Nella chiesa di S. Anna fu sua pittura la tavola dell'altar maggiore") e l'altro con i *SS. Protettori della città di Padova*, oggi al Museo Civico[5]. Dedicano poi qualche riga all'opera il Monterosso[6], il Ferrari[7], il Rossetti[8] e il Brandolese[9]: il quadro era sempre sull'altar maggiore di quella chiesa di S. Anna, appartenente a monache benedettine, nella quale ha oggi sede l'istituto tecnico "G.B. Belzoni", in via Sperone Speroni. Le linee architettoniche esterne del modesto edificio sono ancora ben riconoscibili.

Colpito il monastero dalla prima soppressione napoleonica (decreto vicereale 28 luglio 1806), tra i suoi arredi questo solo dipinto fu scelto dal commissario governativo Pietro Edwards per essere conservato "alla Corona", ossia allo Stato. Il quadro, infatti, compare nell'"Elenco delle pitture scelte a disposizione della Corona tra quelle apprese dal Reg.° Demanio nei Dipartimenti della Brenta, del Bacchiglione, di Passeriano, e della Piave" redatto dallo stesso Edwards nel 1808: "Da S. Anna di Padova: Dom.co Campagnola. B.a Vergine col Bambino, S. Gio. B.tta, S. Bartolomeo, S. Pietro, e S. Marco; in tela, 8.6 x 5.10"[10].

Trasferito a Venezia, il quadro venne collocato, come ho accennato, nel deposito demaniale della Commenda di Malta, il cui inventario reca la data

[5] C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte o vero Le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato*, I, Venetia 1648, p. 73 (ed. D. von Hadeln, I, Berlin 1914, p. 92: lo Hadeln, naturalmente, dà per smarrito il dipinto).

[6] A. Monterosso, *Effemeridi di Padova* (1638), ms 557 della Biblioteca del Seminario di Padova. Il Monterosso è trascritto in BCP, B.P. 116, G. Gennari, *Notizie storiche di Padova*, IV, c. 229 ms, 2a metà del sec. XVIII: "In S. Anna la tavola dell'altar maggiore è del Campagnola".

[7] BCP, B.P. 607, G. Ferrari, *Istoria compendiosa della città di Padova* (1734), ms., c. 212. Il testo del Ferrari, limitatamente al libro IV, *Delle chiese*, è stato stampato da P.L. Fantelli, *Un'inedita guida pittorica di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVI (1987), pp. 161-236 (la citazione del quadro di S. Anna a p. 213).

[8] G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova 1765, p. 17.

[9] P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte*, Padova 1795, p. 139: "La tavola dell'altar maggiore con la B.V., ed il Bambino, a' quali stan dintorno S. Anna nell'alto; e li S.S. Ap. Pietro, Giovambatista, Bartolommeo, ed altro nel piano, è opera di Domenico Campagnola".

N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, p. 67, pur scrivendo un cinquantennio dopo la soppressione della chiesa, asserisce ancora, con evidente derivazione dal Brandolese, che "S. Anna vanta la tavola dell'ara massima [!] con la Vergine e il divin putto, circondati da S. Anna e dai santi Pietro, Giambattista e Bartolomeo".

[10] Il documento (il cui originale è all'Archivio di Stato di Venezia, *Direz. gener. Demanio, buste Edwards*, 2; copia ms in BCP, B.P. 1238/XVI) è stato pubblicato, per la parte benedettina padovana, dalla Mariani Canova (*Tracce per una storia*, doc. II: il quadro di S. Anna è ivi numerato "1 a" e citato nel testo a p. 234).

del 1822, e in tale fase venne marcato con la sigla e il numero, dipinti a biacca. Subito dopo, però, ne uscì [11], ceduto in via definitiva all'abate Luigi Celotti. Una nota nella colonna "Osservazioni" del registro avverte infatti: "dato per prezzo disegni all'ab. Celotti". I disegni, per ottenere i quali venivano sacrificati questo ed altri importanti quadri dello Stato, erano nullameno che quelli della celebre collezione di Giuseppe Bossi, i quali costituiscono ancor oggi uno dei nuclei fondamentali del gabinetto disegni delle Gallerie dell'Accademia. Le laboriose trattative col Celotti (che aveva acquistato la raccolta Bossi nel 1818), avviate nel 1820, si conclusero nel 1822: oltre ad una somma di denaro gli vennero ceduti undici dipinti, tra i quali tre Paolo Veronese delle Gallerie, due Carpaccio, un Licinio e altro ancora della Commenda [12]. Il nostro Campagnola, al momento del cambio, era valutato 25 luigi d'oro: per fare un paragone si noti che il *Martirio di S. Stefano* del Carpaccio, ora a Stoccarda, era stimato 20 luigi, e un luigi ciascuno due dipinti di Sante Peranda.

Due documenti inediti dell'Accademia di belle arti di Venezia consentono di seguire qualche successiva mossa del Celotti. Il 10 maggio 1829 l'abate chiede il permesso di esportare all'estero parecchi suoi quadri, nell'elenco dei quali, tuttavia, non compare il Campagnola. Il 29 novembre successivo una nota governativa avverte l'Accademia che "sette dipinti di ragione dell'abate Celotti stanno per essere posti a privata licitazione in casa del sig. Cav. Comello a S. Canciano" [13]. Il documento non precisa, purtroppo,

[11] MARIANI CANOVA, *Tracce per una storia*, 1980, pp. 238-239, pubblica il documento dell'agosto 1822 relativo alla consegna del dipinto all'Accademia, ma, ignorando i fatti successivi, ricerca invano l'opera nell'attuale patrimonio delle Gallerie. P.L. FANTELLI, *Alla ricerca di dipinti perduti*, "Padova e il suo territorio", IV (1989), n. 18, pp. 15-24, rende noto un inedito elenco del 1819, concernente le opere padovane scelte dall'Edwards per la Corona. A proposito del nostro dipinto, citato dal documento a p. 16, Fantelli nel suo commento (nota 31 a p. 22) riporta che esso "nel 1822 risulta ceduto all'ab. Celati". Forse il nome "Celati" invece di "Celotti" è un semplice refuso tipografico. Altra citazione recente del quadro di S. Anna, dato ovviamente per perduto, è G. TOFFANIN, *Cento chiese padovane scomparse*, Padova 1988, p. 31.

[12] L'intera vicenda è ricostruita da G. NEPI SCIRÈ, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Storia della collezione dei disegni*, Milano 1982, p. 12. Cfr. anche A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano 1984[2], p. 116. Sono note altre clamorose vendite del Celotti, come quella della Croce di S. Teodoro all'imperatore Francesco I e l'altra dei disegni del Quarenghi all'Accademia, nel 1824.

[13] Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *ad annum* (copie nell'archivio della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, *Gallerie*, *Carte vecchie*, b. Vb, fasc. 2). Il documento del 29 novembre 1829 è una lettera con cui l'Accademia rassicura l'"Eccelso Governativo Presidio" sulla regolarità della vendita dei quadri Celotti, affermando che "è lunge che la Pinacoteca Accademica sia stata derubata di capi d'arte, come entra in sospetto l'Eccelso Presidio", poiché sia "la R. Accademia, che le chiese in questa Città vantano le opere più rare di quei celebrati maestri".

quali quadri stavano per essere posti in vendita, e perciò ignoriamo la sorte immediata del nostro: di sicuro esso non passò, con le opere del Veronese e del Carpaccio sopra citate, nelle mani dell'"incettatore" Barbini [14], e di conseguenza non finì, con esse, alla Staatsgalerie di Stoccarda.

Il Campagnola rispunta solo ora; ma si può facilmente supporre che giungesse nella sperduta chiesa di Retinella non molti anni dopo quelle date. La chiesa, infatti, alla metà dell'Ottocento venne a trovarsi al centro delle vaste tenute dei Papadopoli, i quali avevano intrapreso allora la bonifica e la colonizzazione agraria di buona parte del paludoso territorio di Loreo [15]. Ancor oggi è possibile vedere lo stemma Papadopoli (troncato; al 1° sole raggiante, e al 2° fenice sul rogo) su alcune case coloniche di quei paraggi, e tuttora, nelle stesse terre, il nome Papadopoli resta proverbiale per indicare grande ricchezza. È probabile, quindi, che il quadro del Campagnola fosse comprato dai Papadopoli (o da qualche altro notabile avente interessi fondiari nella zona) sul mercato veneziano e collocato nella chiesa dei loro coloni polesani. Nell'ipotesi ci conforta ciò che accadde ad un altro dei quadri Celotti, la pala del Mansueti proveniente da S. Maffio di Mazzorbo, che, prima di entrare nella collezione veneziana di Italico Brass, fu proprietà di Nicolò Papadopoli [16].

Sciolti i principali dubbi sull'identità della tela e sulla sua storia esterna, si apre il quesito cronologico, non risolto dalle fonti, con la connessa problematica critica. Occorre avviarsi a tale indagine con grande attenzione, poiché la ricerca sulla complessa personalità del Campagnola è tuttora in corso, sia sul piano filologico sia su quello interpretativo, dopo che le vecchie tesi

[14] F. Zanotto, *Pinacothèque Barbini Breganze décrite par François Zanotto*, Venise 1847, 1850[2]. "Incettatore" definisce il Barbini Michele Caffi in una lettera a E.A. Cicogna, da quest'ultimo edita in *Delle inscrizioni veneziane*, VI, Venezia 1853, p. 903.

[15] L'oratorio della B.V. Assunta "nel luogo di Ca' di Marina" fu fondato con licenza del vescovo di Chioggia del 22 dicembre 1625; nel 1760 era di ragione del N.H. Francesco Contarini (*Catalogo delle chiese ed oratori della città e diocesi di Chioggia soggette alla visita di mons. Vescovo, raccolto nell'anno 1760*, edito in appendice a D. De Antoni, *La diocesi di Chioggia nelle relazioni ad limina dal 1593 al 1700*, "Chioggia. Rivista di studi e ricerche", 1 (1988), pp. 15-44; la citaz. a p. 34). Non lontano da Retinella, a Smergoncino, i Papadopoli possedevano una villa, sulla quale cfr. C. Semenzato, *Le ville del Polesine*, Vicenza 1975, p. 32, tav. 31. Sulla bonifica ottocentesca del basso Polesine cfr. A. Lazzarini, *Le risaie delle 'marine' ai tempi del Bocchi. Problemi economici e problemi ambientali*, in *Francesco Antonio Bocchi e il suo tempo 1821-1888*, a cura di A. Lodo (Atti del XVI Convegno di studi storici, Adria 21-22 apr. 1990), Rovigo 1993, pp. 201-214. Nulla apporta al nostro argomento il recente libro: G.A. Popescu-S. Zoppi, *Palazzo Papadopoli a Venezia*, Venezia 1993.

[16] F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia 1962, p. 247, scheda V.196.

"bresciane" (e morettiane in particolare) del Fiocco e dei suoi allievi, dominanti fino agli anni '60, sono state abbandonate a favore di una visione più "venetocentrica", scandita in due fasi, la tizianesco-pordenoniana prima, fin verso il 1540 (essendo discrimine l'impresa della Sala dei Giganti, cominciata in quell'anno), e la salviatesco-manieristica poi, per il resto della maturità dell'artista [17]. Infatti le sorprese, nello studio del Campagnola, non finiscono mai: se da un lato vengono riscoperte, anche se solo fotograficamente (Frangi, 1989/90), le migliori tra le tavole di S. Maria del Parto (un complesso, si ricordi, del 1531), passate a suo tempo sul mercato antiquario, dall'altro lato quello stesso ciclo viene attribuito a Stefano dall'Arzere (Ballarin, 1991), operando un rovesciamento di prospettiva tale da costringere, qualunque opinione si abbia di tale tesi, ad un generale riesame della pittura giovanile del Campagnola [18].

In un contesto così problematico, la scoperta di un'opera sicura ed importante del maestro non può non arricchire la discussione, anche se, in

[17] Principale letteratura sul Campagnola: G. Fiocco, *Piccoli maestri*, VI, *La pittura bresciana del Cinquecento a Padova*, "Bollettino d'arte", ser. II, VI (1926/27), pp. 305-323 (in particolare pp. 320-323); R. Colpi, *Domenico Campagnola (nuove notizie biografiche e artistiche)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XXXI/XLIII (1942/54), pp. 81-110; L. Grossato, *Affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano 1966, pp. 151-198; L. Puppi, *Campagnola, Domenico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 312-316; L. Olivato, schede 49-52 e 56 in *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra, Padova 1976, pp. 81-86, 92-93; M. Lucco, *Esercizi e divagazioni sul 'Dopo Mantegna'*, "Paragone", n. 323 (1977), pp. 125-128; E. Saccomani, *Ancora su Domenico Campagnola: una questione controversa*, "Arte veneta", XXXIII (1979), pp. 43-49; Ead., *Domenico Campagnola: gli anni della maturità*, "Arte veneta", XXXIV (1980), pp. 63-77; A. Santagiustina poniz, *Disegni tardi di Domenico Campagnola 1552-1564*, "Arte veneta", XXXV (1981), pp. 62-70; E. Saccomani, *Note sulla pittura padovana intorno al 1540*, in *Marco Mantova Benavides, il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, Padova 1984, pp. 241-252; M. Lucco, *Il Cinquecento (parte prima)*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza 1984, pp. 145-163; E. Saccomani, *Campagnola, Domenico*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, 1988², pp. 662-663; F. Frangi, *Un recupero per Domenico Campagnola*, "Arte veneta", XLIII (1989/90), pp. 20-29; A. Ballarin, schede 79-80 in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, Roma 1991, pp. 159-164; E. Saccomani, schede 69-78, ibid., pp. 145-158; A.M. Spiazzi, *Per la pittura a Padova nella prima metà del Cinquecento. Annotazioni e segnalazioni*, in *Paolo Pino teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè*, Scorzè 1992, pp. 107-121.

[18] Nel momento in cui scrivo (primavera 1997) è in corso l'atteso restauro delle due tavole di S. Maria del Parto rimaste in deposito alla chiesa di S. Maria della Pieve di Castelfranco. A questo intervento, che si effettua per opera della Soprintendenza di Venezia e sotto la mia direzione, nonché agli altri restauri eseguiti in precedenza sulle tavole del medesimo ciclo esposte alle Gallerie dell'Accademia, spero di poter dedicare, quanto prima, un esame specifico.

assenza di documenti d'archivio[19], possiamo situare cronologicamente la pala di S. Anna solo esaminandone con attenzione le ragioni stilistiche e ripensandole in relazione a tutto lo sviluppo del pittore. In questa sede devo limitarmi, tuttavia, ad appunti sommari. Un primo importante riscontro mi pare offerto dall'affresco raffigurante *S. Paolo*, visibile su una parete dell'oratorio padovano di S. Michele (fig. 5), pubblicato da Elisabetta Saccomani con la giusta attribuzione al Campagnola[20]. Possiamo porgli a fronte il S. Marco della pala di S. Anna: comune alle due figure è l'impostazione compositiva, con una gamba portante (la destra nel S. Marco, la sinistra nel S. Paolo) e l'altra flessa, il busto ruotato alla destra dello spettatore, il braccio destro piegato a traverso il petto (a tenere il libro nel S. Marco, la spada nel S. Paolo). La posa ricorda, forse non a caso, quella del *Redentore* di Michelangelo alla Minerva, del 1519-21. Anche lo stile del panneggio, fatta ovviamente salva la diversa tecnica e la non ottimale conservazione del *S. Paolo*, corrisponde nelle due figure: preciso, minuto ed accuratamente "scolpito".

Il *S. Paolo* è databile, a giudizio della stessa Saccomani, intorno al 1537, perché risulta affine al S. Luca che compare nella citata tela dei *SS. Protettori di Padova* al Museo Civico (fig. 6), eseguita, come sappiamo, in quell'anno[21]. Vediamo il S. Luca in piedi accanto al trono della Vergine, il braccio destro, come il S. Marco, girato dalla parte opposta per indicare all'attenzione della Madonna i Protettori di Padova, la testa pure volta a sinistra. Ma non sono questi i soli elementi di significativa consonanza tra la pala di S. Anna e il telero dei *Protettori*: evidenti le tangenze tra il S. Bartolomeo della prima e il S. Marco del secondo, che viene ritratto di profilo a sinistra della Vergine, con una gamba portante e l'altra piegata all'indietro, il capo volto verso l'alto. Altra coppia di facile raffronto è quella del S. Pietro, nella pala oggi a Loreo, e del vescovo S. Prosdocimo che, nel quadro civico padovano, amministra il battesimo alla giovane Giustina. Si esemplifica anzi, in queste due figure, una ben nota tipologia, quella dell'uomo anziano e canuto, con lunga barba, facile a ritrovare un po' in tutta l'opera del Campagnola: e basta

[19] L'archivio di S. Anna (Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni soppresse*) era già stato esplorato, nel 1901, da A. Moschetti (cfr. nota 4), ma senza esiti per il Campagnola. I libri dei conti degli anni 1534-37 (regg. 92 e 93) non contengono pagamenti relativi al dipinto. Dall'analitico indice delle scritture del monastero, compilato nel 1761 (reg. 1), non risulta alcun atto interessante il nostro argomento.

[20] SACCOMANI, *Domenico Campagnola*, 1980, p. 65, fig. 2. Si tratta di un lacerto, oggi del tutto isolato (alto circa 120 cm), di una raffigurazione un tempo, forse, più complessa. Il contorno dipinto a finto marmo, ancora visibile nella vecchia fotografia, e che forse era dovuto ad un restauro successivo, è stato oggi eliminato.

[21] Padova, Museo Civico, n. 634. Cfr. SACCOMANI, scheda 70 in *Da Bellini a Tintoretto*, 1991, p. 147, fig. 70 (con la vasta bibliografia precedente).

Fig. 5. Domenico Campagnola, S. Paolo, affresco. Padova, oratorio di S. Michele. (fot. Musei Civici di Padova, n. 2874)

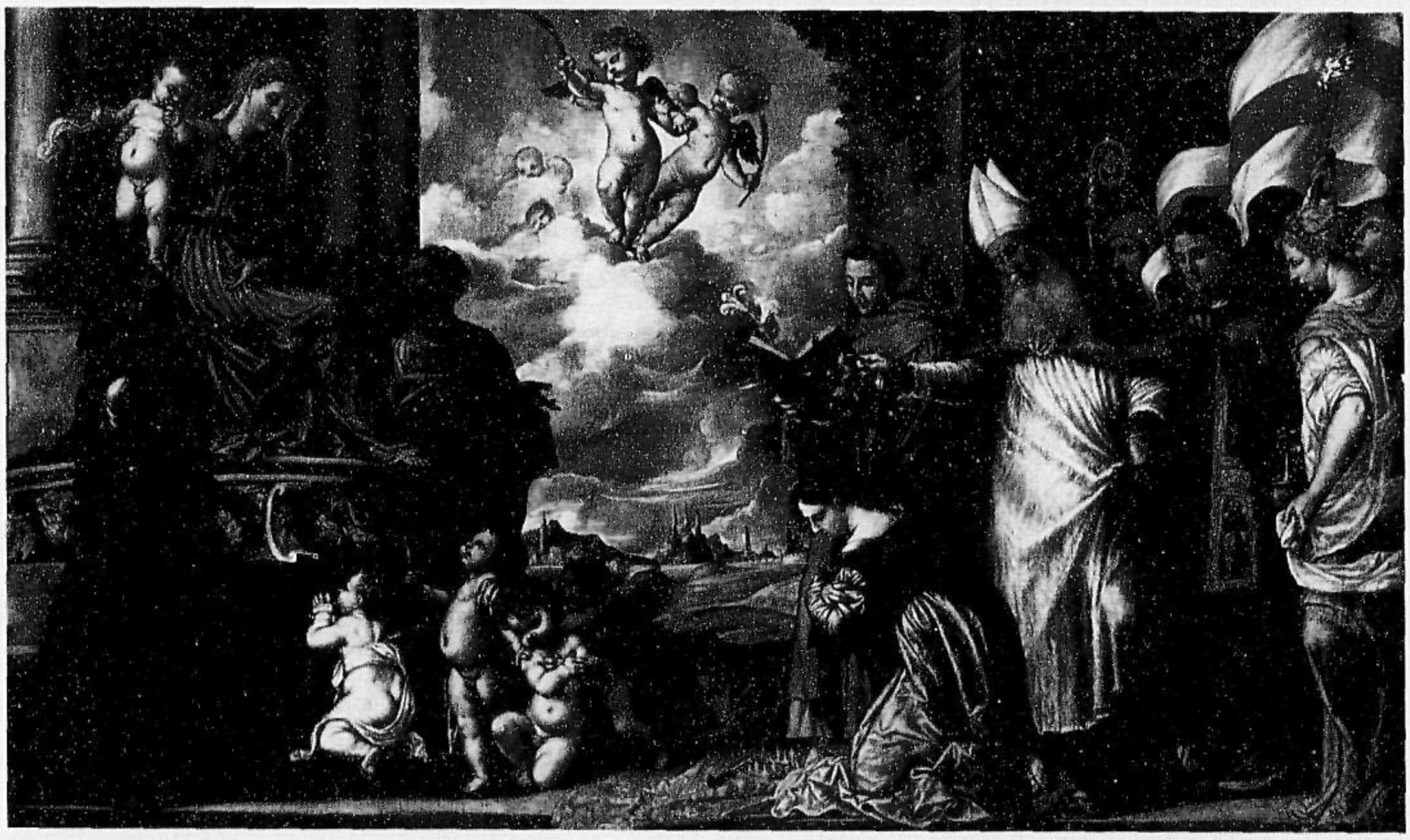


Fig. 6. Domenico Campagnola, Madonna col Bambino, S. Marco e S. Luca e i SS. Protettori di Padova, tela (1537). Padova, Musei Civici. (fot. Musei Civici di Padova, n. 11758)

ripensare all'analoga figura che compare, con la medesima inclinazione della testa (il vecchio seduto a tavola, in alto a destra), in una delle sue tele più importanti (benché, per la sua collocazione in proprietà privata, delle meno accessibili), l'*Erodiade che presenta la testa del Battista* del 1552 [22], oppure al S. Andrea nella tela della Sala dei Nodari, del 1551 [23].

Ritorniamo al dipinto dei *SS. Protettori*. Coincidono anche le minute particolarità della decorazione: i mascheroncini che abbiamo notato nei sandali di S. Marco nella tela di S. Anna ricordano quelli che decorano il trono di Maria nel quadro civico padovano. Esso certo, visto nell'insieme, manifesta una ricchezza di motivi culturali, come il pordenoniano "illusionismo dell'apertura paesaggistica" (Saccomani), o il tizianismo ispirato alla pala Pesaro evidente nel gruppo del trono della Madonna, che non sapremmo ritrovare nella nostra pala, di iconografia tanto più semplice. Quest'ultima opera basa buona parte del suo effetto, come si cercava di evidenziare all'inizio, sulla staticità monumentale, forse anche su un'atmosfera di silenzio contemplativo, che è ovviamente ben lontana dalla vivacità narrativa dei *SS. Protettori*, nella quale anzi si incarna, secondo non pochi autori, la "scomposta eloquenza" (Pallucchini) del tizianismo campagnolesco. Per trovare una maggiore affinità di spirito con la pala di S. Anna occorre guardare, semmai, all'affresco della Scuola del Santo, nel quale i *SS. Antonio e Francesco* (fig. 7), collocati ai due lati della *Madonna* fittile, sono composti, allo stesso modo, nella calma della meditazione. L'affresco della Scuola risulta documentato nel 1533: anch'esso presenta un doppio registro espressivo, con la parte alta movimentata dal volo angelico; rispetto alla nostra pala, dall'intonazione chiara e luminosa, l'affresco è più ombrato, e quindi di effetto più plastico.

Anche nel ciclo della Sala dei Giganti (1540-41 circa) si può rinvenire qualche somiglianza con la tela che stiamo studiando: la figura di Asconio Pediano, per esempio [24], è costruita con una rotazione del busto che richiama, sebbene meno da vicino, quello del nostro S. Marco e del *S. Paolo* dell'oratorio di S. Michele.

La ricerca fin qui condotta punta dunque a datare la tela ritrovata ad un momento compreso nella seconda metà del quarto decennio; fase nella quale la Saccomani (1988) inserisce anche la *Decollazione del Battista* del Museo di Padova (spostata più di recente [1991], e credo giustamente, all'inizio del

[22] Padova, collezione privata. Cfr. OLIVATO, in *Dopo Mantegna*, 1976, p. 84, n. 51b, fig. 51b.

[23] Padova, Museo Civico, n. 1603. Cfr. SACCOMANI, in *Da Bellini a Tintoretto*, 1991, p. 151, n. 73, fig. 73.

[24] GROSSATO, *Affreschi*, 1966, fig. 10.

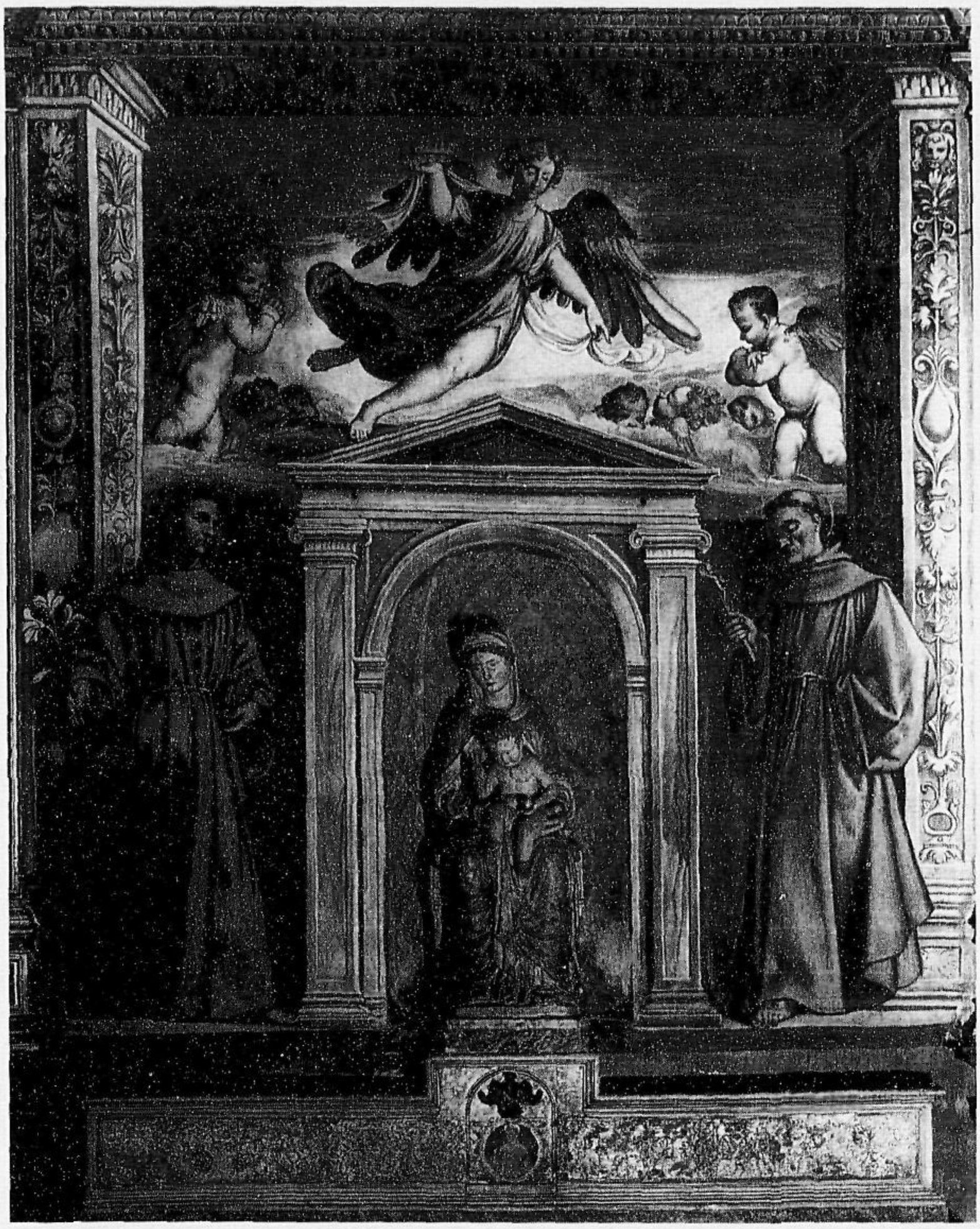


Fig. 7. Domenico Campagnola, SS. Antonio e Francesco e angeli, affresco (1533). Padova, Scuola del Santo. (fot. SBAS Venezia, n. 27524)

decennio), due scene a fresco dell'oratorio del Redentore a Padova (l'*Ultima cena* e l'*Andata al Calvario*, 1535 circa), gli affreschi dell'abside di Praglia (intorno al 1539), nonché una tela della collezione Papafava (che non conosco direttamente). Un insieme di opere, in realtà, abbastanza eterogeneo, e che forse sarà da rivedere e meglio distribuire. In esso la tela di S. Anna prende posizione con fisionomia peculiare, distanziandosi ugualmente dalla sofisticata composizione della *Decollazione*, come dall'esasperato plasticismo dell'*Ascensione* di Praglia. Una via "classica", dunque; e forse perfettamente adatta alle quiete benedettine di via Sperone Speroni.

ALBERTO RIZZI

Vestigia marciane nel Padovano

Anche se, *ictu oculi*, non sembra, il Padovano è veramente dovizioso di leoni marciani, scolpiti e dipinti [1], tanto da reggere al riguardo il paragone, in termini assoluti come relativi, con altre «provincie» del veneziano Stato da Terra, quali il Trevigiano e il Friuli [2] (ma non con l'Istria [3], in quanto in questa penisola non si verificarono le due ondate leontoclastiche che decimarono gli esemplari della Terraferma, dalla Lombardia al Friuli, cioè quella cambraica e quella giacobina [4]).

[1] Leoni marciani del Padovano sono citati o riprodotti anche nelle opere manoscritte e stampate di cui all'allegato catalogo.

[2] Il Friuli e il Trevigiano, nei confini al tempo della Repubblica Veneta (rispettivamente coi distretti di Portogruaro e di Bassano), sono con l'Istria le «provincie» più ricche attualmente di leoni marciani. Sugli esemplari del Trevigiano un parziale elenco è nel mio articolo, *«Urbem tibi dicatam conserva» (i leoni marciani di Treviso e della sua Marca)*, "Ateneo Veneto", CLXXVI (1989), pp. 25-55: gli esemplari scultorei e pittorici di cui sono ora a conoscenza sono circa il doppio di quelli ivi considerati.

[3] Al riguardo v. A. Rizzi, *«Pax in hac civitate et in omnibus abitantibus in ea». I rilievi marciani di Capodistria*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", cl.s.m., CXLIX (1990-91), pp. 175-208; Id., *Catalogo dei leoni marciani in Istria*, "Ateneo Veneto", CLXXXI (1994), pp. 43-108; Id., *I «tredici» leoni di Montona*, in *Histria Terra*, supplemento agli "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", Trieste 1996, pp. 7-28; Id., *Addenda ai leoni marciani dell'Istria*, "Ateneo Veneto", CLXXXIII (1996), pp. 385-92.

[4] Sulle distruzioni dei leoni veneti nel 1509-16 v. A. Rizzi, *Il leone di San Marco e la lega di Cambrai*, "Ateneo Veneto", CLXXXIII (1996), pp. 297-314. Sulla ben più conosciuta leontoclastia giacobina, su cui manca tuttora uno studio generale, si vedano i cenni in A. Santalena, *Leoni di S. Marco, con documenti e illustrazioni*, Venezia 1906, oltre che in vari miei articoli di specifico argomento territoriale, tra cui, soprattutto per la capitale, *Il San Marco a San Marco. L'emblema lapideo della Repubblica Veneta nel suo cuore politico*, "Ateneo Veneto", CLXXVII (1990), pp. 7-46. A Padova e nel suo territorio la leontoclastia cambraica, anche se di breve durata rispetto ad altre città – ma a Treviso non si registrò proprio per la mancata entrata dei collegati – dovette apportare danni molto radicali e capillari essendo sopravvissuti solo esemplari di dimensioni ridottissime *(CAT 11, 49)*, come non mancano d'altronde di registrare sia il Sanudo per Este che Jacopo Bruto per il capoluogo (*CAT 105*, 4*)*. Nel 1797 i leoni di Padova cominciarono a essere distrutti sistematicamente a partire dal 30 aprile – i Francesi erano entrati in città attorno alle sei pomeridiane del 28 – come riporta per quel giorno una cronaca pubblicata da G. Gennari, *La Republica Francese a Padova (28 aprile 1797-20 gennaio 1798). Frammenti di una cronaca inedita*, Padova 1873 p. 9: «si leva o si guasta il Leone insegna della Repubblica, in tutti i luoghi». Va notato inoltre che proprio da Padova partirà l'offensiva ideologica contro il leone marciano "democratizzato" – gli era stata cambiata la tradizionale scritta sul libro con quella di «Diritti e doveri dell'uomo e del cittadino» – il che significava in termini politici contro gli sforzi da parte della Municipalità

Tale consistenza numerica, come qualitativa, si deve soprattutto al capoluogo, che incide con oltre metà delle opere. Anche se agli stessi padovani la cosa potrà sorprendere in quanto finora mai rilevata, la città risulta figurativamente la più marchesca in assoluto, dopo ovviamente Venezia[5]. Con un'ottantina di esemplari documentati, di cui circa due terzi sopravvissuti, l'urbe patavina non solo supera quanto a leoni veneziani ogni corrispondente città dello Stato da Terra ma anche di quello da Mar, come Zara, Corfù e Candia[6], dove ben più evidenti sono le vestigia marciane, nonostante distruzioni o alienazioni verificatesi per vari fattori nel presente declinante secolo[7].

Ma dove sono poi questi leoni patavini? Intendendo naturalmente come tali quelli originali e non gli appariscenti esemplari otto-novecenteschi presenti nel centro cittadino, da quelli *patriotticamente* ruggenti in Piazza dei Signori (*OM 53, 54*) agli altri capziosamente imitativi dei palazzi del Podestà

Provvisoria veneziana di mantenere l'integrità dello Stato. Così infatti si rivolgeva ai Padovani il 30 floreale (19 maggio) il generale di Divisione Victor Perrin: «L'effigie di S. Marco circola nelle vostre contrade, e i suoi ammiratori già si consolano di fabbricarvi nuove catene. La Municipalità di Venezia affetta di farne pompa in tutti i suoi manifesti colla speranza senza dubbio di esercitare ancora una volta il terrore dell'inquisizione sull'uomo probo e onesto. Ella si è eretta in una specie di governo i primi passi del quale sembrano incamminarsi verso il Machiavellismo di quello, da cui ben a ragione vi siete sottratti» (cfr. in SANTALENA, *Leoni di S. Marco*, pp. 13-15)

[5] Non comprendendo la laguna e tralasciando i leoni raffigurati in bandiere (cfr. M. DE BIASI, *Il Gonfalone di S. Marco*, Venezia 1981) o quelli non compiutamente marciani ma ad essi solo alludenti (cfr. invece M. KNEZEVICH, *Il leone e il Palazzo*, Venezia 1996), chi scrive ha compilato per la sola Venezia oltre ottocento schede di leoni marciani, dei quali però una gran parte scalpellati su ponti o vere da pozzo (su questi ultimi cfr. A. RIZZI, *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua Laguna*, Venezia 1981, mentre sono pochissimi gli esemplari del genere registrati sui ponti nella pur documentatissima opera di G. ZUCCHETTA, *Venezia ponte per ponte. "... Vita, morte e miracoli..." dei 443 manufatti che attraversano i canali della città*, voll. 2, Venezia 1992).

[6] Dello scrivente si veda al riguardo: *I leoni di Zara,* "Ateneo Veneto", CLXXV (1988), pp. 7-36; «*Sub umbra alarum tuarum*»: *Il leone di San Marco a Corfù*, "Θησαυρίσματα", 25 (1994), pp. 294-319; *Il leone veneto a Creta*, *ibidem*, 22 (1991), pp. 97-126.

[7] Sulle distruzioni in Jugoslavia nel XX sec. si veda recentemente, oltre al citato articolo su Zara, A. RIZZI, *Un ventennio di leontoclastia in Dalmazia: dai "fatti" di Traù a quelli di Zara (1932-1953)*, "La Rivista dalmatica", LXVI (1995), p. 12; ID., *Il leone di San Marco in Dalmazia dopo la caduta della Repubblica Veneta: fasti e nefasti dal 1797 al 1932*, *ibidem*, LXVI (1995), pp. 174-83; ID., *I leoni di San Marco in Dalmazia. Catalogo storico-artistico*, "Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria" [Roma], XIX, NS VIII (1996), pp. 73-198; L. TOMAZ, *Le quattro giornate di Cherso 12-15 giugno 1797, in difesa del gonfalone di San Marco e la tenace resistenza popolare durante la prima dominazione austriaca,* "Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria" [Venezia], vol. XXV (1996), pp. 47-48 e 93-123. È ancora in corso di stampa: A. RIZZI, *Tra leontofilia e leontofobia: il leone di S. Marco e la Questione Adriatica*, in *Homo Adriaticus: identità culturale e autocoscienza attraverso i secoli* (atti del convegno intern. di Ancona, 10-13 nov. 1993).

e del Bo' (*OM 56-57*) ai vari emblemi assicurativi (*OM 63, 67*). Essi sono raggruppabili in tre principali nuclei. Di questi il più perspicuo appare quello ben poco noto, e ancor meno reclamizzato, che è al Palazzo della Ragione, dove si riscontra la più grande serie di affreschi in assoluto di tutto il *corpus* marciano (composto di oltre tremila *pezzi* scultorei e pittorici), un altro è costituito da un eterogeneo insieme di esemplari, per lo più piccoli e spesso *mimetizzati*, i quali sono in buona parte sfuggiti alle due suddette leontoclastie, mentre un terzo gruppo consiste nelle opere museificate, quasi tutte inedite, tra le quali è purtroppo assente, a causa di un mancato acquisto comunale nel secolo scorso, l'esemplare che campeggia ora sulla stucchevole facciata neorinascimentale del romano Palazzo delle Assicurazioni Generali (*CAT 60**), il quale, paradossalmente, costituisce di gran lunga il più noto leone marciano patavino, essendo stato a lungo il marchio dell'allora multinazionale compagnia assicuratrice[8].

È difficile spiegarsi perché gli esemplari affrescati del Palazzo della Ragione siano stati così trascurati negli studi, invero non numerosi, relativi al «San Marco in forma de lion»[9], tanto da non apparirvi neppure in una fuggevole menzione. Ciò si può comprendere per le due poco visibili lunette di Domenico Campagnola sul loggiato (*CAT 14-15*), ma non certo per le undici gigantesche (*CAT 16-19, 21-24, 26-28*) – le misure *standard* sono di un metro e ottanta per due e mezzo – "moleche" del Salone, alcune più o meno sfigurate nei restauri dei secoli XVII e XVIII ma altre perfettamente apprezzabili sul piano non solo iconografico ma anche propriamente artistico. Senza contare poi la presenza di altri due esemplari andanti (Figg. 9-10), di cui uno del 1507 (*CAT 25*), già attribuito a Jacopo da Montagnana, è tra i più pregevoli documenti pittorici del genere e questo non solo per le sue ragguardevoli dimensioni – l'intero comparto misura cm 250 x 277 – ma per la cura miniaturistica colla quale è eseguito l'allegorico paesaggio circostante.

Più comprensibile è la mancata conoscenza di tanti piccoli esemplari patavini, di cui alcuni sono rari incunaboli precambraici, quali due graziosissimi rilievi, uno in un cortile di difficile accesso di un antico stabile in Via

[8] Sui leoni delle Assicurazioni Generali v., oltre a quelli di cui in bibliografia al *CAT 60**, Assicurazioni Generali di Trieste e Venezia, *Proprietà immobiliare urbana e agricola*, Bergamo 1963, *passim*.

[9] Oltre al citato libriccino del Santalena si veda N. Papadopoli Aldobrandini, *Il leone di San Marco. Pensieri ed osservazioni di un numismatico*, Venezia 1921; L. Dal Gian, *Il leone di S. Marco sulle monete e sulle oselle della Serenissima*, Venezia 1958; W.H. Rudt de Collenberg, *Il leone di San Marco. Aspetti storici e formali dell'emblema statale della Serenissima*, "Ateneo Veneto" CLXXVI (1989), pp. 57-84; G. Aldrighetti, *Il leone di San Marco. Analisi storico-araldica per lo stemma, gonfalone, bandiera e sigillo della Provincia di Venezia*, supplemento al n. 1/3 del 1995 della "Provincia di Venezia".

Euganea (*CAT 49*) e altro in una *clef de pendentif* (Fig. 2) nel porticato quattrocentesco del Palazzo della Ragione (*CAT 11*), talmente sfuggente questo che, nonostante ci fossi passato accanto tante volte durante le mie indagini leonine, non me ne accorsi fino ad una specifica segnalazione verbale di Andrea Calore, mio zelante informatore marciano per Padova e il suo territorio [10]. Settecenteschi leoni erratici di piccole dimensioni, di carattere ad evidenza collezionistico trattandosi di termini confinari, sono infissi in posizioni poco evidenziate in Corte Capitaniato (*CAT 44*) e nel cortile della Reggia Carrarese (*CAT 45-46*), mentre altri all'interno del «Santo» sono a fatica individuabili nei vari monumenti sepolcrali del XVI e XVII secolo (*CAT 38-42*) e altri ancora sono come mimetizzati fra gli intagli delle fastose librerie barocche del Seminario (*CAT 47-48*). Anche la statua della famosa «Gata de Padoa» sul bastione omonimo, evocante l'assedio imperiale del settembre 1509 dopo il recupero veneziano della città, regge uno scudo sagomato con un elegante leoncino "in moleca" (*CAT 55*).

Ben più rilevante è però il lapideo nucleo marciano museale [11]. Dopo quello alla Casa da Noal [12] di Treviso si tratta del nucleo del genere più cospicuo della Terraferma, il quale, come s'è detto, è praticamente sconosciuto ed attende di essere valorizzato nell'imminente esposizione stabile nel primo chiostro della nuova sede del museo civico agli Eremitani. Tra i pezzi di dimensioni piccole e medie, di difforme qualità, quello più interessante per il suo valore storico è certo un tarchiato consunto leoncino andante a destra, dal muso frontale colla lingua arcaicamente estroflessa, ricavato a bassorilievo in un cippo anepigrafo di provenienza ignota ma di certo già al confine tra il Padovano ed il Dogado (*CAT 67*) (Fig. 1), essendovi figurati sulla

[10] *Per la collaborazione in occasione del presente studio ringrazio anche* Davide Banzato, Girolamo Zampieri, Michela Knezevich, Antonino Lo Vullo, tutti del Museo Civico di Padova, nonché Maurizio Berti e Pierluigi Fantelli del Comune di Padova e Giuseppe Battaglia di Montagnana.

[11] Un altro nucleo collezionistico, ora pubblicamente visibile, è nella Villa già Monico di Mirano (*CAT 113-116*) mentre alla Ca' Marcello, già Cini, di Monselice va segnalata una trecentesca "moleca" (*CAT 119*) [Fig. 12] su di un sarcofago di provenienza veneziana, una delle poche riscontrabili sui fianchi di tali manufatti, come se ne vedono a Venezia nell'Oratorio dell'Annunciata in Campo S. Anzolo – in base all'iscrizione si tratta del sepolcro di Michele o Alvise Morosini, entrambi procuratori di S. Marco rispettivamente tra il 1357-77 e il 1404-05 – e nella sala capitolare dei Frari sull'arca del doge Francesco Dandolo (1339-40), dove il leone ha significato sia politico che sacro quale allegoria della resurrezione della carne (cfr. A. Manno, *San Marco Evangelista. Opere d'arte delle chiese di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1995, pp. 100-01, con fig.). È escluso invece un carattere politico pel leone "veneto-bizantino", databile in base al suo modellato piatto alla prima metà dell'XI secolo, infisso all'esterno delle cucine della sunnominata Ca' Marcello, il quale tuttavia costituisce uno dei più rilevanti prodromi iconografici del leone veneto andante.

[12] Cfr. Rizzi, «*Urbem tibi dicatam...*», cit., pp. 44-47.

Fig. 1. Padova, Museo Civico. Piccolo leone marciano andante (ante 1405) scolpito su cippo confinario tra il territorio di Padova e il Dogado (*CAT 67*).

Fig. 2. Padova, Palazzo della Ragione. Capitello pensile (3° decennio del XV sec.) del porticato terreno con leoncino marciano "in moleca" (*CAT 11*).

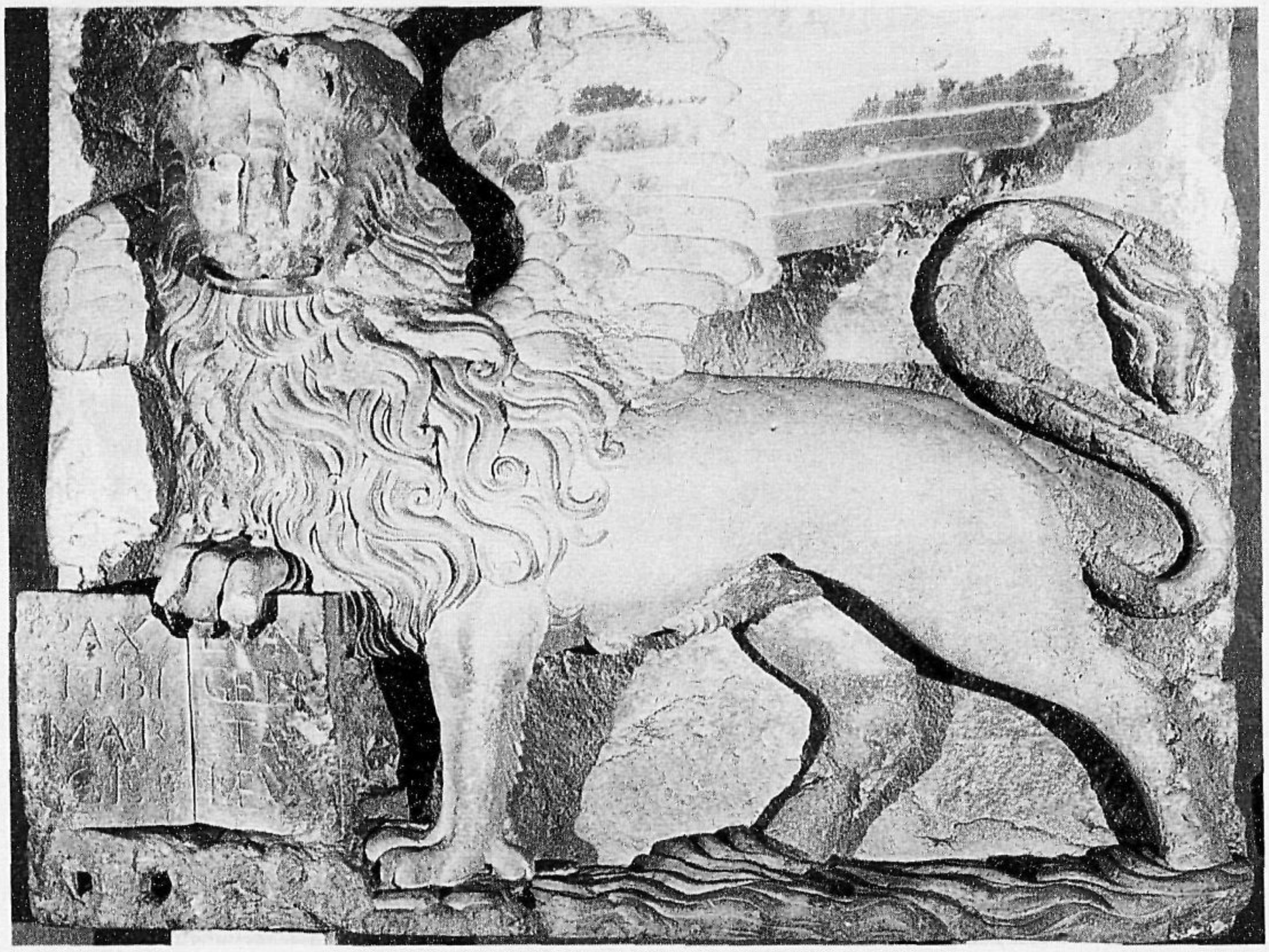


Fig. 3. Padova, Museo Civico. Leone marciano andante (fine del XV sec.) di ignota ubicazione originaria (*CAT 70*).

faccia opposta stemmi contigui di Padova e dei da Carrara, araldicamente questo in posizione d'onore. Trattasi di un manufatto evidentemente anteriore al 1405, anno della conquista di Padova da parte di Venezia, da cui proviene il materiale litico che è la pietra d'Istria [13].

I leoni figurativamente e dimensionalmente più notevoli del museo padovano sono tre rinascimentali: uno calligrafico tardoquattrocentesco in pietra di Nanto (*CAT 70*) (Fig. 3) e due protocinquecenteschi in pietra d'Istria (*CAT 68-69*) di cui rimangono le gigantesche teste (Figg. 4-5) e i quali appartenevano alle porte o mura cittadine o comunque ad edifici pubblici di prim'ordine, similmente ad un mutilo esemplare da chi scrive identificato nel «Castello Pacchierotti» di Montemerlo alle pendici dei colli Colli Euganei

[13] È questo in assoluto il più antico leone marciano confinario che si conosca (sui cippi contrassegnati coll'emblema veneto cfr. Rizzi, *I leoni marciani del Cadore*, LXVIII [1997], n.9 pp. 27-28; Id., *Addenda...*, passim). Numerosi "utilitaristici" rilievi marciani connessi con l'acqua, cioè inerenti a ponti, traghetti, chiuse etc., sono documentati o riscontrabili, scalpellati o non, sia nel capoluogo (*CAT 50*, 51, 52, 59, 77, 78**: cfr. *Padova città d'acque. Guida alla Mostra*, Padova 1989; M. Bonnarigo, *Padova. La città, le acque*, Abano Terme 1992) sia nel territorio (*CAT 87, 88, 100, 101*, 102*, 109*, 120*, 137, 138*, 141, 142*).

Fig. 4. Padova, Museo Civico. Testa di leone marciano andante (I quarto del XVI sec.?), già sulle mura urbiche o su edificio pubblico (*CAT 68*).

Fig. 5. Padova, Museo Civico. Testa di leone marciano andante (1517) già sulla Porta di S. Croce (*CAT 69*).

Fig. 6. Padova. Il Bastione del Castelnuovo col leone marciano rinvenuto da poco e ripristinato sopra la coeva porta da acqua del 1519 (*CAT 61*).

(*CAT 93*) [14] (Fig. 8). Sulle cinquecentesche mura patavine [15] che finalmente si stanno sottraendo ad un lungo degrado, è ancora infisso nel Bastione dell'Arena un leone mutilo attualmente occultato dalla vegetazione (*CAT 54*) (Fig. 7), mentre un grande frammento di altro scalpellato si trova tuttora sulla Porta di S. Giovanni (*CAT 62*), dove fortunatamente non è stato distrutto per far luogo ad un'imitazione come alla Porta Savonarola (*OM 60*). Recentissima è poi la scoperta sul Bastione Castelnuovo (Fig. 6) di un altro grande coevo leone andante (*CAT 61*) il quale si specchia ora spettacolarmente sul larghissimo fossato antistante.

[14] Nel romantico «Castello Pacchierotti» si conservano vari misconosciuti rilievi alcuni dei quali di non indifferente interesse. Tra gli altri, infissa nell'edificio del custode, è una di quelle quattrocentesche formelle mistilinee fittili delle quali vari esemplari sono disseminati a Venezia, nella terraferma, in Friuli, in Emilia ed altrove. Nel Padovano se ne riscontrano nel capoluogo nei depositi del Museo Civico e in una palazzina in Corte Capitaniato mentre nel territorio originario sono presenti sulla neomedievale Cassa di Risparmio di Montagnana e in edifici a Piove di Sacco e Mirano (sull'argomento si vedano i cenni in A. Rizzi, *Scultura esterna di Venezia. Corpus delle Sculture Erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*, Venezia 1987 pp. 516 e passim; Id., «*Urbem tibi dicatam....*», p. 32 n. 12),

[15] Sulle mura cinquecentesche di Padova si veda la bibliografia in L. Puppi-M. Universo, *Padova*, Bari 1982, p. 283, cui aggiungasi almeno *Padova e le sue mura* (a cura di E. Franzin), Padova 1982.

Fig. 7. Padova, Bastione dell'Arena. Leone marciano mutilo (1526 c.) attualmente occultato da vegetazione (*CAT 65**).

Fig. 8. Montemerlo (Cervarese S. Croce), Villa Serenella («Castello Pacchierotti»). Leone marciano mutilo (2°-3° decennio del XVI sec.) probabilmente già sulle mura urbiche padovane (*CAT 93*).

Circa gli appariscenti leoni *di rappresentanza* è quanto mai strana la presenza tardissima a Padova dell'unica colonna marciana erettavi, quella di Piazza dei Signori, innalzata solo nel 1787, un decennio prima quindi della caduta della Repubblica Veneta (*CAT 1**)[16]. Il recupero del fusto romano avvenuto a quell'epoca nel terreno corrispondente al futuro Caffè Pedrocchi non è una spiegazione di per sé sufficiente dell'assenza in città fino a tale data di un leone stilita, cosa che trovava riscontro solo a Bergamo[17] dove però le fonti attestano che la colonna non vi fu eretta per l'opposizione della rappresentanza cittadina che con quel veto intendeva ribadire il carattere di libera dedizione a Venezia e non di conquista della città, il che, almeno teoricamente, era anche il caso di Padova all'indomani del crollo del dominio carrarese. Nello Stato da Terra solo in città minori come Belluno e Crema non furono erette colonne marciane, le quali in tutto il territorio della Repubblica è presumibile non fossero inferiori al centinaio, dato questo che per oltre la metà dei casi risulta verificabile sul posto o quanto meno è documentabile.

Obtorto collo però una giustificazione specificatamente locale potrebbe fornirsi anche all'assenza a Padova del segno politicamente più pregnante del potere veneziano. Ci si riferisce al fatto che, giocando un ambiguo ruolo semanticamente, ma non certo urbanisticamente, affine a quello del medievale grifone stilita di Zara[18], una tozza colonna con leone, sia pure non marciano e tanto meno veneziano, a Padova era, ed è tuttora, posta davanti alla Chiesa di S.Andrea, nell'appartata piazzetta omonima. Tale leone, volgarmente detto «Gata de S. Andrea», poteva essere scambiato per un leone veneziano, il che si verificò infatti durante le capillari distruzioni giacobine,

[16] Sulle colonne marciane v. A. Rizzi, *Colonne marciane e contesti urbani nello Stato Veneto prima e dopo Cambrai*, in *Lo spazio nelle città venete (1348-1509). Urbanistica e architettura, monumenti e piazze, decorazione e rappresentazione* (atti del I convegno nazionale di studio, Verona 14-16 dic. 1995), pp. 190-202. Aggiungasi alle colonne elencate quella di Montagnana (v. sotto) e la presenza ad Asola (ora nel Mantovano ma già capoluogo di quadra del veneto Bresciano) in piazza di un pilo di gonfalone accanto alla colonna marciana, quale compare nella pianta cittadina fornita da Giovanni da Lezze (1609-10).

[17] Cfr. C. Caversazzi, *Paralipomeni. II. Le insegne del Leone Veneto sul Palazzo della Ragione*, in "Bergomum", XXVII (1933), pp. 5-6 e 13-14.

[18] C. Cecchelli (*Zara* [catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia], Roma 1932), così scriveva al riguardo (p. 12): «vi fu poggiato sopra un leoncello romanico (di quelli stilofori che stanno alle porte delle cattedrali) forse per figurare un Leone di S. Marco [...] La colonna dovett'essere eretta all'epoca veneta, proprio per inalberare il segno di S. Marco e servire agli usi di giustizia». Quello del Cecchelli fu un duplice abbaglio in quanto ad evidenza non di leone ma di grifone stilita si tratta, nel mentre la colonna poggia il basamento sul piano del foro romano, come è apparso chiaramente in seguito agli scavi effettuati nell'area durante gli anni Sessanta (v. I. Petricioli, *Neobjelodanjene romaničke skulpture u Zadru*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 7 [1953], p. 26).

gaffe che fu riparata nello stesso anno 1797, come riportato in una cronaca in data 22 luglio di quel fatidico anno: «Rimpetto alla chiesa di Sant'Andrea è stato, ad istanza di quei popolani, rimesso il Leone, a somiglianza dell'antico ignorantemente demolito, con una memoria dettata dall'ab.Cesarotti; e tutto fu fatto a spese del conte Girolamo Dottori» [19]. Tale leone, verosimilmente romanico, è detto «demolito» il 30 aprile o subito dopo in quanto scambiato per l'emblema veneto e sarebbe stato sostituito con uno simile, cioè un'imitazione eseguita dallo scultore Felice Chiereghin [20] – ma probabilmente si trattò solo di un restauro – anche se non doveva essere un problema sostituirlo con altro affine esemplare romanico coricato poiché a Padova tali leoni (e grifoni) erano disponibili *ad abundantiam*, come dimostrato tra l'altro dall'odierno nucleo museale costituito da ben quattro esemplari.

Nel territorio padovano [21], venezianamente inteso, antiche colonne marciane svettano oggi solo a Mirano fedelissima e ad Arquà (*CAT 110*, 80**), ma pili di bandiera ornati col leone alato, superstite o scalpellato, si riscontrano oltre che a Padova, a Piove di Sacco e a Camposampiero (*CAT 2*, 136, 91**). Probabile è inoltre la presenza originaria della colonna anche ad Este e a Cittadella (*CAT 105*, 96*) mentre a Montagnana (Fig. 14) essa era ancora in loco, al centro della vastissima piazza cittadina, fino al 1881 (*CAT 121**), anno in cui fu sostituita con un monumento a Vittorio Emanuele II.

Nella marchesca Montagnana, il cui blasone per privilegio del doge Steno nel 1405 si fregia del leone andante (*CAT 122*, 123*, 125*, 126, 127, 128, 129, OM 38-44, 47*) l'originaria elegante colonna, eretta nel 1751 e alta otto metri e mezzo, si conserva smembrata in tre parti ricomponibili senza alcun problema [22], per cui se ne auspica senz'altro il ripristino, possibilmente sul luogo d'origine, propugnato ora dal locale circolo filatelico e numismatico [23]. Questa operazione si presenta ineccepibile sia sul piano sto-

[19] GENNARI, *La Repubblica Francese*, p. 38.

[20] M. CHECCHI-L. GAUDENZIO-L. GROSSATO, *Padova (Guida ai monumenti e alle opere d'arte)*, Venezia 1961, p. 63.

[21] Il territorio padovano comprendeva nel XVI sec. sei podestarie (Piove di Sacco, Camposampiero, Cittadella, Monselice, Este, Montagnana) e sei vicarie (Arquà, Teolo, Mirano, Oriago, Conselve, Anguillara). V. la Relazione del podestà Bernardo Navagero presentata al Senato Veneto nel 1549 (in *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, IV. *Podestaria e capitanato di Padova* a cura di A. TAGLIAFERRI, Milano 1975, p. 19. V. CORONELLI (*Blasone Veneto o gentilizie insegne delle famiglie patrizie oggi esistenti a Venezia*, Venezia 1706 [repr. *ibid.*1975]) aggiunge alle podestarie anche quella di Castelbaldo.

[22] Sulla colonna di Montagnana v. A. BORIN-G. BATTAGLIA, *La colonna veneziana di Montagnana*, Montagnana 1997.

[23] Il circolo ha coniato una medaglia che su recto riproduce una veduta della piazza con la colonna ripristinata e sul verso la scritta «SEGNO / CHE VENEZIA DIEDE / L'ANNO MDCCLI / DOPO LA DEDIZIONE / DELLA MAGNIFICA COMUNITÀ / DI MONTAGNANA / ALLA SERENISSIMA REPUBBLICA / NEL

rico che su quello urbanistico e non è un caso che essa sia stata ripetutamente proposta tra il 1898 e il 1946, ricevendo anche il benestare del Soprintendente ai Monumenti di Venezia il quale nel 1926 per primo giustamente propose il ritorno della colonna non solo nella piazza ma nella sua originaria ubicazione.

Il ripristino della colonna di Montagnana appare oggi più che mai, in occasione del secondo centenario della caduta della Repubblica Veneta, non solo opportuno ma doveroso, anche per dimostrare che il «San Marco in forma di lion» è al di sopra, oggi come ieri, di quelle molteplici strumentalizzazioni e demonizzazioni di cui fu vittima fin dall'indomani della giacobina capillare *damnatio memoriae.*

MCDV / E / FURIA RIVOLUZIONARIA / ROVINÒ / NEL MDCCXCVII». Purtroppo recentissime strumentalizzazioni e conseguenti demonizzazioni dell'emblema marciano mettono in forse la realizzazione di tale lodevole iniziativa.

CATALOGO

Abbreviazioni ed avvertenze
CAT: opere eseguite durante la Repubblica Veneta.
OM: opere moderne, posteriori alla Repubblica Veneta.
* (dopo il n° di catalogo): opere alienate o totalmente distrutte.
Sc.: scritte. *Prov.*: provenienza. *Cons.*: conservazione. *Bibl.*: bibliografia.

Destra e sinistra s'intendono rispetto a chi vede, salvo specificazioni in contrario.
Il territorio preso in esame è quello della «provincia» al tempo della Repubblica Veneta.

PADOVA

1*. Piazza dei Signori. Su colonna fatta elevare nel 1787 dal podestà Caterino Corner su disegno dell'architetto Domenico Cerato (o del proto Alvise Giacon?) – il fusto, di età romana, era stato rinvenuto nel 1764 nell'attuale area del Caffè Pedrocchi – era collocato un leone marciano andante (tipo stante) a destra reggente libro aperto ed avente muso frontale, ali parallele e coda arcuata. La statua fu abbattuta il 27 aprile del 1797, coll'ingresso dei Francesi a Padova (nel 1870 il leone fu rimpiazzato da esemplare di Natale Sanavio: v. *OM 53*). La colonna è in luogo di pilo del gonfalone veneto che si trovava qui fin dal 1406 e che fu nel 1787 trasportato sull'altro angolo della piazza, sempre di fronte al Palazzo del Capitanio (cfr. scheda seguente). Su di una faccia del basamento, che imita quello del quattrocentesco pilo, è la scritta «ANTIQVVM VRBIS RELIQVIVM / TERRA. EFFOSSVM. / SIBI. DATVM. DONO. / CATHARINVS. CORNELIVS / PRAEF. AVREI ET IPRO. PRAET. / FORI. ORNAVIT / P. AN. MDCC / LXXXVII». *Bibl.*: Haftmann, 1939, p. 137, p. 497; T.C.I., ed. 1954, p. 317: «colonna romana con il leone di S. Marco» (menzione omessa nell'ed. del 1992); Cecchi-Gaudenzio-Grossato, 1961, p. 497: originario «leone nimbato»; Puppi-Universo, 1982, fig. 17 p. 16; Puppi-Toffanin, 1983, p. 80; Maisel, 1989, p. 305; Rizzi, 1989, p. 32 n. 2; Stella, 1990, fig. p. 199.

2*. Piazza dei Signori . Pilo di gonfalone (XVII sec.): nel basamento, sulle facce Est ed Ovest, in tondi scalpellati (diam. cm 22,5) erano raffigurati probabilmente 2 leoni marciani "in moleca".

3*. Piazza dei Signori. Palazzo del Capitanio, sull'attico dell'Arco dell'Orologio: grande leone marciano andante verso destra – in alcune stampe è però raffigurato in direzione opposta (v. Semenzato, 1988, passim) – reggente libro aperto ed avente muso frontale, ali parallele, coda distesa (era dorato, come appare nel dipinto di Pietro Damini «Lo scambio delle chiavi di Padova tra i fratelli Massimo e Silvestro Valier» al Palazzo del Podestà: v. Banzato-Fantelli, 1993, fig. p. 56).

4*. Piazza dei Signori. Palazzo del Capitanio, sopra l'ingresso. Prima della guerra cambraica vi era scolpito leone marciano, danneggiato o distrutto dai fautori dell'Impero durante il breve periodo in cui i Veneziani perdettero il dominio della città (6 giugno-17 luglio 1509). Leonardo Trissino, «eques capitaneus caesareus», obbligò il 18 giugno Vittore da Este, partigiano di Venezia, di colpire il detto leone, secondo quanto riportato negli «Annalia» di Jacopo Bruto (v. in Gloria, 1863, p. 60): «in plathea domini, ubi erant

certi falconeti, fecit quod Victor de Este proiecit in sanctum Marcum cum uno falconeto unam alam sancti Marci de supra portam curie domini Capitanei contra tamen voluntatem ipsius Victoris qui nolebat proicere». V. anche Rizzi, 1996, p. 309.

5*. Piazza dei Signori. Loggia del Consiglio: grande rilievo di leone marciano andante, opera di Giovanni Minello eseguita nel 1526 e distrutta nel 1797. Della lastra, che era al centro della parete di fondo, in corrispondenza dell'arcata di mezzo, si distinguono ancora ubicazione e formato (cm 120 x 150). *Bibl.*: Berchet, 1906, p. 35; Maffei, 1994, p. 89 n. 93: citaz. del compenso al Minello per le «Armi e il sanmarcho» nella Loggia.

6*. Palazzo del Podestà (Municipio), prospetto verso il Palazzo della Ragione, 2° piano, tra la 2ª e la 3ª finestra da destra: leone marciano distrutto (1554). Leone andante ad altorilievo (cm 120 x 170 c.; tutto il comparto: cm 220 x 170c.) di cui rimane parte della cornice prospettica in pietra d'Istria (in alto e a destra) mentre la scultura è stata sostituita nel 1933 da buona imitazione in stile mediocinquecentesco (v. *OM 55*). Sottostante e contiguo sussiste uno scudo sagomato relativo al podestà Marcantonio Grimani. *Sc.*: «MARˢ. ANTˢ GRIMANVS PRAET / MDLIIII» (sulla cornice sotto lo stemma).

7. Palazzo del Podestà (Municipio). Secondo cortile pensile, al centro. Vera da pozzo, su ciascuna faccia: 4 leoni marciani scalpellati (3° quarto del XV sec.). Pietra d'Istria, cm 30 x 50. Leoni andanti a sinistra già aventi ali parallele e code sollevate. Essi sono interamente scalpellati ma conservano le sagome visibili. In un leone (quello sulla faccia Ovest) è rimasta la parte terminale della coda.

8*. Volto della Corda (cavalcavia tra il Palazzo del Podestà e quello della Ragione), in chiave di volta verso Piazza delle Erbe: leone marciano "in moleca" scalpellato reggente il libro probabilmente a sinistra (se ne intravvede la sagoma col capo e le ali).

9*. Palazzo della Ragione, fronte su Piazza dei Frutti. Portico quattrocentesco, nel coronamento mistilineo dell'arco centrale: lo scalpellato scomparto superiore in pietra di Nanto conteneva probabilmente un leone marciano andante (in quello inferiore erano tre scudi).

10*. Palazzo della Ragione, fronte su Piazza dei Frutti. Portico quattrocentesco, capitello della colonna di destra dell'arco centrale: su faccia verso il Palazzo della Cancelleria è zona scalpellata in luogo di originario leone marciano "in moleca" (sulle altre facce sono l'emblema di Padova e scudi Gritti e Zane).

11. Palazzo della Ragione, fronte su Piazza dei Frutti. Portico quattrocentesco, capitello pensile ("clef de pendentif") della testata occidentale, su faccia verso Via Fiume: leone marciano "in moleca" (3° decennio del XV sec.). Calcare, cm 10 x 13. Leone reggente a sinistra libro aperto (?). Il leoncino, di corretta fattura, ha muso lievemente scorciato con fauci chiuse, una sola ala visibile e tronco uscente dalle onde piuttosto sviluppato. Altorilievo. *Cons.*: buona, anche se non è escluso che la zona inferiore della figurazione sia stata decurtata allorché al curioso capitello fu fissato un cerchio ferreo di rinforzo [Fig. 2].

12*. Palazzo della Ragione, fronte su Piazza delle Erbe. Portico quattrocentesco, capitello della 1ª colonna (da sin.): su faccia verso il Palazzo del Podestà è zona scalpel-

lata al posto di un originario leone marciano "in moleca" (sulle altre facce sono l'emblema di Padova e scudi Gritti [?] e Zane).

13*. Palazzo della Ragione, fianco prospiciente Via delle Debite: al centro della zona parietale stemmata, sotto archetti pensili (a des.), uno scomparto in pietra di Nanto a rettangolo orizzontale dal bordo dentellato – l'unico che risulti scalpellato – conteneva certamente un leone marciano andante. Da una vecchia foto di Alinari, che documenta in modo agghiacciante il degrado della pietra di Nanto a Padova in questo secolo, si può dedurre che il leone era andante a sinistra, essendo individuabili tracce del capo e di un'ala.

14. Palazzo della Ragione. Loggia meridionale, nella lunetta sopra il rilievo quattrocentesco raffigurante Pietro d'Abano: leone marciano andante (Domenico Campagnola, 1565). Affresco, cm 80 x 130 c. Nimbato leone andante (tipo stante) a destra reggente libro aperto (scritta consueta). Presenta inclinato muso frontale, ali parallele di cui quella evidenziata in primo piano ha giuntura bassa, coda svolazzante; poggia su acqua e terra. Il leone è entro ghirlanda ovale sostenuta da due putti. *Cons.*: buona. *Bibl.*: *Il Palazzo...*, 1964, fig. 52.

15. Palazzo della Ragione. Loggia meridionale, nella lunetta sopra il rilievo quattrocentesco raffigurante Giulio Paolo: leone marciano andante (Domenico Campagnola, 1565). Affresco, cm 80 x 130 c. Nimbato leone andante (tipo stante) a sinistra reggente libro aperto (scritta consueta). Presenta inclinato muso frontale, ali parallele, coda sollevata. Il leone è entro ghirlanda ovale sostenuta da due putti. *Cons.*: mediocre. *Bibl.*: *Il Palazzo...*, 1964, fig. 53.

16. Palazzo della Ragione. Salone, parete Nord (di des.), 4° compartimento (sopra bifora, entro quadrilobo dilatato): leone marciano "in moleca" (1430 c. e 1608). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone reggente a destra libro chiuso, munito di fermagli e borchie. Il muso è scorciato verso destra, le ali sono "a chele", il pelame folto ed il tronco in gran parte uscente dalle onde svirgolate. Il leone, tutto rosso col libro nero, è campito su azzurro a sinistra in alto e su bianco a destra in basso. *Cons.*: discreta. L'affresco originario fu totalmente ridipinto probabilmente nel 1608. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 57; Bozzolato, 1992, tav. LXXI.

17. Palazzo della Ragione. Salone, parete Nord, 10° compartimento (sopra la bifora, entro quadrilobo dilatato): leone marciano "in moleca" (1430 c. e XVIII sec.). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone reggente a destra il libro chiuso con fermagli. Il muso è scorciato, le penne delle ali hanno lunghezze alternate, il tronco è in parte sostituito da incongrua svirgolatura la quale, dall'originaria indicazione di onde, fu estesa successivamente sul dorso della fiera. Sia il corpo del leone e le sue ali sia le onde da cui esce sono del medesimo colore rosso, mentre il libro e lo sfondo sono celesti. *Cons.*: l'opera fu pesantemente ridipinta, e tutta impiastricciata, probabilmente nel XVIII sec. (interventi sugli affreschi sono documentati nel 1744 e nel 1762). *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 57; Bozzolato, 1992, tav. LIX.

18. Palazzo della Ragione. Salone, parete Nord, 12° compartimento (sopra bifora, entro quadrilobo dilatato): leone marciano "in moleca" (1430 c. e 1608). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone reggente a sinistra libro chiuso. Presenta muso frontale e breve

tronco desinente a svirgolatura. Il colore della fiera è rosso e lo sfondo blu. *Cons.*: l'opera fu totalmente ridipinta nel 1608. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 56; Bozzolato, 1992, tav. LIV.

19. Palazzo della Ragione. Salone, parete Nord, 16° compartimento (sopra monofora a destra, entro quadrilobo allungato): leone marciano "in moleca" (1430 c.). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone reggente a destra il libro chiuso dal piatto borchiato. Presenta inclinato muso scorciato, ali "a chele" dalle penne ben distinte, abbondante pelame sulla branca in primo piano, snello tronco uscente dalle onde a svirgolatura. Il leone è tutto dipinto in rosso su fondo bianco. *Cons.*: discreta. Il pigmento è in buona parte originale ma il muso fu totalmente rifatto nel XVII o nel XVIII sec. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 56; Bozzolato, 1992, tav. XLVIII.

20. Palazzo della Ragione. Salone, parete Nord, 16° compartimento (a sinistra di monofora e sotto l'affresco raffigurante bue) in comparto araldico con scudi a tacca (relativi al podestà Pietro Lando e al capitano Alvise Contarini) sorretti da putti, entro tondo su alberello centrale: leone marciano "in moleca" (1519). Affresco, diam. cm 30 c. Nimbato leone reggente a sinistra libro chiuso e atterrato (?); ha muso scorciato e ali "a chele"; il corpo e le ali sono in giallo-oro su fondo rosso-vino. *Cons.*: discreta. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 54; Bozzolato, 1992, tav. XLIX.

21. Palazzo della Ragione. Salone, parete Nord, 17° compartimento (sopra finestra): leone marciano andante (1608). Affresco, cm 180 x 250 c. Ensifero nimbato leone andante a destra reggente libro aperto (scritta consueta). Ha muso frontale, ali parallele, coda svolazzante. Poggia su acqua – superficie molto estesa – e terra – a des. si eleva monte con castello al sommo – superando un sensibile dislivello. Il leone è di color naturale (uguale è il cromatismo delle ali), il cielo è blu, l'acqua verdastra e il terreno marroncino. *Cons.*: mediocre. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 54; Bozzolato, 1992, tav. XLVII.

22. Palazzo della Ragione. Salone, parete Nord, 18° compartimento (sopra finestra): leone marciano andante (1608). Affresco a palinsesto, cm 180 x 250 c. Leone andante (tipo stante) verso destra reggendo libro aperto (resti di scritta consueta) e avente muso frontale attorniato da grande nimbo, ali probabilmente parallele (quella in secondo piano non è visibile), coda svolazzante. Poggia su acqua e terreno, che a destra si eleva in monte con al sommo fortezza circolare su cui sventola vessillo rosso. L'affresco è sovrapposto ad altro del 1430 c. raffigurante un grifone retrospiciente in direzione opposta a quella del felino. Il leone è di color naturale su fondo blu. *Cons.*: l'opera è poco leggibile, oltre che per il carattere frammentario, anche per il pigmento deperito. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 54; Bozzolato, 1992, tav. XLVII.

23. Palazzo della Ragione. Salone, parete Nord, 19° compartimento (sopra finestra): leone marciano "in moleca" (1430 c.). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone reggente a destra libro chiuso munito di fermagli e borchie. Il muso affilato è molto scorciato verso destra, le fauci sono chiuse e la criniera si staglia naturalisticamente sul nimbo. Le ali hanno penne nettamente separate ed il tronco finisce in svirgolatura che la linea sinuosa delle onde accompagna. Il corpo e le ali sono dipinti in rosso, il libro in nero (azzurro alterato?), il fondo in bianco. *Cons.*: relativamente discreta. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 54; Bozzolato, 1992, tav. XLV.

24. Palazzo della Ragione. Salone, parete Ovest (di fondo), 1° compartimento (sopra affresco di Jacopo d'Avanzo [?], entro quadrilobo dilatato): leone marciano "in moleca" (1430 c.). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone reggente a sinistra libro chiuso con fermagli. Il muso è inclinato e lievemente scorciato, la criniera è arricciata, il tronco in parte uscente da onde a svirgolatura. Il colore del leone è rosso, il nimbo dorato, il libro verde, il fondo azzurro. *Cons.*: anche quest'opera fu pesantemente ridipinta pur conservando la struttura originaria. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 54; Bozzolato, 1992, tav. XLII.

25. Palazzo della Ragione. Salone, parete Ovest, 5° compartimento (in basso, sotto affresco di Giusto de' Menabuoi [?]): leone marciano andante (1507). Affresco, cm 100 x 185 c. (intero comparto: cm 250 x 277). Ensifero leone andante (tipo stante) a sinistra, con libro aperto (scritta tradizionale) di cui sono visibili i piatti della legatura e un fermaglio (il volume non è sorretto dalla fiera ma su di essa solo appoggiato: "hapax" iconografico). Il capo è frontale, sormontato da un nimbo che si intravvede a fatica; la criniera è a fitto pelame mentre il corpo è glabro; la spada, inclinata, è in gran parte occultata dal capo; è raffigurata la sola ala in primo piano, dalle penne a destra ben distinte; la coda è svolazzante ad S e i testicoli sono accennati. Il leone, che poggia su acqua e terra, è raffigurato in un paesaggio descritto con insolita cura miniaturistica: il mare bagna una costa che, montuosa sullo sfondo, si fa prativa in primo piano elevandosi a sinistra in un selvoso monte che fa tutt'uno con un'alta fortezza al sommo, sormontata da mastio. Il leone e la spada sono dorati mentre il variopinto paesaggio è dominato dall'azzurro intenso del cielo e dal verde del mare, del prato e degli alberi. La figurazione marciana è fiancheggiata da due angeli vessilliferi reggenti scudi a testa di cavallo relativi al podestà Andrea Gritti e al capitano Paolo Pisani; al centro, sotto il leone, la superficie è occupata da una composizione costituita da due putti che sorreggono con nastri grande scudo a tacca del comune patavino. *Sc.*: «[AND]REA GRITEO. PRAETOR[E] AEQVISSIMO // PAOLO PISANO EQVITE. INTEGERRIMO» (in alto sull'architrave dipinto); «REI : PV : PATAVINE / DEP:» (in cartella sorretta con corde a due armature vuote). *Cons.*: il leone è in buone condizioni, salvo che il muso e la parte anteriore grossolanamente ridipinti, e così pure il paesaggio. *Bibl.*: Grossato, 1964, p. 66 e fig. 96: angeli vessilliferi e putti reggiscudo attribuiti a Jacopo da Montagnana mentre il leone è considerato «rifacimento posteriore» (p. 66) di «pittore della I metà del '500» (didascalia a fig. 96) [il leone, prescindendo ovviamente dalla successiva parziale ridipintura, spetta allo stesso pittore che eseguì gli angeli e i putti ma la sua identificazione con Jacopo da Montagnana non è sostenibile per ragioni cronologiche]; Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 53 (con fig.): «Alla podesteria di Andrea Gritti risalirebbero gli angeli reggistemma, attribuiti a Jacopo da Montagnana; mentre i putti reggistemma di Padova spetterebbero a Domenico Campagnola verso il 1517»; Bozzolato, 1992, tav. XXXVI [Fig. 10].

26. Palazzo della Ragione. Salone, parete Sud (di sin.), 2° compartimento (sopra comparto araldico, entro quadrilobo dilatato): leone marciano "in moleca" (1430 c.). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone reggente a sinistra libro chiuso con fermagli. Il muso, inclinato e quasi frontale, è dotato di forti mascelle quadrate, le fauci sono socchiuse, la criniera è riccioluta similmente al pelame sotto il ventre, le ali sono composte da penne distinte e diradate, il tronco esce dalle onde assieme a gran parte di coscia. Il leone, rosso dal libro verde, è campito su fondo azzurrognolo. *Cons.*: discreta. Tra i leoni del 1430 c. è quello meglio conservato. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 53; Bozzolato, 1992, tav. XXIX.

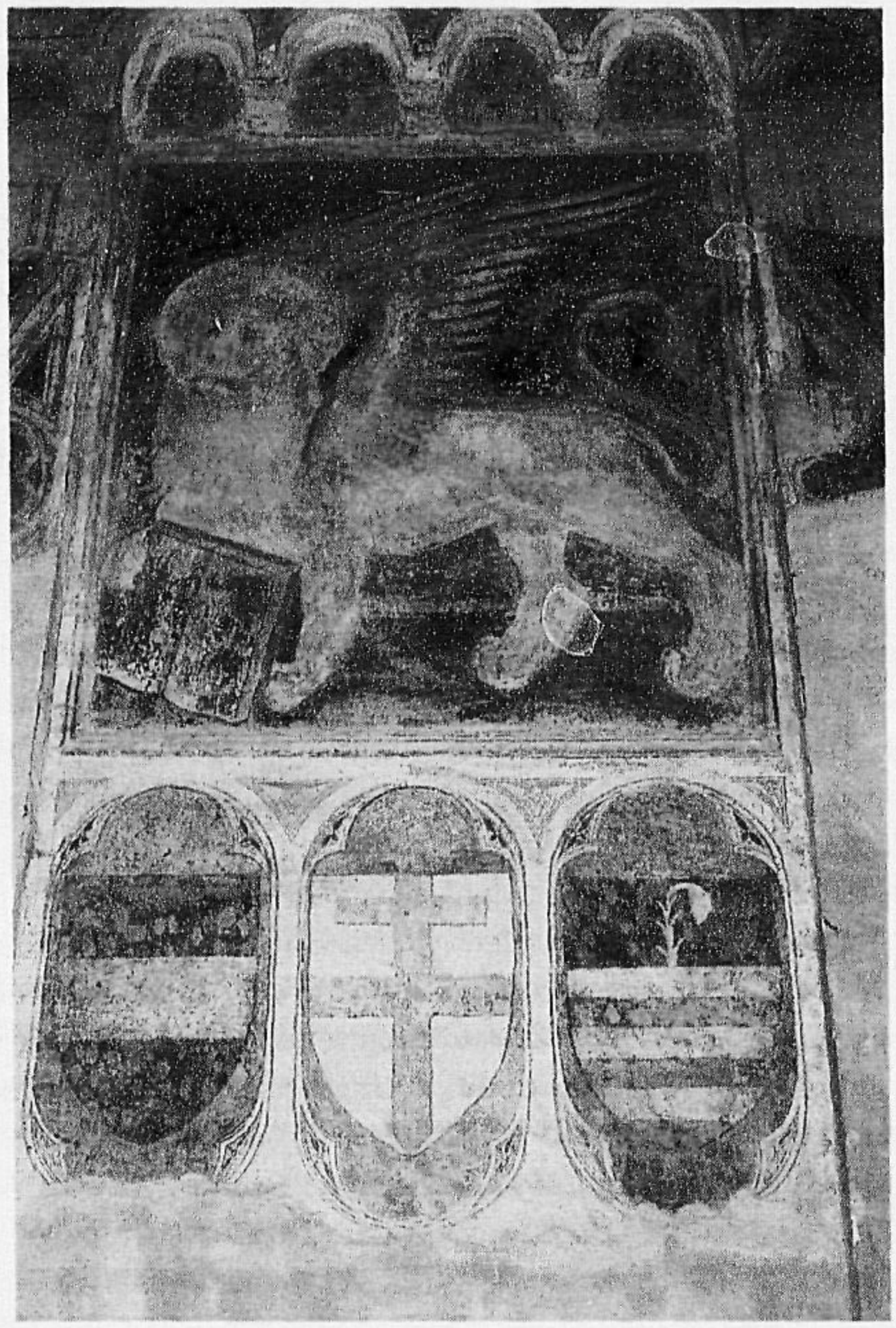


Fig. 9. Padova, Palazzo della Ragione. Leone marciano andante (1433 c.) con sottostanti stemmi del podestà Bartolomeo Morosini, della città di Padova (?) e del capitanio Vitale Miani (*CAT 29*).

27. Palazzo della Ragione. Salone, parete Sud, 14° compartimento (sopra bifora, entro quadrilobo dilatato): leone marciano "in moleca" (1430 c.). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone reggente a sinistra libro chiuso borchiato. Il muso è scorciato dalle fauci chiuse e dalla criniera con riccioli stagliati sul nimbo. Non sono individuabili le onde da cui dovrebbe uscire il tronco essendo quelle congiunte a questo. Leone rosso, libro nero, fondo biancastro. *Cons.*: il corpo del leone fu totalmente rifatto nel XVIII sec. mentre il muso fu solo ridipinto. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 52; Bozzolato, 1992, tav. X.

28. Palazzo della Ragione. Salone, parete Sud, 18° compartimento (sopra bifora, entro quadrilobo dilatato): leone marciano "in moleca" (1430 c. e XVIII sec.). Affresco, cm 180 x 250 c. Nimbato leone, dal muso frontale, reggente a destra libro aperto dalla scritta tradizionale. Colore del leone rossiccio su fondo blu. Per quanto conservi la struttura protoquattrocentesca, la fiera fu totalmente rifatta nel XVIII sec. *Cons.*: cattiva a prescindere dalle ridipinture. Tutta l'immagine è poco leggibile. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 48; Bozzolato, 1992, tav. VI.

29. Palazzo della Ragione. Salone, parete Est (d'ingresso), 2° compartimento (sopra

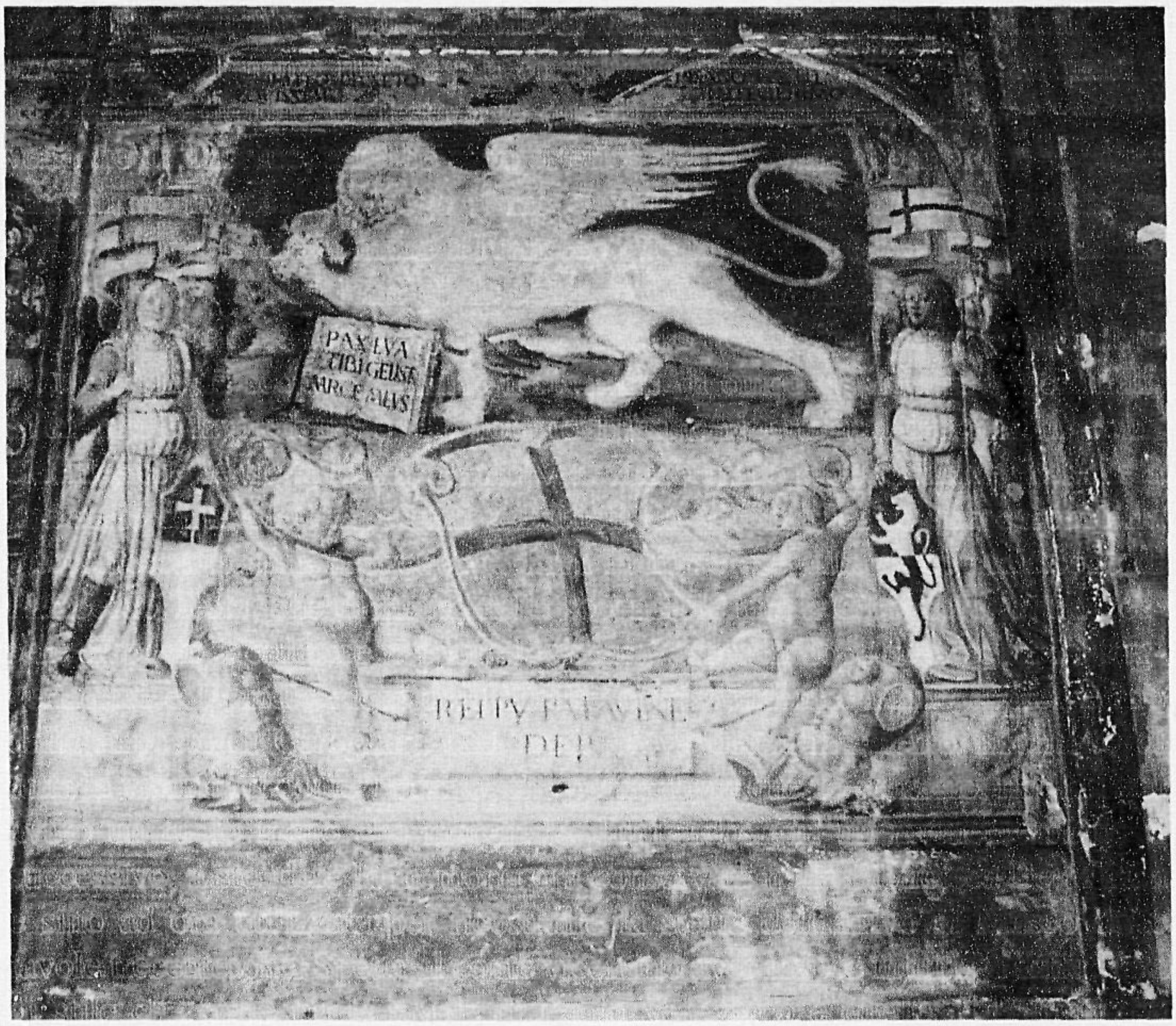


Fig. 10. Padova, Palazzo della Ragione. Leone marciano andante (1507) tra angeli reggenti gli scudi del podestà Andrea Gritti e del capitanio Paolo Pisani e sotto stemma cittadino (*CAT 25*).

comparto araldico): leone marciano andante (1433 c.). Affresco, cm 120 x 110 c. Nimbato leone andante (tipo stante) verso sinistra reggendo libro aperto (scritta scomparsa). Il muso è frontale con fauci socchiuse e lingua all'infuori e le ali sono parallele e sollevate *con penne ben distinte. La fiera poggia su acqua e terreno ed è tutta dorata su fondo* azzurro alterato. Probabilmente l'affresco è coevo ai tre sottostanti stemmi dipinti relativi al podestà Bartolomeo Morosini, alla città di Padova (?) e al capitanio Vitale Miani (1433). *Cons.*: mediocre. Pigmento deperito ed in parte ridipinto. *Bibl.*: Fantelli-Pellegrini, 1990, p. 47; Bozzolato, 1992, tav. LXXXIV [Fig. 9].

30*. Volto della Sanità. Vi è documentata nel 1623 «l'esecuzione – commissionata [...] a Cesare Bovo, coadiuvato dall'intagliatore Paolo – di un leone marciano, in pietra dorata e con l'arma della Comunità» (Sambin de Norcen, 1995, p. 106). Per la facciata del Volto della Sanità, che collegava il Palazzo della Ragione con quello delle Debite e che fu demolito con questo nel 1873, è conservato un progetto di Antonio di Biasi detto Protin (*ibidem*, fig. 11, p. 108) che prevedeva un leone marciano andante inserito al centro di balaustrata, similmente che nel veronese Arco della Costa (cfr. Rizzi, 1995-96, p. 633 n° 6).

31*. Palazzo delle Debite (demolito nel 1873): entro timpanata edicola al 2° piano della facciata prospiciente il Palazzo della Ragione si trovava forse un leone marciano andante scalpellato nel 1797 (v. foto dell'edificio in Puppi-Universo, 1982, fig. 278).

32*. Piazza dei Frutti. Colonna del Peronio (ricollocata nel 1996): sul dado sovrastante (XVIII sec.) era con ogni probabilità raffigurato (su faccia ora di fronte a Via Vincenzo Stefano Breda) un leone marciano "in moleca" totalmente scalpellato. Restano sulle tre facce lo stemma di Padova, l'immagine di S. Prosdocimo e resti di scritta in occasione del restauro settecentesco.

33*. Palazzo dell'Università («il Bo'»). Sulla facciata, sopra il portale, era collocato un grande leone marciano andante coevo verosimilmente a scritta datata 1591. Abbattuto nel 1797, esso fu sostituito nel 1920 da imitazione (v. *OM 56*). Dell'opera fu rinvenuta nel 1920 un'ala (v. scheda seguente). Dal frammento si evince che il leone era andante a destra mentre nelle stampe settecentesche esso è raffigurato nella direzione opposta. *Bibl.*: Moschetti, 1922; Semenzato, 1979, p. 14: 1589 e 1591; Puppi-Universo, 1982, p. 144.

34. Palazzo dell'Università («il Bo'»), portico sulla facciata: frammento di leone marciano (1591). Pietra d'Istria?, cm 60 x 100 c. Ala di leone andante a destra, frammento rinvenuto nel 1920 del leone marciano già sopra il portale dell'edificio (v. *CAT 33** e *OM 56*). *Sc.*: presso è piccola lapide («ALA DELL'ANTICO LEONE / CHE DECORAVA IL POR / TONE DELL'UNIVERSITÀ / RINVENUTA NEL LUGLIO / 1920 MENTRE SI RESTITUIVA / COME ERA IL SIMBOLO / DELLA VENETA REPUBBLICA»). *Cons.*: cattiva. *Bibl.*: Checchi-Gaudenzio-Grossato, 1961, p. 118.

35*. Palazzo dell'Università («il Bo'»), cortile, al centro delle trabeazioni sui quattro lati: 4 leoni marciani (1552). I leoni ora in loco sono probabilmente imitazioni del 1853, quando il cortile fu restaurato (cfr. *OM 57*). Non è improbabile che gli originali leoni cinquecenteschi, scalpellati nel 1797, corrispondessero iconograficamente a quelli attuali, cioè fossero nimbati, andanti a destra reggendo libro aperto e poggianti su acqua e terreno.

36. Palazzo dell'Università («il Bo'»). Sala della nave. Banderuola a forma di gonfalone, già sulla torretta del palazzo: leone marciano andante (XVI sec.). Ferro battuto, cm 30 x 55 c. (banderuola: cm 40 x 80 c.). Nimbato leone andante a sinistra (fronte esposto) reggendo libro chiuso (?) ed avente una sola aguzza ala visibile e coda svolazzante. *Cons.*: all'apparenza discreta. *Bibl.*: Semenzato, 1979, fig. 79 p. 257.

37*. Basilica di S. Antonio, fianco sinistro prospiciente la piazza, sulla seconda e terza lesena: 2 leoni marciani, probabilmente andanti, totalmente scalpellati, entro altrettanti comparti sormontanti proclami della Repubblica Veneta (quello a sin. è datato 1764).

38. Basilica di S. Antonio, navata centrale (2° pilastro sin.). Monumento sepolcrale ad Alessandro Contarini, bassorilievo sul basamento raffigurante navi, sulle bandiere della galera al centro: 2 leoni marciani andanti (1554-58). Pietra d'Istria a graffito, cm 3 x 6 e 4 x 5,5. A) Sulla coffa: leone nimbato andante a destra reggente libro aperto; presenta muso frontale, ali parallele, coda sollevata "ad uncino". B) Sul ponte di comando: leone nimbato andante (tipo stante) a sinistra reggente grande libro aperto; presenta muso scor-

ciato, ali parallele, coda svolazzante ad S; poggia su onde (?). *Cons.*: buona. *Bibl.*: Concina, 1990, fig. 66.

39. Basilica di S. Antonio, navata centrale (2° pilastro sin.). Monumento sepolcrale ad Alessandro Contarini, sul fregio centrale, al centro sopra scudo Contarini: leone marciano andante (1554-58). Pietra d'Istria, cm 20 x 35 c. Leone andante a sinistra con libro aperto (anepigrafo), muso quasi frontale, ali parallele, coda distesa (altorilievo). *Cons.*: ottima.

40. Basilica di S. Antonio, navata centrale (4° pilastro sin.). Monumento sepolcrale a Gerolamo Michiel († 1557), basamento, sulla galera (ponte di comando) del riquadro di destra: leone marciano andante (1557 c.). Pietra d'Istria, cm 6 x 8. Leone nimbato andante (tipo stante) verso sinistra, con libro aperto, muso frontale, coda distesa (bassissimo rilievo). *Cons.*: buona.

41. Basilica di S. Antonio, pilastro di destra all'ingresso del presbiterio, verso il deambulatorio. Monumento sepolcrale a Pio Capodilista, nello scudo accartocciato sopra il timpano interrotto: leone marciano "in moleca" (1657?). Pietra d'Istria dipinta, cm 70 x 40 c. Leone nimbato reggente il libro aperto a sinistra; la fiera, dal muso frontale, poggia sui flutti. Bassorilievo dorato su fondo blu. Il monumento, eretto nel 1619, si trovava sulla parete di fronte e fu qui trasferito, e probabilmente rimaneggiato, nel 1657. *Cons.*: l'opera è poco visibile essendo la dipintura offuscata.

42. Basilica di S. Antonio, navata sinistra. Monumento a Caterino Cornaro di Giusto Le Court, su stendardo a sin. della statua del generale: leone marciano "in moleca" (1674). Marmo di Carrara, cm 35 x 35 c. Leone, avente ali a guisa di nimbo, reggente libro a destra (mediorilievo). *Cons.*: buona.

43*. Piazza del Duomo. Arco Vallaresso (1632): sopra la costruzione, quale sua cimasa, era collocata gigantesca statua di nimbato (?) leone marciano andante a destra reggendo libro aperto ed avente muso lievemente scorciato, ali parallele, coda svolazzante. Ciò si ricava molto chiaramente in base ad un'incisione del Fossati (1760, tav. XIX; v. in *Alvise Cornaro...*, 1980, fig. p. 348) mentre in una stampa del *Teatro Prospettico* (v. in Toffanin, 1992, tav. VII) la fiera parrebbe coricata.

44. Corte Capitaniato, n° 18. Palazzina manieristica del XVI sec., al centro del fregio in luogo di metopa: leone marciano "in moleca" (XVIII sec.). Pietra, cm 25 x 20 c. Rozzissimo leone nimbato reggente a destra il libro aperto anepigrafo. Ha largo muso frontale con fauci dischiuse e criniera a guisa di barba posticcia. È probabile che si tratti di rilievo di cippo confinario. Cfr. *CAT 45-46*. *Prov.*: il rilievo non è ovviamente originario dell'edificio, differendo notevolmente per fattura e dimensioni dalle altre metope. *Sc.*: «XXXXXXX / VIIII» (in basso). *Cons.*: mediocre.

45. Cortile presso la Loggia Carrarese (accesso da Via Accademia, n° 15). Corpo di fabbrica a destra della Loggia, sopra porta contrassegnata col n° 300: leone marciano "in moleca" (XVIII sec.). Pietra, cm 25 x 21. Nimbato leone reggente a destra libro aperto anepigrafo ed avente muso frontale con fauci socchiuse evidenziate. È della stessa serie, ma non della stessa fattura, del rilievo alla scheda precedente (cfr. anche scheda seguente). *Sc.*: «XXIII» (in basso). *Cons.*: buona.

46. Cortile presso la Loggia Carrarese. Corpo di fabbrica prospiciente su Via Accademia, a sinistra dell'arco di accesso, 1° piano: leone marciano "in moleca" (XVIII sec.). Pietra, cm 25 x 20 c. Nimbato leone reggente a destra libro aperto anepigrafo. È della stessa serie e fattura dell'esemplare alla scheda precedente (cfr. anche *CAT 44*). *Sc.*: «XXVI» (in basso). *Cons.*: cattiva per esfoliazione.

47. Seminario Maggiore Vescovile. Sala Forcellini. Libreria sulla parete verso l'ala meridionale della biblioteca, fianco di destra, su drappo di tromba: leone marciano andante (ambito di Andrea Brustolon?, penultimo decennio del XVII sec.). Noce intagliato, cm 10 x 15 c. Leone andante a sinistra, dal muso frontale, reggente il libro aperto ed avente coda svolazzante ad S (bassorilievo). L'attribuzione delle sei fastose librerie della sala all'ambito del Brostolon, anziché a Francesco Pianta secondo la tradizione locale, è dovuta a Fabrizio Magani, 1988 (v. anche De Mauro, 1997, p. 106). *Cons.*: buona.

48. Seminario Maggiore Vescovile. Sala Forcellini. Libreria di des. sulla parete di fondo, collegata tematicamente ad imprese militarti, sulla cimasa a panoplia, in bandiera: leone marciano andante (ambito di Andrea Brustolon?, penultimo decennio del XVII sec.). Noce intagliato, cm 8 x 10 c. Leone andante a sinistra reggendo libro aperto ed avente muso frontale, ali parallele e coda svolazzante. *Cons.*: buona.

49. Via Euganea, n° 84. Cortile, su capitello di colonna reimpiegata: leone marciano "in moleca" (metà del XV sec.). Pietra d'Istria, cm 18 x 12, aggetto cm 2 c. Nimbato leone reggente a destra libro chiuso. Presenta muso, lievemente inclinato e dalle fauci chiuse, attorniato da voluminosa criniera. A sinistra l'unica ala raffigurata, dalla forma di falce, si salda direttamente colla corrispondente zampa, parimenti ugnola. Pur nelle sue ridotte dimensioni, l'opera denuncia una notevole qualità. *Cons.*: ottima, se si prescinda da macchie di ruggine.

50*. Ponte S. Leonardo. Sulla cimasa di due blocchi lapidei al centro del parapetto erano scolpiti altrettanti leoni marciani "in moleca", totalmente scalpellati. A) Su una lapide sono graffiti alle estremità due scudi a tacca colle armi di Padova e dei Gradenigo e al centro la scritta «PONS HIC REFECTVS / IOANNE GRADONICO PRETORE / MCCCCLXVIII DIE MADII». B) Su altra al centro è scudo a testa di cavallo (Giustinian) con ai fianchi la scritta «BERNARDO IVSTINIANO / LEONARDI ORATORIS / FILIO VRBIS PRĒFECTO / RESTITVTVS MCCCCLXVII».

51. Ponte Barbarigo, fronte Ovest (verso Riviera Tiso da Camposampiero), al centro del parapetto, sopra scudo accartocciato relativo al capitanio e vicepodestà Francesco Garzoni: leone marciano scalpellato (1718). Arenaria, cm 50 x 100 c. Leone andante a destra, totalmente scalpellato ma di cui s'individua ancora la coda sollevata dal ciuffo terminale nonché la sagoma dell'ala in primo piano. La lastra ha formato di rettangolo irregolare. *Sc.*: «FRANCIS[CO GAR]ZONIO / PRAEF [ET PROPRAET] / PONTE [ALTIVS FORN]ICATO» (sul parapetto verso l'interno, nella medesima lastra).

52. Ponte Barbarigo, fronte Est, al centro del parapetto: leone marciano scalpellato? (1489?). Arenaria, cm 50 x 100 c. La lastra, che risulta probabilmente scalpellata, non è ben esaminabile – in quanto occultata da vegetazione. *Sc.*: "PRAETORE CRISTOFORO DVODO / THOMA [LIPOMANO VR]BIS PRAEFECTO / [ANNO SAL] MCCCCLXXXVIII» (sul parapetto, all'interno). Questa e la precedente iscrizione sono state integrate in base alla lezione fornita in Checchi-Gaudenzio-Grossato, 1961, p. 630.

53*. Ghetto. Sopra ciascuna delle quattro porte che ne costituiscono l'ingresso (Porta di S. Giuliana in Via Sirena, ora S. Martino e Solferino; Porta di S. Canziano in Via delle Piazze; Porta di S. Urbano presso Via Fabbri; Porta di Via S. Spirito in Via dell'Arco) erano altrettanti grandi leoni marciani lapidei, probabilmente andanti, collocativi nel 1603 e tolti nel 1797. Ogni leone era accompagnato da iscrizioni relative alla chiusura del ghetto. *Sc.*: A) «F.D / NOCTE PROCVL / SEPTI FORIBVS GENS / VTRAQVE ABESTO / NI FAS VETABVNT / CLAVSTRA SI NEC / HAEC MALVM» (trad. di Ciscato: «Di notte ebrei e cristiani stiano lungi dalle porte del recinto. Se non ve li intrattenga la legge, ve li intratterrà la chiusura, e se nemmeno questa, la pena»; la medesima era ripetuta in ebraico); B) «F.D / IVDAEIS IN QVEM IMMIGRARENT / SECRETVS A GRECE CHRISTI / ATTRIBVTVS LOCVS MARCI / CORNELII PRAESTANTISSIMI / PASTORIS ORTATV ET MONITV / CIVITATIS TOTIVS CONSENSV / CVI SERENISS. SENATVS VENETI / AVCTORITAS SVMMA FVIT / FIRMAMENTO VIRIS AMPLISSIMIS / FRANC. BERNARDO PRAETORE / MARCO QVIRINO PRAEFECTO BENIGNE / ASPIRANTIBVS CVRATORIBVS / DANIELE CAMPESIO SERTORIO / VRSATO EQVITE NICOLAO C[AMPO]S[ANCTO]PETRO JVR. CONS. REM MATVRANTIBVS / ANNO CHRISTI MDCIII / J.F.M.»; C) «QVOD MARCI CORNELII VIGILANTISS. / PASTORIS ADMONITV VNANIMI / CIVITAS PVBLICO DECRETO / CONSTITVIT ET SERENISS. SENATVS VENETI. / AVCTORITAS COMPROBAVIT OMNES HEBREORVM / FAMILIAE IN VNVM LOCVM CONCLVSAE / FRANCISCO BERNARDO PRAETORE MARCO / QVIRINO PRAEFECTO / ANNO MDCIII DANIEL CAMPESIVS / SERTORIVS VRSATVS NICOLAVS CAMPI SANCTI / PETRVS JVRIS CONS. / OPERI ABSOLVENDO TRIVMVIRI / PRAEFVERE»; D) «F.D / NE POPVLO COELESTIS REGNI HAEREDI / VSVS CVM EXHERede ESSET / FRAVDI JVDAEI VNVM IN LOCVM / HIC REDVCTI ASSIDVO MARCI / CORNELII LECTISSIMI VIRI EPISCOPI / DOMVS DEI ZELO ATQVE STVDIO / PENE VNIVERSORVM SANCTISSIMO / DOMINAE VRBIS SENATV AVCTORE / FACTO DECRETO CIVIVM VIRORVM / AMPLISSIMORVM FRANCISCI BERNARDI / PRAETORIS MARCI QVIRINI PRAEFECTI / BENIGNO AVSPICIO EXIMIA DANIELIS / CAMPESII SERTORII VRSATI EQVITIS / NICOLAI CAMPO SAN. PETRI J.C. CVRATORVM / OPERA ANNO CHRISTI MDCIII / J.F.M.» *Bibl.*: Cuzzeri, ms., canto I ott. 18: «Sorge nel mezzo della gran cittade / Di Padova ver la Piazza angusto il Ghetto / et apron quattro porte a quattro strade / tanto l'uscita altrui quanto il ricetto / [...] / mentre sopra le porte augusto regna / glorioso leon veneta insegna»; Ciscato, 1901, pp. 88-92: «Sopra ciascuna delle porte che chiudevano l'ingresso del Ghetto, oltre al simbolico leone di S. Marco fu posta un'iscrizione incisa in marmo a ricordare i nomi di coloro che avevano preso parte all'erezione del quartiere israelita. Il popolare entusiasmo, scoppiato nel 1797 quando i Francesi entrarono in Padova, inveì probabilmente anche contro quei marmi che, oltre al portare scolpita l'immagine del leone, impresa gloriosa dell'aristocratica repubblica di Venezia, erano i testimoni di una di quelle odiose restrizioni alla libertà, contro le quali i giacobini d'allora per vezzo, e gli uomini superiori alle superstizioni religiose o politiche per intimo sentimento combattevano. I marmi andarono perduti ma ci furono conservate le epigrafi in essi incise»; Puppi-Toffanin, 1985, p. 119.

54. Mura urbane, Bastione dell'Arena presso Corso Garibaldi: leone marciano mutilo (XVI sec.: 1526 c.?). Pietra d'Istria, cm 70 x 80 c. Leone andante verso sinistra, dal muso frontale e dalle ali già parallele (altorilievo). Ne resta il tronco del corpo col muso privato della parte inferiore e colla folta criniera stendentesi anche su parte del dorso. Sussiste, attaccata al muro mediante fili di ferro, anche una parte di branca anteriore (cm 30 x 15 c.), probabilmente già distaccata dal fondo. Divisa in due segmenti, rimane pure la mensola di sostegno del leone, oggetto certamente nel 1797 di "damnatio memoriae". L'opera risulta ora totalmente occultata da vegetazione (documentazione fotografica della scrivente del 1989) [Fig. 7].

55. Bastione della Gatta (visibile da Viale Codalunga). In scudo sagomato sorretto

dalla «Gata de Padoa»: leone marciano "in moleca" (II decennio del XVI sec.). Arenaria, cm 40 x 30 c. Leone nimbato reggente a sinistra il libro chiuso (bassorilievo). La statua della gatta è connessa all'assedio di Padova da parte di Massimiliano I, allorché, nel settembre del 1509, i difensori padovani, in segno di dileggio verso le truppe imperiali, esposero più volte una gatta morta su di una pertica (v. Franzin, 1982, pp. 14-17). *Cons.*: cattiva per erosione (lo scudo presenta vaste lacune ai margini). *Bibl.*: *Padova minima*, 1979, fig. p. 3.

56*. Bastione Moro I, faccia Nord-Ovest: una grande nicchia rettangolare racchiudeva originariamente un leone marciano andante del quale non è rimasta sul posto nessuna traccia.

57*. Castello Vecchio: sulla torre della specola, nella faccia presso il portale d'ingresso al castello, era una lastra con leone marciano andante verso sinistra, quale risulta in un'incisione di Giuliano Zuliani – raffigura la torre col parafulmine – allegata in Toaldo, 1774 (v. Bozzolato, 1986, fig. 52 p. 113 e anche fig. 40 p. 98).

58. Porta Portello o di Ognissanti o Venezia, facciata esterna: resto di raffigurazione con leone marciano (1519). Pietra d'Istria, cm 140 x 60 c. Dell'originario leone andante verso destra, raffigurato in acquaforte del Costa (1750-56, tav. LXX), non restano tracce, mentre rimane intatto a destra il rilievo, a quello già contiguo, raffigurante un castello sopra sperone roccioso. La fortificazione ha merlatura ghibellina, due cannoniere sugli spalti, due torrette laterali e un mastio, con finestre centinate e quadrate, dal cui tetto sventola il gonfalone con l'emblema Loredan riferentesi al capitano Marcantonio Loredan. Anche perché il leone sulla porta era sicuramente volto verso destra, cioè in direzione del castello, è tassativamente da escludere che esso sia identificabile – come si suole affermare – con quello ora sulla facciata del palazzo romano della Assicurazioni Generali, il quale incede in direzione opposta (cfr. *CAT 60**). *Bibl.*: Berchet, 1906, p. 25.

59. Ponte della Porta Portello, piazzola al centro, nel timpano curvilineo di cippo contenente iscrizione: leone marciano scalpellato (1784). Pietra d'Istria, cm 14 x 22. Il leone, di cui si individua ancora la sagoma, era "in moleca", col libro sorretto a sinistra da una sola branca e col corpo in buona parte fuoriuscente dalle onde; il capo sporgeva dall'ovatino in cui era campito il rilievo. *Sc.*: «EX · AVCTORITATE · SENATVS / CATHARINVS · CORNELIVS / PRAEFECTVS · ET · PROPRAETOR · VRBIS · ORNAMENTO / ATQVE · COMMEANTIVM / SECVRITATI · PROSPICIENS / HVNC · OLIM · SVBLICIVM / E · LATERIBVS · INTRA · PAVCOS · DIES / REFICIENDVM · CVRAVIT / ANNO · CIↃIↃCCLXXXIIII».

60*. Bastione Portello Nuovo (a Est della Porta Portello), ora nel Palazzo delle Assicurazioni Generali di Roma, sopra la finestra centrale del 2° piano, entro comparto prospettico neorinascimentale a cassettoncini col fondo a mosaico dorato: leone marciano andante (1518). Pietra d'Istria, cm 260 x 400 c., aggetto cm 60 c. Il leone, ad altorilievo pronunciato, è andante (tipo stante) a sinistra reggendo libro aperto (scritta consueta). Il muso è molto scorciato, cosicché l'altro occhio è appena visibile, le fauci sono dischiuse, la criniera è composta da nervose ciocche distinte che si estendono su gran parte del dorso; pelame "fiammeggiante" si riscontra anche lungo le zampe (di rifacimento) e sotto il ventre. Le zampe in primo piano sono distaccate dal fondo mentre la coda è distesa e parzialmente occultata – ma non probabilmente in origine – da zampa che si protende più all'indietro del normale. Visibili sono i testicoli che paiono originali. *Sc.*: v. oltre. *Prov.*:

il leone fu rinvenuto alla metà del XIX sec. nel fossato delle mura patavine ai piedi del Bastione Portello, dove era immerso nell'acqua e parzialmente sprofondato nella melma. Venne recuperato dall'antiquario veneziano Umberto Marcato il quale lo fece restaurare e ne propose l'acquisto al Comune di Padova che però rifiutò. Dopo un naufragato tentativo di venderlo al veneziano Museo Correr, nonostante il parere favorevole di Federico Berchet che lo avrebbe visto volentieri nel cortile che egli stava allora edificando nella nuova sede del Fondaco dei Turchi, esso fu acquistato dalle Assicurazioni Generali, nel cui nuovo palazzo romano fu infisso. È opinione corrente che il leone fosse originariamente infisso sul fronte esterno della Porta Portello, anche se già Guglielmo Berchet ebbe a sottolineare che «non poteva esso appartenere all'edificio della Porta [...] perché lo spazio, sul quale avrebbe dovuto emergere, è troppo basso per poter contenere un Leone colossale come è il nostro, e perché le vestigia lasciate dal Leone, che fu scalpellato e tolto da quella Porta, mostrano che era di rilievo meno alto e più finemente lavorato, che andava da sinistra a destra, come ancora si vede per la caratteristica torretta sopra una roccia sul fondo, mentre il nostro Leone muove da destra a sinistra ed è di tutto rilievo» (cfr. *CAT 58*). Il leone, di cui rimane nel luogo originario padovano la lastra di fondo, sovrastava uno scudo del podestà Giuliano Gradenigo il quale a sua volta sormontava un'iscrizione, parte contenuta su di una lastra dagli angoli smussati (a cartoccio) e parte su altra al di sotto contigua («HOC HOSPES / OPVS TIBI IN / DICAT: AN IVLI / ANVS GRADO / NICVS QVI / PATAVIVM ORNAVIT / ATQVE MVNIVIT: ANCI / MERVERIT NOMEN / AT SI TV LEGERIS / ACTA ARISTIDEM / QVOQVE DICES: NAM / TALEM EGIT PRAET. / QVALI QVILIBET ESSE / DEBERET / ANNO / MDXVIII»). Lo stemma è andato perduto mentre l'iscrizione è conservata al Museo Civico di Padova, salvo un contiguo massello inferiore, contenente le due ultime righe, che è andato pure perduto. *Cons.*: sono di rifacimento la maggior parte delle due zampe in primo piano, quella reggente il libro, questo, nonché porzione della zampa posteriore in secondo piano. Ricostruite totalmente sono le ali e la coda, ad esclusione di un breve tratto iniziale, così come non originale è il terreno roccioso su cui poggia la fiera. Probabilmente non immune da qualche rilavorazione superficiale è anche il muso. Nonostante tante manomissioni restaurative, l'alta dignità formale dell'opera, che è stata nel 1985 ripulita, è ancora bene percepibile. *Bibl.*: Salamoni, 1701, p. 554: è riportata l'intera scritta; Berchet, 1906, pp. 26-28 e 35-36 («Era questo il Leone più grandioso di Padova ed era posto nel luogo più eminente a segnalare il dominio della Repubblica, cioè precisamente di fronte alle vie di terra e di acqua che mettevano la città in comunicazione con Venezia, per cui tutti quelli che venivano a Padova dalla Dominante incontravano e ammiravano il grandioso Leone»), figg. pp. 26 (foto del bastione colla lastra del piano di fondo della scultura), 28 (iscrizione), 36 (schema ricostruttivo della collocazione del leone in rapporto allo stemma Gradenigo e alla relativa scritta); Santalena, 1906, p. 25: della scultura «si occupa il comm. Guglielmo Berchet, in un dotto e interessante studio ancora sotto stampa»; *Le «Generali»*, s.d., p. 12; T.C.I., ed. 1962, p. 91: XVI sec.; Rizzi, 1987, p. 69 n. 2; *Generali*, 1993, fig. p. 3; Luciani, 1993, pp. 168 e 189-96 (pur rifacendosi alle notizie fornite da Guglielmo Berchet, che però non è mai citato, il Bastione Portello viene confuso con l'omonima porta, dalla quale è detto provenire la scultura), figg. pp. 123 e 171-73; Augusti, 1994, p. [47]; Tomaz, 1996, p. 115: da Porta Portello.

61. Bastione Castelnuovo. Porta da acqua sul settore meridionale, sopra l'architrave: leone marciano andante (1519). Pietra d'Istria, cm 160 x 200 c. Leone andante a destra reggendo libro aperto (altorilievo). È mutilo delle zampe in primo piano, già distaccate dal fondo, e di quella appoggiata al libro che risulta sbrecciato mentre la coda è mancante. L'opera è stata ricuperata nel 1984 nello spazio antistante dove era immersa

nella fanghiglia del fossato interrato, ora riscavato e lambente la porta come in origine; nel 1986 è stata ripristinata sul luogo dopo essere stata depositata per due anni nel Museo Civico. *Sc.*: «M.D / M. ANT. LAVREDANVS PRAEF / XIX» (scritta sull'architrave e i cui contorni delle lettere erano riempiti di piombo). *Bibl.*: Berti, 1984: segnalazione della scoperta; Idem, 1990, p. 127; Tomaz, 1996, p. 115 [Fig. 6].

62. Porta S. Giovanni, nell'attico della facciata esterna: frammento di leone marciano scalpellato (1528). Pietra d'Istria, cm 80 x 100 c., arenaria cm 20 x 200 c. Il leone era andante (tipo stante) a sinistra con coda probabilmente distesa (cfr. Giannantonio Paglia, «Padua. Visione prospettica da ponente», 1764, M.C.P.: il leone vi appare nimbato, con muso frontale e coda svolazzante). Visibili sono tracce delle zampe posteriori e di una anteriore. Superstite è la fascia in arenaria raffigurante il terreno e l'acqua su cui la fiera poggiava. *Bibl.*: Checchi-Gaudenzio-Grossato, 1961, p. 594 e fig. 313 p. 595: «tracce del leone di S. Marco in pietra d'Istria».

63*. Porta Liviana o di Pontecorvo: nella facciata esterna una mensola sopra il fornice denuncia l'originaria presenza di un grande leone marciano andante, ad altorilievo se non a tutto tondo, di certo coevo alla scritta «IVLIANVS GRADONICO PRAEFECTVS MDXVIII». Per quanto non documentato, non è escluso che un leone marciano andante fosse affrescato nella grande nicchia sul prospetto interno della porta analogamente al documentato caso perduto sulla Porta Santi Quaranta a Treviso.

64*. Porta S. Croce: nella facciata esterna, in luogo della lapide ottocentesca, era collocato un leone marciano andante di cui due frammenti trovansi al Museo Civico (*CAT 64*).

64a. Bastione S. Croce, faccia Sud-Ovest: una nicchia rettangolare conteneva un grande leone marciano andante ad altorilievo (1548), i cui frammenti in trachite, rinvenuti durante la campagna in corso di decespugliamento delle mura urbiche, sono provvisoriamente depositati sul terreno erboso antistante in attesa di essere ricomposti e ricollocati nella nicchia sulla cui cornice inferiore è la data «M.D.X.LVIII».

65*. Porta Savonarola: nella facciata esterna c'era un leone marciano andante, raffigurato nella veduta di G. A. Paglia del 1764 (in essa i leoni delle porte Savonarola, S. Giovanni e Saracinesca appaiono tutti come andanti a sinistra, nimbati, con libro aperto e coda svolazzante, nel mentre questa era invece probabilmente distesa: v. in Franzin, 1982, figg. 55 e 71). Sia pur scalpellato, il leone appare nitidamente in un'acquatinta di Chevalier (v. in Semenzato, fig. 99 p. 100 e p. 200) mentre in altre riproduzioni incisorie della porta padovana le raffigurazioni dei leoni marciani sono di fantasia. L'opera fu sostituita in questo secolo da imitazione (v. *OM 60*).

66*. Porta Saracinesca (demolita): nella facciata esterna era scolpito un leone marciano andante, quale compare nella settecentesca veduta del Paglia.

67. Museo Civico (inv. n° 312). Cippo confinario, nella zona superiore: leone marciano andante (fine del XIV sec.?: ante 1405). Pietra d'Istria, cm 18 x 26,5 (cippo: cm 135 x 35 x 40). Tarchiato leone andante verso destra reggente con entrambe le branche anteriori il libro aperto anepigrafo ed avente muso frontale, lingua estroflessa, corta coda distesa. Bassorilievo ricavato ad incavo cui corrisponde sul lato opposto un comparto di

ugual formato cogli emblemi contigui di Padova e dei Carraresi (il secondo è in posizione d'onore essendo araldicamente a destra). *Cons.*: cattiva; il muso è abraso, forse scalpellato. *Bibl.*: Moschetti-Cordenons, ms. I, s.p.: senza dataz. [Fig. 1].

68. Museo Civico: frammento di leone marciano (1° quarto del XVI sec.?). Pietra d'Istria, cm 58 x 93, aggetto cm 42. Testa frontale di leone andante verso destra (altorilievo) avente ali parallele delle quali resta un tratto di quella in secondo piano. Il muso frontale ha fauci aperte con quattro zanne distaccate dal fondo e segni paralleli e ondulati per indicare le vibrisse. *Prov.*: ignota (il frammento non risulta negli inventari museali). Date le ragguardevoli dimensioni di certo trattasi di un leone già su edificio pubblico o sulle mura urbiche. *Cons.*: buona; la mandibola è sbrecciata [Fig. 4].

69. Museo Civico (inv. n^{i} 469-70): frammento di leone marciano (1517). Pietra d'Istria, cm 130 x 80, aggetto cm 55. Frammento di gigantesco leone ad altorilievo, andante verso sinistra. Ne resta il muso – aggettante e lievemente inclinato – dalle fauci socchiuse e dagli occhi triangolari, la criniera a ciocche striate, nonché il pelame pettorale unitamente alla giuntura della zampa anteriore, poggiante per terra, già distaccata dal fondo. Disgiunto è un frammento di branca, forse già facente parte di zampa anteriore (cm 18 x 30). *Prov.*: dalla Porta di S. Croce (cfr. *CAT 64**). Il frammento di branca, identificato da Andrea Calore che lo segnalò al museo, era collocato in una casa vicina (Via Giordano Bruno, n° 30). *Cons.*: buona; lieve abrasione sul muso [Fig. 5].

70. Museo Civico (inv. n° 374): leone marciano andante (fine del XV sec.). Pietra di Nanto, cm 86 x 109, aggetto cm 16, spessore della lastra cm 6. Nimbato leone andante (tipo stante) a sinistra reggendo libro aperto dalla scritta consueta. Ha squadrato muso frontale a modellato depresso con fauci schiuse, criniera ad arricciate ciocche vermicolanti, lieve pelame sotto il ventre e lungo le zampe (quelle anteriori presentano grinfie evidenziate mentre le altre sono immerse nell'acqua), ali parallele, coda svolazzante ad S sfiorante la coscia. Mediorilievo in comparto non bordato. *Prov.*: «ultimamente era nel lanificio Marcon all'ospitale»; acquisito al museo nel 1886. *Cons.*: buona se si prescinda dal muso che ha il naso sbrecciato, forse per "damnatio memoriae"; abrasioni anche sulla coda. L'integrità della superficie, nonostante il materiale litico impiegato, va verosimilmente spiegata coll'essere stato il rilievo conservato in luogo riparato e asciutto. Restauro nel 1997 di Lorenzo Vendramin. *Bibl.*: Moschetti-Cordenons, ms. I, s.p.: XV sec. [Fig. 3].

71. Museo Civico (inv. n° 338). Scudo sagomato con stemma relativo al capitanio di Padova Andrea Magno, sulla banda: leone marciano "in moleca" (1521-22). Pietra d'Istria, cm 11 x 13,5 (lastra: cm 95 x 55). Leone nimbato – l'aureola è a stento visibile – e dal muso scorciato, reggente a sinistra il libro chiuso ed avente ali "a chele" e "ritagliate" e tronco evidenziato uscente dalle onde. Bassorilievo con larghe tracce di colore rosso, forse bolo. *Cons.*: buona. *Bibl.*: Moschetti-Cordenons, ms. I, s.p.: XVI sec., in pietra di Nanto, arma dei Morosini dalla Sbarra (nel relativo disegno è omesso il leoncino).

72. Museo Civico (inv. n° 400). Scudo sagomato scontornato con stemma relativo al capitanio Andrea Magno, sulla banda: leone marciano "in moleca" (1521-22). Nimbato leone dalle ali "ritagliate" reggente a sinistra libro chiuso tenuto orizzontalmente. A destra l'ala fa tutt'uno con possente branca mentre l'onda da cui fuoriesce il tronco è accennata

con svirgolatura. Bassorilievo con uso del trapano sulla criniera. *Cons.*: ottima. *Bibl.*: Moschetti-Cordenons, ms. I, s.p.: stemma dei Morosini dalla Sbarra in pietra di Nanto (nel disegno è indicato il leoncino).

73. Museo Civico (inv. n° 348): leone marciano "in moleca" (1552). Pietra di Costozza, diam. cm 75. Leone dal muso frontale reggente libro aperto inclinato (scritta atipica: v. sotto). Ha l'ala e la zampa di destra evidenziate ed il tronco ben visibile uscente da onde calligrafiche. Altorilievo di buona fattura su fondo piano con la zampa di destra ed il libro debordanti dal tondo. *Sc.*: sulla pagina sinistra è la consueta "vaticinatio" mentre sull'altra è la data «MDLII». *Prov.*: ignota (acquisito nel 1881). *Cons.*: buona dalla documentazione fotografica. L'opera non è attualmente reperibile.

74. Museo Civico (inv. n° 341): leone marciano "in moleca" (XVI sec. inoltrato). Pietra di Nanto, cm 41 x 47 (diam. cm 38), aggetto cm 8 c., spessore della lastra cm 11,5. Nimbato leone dal muso frontale con fauci aperte reggente a sin. piccolo libro aperto anepigrafo; ha tronco non visibile ed onde svirgolate. Altorilievo di buona fattura su fondo concavo in tondo bordato. *Prov.*: ignota. *Cons.*: relativamente buona. Un recente restauro ha messo in luce l'originario colore azzurro dello sfondo. *Bibl.*: *Cento opere...*, 1981, n° 81: «stemma di San Marco (secolo XVI)».

75. Museo Civico (inv. n° 358). Stemma Dolfin – relativo al podestà Alvise (1624-25) o Lorenzo (1646-47) – ai fianchi dello scudo: 2 leoni [marciani] rampanti (I metà del XVII sec.). Pietra di Costozza, cm 67 x 47, aggetto cm 27 (totale stemma: cm 138 x 106). Leoni rampanti e retrospicienti poggianti una zampa anteriore su volute superiori dello scudo e una posteriore su altre mediane. Presentano musi profilati con fauci aperte e sono dotati di ali. Le code sono svolazzanti e desinenti tra le cosce. Le due sculture sono quasi a tutto tondo essendo solo la parte superiore del tronco solidale alla lastra. Pur rientrando per tipologia tra i leoni araldici, la presenza delle ali rende gli esemplari affini al modulo marciano. *Cons.*: sostanzialmente buona se si prescinda dai danni alle ali, mancanti totalmente quelle in primo piano e lacunose quelle in secondo; nell'esemplare a sinistra manca totalmente la coda distaccata dal fondo. L'opera è stata pulita nel 1997. *Bibl.*: Marchetti-Cordenons, ms. I, s.p.: XVI sec.

76. Museo Civico (inv. n° 766). Cippo confinario: leone marciano "in moleca" (1762). Trachite, cm 27 x 30 (cippo: cm 70 x 38 x 20). Nimbato leone reggente a sinistra il libro aperto anepigrafo (bassorilievo). *Sc.*: «1762» (in alto); «A/Q» (in basso). *Prov.*: «incerta (materiale di rifiuto), acq. da Boni Gandolfo». *Cons.*: buona. *Bibl.*: Moschetti-Cordenons, ms. II, s.p.: «rozzissimo» (1761).

77. Museo Civico (inv. n° 428). Stele per tariffario: leone marciano andante (1770). Leone andante (tipo stante) verso sinistra reggente grande libro aperto (anepigrafo) e avente muso frontale, ali parallele, coda svolazzante; poggia su acqua e terra. Bassorilievo entro comparto a rettangolo superiormente curvilineo, compreso in stele con iscrizione. *Sc.*: «TARIFFA / DEL PONTE DELLA PVNTA DI / ŪO DECRE.TO DAL MAG.TO ECĒMO / DELLA RASON UECCH: LI 27 AG.TO / 1770 INCISA ED ERETA DŌR.NE / DI S. E. ISEPPO PIZAMANO / P.A V CAP.O DI VICE.A / IL PRIMO SETTBRE 1770 / PER OGNI PEDONE L:13 / PER OGNI ANIMAL BOV.O O CAV.O L:1 / PER OGNI SEDI.A CON CAV.O L:5 / PER OGNI BIRRA O STERZO / A DVE CAVALI L:10 / PER OGNI CAR̄O UVO.TO A QVATRO A PIV' BOV.I L:10 / PER OGNI ANIMAL PORC.NO / CAPRINO O PECOR.O L:13». *Prov.*: ponte di Vò. *Bibl.*: Moschetti-Cordenons, ms. I, s.p.

78*. Museo Civico. Su due lastre, già appartenenti al medesimo ponte e aventi scudi a testa di cavallo col blasone di Padova tra quelli del podestà Maffeo Contarini e del capitanio Jacopo Marcello (1481), nelle scalpellate cimase erano probabilmente raffigurati due piccoli leoni marciani "in moleca".

79. Museo Civico (inv. n° 370). Urna per votazioni, sul rigonfiamento terminale: 2 leoni marciani andanti (Desiderio da Firenze, h cm 51). Leoni andanti (tipo stanti) reggenti libro aperto ed aventi aggettante capo lievemente scorciato, ali parallele, corpo slanciato e coda svolazzante ad S. Sono inseriti entro ovati a ghirlanda. *Cons.*: buona. *Bibl.*: Moschetti, 1938, pp. 229-31, tav. LXI; Banzato-Pellegrini, 1989, pp. 74-76 n° 51, fig. p. 75: con bibliografia.

ARQUÀ PETRARCA

80*. Piazza S. Marco. Colonna su basamento ottagonale: statua di leone marciano (1612), abbattuta nel 1797 (l'attuale, dono del Comune di Venezia, fu ricollocata nel 1928: v. *CAT 81*). Sul basamento sono scolpiti quattro scudi tra sagomati e accartocciati con gli stemmi di Venezia (v. *CAT 82*), del vicario Gerolamo Bonmartini, di Arquà e di Padova. Sul basamento è scritta, parzialmente consunta, del 1612: «FIDEI TOTIVS HVIVS POPVLI IN SERENISS(IMAM) REMP(VBLICAM) VENETAM ETIAM EX HOC LOCO TESTANDAE CAVSA ANNO SALVTIS 1612 IERONIMVS BONMARTINVS SVMPTV». La colonna fu risollevata nel 1923 (scritta «RIALZATA MCMXXIII»). *Bibl.*: Callegari, 1931, p. 302; Dal Zotto, 1970, p. 73; Rizzi, 1989, p. 32 n. 2.

81. Piazza S. Marco. Su colonna con basamento del 1612 (v. *CAT 80**): statua di leone marciano (XVI-XVII sec. con integrazioni del 1928). Pietra d'Istria?, cm 70 x 80 x 30 c. Leone andante avente fauci dischiuse e testicoli visibili. Sono integrazioni moderne in tufo le ali, il libro colla scritta consueta, le zampe anteriori e una posteriore; manca la coda di cui s'intravvede il tratto iniziale. L'opera fu offerta dal Comune di Venezia e collocata nel 1928 (sul pulvino d'imitazione trecentesca è scritto «RICOMPOSTO / MCMXXVIII»). *Bibl.*: Callegari, 1931, p. 302: «solo in parte originale»; T.C.I., ed. 1954, p. 340; Valandro, 1982, fig. p. 69; Benvenuti, 1988, p. 240 (con fig.): «con grossa lingua sporgente».

82. Piazza S. Marco. Sul basamento ottagonale della colonna reggente la statua del leone marciano, entro scudo tra sagomato e accartocciato: leone marciano "in moleca" (1612). Pietra tufacea, cm 16 x 13 (lo scudo cm 32 x 24). Leone nimbato (?) reggente libro aperto (?) al centro (bassorilievo). V. anche *CAT 80**. *Cons.*: pessima per erosione. *Bibl.*: Callegari, 1931, p. 302.

83. Piazza S. Marco. Loggia dei Vicari, sopra il fornice prospiciente la piazza: leone marciano andante (1594?). Pietra di Nanto, cm 50x100 c. Leone nimbato andante (tipo stante) a sinistra reggendo libro aperto anepigrafo (scritta consunta?) ed avente muso frontale, ali parallele "ritagliate", coda sollevata ed arricciata (rarità iconografica); poggia su acqua e terra mentre sopra il libro si eleva un'altura tangente un'ala. Bassorilievo con bordo dentellato. Forse l'opera è coeva a sottostante lapide in pietra d'Istria con scritta entro ovatino («GALEAZO / BADOERO / ANN / MDLXXXXIV»). *Cons.*: discreta; il muso è parzialmente scalpellato. *Bibl.*: T.C.I., ed. 1954, p. 341; Dal Zotto, 1970, p. 71; Valandro, 1983, fig. p. [74]; Benvenuti, 1988, p. 241 (con 2 figg.): 1584.

BAGNOLI DI SOPRA

84. Villa Widmann. Vera da pozzo rinascimentale presso la facciata interna (a destra), su due settori opposti: 2 leoni marciani andanti (fine del XV o principio del XVI sec.). Pietra d'Istria, cm 46 x 72, aggetto cm 9. Leoni andanti (tipo stante) specularmente uguali, reggenti libro aperto anepigrafo. Hanno muso lievemente scorciato, criniera a lunghe ciocche, pelame sotto il ventre e lungo le zampe; le ali sono di tipo parallelo, la coda è distesa; poggiano su acqua e terra. Sugli altri due settori della vera, di elegante fattura probabilmente veneziana, sono scolpiti altrettanti scudi sagomati, di cui uno con l'immagine di S. Michele e l'altro con l'emblema dei Canonici Regolari di Santo Spirito (gli stessi che a Venezia risiedevano nell'omonima isola lagunare) sul quale fu posteriormente incisa la data «MDCXXII». *Prov.*: la vera è originaria del monastero di S. Michele Arcangelo, sull'area del quale sorse alla fine del XVII sec. l'attuale villa. La vera fu nel secondo dopoguerra spostata di poco dall'originario pozzo-cisterna di cui rimangono i "gatoli" del cassone di depurazione. *Cons.*: buona. *Bibl.*: Magani, 1995, fig. p. 74.

BATTAGLIA

85. Castello del Catajo. Camera di S. Marco, sovrapporta, entro scudo accartocciato: leone marciano "in moleca" (scuola di Giambattista Zelotti, 1571-73). *Affresco, cm 80 x 50 c. Nimbato leone, dal lungo muso frontale con fauci socchiuse*, reggente a sinistra libro aperto anepigrafo. Presenta ali "ritagliate" e tronco dal corpo desinente a svirgolatura. È d'oro su campo azzurro. L'elaborato cartoccio è cimato di corno dogale sorretto da due figure muliebri alate mentre ai fianchi dello scudo sono seduti Minerva e Nettuno. *Sc.*: «HIS DVCIBVS IOVIS AVSPICE» (sotto il cartoccio). *Cons.*: buona. *Bibl.*: *Il Castello...*, 1994, p. 13.

86. Castello del Catajo. Camerino presso la Camera di S. Marco, sopra il riquadro figurato contrassegnato dal n° XLIII, entro scudo accartocciato: leone marciano "in moleca" (Gabriele de'Rossi, tra il 1648 e il 1666). Tempera murale, cm 70 x 70 c. Nimbato leone dal grottesco muso dai caratteri antropomorfici senili (con barba e baffi). Sorregge a sinistra il libro aperto (scritta consueta) e presenta ali "ritagliate" e una sorta di matassa in luogo delle onde. È d'oro su campo azzurro. *Cons.*: buona.

87. Loc. Rivella. Poco prima del ponte sul Canale Bisatto, al di là del canale, davanti a piazzola sulla Strada Statale n° 16 (Adriatica) corrispondente a «ponte-canale»: leone marciano scalpellato (1752). Pietra d'Istria, cm 30 x 50 c. Leone "in moleca" reggente a destra libro aperto (scritta consueta). Del rilievo, scalpellato di certo per "damnatio memoriae" probabilmente nel 1797, restano parte della criniera ed il libro. *Sc.*: «COLLAPSVM AQVIS HYSPIDAE ADVERSANTIBVS / HIERONYMVS CIVRANVS PATAVII PRAEFECTVS / QVOD OMNES OPTANT SPERABAT NEMO / A FVNDAMENTIS CELERRIME RESTITVIT / ANNO MDCXXXIV DIE XX MENSIS IANVARII / ITERVM COLLAPSVM RESTITVTVM FVIT MDCCLII» (su lapide contigua e sottostante, la cui iscrizione è ripetuta, identica, sul parapetto interno della detta piazzola).

88. Loc. Rivella. Sulla parete verso valle del «ponte-canale» con chiusa (v. scheda precedente), a sinistra (a destra sono infisse due lapidi del 1899 e del 1598): leone marciano "in moleca" (1557). Pietra d'Istria, cm 25 x 25 c. (lastra cm 60 x 90 c.). Leone reggente a sinistra il libro chiuso. Ha muso frontale attorniato da folta criniera, ali realistiche, tronco uscente dalle onde. Bassorilievo di buona fattura. Sottostanti sono tre

scudi sagomati colle armi (da sin.) dei Priuli, dei Loredan e degli Zeno. *Sc.*: «CONCORDIA · RERVM · PERFECTIO» (lungo il margine inferiore della lastra); «SENATVS DECRETO» (sul duplice cartiglio ai fianchi del leone); «HI / P», «L / L», «N / Z» (ai fianchi degli scudi). *Cons.*: buona. *Bibl.*: Zanetti, 1989, fig. 60 p. 215: ricorda la data di costruzione dell'originario manufatto idraulico.

CAMPOSAMPIERO

89*. Torre di Porta Padova già dell'Orologio: leone marciano andante, rilievo scalpellato nel 1797 e sostituito nel 1926 da imitazione (v. *OM 4*). *Bibl.*: Lorenzi, 1968, pp. 54-55.

90*. Palazzo Pretorio: vi è attestato un leone marciano, scolpito o dipinto, distrutto nel 1797. *Bibl.*: Lorenzi, 1968, pp. 54-55.

91*. Piazza Vittoria: sul pilo di bandiera era probabilmente scolpito un leone marciano nella zona totalmente scalpellata sovrastante tre scudi accartocciati di cui uno abraso, già bandato, al centro e due crociati relativi a Padova e Camposampiero. *Bibl.*: Rizzi, 1993-94, p. 317 n. 26.

CERVARESE S. CROCE

92. Oratorio di S. Croce, su mensola sopra la porta del campanile: leone marciano andante (XVIII sec.). Pietra d'Istria, cm 60 x 100 x 35 c. Leone andante a sinistra reggendo il libro aperto (scritta consueta). Presenta muso pressoché frontale, zampa anteriore in primo piano molto protesa e coda ondulata appoggiata alla coscia. Opera a tutto tondo, con ogni probabilità originariamente posta sopra colonna. *Prov.*: la scultura fu acquistata presso il mercato antiquario padovano dal Comune di Cervarese nel 1976 c. e qui collocata l'anno successivo nell'ambito del generale restauro dell'edificio. *Cons.*: la testa – quella originaria fu certo danneggiata per "damnatio memoriae" – è un radicale rifacimento ottocentesco, forse della prima metà del secolo. Delle ali restano solo le giunture mentre lacunoso è il libro del quale è sbrecciata la parte a sinistra. *Bibl.*: Fontana-Cenghiaro, 1987, fig. p. 59: il leone non è menzionato.

93. Montemerlo. Villa Serenella («Castello Pacchierotti»), angolo verso la strada privata d'accesso, tra pseudorovine: leone marciano andante (II-III decennio del XVI sec.). Pietra d'Istria, cm 125 x 215, aggetto cm 50 c. Leone andante (tipo stante) a destra reggente libro aperto (scritta consueta). Presenta grande muso scorciato con fauci dischiuse in cui sono sei zanne, criniera a ciocche fiammeggianti poco rilevate, ali di tipo parallelo, corpo glabro, testicoli visibili, (la coda era con ogni probabilità distesa). Il vigoroso altorilievo presenta vaste lacune dovute a cause meccaniche. Mancano infatti gran parte dell'ala in primo piano, la parte inferiore delle branche e la coda per intero. *Sc.*: presso il leone (a des.) e ad esso alludente è masso con inciso «POST FATA RESURGO». *Prov.*: probabilmente il leone è originario di una delle porte della cinquecentesca cinta urbana di Padova e venne di certo abbattuto nel 1797. L'opera fu qui sistemata nel 1860 c. da Giuseppe Cecchini Pacchierotti, nipote del famoso sopranista, il quale fu l'architetto del castello neogotico che costituiva la casa dominicale di un insieme architettonico e paesaggistico di notevole interesse. *Cons.*: a prescindere dalle lacune la scultura è in condizioni relativamente discrete. *Bibl.*: Espen-Listo, 1994, fig. 3 p. 47: l'opera è consi-

derata ottocentesca («Sul lato destro della facciata principale è inserito nel vivo della pietra, frammisto a resti di colonne, capitelli e false rovine un leone di pietra coperto d'edera, volutamente [sic] corroso dal tempo e privo delle zampe posteriori [...]. Siamo di fronte al gusto archeologico dell'epoca, che persiste con le consuete tipologie ad Ottocento inoltrato») [Fig. 8].

CITTADELLA

94. Palazzo Comunale (Piazza Luigi Pierobon, n° 1), nel portico, a sinistra della porta: leone marciano andante (I metà del XVI sec.). Pietra di Nanto, cm 60 x 146, aggetto cm 7 c. Leone andante (tipo stante) verso sinistra reggente libro aperto (anepigrafo: probabilmente la scritta era dipinta). Ha muso frontale, ali parallele (sviluppata quella in secondo piano), coda svolazzante ad S. Il corpo è allungato e la branca anteriore poggiante per terra risulta particolarmente corta. Poggia su terreno ed acqua mentre ai fianchi si levano due alture rocciose ciascuna con in cima altrettante torri di cui quella a sinistra, più grande, presenta una cuspide sormontata da gonfalone. Bassorilievo in cornicetta a gola debordata sui lati maggiori. Si riscontrano larghe tracce di policromia (azzurro sullo sfondo, marrone sulle rocce e doratura sul leone). *Prov.*: rinvenuto nel 1950 c. nella muratura dell'edificio. *Cons.*: evidenti segni di "damnatio memoriae" (del 1797?): l'opera è infatti sbrecciata sul muso e in misura minore sul libro e sul capo. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 244 (con 2 figg.): senza dataz.; *Cittadella*, 1990, fig. p. 187: «c. metà del XVI sec.».

95. Palazzo Pretorio (Via Guglielmo Marconi, n° 30). Sopra il portale, entro nicchia: leone marciano andante (1523-38). Pietra d'Istria, cm 60 x 80 c. Leone andante (tipo stante) a sinistra, reggente libro aperto (sulla pagina sin.: «PA / X T / IBI», sull'altra – "hapax" iconografico – scudetto sagomato a graffito, sormontato da corno dogale, relativo al doge Andrea Gritti [1523-38]) ed avente muso frontale, una sola ala e coda distesa. Poggia su acqua e terreno, poco perspicui. È a tutto tondo ma concepito per essere visto da un solo lato. *Cons.*: discreta; l'ala, già spezzata alla giuntura, è forse di restauro integrativo. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 243 (con fig); Rizzetto, 1988, fig. p. 357; Rizzi, 1988a, fig. p. 34: a Solagna [errore redazionale]; *Cittadella*, 1990, fig. 35: princ. XVI sec.

96. Piazza Luigi Pierobon. Sopra pilastro moderno (1923): leone marciano andante (XVIII sec.). Pietra d'Istria, cm 100 x 130 x 40 c. (coda esclusa). Leone a tutto tondo andante a destra reggente libro aperto (scritta consueta) ed avente muso frontale con fauci socchiuse da cui si intravvedono le zanne; i testicoli sono visibili; la coda svolazzante, in bronzo, è forse integrazione moderna. Largo uso del trapano sulla criniera e sulle ali. *Prov.*: dal fronte esterno della Porta Padova, sotto l'orologio, per quanto appaia più verosimile un'origine stilita dell'opera. *Cons.*: discreta. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, pp. 245-46 (con 3 figg.): senza dataz.; Rizzetto, 1988, fig. p. 412; Rizzi, 1988a, fig. pp. 30-31; Idem, 1989, p. 32 n. 2; *Cittadella*, 1990, fig. p. 187: princ. XVII sec.

97. Mura urbiche (fronte interno), a destra della Porta Bassano (il luogo è accessibile dal cortile di un'antistante casa privata): leone marciano andante (principio del XV sec.: post 1405). Affresco, cm 80 x 100 c. (intero scomparto cm 100 x 300 c.). Leone andante (tipo stante) a sinistra reggente l'emblema di Cittadella (mura e due torri). Presenta nimbo decorato, capo scorciato con fauci chiuse, una sola ala visibile, costato, coda "ad uncino". È rosso su campo bianco decorato ad arabeschi. È affiancato da due scomparti di cui quello

a destra racchiude lo stemma di Cittadella (i merli del castello sono ghibellini e quelli della torre guelfi) mentre nell'altro è raffigurato uno stemma di cui restano il cimiero e gli svolazzi. *Sc.*: «B/M» (sul comparto stemmato). *Cons.*: discreta (lacuna sul leone, al centro a sinistra, e sull'emblema civico); l'affresco è stato restaurato nel 1987 c. e nell'occasione protetto da tettoietta. *Bibl.*: Rizzetto, 1988, fig. p. 363 [Fig. 11].

98*. Podesteria di fuori (Via Roma, n^{i} 38-42): al centro della facciata era affrescato grande leone marciano andante a sinistra reggente libro aperto. Cfr. *OM 9**. *Bibl.*: Franceschetto, 1983, p. 18; Fantelli, 1989, p. 35 n. 18, fig. 18 pp. 56-57: la decorazione «dovrebbe risalire agli inizi del XVI secolo ma venne completamente rifatta nella prima metà del Novecento».

DOLO

99. Borgo Cairoli, n° 39. Municipio, sulla balaustrata della terrazza sovrastante l'ingresso: leone marciano andante (I metà del XVII sec.). Pietra d'Istria, cm 60 x 100 c. Leone andante verso destra con libro aperto (scritta consueta), muso frontale lievemente inclinato, fauci dischiuse, ali parallele, coda svolazzante. Mediorilievo in riquadro avente al centro dei lati brevi coppia di volutine. *Prov.*: il leone proviene da una casa in Via Garibaldi n° 73, dove era posto in nicchia rettangolare sopra l'architrave della porta. Fu asportato e collocato in Municipio nel 1936. *Cons.*: discreta; sbrecciato l'angolo in basso del libro [Fig. 12].

100. Borgo Cairoli, n° 39. Municipio, atrio (collocazione provvisoria): leone marciano andante (1611). Pietra d'Istria, cm 70 x 100, aggetto cm 16, spessore della lastra

Fig. 11. Cittadella, mura urbiche. Leone marciano andante (princ. del XV sec.: post 1405) affiancato da due stemmi di cui quello a destra di Cittadella (*CAT 97*).

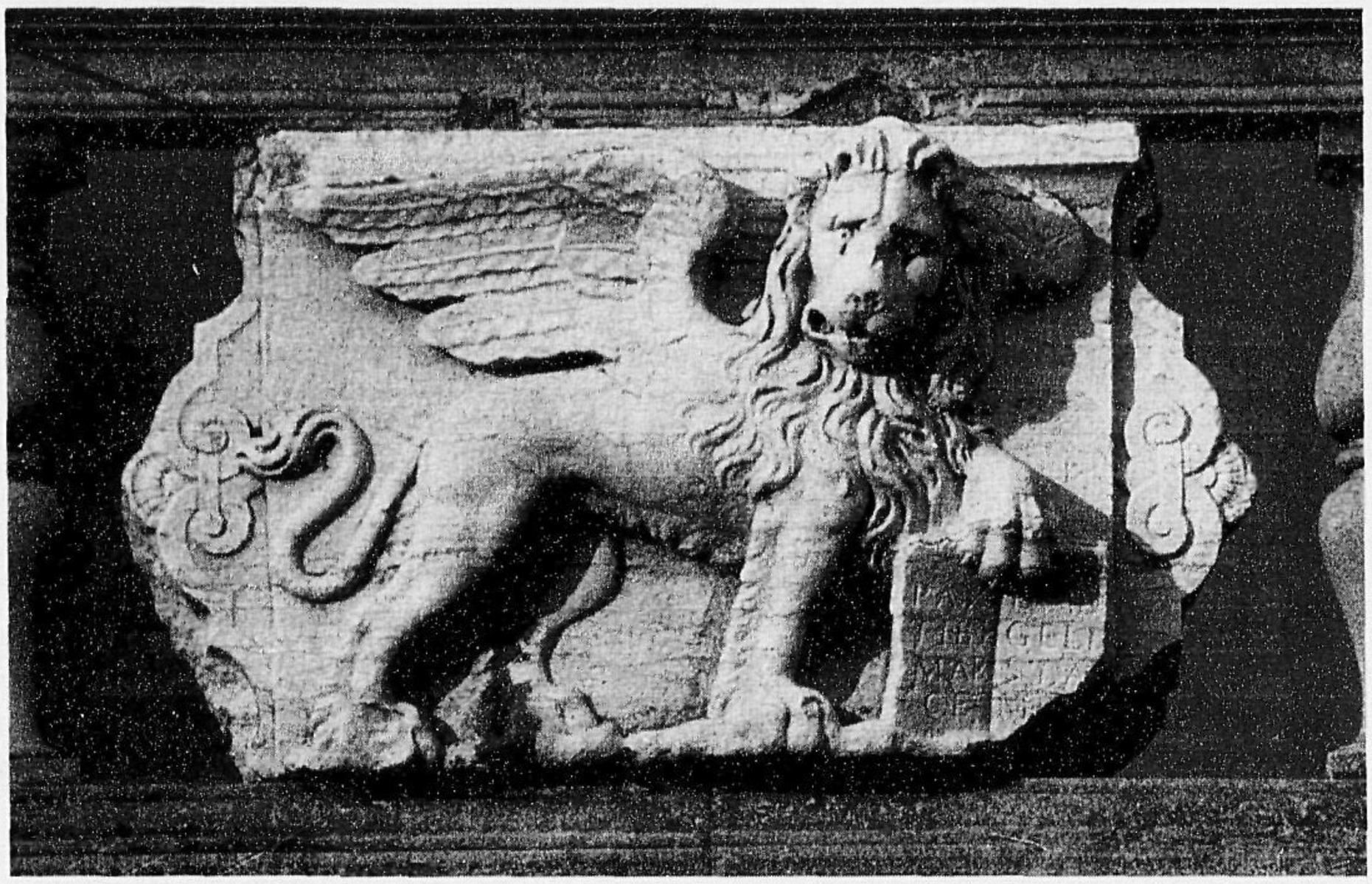


Fig. 12. Dolo, Municipio. Leone marciano andante (I metà del XVII sec.) proveniente da una casa dell'abitato (*CAT 99*).

cm 10. Leone andante (tipo stante) verso sinistra con libro aperto (scritta consueta), muso frontale, fauci aperte, ali parallele, coda distesa; poggia su terra ed acqua. Largo uso del trapano sul pelame. *Prov.*: l'opera è originaria della «Bassa o Isola di Dolo» – presso l'ora interrato Ponte della Giudecca – dove iniziava la Seriola, le cui acque servivano all'approvvigionamento idrico di Venezia nei periodi di siccità sostituendovisi a quella dei pozzi (quelli pubblici venivano all'uopo riempiti colla detta acqua trasportata da Fusina coi burchi). La scultura ed una lapide ad essa solidale sovrastavano la «chiavica di apertura alle acque del Brenta, le quali – attraversando la strada per di sotto – ivi confluivano immettendo nella Seriola» (Spezzati, 1980, p. 417). Nel 1975 il leone venne abusivamente divelto e portato a Padova dove fu rintracciato in casa di Alberto Sgaravatti, proprietario del relativo terreno. Richiesto dalla Municipalità di Dolo, esso vi ritornava nel 1984 dopo una serie di vicende giudiziarie e burocratiche. In loco, in una squallida zona colma di rifiuti e di sterpaglia, è restato invece il già sottostante datato comparto araldico ed epigrafico, al quale si accede dal retro di esercizio commerciale al n° 57 di via Garibaldi (v. scheda seguente). *Cons.*: buona; lieve abrasione sulla zampa poggiante sul libro; manca una zanna a sinistra, probabilmente già distaccata dal fondo (come l'altra superstite). *Bibl.*: Spezzati, 1980, p. 417 e fig. p. 416: non riporta la data 1611 né la presenza dello scudo del doge Leonardo Donà (1606-12); Menegazzo, in «Il Gazzettino», 2 febbr. 1984: riporta l'attribuzione del leone al Temanza, confondendola colla paternità del vicino Ponte della Giudecca.

101*. Via Garibaldi, n° 57. Su muro accessibile dal retro di esercizio commerciale – in area ora desolata in cui fino al secondo dopoguerra si formava la Seriola di Dolo, un tempo fornitrice d'acqua potabile a Venezia: «HINC VRBIS POTVS», come si legge nei resti del vicino Ponte della Giudecca – era infisso fino al 1975 un monumentale leone marcia-

no andante, ora provvisoriamente collocato nell'atrio del Municipio di Dolo (v. scheda precedente). In loco sussiste uno scomparto (cm 150 x 110) contenente iscrizione e sette scudi accartocciati, di cui quello centrale, più grande e cimato di corno dogale, è relativo al doge Leonardo Donà (1606-12) e gli altri sei riferentesi a magistrati (da sin. Valier, Trevisan, Zorzi, casato non identificato, Balbi, Diedo o Donà). *Sc.*: a fianco degli stemmi minori: «N. / V.»; «F. / T.»; «A. / Z.»; «I. / T.(?)»; «S. / B.»; «N. / D.». Al centro: «EX DECRETO EXCELENTISSIMI COLLEGII ACQVA (...) RO / SALVTE VBERTATOR VENETIAR CONSERVANDA». In basso: «MENSIS DECEMBRIS / M.D.C.X.I.».

102*. «Veduta al di dentro le Porte verso il Dolo» (Costa, 1750-56, tav. XII). Sul parapetto della strada presso l'approdo era infisso un leone marciano andante a sinistra con libro aperto, entro comparto superiormente sagomato, sovrastante un lungo proclama o tariffario. L'opera non sembra identificabile con uno dei due leoni andanti ora al Municipio di Dolo (v. *CAT 99*).

103. Fraz. Sambruson, Fornace Valdadige (in Via Ettore Tito), su ciminiera ottocentesca (settore prospiciente il Naviglio Brenta): leone marciano andante (XVI-XVII sec.). Pietra d'Istria, cm 20 x 40 c. (lastra cm 60 x 40 c.). Leone andante (tipo stante) a sinistra. Ha muso scorciato, ali parallele, coda svolazzante. Sottostanti sono tre scudi accartocciati gentilizi. *Cons.*: discreta: attualmente (estate 1992) l'opera è totalmente occultata da vegetazione. *Bibl.*: Bruno, 1987, fig. 49.

ESTE

104*. Loggia pubblica in Piazza Maggiore (corrispondente al settecentesco Palazzo Comunale). Marin Sanudo nei suoi *Diarii* (1882, t. VIII, col. 400) in data 14 giugno 1509 così annota: «Feraresi a Este feno gran insolentie, prima in spegazar San Marco dipento, cavarli li occhij, butarli stercho adosso, e tajar l'antena, dove si levava San Marco su la piaza...». L'affrescato leone, di certo andante, «doveva trovarsi proprio sulla facciata [ma più probabilmente sulla parete di fondo] della loggia ad indicare, come di consuetudine, la sede dell'autorità governativa, in questo caso la dimora del podestà» (Grandis, 1992, p. 80).

105*. Piazza Maggiore. È problematica la presenza di una colonna marciana al tempo della Repubblica Veneta. Un'antenna per gonfalone compare nel «Dessegno della terra di Este» di Michele Lonigo (1566) mentre nella mappa di Hercule Peretti (1633), che si rifà ad un esemplare quattrocentesco, è disegnata chiaramente una colonna ma senza leone (cfr. Gallana, 1975, figg. pp. 98 e 94). Peraltro nella dettagliata, ma non molto fedele pianta "a volo d'uccello" di Girolamo Franchini, datata 1775 (v. in Calabi, 1990, tav. V), non compaiono in piazza né colonna né pilo per gonfalone. *Bibl.*: Gallana, 1975, p. 99: «Fra le altre particolarità [della pianta del Lonigo] è da osservare la colonna della piazza centrale che appare diversa da quella disegnata dal Peretti. Il sito è lo stesso, ma la forma della colonna è vistosamente diversa. È difficile a così grande distanza di tempo ricercare una spiegazione. Probabilmente le colonne con il leone di S. Marco, perché esposte in piazza alle intemperie saranno state sostituite attraverso i secoli fino all'ultima atterrata nel 1797 quando le truppe di Napoleone accesero spiriti repubblicani anche tra il popolo di Este» [tale abbattimento non sembra peraltro documentato].

106*. Porta Vecchia, fronte esterno. Nella veduta del Franchini (1775) è raffigurato

chiaramente, tra il fornice e l'orologio, un grande leone marciano andante a destra. Questo era ad affresco e contenuto nella larga cornice (cm 150 x 200 c.) che delimita ora una meridiana. Il leone doveva essere coevo alla sottostante scritta fatta apporre dal capitano di Padova Marco Ruzzini: «VETVSTATE / COLLAPSAM // S C / MARCVS RVZINVS PRAEF PAT / ANNO MDXC // PVB VTILITAT: / RESTITVIT».

107*. La Torre del Leone, che si trovava a settentrione, cioè in direzione di Venezia (v. Nuvolato, 1851, p. 445), probabilmente prendeva nome dall'originaria presenza di un leone marciano, in rilievo o ad affresco. La torre era già scomparsa nel XIX sec.

MIRA

108. Fraz. Mira Porte, loc. La Riscossa. Villa Sceriman-Widmann-Foscari, salone centrale. Statuetta di paggio, sullo scudo inquartato dei Foscari: leone marciano "in moleca" (XVII-XVIII sec.). Marmo di Carrara, cm 10 x 6. Il leone regge il libro aperto (anepigrafo) con entrambe le branche coprendo col capo parte dall'ala sinistra. Esso è campito su zona striata verticalmente secondo la convenzione araldica indicante il color rosso. Pare accertabile che lo scudo Foscari sia nato "ab origine" colla statuina e non ricavato successivamente quando la villa passò, attraverso matrimonio, ai Foscari. *Cons.*: buona.

109*. Fraz. Mira Taglio. Sul parapetto, verso il Naviglio Brenta, del ponte (ora rifatto) sul «Taglio di Mira», il Costa (1750-56, tav. L) riproduce un leone marciano andante verso destra e senza scomparto (non è escluso, anche se poco probabile, che invece di rilievo si trattasse di dipinto murale).

MIRANO

110*. Piazza Martiri della Libertà: statua su colonna di leone marciano andante (1617), distrutta probabilmente nel 1797. Rimangono il basamento e il plinto in pietra d'Istria ed il fusto della colonna in granito (il leone fu rimpiazzato nel 1903 da buona imitazione: v. *OM 33*). Sul plinto sono due iscrizioni; a) verso la piazza «PRO M^{CA} CITAE PADVAE / ALLOVISE BERTOLDO / VICARIO MIRAN / VALENTIN MARAN / PIETRO GIACOMAZZO / ZVANE PECENIS / BATTA CAMPELO / SAVII DITA VICARI / MASARO M ROCCO / PVLZATTO / ANO ICIS»; b) verso Via Barche: «DOM / IACOBVS PAGNIANVS / PRO MAGCA COM PADVAE MIRANI VICSA / ANT CVRTIVO CANC. MATHE° DONATO / BARTH° MARTIG°. THOMA. CALCIAVARR° / ET ALEX° GASPARINO VICARIAE = / SAPIENTVS. AC SEBA° GHIRARDO / MASS° / HOC OPVS. DE AVRANDV̄ CVRAVIT / PRO SVA ERGA SERAM REMPAM. OBSERVANTIA / ANNO DN̄Ī M.DCXVII». Sul basamento sono due iscrizioni moderne; a) verso la piazza: «IL LEONE DI SAN MARCO / SIMBOLO ED AVGVRIO DI GRANDE AVVENIRE RIMESSO SVLLA MEMORE ANTICA COLONNA / PER VOLONTÀ CITTADINA / MCMIII»; b) verso Via Barche: «RESTAURATA A CURA DELLA CIVICA AMMINISTRAZIONE / MCMLXXIV». *Bibl.*: Benvenuti, 1988, pp. 187-88 (con 3 figg.); Rizzi, 1989, p. 32 n. 2; Semenzato, 1991, p. 647.

111. Piazza Martiri della Libertà, n° 1. Municipio, pianterreno (a des. della porta): leone marciano scalpellato (1511). Pietra d'Istria, cm 50 x 100 c. (lastra cm 130 x 100 c.). Per quanto totalmente abrasa, la sagoma del leone è chiaramente visibile. Esso era andante verso sinistra, con libro aperto, ali parallele, coda distesa. Il rilievo, già almeno parzialmente incassato, è affiancato da due scudi sagomati (a des.: Dardani; a sin.: blasone di Mirano) e compreso nella stessa lapide contenente in basso iscrizione. *Sc.*: «ALOYSIO

DARDANIO NATVRA ACVTO VSV / EXERCITATO VARIETATE PROMPTIS°S AB ADOLE / SCENTIA IN REMPV CŌSTANTER VERSATO / ITALIA BELLO PEREVNTE SENTENTIA SENATVS / MIRANĒSIS AGRI MESTRINI ORDE ACIQ LEGATO / REPENTE AVTHORITATI MAXIMA NV̄TIATO / LABORIBVS CVIVS INDEFESSIS RVRALIBVS / COPIIS VRBE ANTENOREA IMPERIO SIMVL / CV̄ ANDREA GRITEO RESTITVTA PROQ / RARISSIMIS TANTIS MEITIS A SENATV ŌĪBVS / SVFFRAGIIS MAXIMVS SCRIBARV̄ EST / DECLARATVS ANNV̄ AETATIS SVAE LXXVIII AGENS IACOBVS FILIVS MONVMENTVM P C / MDXI». *Prov.*: dal Palazzo della Vicaria a Mirano. *Cons.*: prescindendo dai danni meccanici relativi al leone, provocati probabilmente nel 1797, in buono stato sono gli stemmi come l'iscrizione solidale al rilievo. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 186 (con fig.).

112. Piazzetta anonima a fianco della Chiesa Parrocchiale. Casa canonica attuale, tra l'arcata centrale del pianterreno e la bifora sovrastante: leone marciano scalpellato (1669?). Pietra d'Istria, cm 40 x 60 c. Leone andante verso sinistra con coda svolazzante. *Il comparto è decurtato sul lato sinistro di circa 10 cm mancando la testa del leone che* forse era coevo ad una lapide nel portico datata 1669.

113. Villa XXV aprile, già Monico (parco comunale). Barchessa, pianterreno, tra la 2ª e la 3ª finestra (da sin.): leone marciano andante (1611). Pietra d'Istria, cm 30 x 60 c. Leone andante verso sinistra, con libro aperto (anepigrafo), ali parallele, coda svolazzante (bassorilievo su lastra cuspidata). *Sc.*: «1611» (sulla cuspide). *Prov.*: antiquariale, come quella degli altri rilievi nella villa, acquistati al tempo della proprietà Monico. *Cons.*: cattiva per erosione e abrasione specie sul muso.

114. Villa XXV aprile, già Monico. Barchessa, pianterreno, tra la 5ª e la 6ª apertura (da sin.): leone marciano andante (II metà del XVI sec. o princ. del XVII). Pietra d'Istria. Leone andante verso sinistra reggente il libro aperto (anepigrafo); esso presenta muso leggermente all'indietro, fauci socchiuse, ali parallele, coda svolazzante ad S; poggia le zampe su due scudi accartocciati a testa di cavallo colle armi (da sin.) dei Cicogna e dei Querini. *Cons.*: buona.

115. Villa XXV aprile, già Monico. Barchessa, interno: leone marciano andante (XVI-XVII sec.?). Trachite?, cm 32 x 58. Leone andante (tipo stante) a destra, avente in luogo del libro un labaro (?); il muso è frontale, le ali sembrano parallele e stranamente sovrapposte, la coda è distesa. Particolarmente curiosa è la criniera rotonda costituita da regolari filari di ciocche disposte radialmente. La lastra ha formato irregolare e non è escluso che si tratti di frammento. Il carattere "primitivo" del rilievo è probabilmente imputabile a rozzezza esecutiva. *Cons.*: cattiva per abrasioni varie.

116. Villa XXV aprile, già Monico. In tondo sorretto da due confratelli della Scuola Grande di S. Marco (emblema della detta confraternita): leone marciano "in moleca" (principio del XVI sec.). Pietra d'Istria, diam. cm 10 c. (lastra: cm 18 x 30 c.). Leone reggente a sinistra libro aperto ed avente muso scorciato, grande ala in primo piano, una zampa anteriore dritta e onde evidenziate (bassorilievo). Il rilievo è affine ad altro infisso all'esterno del veneziano Fondaco dei Tedeschi (v. Rizzi, 1987, p. 159 n° 402, con fig.) dove però il leone è iconograficamente diverso. *Prov.*: dalla collezione Antonio Dal Zotto di Venezia dove è documentato, assieme ad altri rilievi, in una lastra di Naja (v. *ibidem*, 1987, fig. p. 16). *Bibl.*: Rizzi, 1975-76, p. 255 n. 11.

MONSELICE

117. Via 25 aprile 1945. Su muro esterno di gradinata antistante la Chiesa di S. Paolo: leone marciano scalpellato (XV sec.). Pietra d'Istria, cm 92x141. Leone nimbato andante verso sinistra reggente libro aperto anepigrafo (forse vi era scritta dipinta). Sostiene il libro con entrambe le branche e presenta ali divergenti e coda svolazzante "ad uncino" rasente la coscia e l'ala. Non sussistono tracce di onde e terreno. Rilievo incassato entro comparto dentellato. *Prov.*: Probabilmente il leone è identificabile con quello già sulla facciata del Palazzo Pretorio, quale è riprodotto in un disegno settecentesco di Antonio Bortoli (v. in Valandro, 1990, fig. p. 8). Il rilievo giaceva abbandonato nell'ex Chiesa di S. Stefano e fu collocato nell'odierna ubicazione all'inizio del 1990. *Cons.*: il leone fu solo superficialmente scalpellato. Quasi intatte risultano le ali mentre parti originali della superficie sussistono in corrispondenza del pelame addominale, delle zampe e della coda.

118. Via Sette Chiese, presso l'abside del Duomo, sopra grandi pilastri: 2 leoni [marciani] andanti (XVIII sec.). Pietra tenera, cm 200 x 180 x 80 c. Leoni a tuttotondo reggenti scudi accartocciati (arma dipinta posteriormente); quello a sinistra ha sul capo corona e l'altro cappello di ammiraglio (riferimento allo Stato da Terra e a quello da Mar?), il primo ha la coda appoggiata su coscia e dorso l'altro su una zampa; entrambi sono apteri e provvisti di un sostegno centrale. *Prov.*: pare fossero in una demolita porta presso l'attuale Via Marconi all'altezza dell'Ospedale Civile. *Cons.*: discreta. *Bibl.*: Bödefeld-Hinz, 1990, fig. p. 65: «leone di San Marco simbolo della Repubblica Veneta» [fig. del leone coronato].

Fig. 13. Monselice, Ca' Marcello. Leone marciano "in moleca" (metà del XIV sec.) scolpito sul fianco di sarcofago veneziano (*CAT 119*).

119. Ca' Marcello (già collezione Vittorio Cini), cortile della chiesa. Sarcofago della "Dormitio Virginis", fianco sinistro: leone marciano "in moleca" (metà del XIV sec.). Pietra d'Istria, cm 65 x 63, aggetto cm 7 c. Leone nimbato reggente a destra con entrambe le branche il libro chiuso, borchiato e con fermagli; ha il muso lievemente scorciato con fauci dischiuse e lingua all'infuori; il corpo è in parte fuoriuscente dai flutti evidenziati. Mediorilievo con l'ala destra a bassorilievo. *Prov.*: il sarcofago si trovava nella Villa Reali presso Dosson (Treviso) dove era stato portato da una casa di proprietà del cav. Giuseppe Maria Reali nei paraggi della Chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia; pervenne alla collezione Cini nel 1942. *Cons.*: buona. *Bibl.*: il leone non è menzionato dal Wolters il quale, descrivendo il sarcofago, afferma che sul fianco sinistro è scolpito un «angelo con recipiente» (1976, p. 181 n. 57); Rizzi, 1990, p. 21 n. 16: «bellissimo esemplare» [Fig. 13].

120*. Ponte della Pescheria sul Canale Bisatto, sulla spalletta verso Nord: sulla centina di porosa pietra contenente scudo di Monselice (princ. XVI sec.) era forse scolpito un leone marciano "in moleca" del quale pare a destra di scorgere tracce delle onde da cui fuoriusciva.

MONTAGNANA

121*. Piazza Vittorio Emanuele II. Al centro, in luogo del monumento a Vittorio Emanuele II, era collocata fino al 1881 una colonna marciana innalzata il 26 ottobre 1751, essendo podestà Zaccaria Baulini, la quale sostituiva un documentato pilo di gonfalone con relativa antenna. La monumentale colonna, che sopravvisse in loco alla caduta della Repubblica Veneta dopo esserne stata tolta la statua del leone in base a decreto municipale del 2 maggio 1797, fu sostituita nel 1882 dall'odierno monumento a Vittorio Emanuele II e quindi, smembrata, depositata nello spiazzo del «Bersaglio» tra il parco dell'Educandato S. Benedetto e la cortina occidentale delle mura urbiche. Pochi anni or sono fu così trasferita nel cortile dell'Ostello della gioventù presso Porta Legnago, dove trovasi in buone condizioni conservative scomposta in tre parti costituenti il basamento (v. scheda seguente), il fusto e il capitello, alti rispettivamente cm 265, 428 e 155. Complessivamente dunque la colonna misurava, a prescindere dall'originario distrutto leone che la coronava, cm 848 di altezza. Fin dalla sua rimozione ne fu prevista la ricollocazione in altro luogo indicato di volta in volta nel Circo Eniano (oggi Prato della Valle), in Piazza Castello (oggi Trieste), in Piazza Grani e altrove, nonché nella stessa Piazza Vittorio Emanuele II (lato Sud, angolo Nord-Ovest, sagrato del Duomo etc.). Nel 1898 una petizione di 655 montagnanesi perorava il ripristino dell'opera, istanza che fu fatta propria dal consiglio comunale ma non attuata, mentre nel 1916 i fratelli Giacomelli dichiararono di farsi carico totale delle relative spese (compreso il nuovo leone) purché fosse incisa sul basamento una breve scritta in ricordo del proprio padre. Dieci anni dopo la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia suggerisce al Comune di rimuovere il monumento a Vittorio Emanuele II e di ricollocare in suo luogo la colonna marciana, proposta che, in concerto colla temperie politico-emotiva nazionale d'allora, fu rilanciata all'indomani dei «fatti antimarciani» di Traù del dicembre 1932. Similmente alle varie proposte del ripristino stilita avanzate di qui è un secolo, caddero nel vuoto le commissioni di un relativo leone, per il quale fu incaricato dai fratelli Giacomelli il veronese Carlo Spiazzi e indicato successivamente dalla Soprintendenza il veneziano Angelo Franco. Attualmente (1997) il ricollocamento della colonna di Montagnana è riproposto dal locale circolo filatelico-numismatico il quale ha fatto coniare, in corrispondenza del secondo centenario della

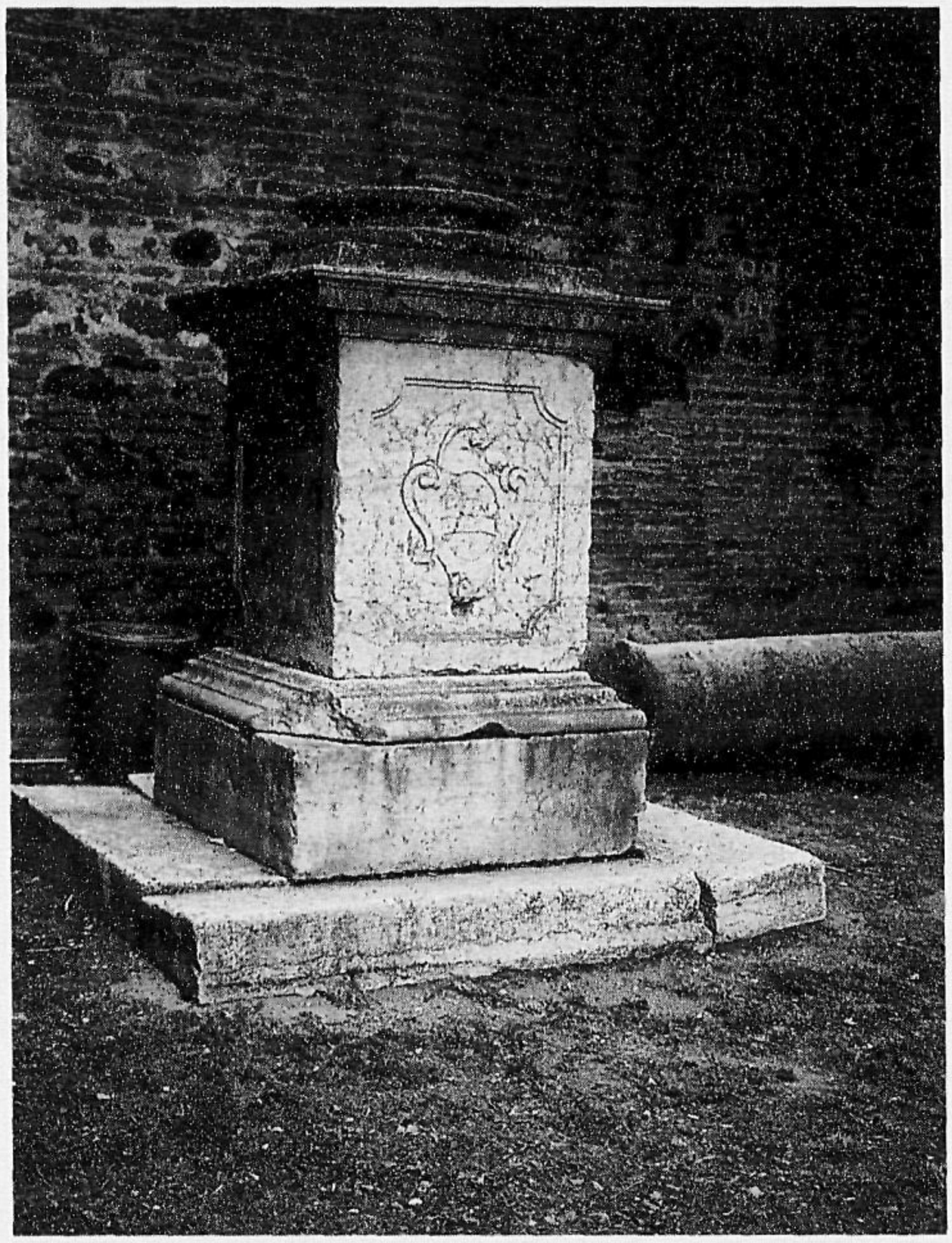


Fig. 14. Montagnana, giardino presso Porta degli Alberi. Basamento e fusto della monumentale colonna marciana del 1751, ora smembrata, fino al 1882 collocata al centro della grande piazza cittadina (*CAT 121*, 122**).

caduta della Repubblica Veneta, una medaglia raffigurante la colonna idealmente ripristinata nel luogo originario. *Bibl.*: Corradin, 1996; Borin-Battaglia, 1997 [Fig. 14].

122*. Cortile dell'Ostello della gioventù in via Matteotti, presso Porta Legnago (o degli Alberi). Basamento della scomposta colonna già in piazza (v. scheda precedente), in scudo sagomato di Montagnana: leone marciano scalpellato (1751). Pietra d'Istria, cm 10 x 18 (scudo: cm 60 x 50). Leone andante a sinistra facente parte dello stemma cittadino (il privilegio di interzare in fascia il leone veneto nel blasone di Montagnana fu concesso nel 1405 dal doge Michele Steno).

123*. Palazzo Comunale, prospetto su Via Cesare Battisti (già delle Prigioni), in cinque scudi sulle chiavi di volta del portico (1538 c.): leoni marciani andanti scalpellati nell'arma cittadina (di alcuni si intravvedono le tracce: i leoni erano in direzione sinistra). Cfr. *OM 40-41*.

124. Palazzo Comunale, sala dell'archivio, sulla cappa del camino (in alto): leone

marciano andante (metà del XVI sec.: post 1538). Affresco, cm 100 x 120 c. (comparto a trapezio isoscele). Leone andante a sinistra reggendo libro aperto. Presenta piccolo muso frontale, ali parallele un po' sollevate, lunghe zampe posteriori, coda svolazzante ad S. È di color giallo-ocra. *Cons.*: l'affresco, messo in luce assieme al sottostante stemma una ventina d'anni or sono, è molto sbiadito e con varie piccole lacune.

125*. *Duomo, portale della facciata, sopra l'iscrizione, sullo scudo cittadino a destra* ("pendant" coll'arma di Ludovico Basadonna, podestà di Montagnana nel 1517 e 1540 [caso di omonimia?]; il portale va collegato alla prima podestaria): leone marciano andante verso sinistra, totalmente scalpellato a differenza del resto dell'impresa.

126. Duomo. Transetto di sinistra, su lesena angolare, in alto. Stemma di Montagnana, sormontato da cimiero e affiancato da svolazzi, in capo a scudo a tacca: leone marciano andante (fine del XV sec.). Pietra di Nanto, cm 20 x 30 c. (intera lastra: cm 90 x 70 c.). Nimbato leone andante a sinistra reggente libro aperto; presenta muso scorciato, grandi ali parallele e coda svolazzante. Bassorilievo. *Cons.*: buona.

127. Duomo. Una campana del XVII sec. (?) è contrassegnata collo stemma cittadino comprendente in capo il leone marciano andante (com. or. di Alberto Costantini).

128. Duomo. Interno, sui capitelli dei pilastri addossati: 10 leoni marciani andanti (1489-1501). Pietra dipinta, cm 20 x 30 c. I leoni, tutti dorati, sono in capo a scudi a tacca col blasone di Montagnana (il privilegio di inserire il leone marciano nello stemma cittadino fu concesso nel 1405 dal doge Michele Steno). Essi sono nimbati, andanti (a des. e sin. essendo antitetici) reggenti il libro aperto e presentano muso di profilo (rarità iconografica) ed una sola ala visibile; le code sono sollevate (in due casi tangenti le ali) o svolazzanti. Sono così distribuiti: 2 nella navata sui pilastri verso il transetto; 2 sui pilastri verso la navata degli archi d'accesso alle cappelle del transetto (di S. Antonio e del Santissimo); 2 sui pilastri dell'arco trionfale; 2 sui pilastri dell'arco absidale del presbiterio; 2 sui pilastri dell'arco absidale della cappella del Santissimo (nei corrispondenti dell'altra cappella sono invece due scudi a testa di cavallo con leone rampante, stemma di Ludovico Abriani). *Cons.*: buona. *Bibl.*: Princivalle, 1981, p. 136: leoni del presbiterio.

129. Duomo. Interno, negli stalli lignei del coro, opera di Giuseppe Gatto e Marc'Antonio Vian: leone marciano andante (II metà del XVI sec.). Legno intagliato, cm 10 x 15 c. Nimbato leone andante a sinistra reggente il libro aperto; ha muso frontale su lungo collo (occultato dalla criniera), ali parallele, coda svolazzante. Fa parte dello stemma di Montagnana entro scudo accartocciato. *Cons.*: buona. *Bibl.*: Princivalle, 1981, fig. 101.

130*. Porta Padova (o di Ezzelino). Torre di sinistra, fronte esterno, sopra la finestrella in alto: tracce di affresco in cui dicesi sia stato raffigurato un gigantesco leone marciano andante a sinistra.

131*. Porta Legnago: in una tela di G. B. Rossi, raffigurante S. Carlo Borromeo, conservata nella sagrestia del Duomo di Montagnana, è rappresentato sul fianco della torre un affresco di leone marciano andante a sinistra reggendo libro aperto. Nel mede-

simo duomo un altro leone andante nella stessa direzione, ma aptero e dotato di lunghissima coda svolazzante, è raffigurato nel frammento di affresco del Buonconsiglio nella cappella della Natività. V. in Sgarbi, 1980, fig. 26 p. 51 e fig. 13 p. 41, n. 101 p. 63: «Quanto al problema dell'individuazione dello stesso edificio nell'affresco della cappella della Natività [...] si aggiunga anche che il quadro del Rossi riporta, come l'affresco, lo stampiglio rosso con il leone di San Marco».

PIAZZOLA SUL BRENTA

132. Villa Contarini, lapidario: leone marciano andante (1420-21). Pietra del Cansiglio, cm 109 x 81, spessore della lastra cm 17 (il solo leone: cm 71 x 81, aggetto cm 1,5). Leone andante a sinistra reggente libro chiuso inclinato. Presenta muso frontale con lungo collo su cui fluisce la criniera a striature ondulate. Le ali sono divergenti, il corpo è slanciato, il pelame sotto il ventre è "flamboyant", la coda è svolazzante e tangente col grande ciuffo terminale la punta di ala. Bassorilievo a modellato piatto con sottostanti due scudi gotici, di cui quello di destra è di Belluno e l'altro relativo al podestà e capitano Ettore Bembo. Gli stemmi sono separati dallo scattante leone da un listello, dello stesso tipo di quello che contorna la lastra. *Prov.*: evidentemente l'opera proviene dal Bellunese. *Cons.*: il muso è stato forse martellato; su tutto il rilievo è riscontrabile una forte erosione che pare anche dovuta ad un diretto contatto col terreno. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 248 (con fig.): dal libro «con sovrastante stemma [...] probabilmente proveniente da territorio greco o slavo»; Rizzi, 1997, pp. 40 e 42 n° 3*, fig. p. 40: 1420-21; Idem, 1997, pp. 37, 106 n° 34, fig. p. 105.

PIOVE DI SACCO

133. Torre Carrarese (campanile del Duomo), faccia verso la piazza, sotto l'orologio (a sinistra): leone marciano andante (XV sec.). Pietra di Nanto, cm 150 x 150 c. Leone andante (tipo stante) a sinistra, reggente libro aperto e avente ali divergenti e coda distesa; poggia su acqua e terra (?). Sottostanti sono due piccoli scudi gotici posti agli angoli inferiori dello scomparto dal bordo dentellato. Fa da "pendant" al leone marciano un rilievo raffigurante S. Martino che dona il mantello al povero. *Cons.*: pessima per essersi aggiunti i danni per disgregamento litico a quelli di carattere meccanico. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 250 (con fig.): senza dataz.

134. Torre Carrarese (campanile del Duomo), faccia verso la piazza, sopra l'orologio: leone marciano "in moleca" (principio del XVI sec.?, ma, forse imitazione del XIX-XX sec.). Pietra d'Istria, diam. cm 70 c. Leone nimbato reggente a sinistra il libro chiuso borchiato (bassorilievo su fondo lievemente concavo). *Cons.*: buona. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 250 (con fig.): senza dataz.

135. Torre Carrarese (campanile del Duomo), faccia verso la piazza, in alto sopra arco scemo (al centro fra due scomparti): leone marciano andante (XV sec.?). Pietra di Nanto, cm 50 x 60 c. Leone andante a sinistra con le ali spiegate. *Cons.*: pessima; l'opera è pressoché illeggibile per il disgregamento.

136. Piazza Giacomo Matteotti. Pilo di bandiera, entro scudo accartocciato: leone marciano "in moleca" (1591). Pietra d'Istria, cm 30 x 34. Leone reggente il libro a sinistra e avente ali parallele (rarità iconografica nel modulo della "moleca"). In altre facce del

pilo sono uno scudo relativo al podestà Pandolfo Malatesta, la scritta «ANNO / DOMINI / MDXCI» e la raffigurazione di S. Martino ed il povero, emblema di Piove di Sacco. *Cons.*: risultano scalpellati nel leone sia il capo che il libro. *Bibl.*: Rizzi, 1993-94, p. 317 n. 26.

SELVAZZANO DENTRO

137. Casa Piacentini (presso il Ponte sul Bacchiglione). Sala terrena (a sinistra) lapide di tariffario: leone marciano andante (1761). Pietra di Costozza, cm 25 x 42 (lastra cm 74 x 74). Nimbato leone andante (tipo stante) a sinistra, reggendo libro aperto (scritta consueta). Ha muso frontale, ali parallele e coda svolazzante. Rilievo di accurata fattura entro sagomata cornice ad ovato. Sc.: «TARIFFA DEL PONTE / CON DEC.° DELL'ECCELLENTISSIMO SENATO / OGNI LIGNO DOVERÀ PAGARE SOLDI UNO PER RODA N° 1 / OGNI ANIMALE GROSSO SOLDI UNO N° 1 / OGNI DIECI ANIMALI MINUTI SOLDI UNO N° 1 / PADOVA DALLA CANCELERIA PREFETIZIA SUPERIOR / 12 GIUGNO 1761 / GEROLIMO QUERINI CAP°. U^{B}. POD. / IL COAD^{R}. PREF°». *Prov.*: già sul Ponte sul Bacchiglione, la lapide fu infissa successivamente all'esterno di Casa Piacentini (a sin. della strada, prima del ponte) e quindi, pochi anni or sono, abusivamente murata all'interno della detta abitazione. *Cons.*: buona. *Bibl.*: Zanetti, 1989, fig. 21 p. 129: a sinistra del Ponte di Selvazzano.

STRA

138*. «Veduta del Ponte di Strà su la Brenta Vecchia», acquaforte del Costa (1750-56, tav. LV): sul pilone (fronte verso il mare) del distrutto ponte è visibile un'edicola dal timpano triangolare contenente un leone marciano andante verso destra.

TEOLO

139. Palazzetto dei Vicari. Banderuola sopra la torre dell'orologio: leone marciano andante (1543?). Ferro battuto, cm 20 x 35 c. Leone andante reggente grande libro aperto ed avente lunga coda ad S. Forse la banderuola è coeva alla lapide sottostante l'orologio datata «MCCCCCXXXIII». *Cons.*: all'apparenza buona. *Bibl.*: Callegari, 1931 (ed. cit. 1973), p. 143: «uno dei pochi sfuggiti alla distruzione».

VESCOVANA

140. Villa Pisani, facciata Nord, sul pianterreno del corpo centrale: leone marciano andante (1611). Pietra d'Istria, cm 26 x 43, aggetto cm 6,5. Leone andante a sinistra reggendo libro aperto anepigrafo. Presenta grande aggettante muso frontale dalle fauci socchiuse, ali parallele di cui quella in secondo piano evidenziata, pelame anche sotto il ventre e lungo le zampe, coda svolazzante ad S, sesso visibile. Il leone, di corretta fattura, era compreso in un cippo di cui rimane, oltre al rilievo, parte della cuspide. *Sc.*: «1611» (le due ultime cifre poco leggibili) sulla cuspide. *Cons.*: mediocre per erosione meteorica.

141. Villa Pisani, facciata Nord, sul pianterreno dell'ala destra. Entro grande tariffario, sulla cimasa curvilinea, a sinistra: leone marciano andante (1751). Pietra d'Istria, cm 26,5 x 26,5, tariffario: cm 245 x 68,5. Leone andante a sinistra reggendo libro aperto anepigrafo. Presenta largo, grintoso muso frontale con fauci dischiuse evidenziate

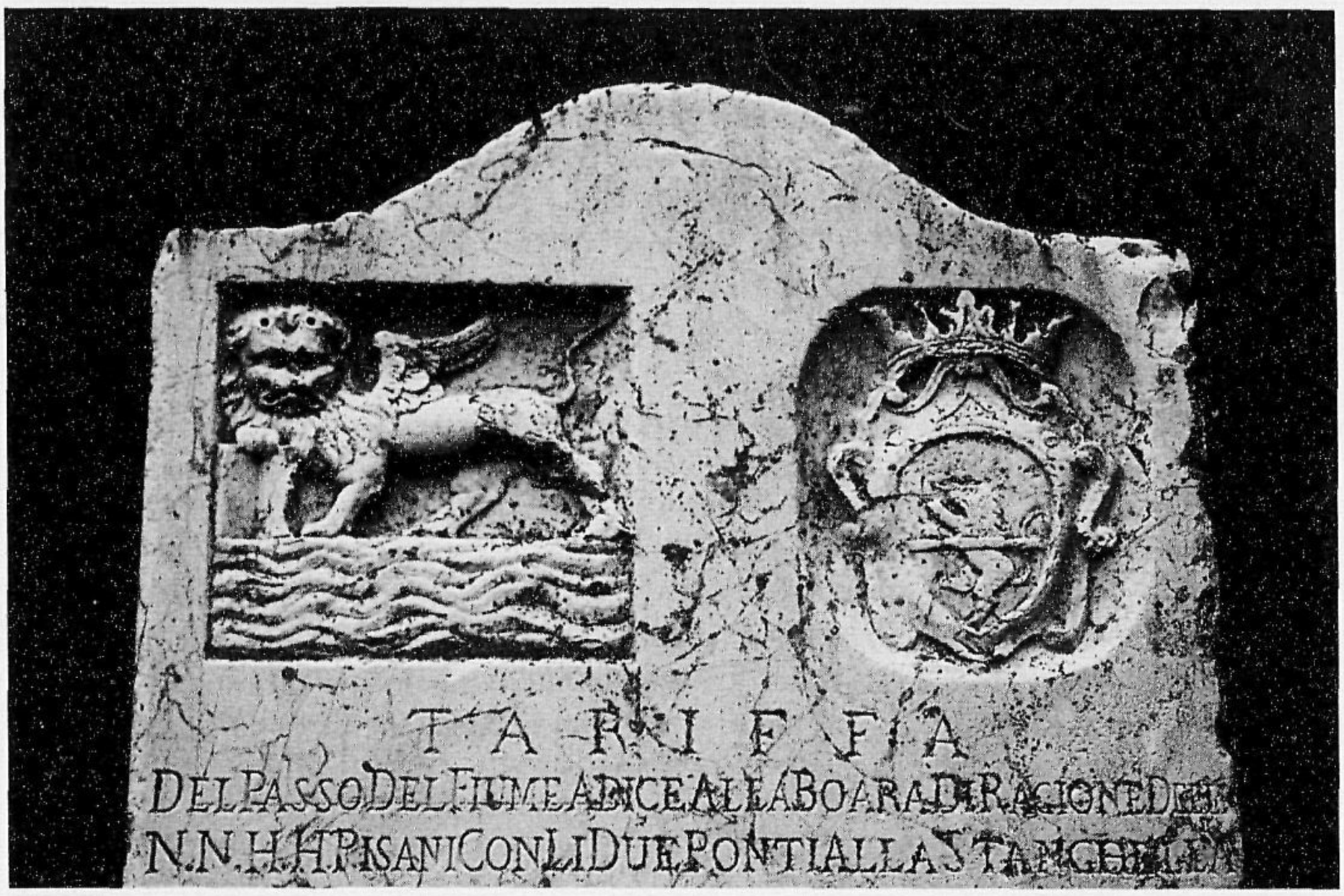


Fig. 15. Vescovana, Villa Pisani. Leone marciano andante e scudo dei Pisani su tariffario del 1751 già sulla sponda dell'Adige (*CAT 141*).

(zanne visibili), obliqui occhi a mandorla e folta criniera con due fori a trapano: nell'insieme il muso ricorda curiosamente quello dei leoni nell'arte cinese. Ha un'unica piccola ala, pelame sotto il ventre e sollevata coda, quasi rettilinea, desinente nell'angolo superiore destro del riquadro in cui, per un terzo dell'intera superficie, è raffigurata in basso esclusivamente acqua. A destra del leone, che è a bassorilievo incassato, è un ovato comprendente uno scudo accartocciato dei Pisani, cimato di corona comitale. *Sc.*: «TARIFFA / DEL PASSO DEL FIUME ADICE ALLA BOARA DI RAGIONE DELLI / N.N. H.H. PISANI CON LI DUE PONTI ALLA STANGHELLA / DOVERA ESSER PAGATO QUANTO SEGUE / CAROZZE À SEI CAVALLI PER VETTURA L. 2:10 / DETTE PER LA POSTA L. 5:- / DETTE À QUATTRO CAVALLI PER VETTURA L. 2- / DETTE PER LA POSTA L. 4- / DETTE À DUE CAVALLI PER VETTURA L. 1:10 / DETTE PER LA POSTA L. 3- / DETTE À TRE CAVALLI PER VETTURA L. 1- / DETTE LA POSTA [sic] L. 3- / CALLESSI À DUE CAVALLI PER VETTURA L. 1- / DETTI PER LA POSTA L. 2:- / SEDIE À DUE CAVALLI PER VETTURA L. 1:- / DETTE PER LA POSTA L. 2:- / CARRI À SEI ANIMALI L. 2- / DETTI À QUATTRO ANIMALI L. 2:- /SEDIE A UN CAVALLO SOLDI L. :1- / CORRIERI PER LA POSTA A CAVALLO L. -:10 / UOMENI CON CAVALLO L. -4 / PEDONI À TESTA L. -2 / ANIMALI BOVINI AL PARO L. -8 / DETTI MUSSINI A TESTA L. -2 / DETTI PORCINI E PECORINI A TESTA L. -2 / GIURISDIZIONE PISANI 5. DECEMBRE 1750. / (PIETRO DOTTOR FRASSON VIC. VICEG. / IPPOLITO QUACHINI NOD. E CANC. MAN. / ADI 23. SETTEMBRE 1751 APPROVATA CON / DECRETO DELL'ECCELLENTISSIMO SENATO / ADI 24. SETTEMBRE 1751 / GL· ILLUSTRISSIMI & ECCLLENTISSIMI [sic] SIGNORI PROVEDITORI SOPRA- / FEUDI INFRASCRITTI IN ORDINE AL DECRETO DELL'ECCELLENTISSIM- / O SENATO 23 SETTEMBRE CORRENTE COL QUALE FU APPROVATA LA / TARIFFA AVANTI IL MAGISTRATO NOSTRO PRODOTTA DAI FEDE- / LISSIMI N.H.H.S. MARC'ANTONIO ZIO E S. ALMORO TERZO E QUAR- / TO NIPOTI PISANI. HANNO SUE ECCELLENZE SOPRA A ISTANZA DI DETTI / FEDELISSIMI N.N. H.H. TERMINATO, E TERMINANDO COMANDATO CHE RESTI / LA TARIFFA

MEDESIMA A PIACIMENTO DE N.N. H.H. STESSI STAMPATA PUBB- / LICATA ED IN QUALUNQUE LUOCO AFFISSA COME PURE SCOLPITA ANCO IN / PIETRA E POSTA SOPRA LE DUE RIVE DEL PASSO DELL'ADICE ALLA BOARA TANTO DAL- / LA PARTE PADOVANA QUANTO DALL'ALTRA DEL POLESINE DI ROVIGO E CIÒ AD UNI / VERSALE INTELLIGENZA E COGNIZIONE DI QUALUNQUE VIANDANTE E PASSEGGIERE / PER LA SUA INVIOLABILE ESECUZIONE / (MARCANTONIO MOCENIGO PROUEDITOR. / (FRANCESCO DIEDO PROUEDITOR. / (ANTONIO MARIN PRIULI 2° PROUEDITOR. / GIO. PIETRO BENZONI SEGR». *Prov.*: da Boara Pisani, sulla sponda padovana dell'Adige di fronte a Boara Polesine. *Cons.*: il leone è in buone condizioni se si prescinda da abrasione sulla zampa posteriore in primo piano [Fig. 15].

VÒ

142*. Leone andante (1770) su stele di tariffario del ponte: *CAT 77*.

ALBERTO RIZZI

OPERE MODERNE

Avvertenza: quando il materiale non è indicato va inteso che esso è lapideo.

ALTICHIERO

1. Canonica della vecchia Parrocchiale (S. Eufemia): recente leone marciano andante.

BASSANELLO

2. Via Felice Cavallotti, n° 35: leone marciano andante, terracotta di Quaia (l'a. progettò il leone sui fumaioli delle navi della Società Adriatica di Navigazione).

CAMPOSAMPIERO

3. Piazza Castello. Torre medievale del Municipio: leone andante (affresco).

4. Via Rialto, Torre dell'Orologio: leone marciano andante (in pietra di Nanto) entro riquadro dentellato comprendente a sinistra la scritta «STRANIERO OLTRAGGIO INFRANSE / 1797 / AMOR DI PATRIE MEMORIE RICOSTRUÌ / 1926» (cfr. *CAT 89**). *Bibl.*: Lorenzi, 1968, p. 55; Benvenuti, 1988, p. 242 (con fig.).

5. Via Rialto, n° 6: 2 uguali leoni marciani andanti medio-grandi, a bassorilievo, entro cornici dentellate (uno è infisso nel fianco dell'edificio).

CARRARA S. GIORGIO

6. S. Pelagio, Palazzo Zaborra («Museo dell'aria»), facciata: bronzeo leone marciano andante, entro lapide che ricorda D'Annunzio e l'aeroporto qui dislocato durante la I guerra mondiale («DAL CAMPO DI SAN PELAGIO / CON I PILOTI DE "LA SERENISSIMA" / IL 9 AGOSTO 1918 / IL COMANDANTE GABRIELE D'ANNUNZIO S'INVOLÒ VERSO IL CIELO DI VIENNA / DONDE VATICINÒ / LA GLORIA DI VITTORIO VENETO / UFFICIO STORICO AERON. MIL.»).

CERVARESE S. CROCE

7. Oratorio di S. Croce, in capo a scudo sannitico sul campanile: leone marciano andante facente parte dello stemma comunale (1977 c.).

CITTADELLA

8. Borgo Vicenza, n° 13: leone marciano "in moleca".

9*. Via Roma, n^{i} 38-42. Podesteria di fuori, al centro della facciata: leone marciano andante, affresco degli inizi del XVI sec. (?) completamente rifatto nella prima metà del XX sec. e ora illeggibile (cfr. *CAT 98**). *Bibl.*: Franceschetto, 1983, p. 18; Fantelli, 1989, p. 35 n. 18, fig. 18 pp. 56-57.

CONSELVE

10. Piazza XX Settembre, in portico terreno sul luogo dell'antica Loggia: lapide con in

alto leone marciano andante, a graffito (a sin. è stemma dei Carraresi e al centro quello dei Franceschini [?]). Tra due fasci littori, pure a graffito, è riportata l'iscrizione «MCCCCII DEL MESE D'AGOSTO PER LO / NOBILE HOMO FRANCESCHINO / DI NORMANINI / DA BASSAN HONOREVOLE VICARIO DE CON / SELVE FÒ EDIFICÀ QVESTA LOZA DEI / DINARI SCOSSI DI DANNI DATI IN LE / CAMPAGNE DELLA VICARIA DI CONSELVE / ISCRIZIONE RICOSTRVITA DALLA PODESTERIA DI CONSELVE NELL'ANNO XV. E. F.».

DOLO

11. Borgo Cairoli, n° 37 (sede delle Assicurazioni Generali, interno): leone marciano andante pseudomedievale.

12. Corso Giacomo Matteotti, n° 1 (Palazzo della Cassa di Risparmio di Venezia): 2 grandi leoni marciani "in moleca" convergenti.

13. Corso Giacomo Matteotti, n° 11 (Banco Ambrosiano Veneto): recente grande leone marciano andante.

14. Via Giuseppe Garibaldi, n° 6: leone marciano "in moleca".

15. Ponte sulla Seriola (Via Garibaldi), sulle testate del parapetto verso monte: 2 leoni marciani, uno "in moleca" e l'altro andante, entro ghirlande di alloro (sul parapetto di fronte erano altrettanti fasci littori).

16. Via Piave, n° 20: neogotico leone marciano "in moleca".

17. Via Piave, n° 22: leone marciano andante.

ESTE

18. Piazza Maggiore, n° 7 (Municipio): piccolo leone marciano andante facente parte del grande scudo sannitico coll'arma cittadina, ricavato in rilievo araldico seicentesco, in luogo di originale blasone gentilizio scalpellato probabilmente nel 1691-93.

19. Municipio (interno), vano scale: scudo accartocciato dipinto con leone marciano "in moleca" (fine XIX-princ. XX sec.). Fa parte di una serie di stemmi relativi ai vari dominii su Este.

20. Municipio (interno), sala consiliare: 2 leoni marciani andanti, dorati, compresi in altrettanti stemmi di Este affrescati sulla volta.

21. Via Guglielmo Marconi, n° 9 (Consorzio Bonifica Euganeo): ensifero leone marciano andante, sopra scudo accartocciato di Este (1950 c.). Il rilievo, "ritagliato", riproduce il blasone cittadino inciso nella pianta di Este di Girolamo Franchini (1775).

22. Via Massimo D'Azeglio. Edificio in stile Liberty (ora sede espositiva): piccolo leone marciano andante compreso in scudo sannitico cittadino.

FIESSO D'ARTICO

23. Via Riviera del Brenta. Villa ottocentesca a destra della Villa Soranzo: grande leone marciano andante col muso di profilo (XIX sec.).

MIRA

24. Chiesa di S. Nicolò, campanile: gigantesco leone marciano andante, ad altorilievo

(1939); sotto è coeva lapide, fatta apporre dal Mons. Cav. Tacito Ronconi Nixon, inneggiante al ventennale della Vittoria, al decennale della Conciliazione e alla fondazione dell'Impero. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 184 (con fig.).

25. Fraz. Mira Porte. Via Riscossa, n° 1 (corpo rustico della Villa Moscheni): leone andante "in moleca" inquartato in scudo pseudogotico Foscari.

26. Fraz. Mira Porte. Via Riscossa, n° 14: leone marciano andante.

27. Fraz. Mira Porte. Via Don Giovanni Minzoni, n° 80: leone marciano andante reggente in luogo del libro uno scudo a testa di cavallo (contraffazione moderna).

28. Fraz. Mira Porte. Via Don Giovanni Minzoni, n° 99: leone marciano "in moleca" in scomparto superiormente scantonato.

29. Fraz. Mira Porte. Via Don Giovanni Minzoni, n° 114: leone marciano "in moleca" in scomparto superiormente scantonato.

30. Fraz. Mira Porte. Via Silvio Trentin, n° 48: mosaico di leone marciano andante.

31. Fraz. Mira Taglio, n° 58. Villa Bortoletti-Alessandri: 2 leoni marciani "in moleca" in tondi con bordo torico (uno è sul fianco destro, al n° 59, l'altro è sul retro sotto balcone).

32. Fraz. Mira Vecchia. Via Nazionale, n° 45 (all'angolo con Via Capitello Albrizzi): leone marciano "in moleca" entro cornicetta dentellata.

MIRANO

33. Piazza Martiri della Libertà, su colonna onoraria datata 1617: statua di leone marciano andante (Urbano Bottazzo, 1903) in sostituzione di originale distrutto nel 1797 (v. *CAT 110**). *Bibl.*: *Il Veneto...*, 1982, III, fig. p. 403; Benvenuti, 1988, p. 187 (con fig.): considerato coevo alla colonna; Semenzato, 1991, p. 647.

34. Ex sede della Cassa di Risparmio in Via Castellantico (n° 15) e in Viale delle Rimembranze (s. n°): 2 leoni marciani "in moleca".

35. Via Luigi Mariutto, n° 1 (Villa Comunale): all'esterno della barchessa dell'ex Villa Monico è leone marciano dormiente.

36. Via Luigi Mariutto, n° 20: leone marciano andante entro tondo.

37. Via Taglio Sinistro, n° 3 (Villa Lando-Perale): sul pilastro destro del cancello d'ingresso è leone marciano andante (1942); sottostante è la scritta «VICTORIA TIBI / INTEGRA / ITALIA» e più sotto: «MDCCXXV / MCMXLII».

MONTAGNANA

38. Palazzo neoromanico della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, in Piazza Vittorio Emanuele II (già Piazza Grande) all'angolo con Via Carrarese (già Contrada della Loggia): A) Grande leone marciano andante neogotico sulla torre di sinistra. B) 22 leoni marciani andanti in capo allo stemma cittadino, così distribuiti: 6 sul poggiolo angolare (4 entro scudi gotici e 2 in scudi a testa di cavallo); 6 sui barbacani lapidei nel porticato prospiciente la piazza (scudi gotici); 3 sui capitelli delle colonne del portico (1 in scudo a tacca verso la piazza e gli altri in scudi gotici verso la via); 6 nella sala terrena sui barbacani lapidei (scudi gotici), 1 sulla parete destra della sala terrena entro grande scudo gotico. *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 247 (con fig.): il grande leone è considerato implicitamente come originale.

39. Piazza Vittorio Emanuele II: il leone marciano andante, incluso nello stemma cittadino, è impresso sul basamento in ghisa dei lampioni.

40. Palazzo Comunale, portico prospiciente Via Carrarese (già Contrada della Loggia), in scudo su chiave di volta coll'arma cittadina: leone marciano andante di forme popolaresche, riscolpito probabilmente dopo il 1866. Cfr. *CAT 123**.

41. Palazzo Comunale, in scudo accartocciato coll'arma cittadina, nella chiave di volta del portale d'ingresso: leone marciano andante di forme popolaresche (il muso è curiosamente barbato) riscolpito probabilmente dopo il 1866. Cfr. scheda precedente.

42. Palazzo Comunale (interno), atrio al 1° piano: leone marciano andante, incluso nello stemma di Montagnana, su cimasa lignea dell'albo pretorio.

43. Palazzo Comunale (interno), ufficio al 1° piano: leone marciano andante (di rosso su argento) compreso in grande scudo civico a testa di cavallo, dipinto (olio su tela) di G. Corradin (1910) in piacevole stile floreale.

44. Via Carrarese, n^{i} 20-22, in cimasa di bacheca, entro scudetto accartocciato dipinto: leone marciano andante compreso in stemma ligneo cittadino.

45. Piazzetta Martiri della Libertà, n° 10: tondo con leone marciano "in moleca" (calco da originale?).

45a. Via Mura Sud, n^{i} 18-20 (in cortile visibile attraverso cancellata): leone marciano andante facente parte di recente scudo cittadino.

46. Mura urbane, lato Sud, fronte esterno. Pusterla di S. Antonio o «de le Scalete»: in scudo sagomato sopra l'architrave, a sinistra, è blasone cittadino con leone marciano andante (1925), già "pendant" di stemma asportato col fascio littorio.

47. Viale Spalato, n° 1. Scuole Elementari «Giuseppe Mazzini»: scudo accartocciato di Montagnana con evidenziato leone marciano andante.

48. Fraz. Borgo Frassine. Chiesa parrocchiale, su lapide ai caduti murata nel fianco: leone marciano andante.

ORIAGO

49. Chiesa Parrocchiale, sopra la porta: leone marciano andante compreso in scudo dipinto patriarcale (Marco Cè) di foggia araldicamente anomala.

50. Via Venezia, n° 220 (Albergo Vettore): grande leone marciano andante (1947) con sottostante scritta («FAMIGLIA DORI / A.D. MCMXXXXVII»).

51. Riviera Bosco Piccolo, n° 10: recente leone marciano andante.

52. Riviera S. Pietro, n° 135: piccolo leone marciano andante (XIX-XX sec.).

PADOVA

53. Piazza dei Signori, lato occidentale, sulla colonna a sinistra: statua di leone marciano andante ruggente, opera di Natale Sanavio collocata nel 1870 in luogo dell'originale abbattuto (v. *CAT 1**). Della stessa epoca sono il capitello e la base della statua mentre la colonna fu sostituita nel 1959 essendosi quella originale – un fusto romano rinvenuto nel 1764 nell'area della futura Piazzetta Pedrocchi – deteriorata. *Bibl.*: Haftmann, 1939, p. 137: l'opera è considerata come l'originale cinquecentesco; T.C.I., ed. 1954, p. 317: «colonna romana con il leone

di S. Marco»; Checchi-Gaudenzio-Grossato, 1961, p. 497: colonna sostituita nel 1959; Benvenuti, 1988, pp. 235-3 (con 3 figg.): considerato originale; Pavanello, 1988 p. 330 n. 40; Rizzi, 1988, fig. p. 25.

54. Piazza dei Signori. Palazzo del Capitanio, sull'attico dell'Arco dell'Orologio: grande leone marciano andante reggente libro aperto anepigrafo, bassorilievo infisso dopo il 1866 in luogo di originale scalpellato, il quale era raffigurato andante nella direzione opposta a quella dell'attuale, cioè a destra (v. *CAT 3**). *Bibl.*: Checchi-Gaudenzio-Grossato, 1961, p. 501: senza dataz.; Puppi-Toffanin, 1983, p. 84: idem; Benvenuti, 1988, p. 234 (con 2 figg.): considerato opera originale; Maisel, 1989, p. 303: senza dataz.

55. Piazza delle Erbe, n° 45. Palazzo del Podestà (Municipio): leone marciano andante in stile del XVI sec. (1933) in sostituzione di originale distrutto (v. *CAT 6**). In basso è la scritta «LA CASSA DI RISPARMIO RIPRISTINÒ MCMXXXIII A XI». *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 239 (con 2 figg.): originale.

56. Palazzo dell'Università («il Bo'»), nella cimasa del portale: grande leone marciano andante (1920), libera versione di quello esistente sulla Porta di S. Tomaso a Treviso, in luogo di originale distrutto del 1591: v. *CAT 33**. *Bibl.*: Checchi-Gaudenzio-Grossato, 1961, p. 117: «restituito di recente»; Benvenuti, 1988, pp. 237-38: originale; Semenzato, 1979, p. 14; Puppi-Toffanin, 1983, p. 54: senza dataz.; Rossetti, 1983, fig. p. 6; Rizzi, 1989, pp. 26 e 33 n. 10; Preto-Agostini-Silvano, 1997, fig. pp. 186-87: senza dataz.

57. Palazzo dell'Università («il Bo'»). Cortile antico, al centro delle trabeazioni sui quattro lati: 4 uguali leoni marciani andanti (1853?), forse su modello di quelli preesistenti del 1552 distrutti nel 1797 (cfr. *CAT 35**).

58. Palazzo dell'Università («il Bo'»). Atrio del Rettorato: piccolo leone marciano andante, facente parte della veduta di Venezia affrescata da Pietro Fornasetti nel 1942-43.

59. Prato della Valle, n° 82 (Palazzo Zacco, ora Circolo Ufficiali Predisio): nell'atrio è affrescato scudo (tra gotico e sagomato) racchiudente leone marciano andante (princ. del XX sec.). Fa parte di serie di stemmi di località sedi dei presidi militari.

60. Porta Savonarola (facciata esterna): grande leone marciano andante, opera di Paolo Boldrin, in sostituzione di quello originario (*CAT 65**). *Bibl.*: Benvenuti, 1988, p. 233 (con 2 figg.); Preto-Agostini-Silvano, 1997, fig. pp. 172-73: senza dataz.

61. Museo Civico. Scudo sannitico (1897) avente inquartati gli stemmi cittadini del Padovano: leoni andanti nei blasoni di Este e Montagnana.

62. Corte Arco Vallaresso, n° 1: leone marciano "in moleca", copia di quello duetrecentesco già sul campanile della chiesa veneziana di S. Aponal e ora al Museo Correr.

63. Via Cesare Battisti, già delle Beccherie. Palazzo delle Assicurazioni Generali (imitazione neorinascimentale della sede romana di Piazza Venezia). A) Sopra la porta (n° 3): neorinascimentale leone marciano andante, bassorilievo entro lapide su cui è la scritta «ASSICVRAZIONI GENERALI / ANNO D̄M̄ MCMXXIV». B) Nel cancello sul cortile (n° 4): 2 leoni marciani andanti in ferro battuto (1924 c.). C) Sulla torretta: gigantesco leone marciano andante (1924 c.). D) Presso il n° 15 (su corpo di fabbrica successivo): grande neocinquecentesco leone marciano andante, ad altorilievo pronunciato (1927).

64. Via Giambattista Belzoni, n° 70: grande leone marciano andante neocinquecentesco, buona imitazione del XIX sec.

65. Via Giordano Bruno, n° 27 (Centro Universitario Sportivo, sul prato antistante):

grande leone marciano aptero, a tutto tondo, reggente scudo a mascherone (opera del tardo periodo fascista facente "pendant" con lupa capitolina similmente bizzarra).

66. Piazza Alcide De Gasperi, n° 41: ruggente leone marciano andante, rilievo bronzeo seriale di Tristano Alberti (1956).

67. Via Gabriele Falloppio, n° 50. Edificio della Facoltà di Medicina (Istituti Anatomici): 4 leoni marciani "in moleca" di due tipi (in metope del fregio e su plinti del coronamento centrale).

68. Via 8 Febbraio, n° 14 (immobile delle Assicurazioni Generali): 2 leoni marciani dorati andanti nella medesima direzione (1925 c.).

69. Via 8 Febbraio, n° 22: leone marciano andante dello stemma di Montagnana in scudo accartocciato, cimato di corona turrita, comprendente i vari stemmi cittadini del Padovano.

70. Via Paolotti, n° 7 (testata del portico): grande leone marciano andante, imitazione del XX sec.

71. Via S. Canziano, n° 1, all'angolo con Via Roma (Canton del Gallo): leone marciano andante in comparto dentellato.

72. Via Michele Sanmicheli, n° 72: piccolo recentissimo leone marciano andante.

73. Via Seminario, n° 39. Seminario Maggiore Vescovile, cortile, sul basamento della statua di Gregorio Barbarigo: leone marciano andante compreso nello stemma bronzeo, a scudo accartocciato, di Pio X, allievo del seminario. *Bibl.*: *Il Seminario...*, 1997, p. 255, fig. 218 (95345/02): I quarto del XX sec.

74. Seminario Maggiore Vescovile. Corridoio al 2° piano sul pavimento a "terrazzo": leone marciano andante, di color grigio, in scudo sannitico di Pio X.

75. Via Sorio, n° 45: recentissimo leone marciano sedente, a tutto tondo (iconografia incongrua).

76. Via Sorio, n° 78: piccolo neogotico leone marciano andante.

77. Via Trieste, n° 8: grande leone marciano andante reggente scudo ovale senza impresa (su parapetto di poggiolo); princ. del XX sec.

78. Collezione Mario Angi: 2 rilievi di leoni marciani andanti (metà del XIX sec.).

79. Loc. Stanga. Via Venezia, n° 90: leone marciano andante.

80. Loc. S. Lazzaro. Ingresso dell'Autostrada Serenissima: grande leone marciano andante in terracotta, opera di Francesco Scarpabolla. *Bibl.: Scarpabolla*, 1987, p. [17]; «in bronzo» [confusione col leone bronzeo all'uscita dell'autostrada a Marghera].

PIOVE DI SACCO

81. Via Roma, n° 81 (Banco Ambrosiano Veneto): grande recente leone marciano andante.

PONTECASALE

82. Villa Garzoni, portico terreno sul fianco destro: grande leone marciano a tutto tondo (II metà del XIX sec.) sostenuto da mensole barocche già chiavi di volta.

SOLESINO

83. Municipio (Via 25 aprile): leone marciano sedente e aptero.

SPINEA

84. Orgnano. Via Miranese, n° 321. Edificio di servizio di Villa Tiozzi (all'altezza di Via Marinetti): leone marciano "in moleca", in tondo contornato da ghirlanda, circoscritto in altro disco.

TEOLO

85. Hotel Alla Posta: piccolo leone marciano andante.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO

(opere citate nel catalogo oltre a quelle riportate nelle note)

Alvise Cornaro e il suo tempo (catalogo della mostra), Padova 1980.

A. Augusti, *L'iconografia del leone*, in *Storia di un leone etc.*, "Bollettino. Rivista delle Assicurazioni Generali", 102 (1994), 3, pp. [35-49].

D. Banzato-P.L. Fantelli, *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e controriforma* (catalogo della mostra), Milano 1993.

A. Benvenuti, *Sulle orme del Leone*, 1988 [ma post 1990], dattiloscritto, Biblioteca Querini Stampalia, Venezia, inv. 142864.

M. Berti, *«Il Bastione Castelnuovo fu uno sbaglio»*, "Il Mattino di Padova", 14 dic. 1984.

M. Berti, *L'intonacatura delle murature nei sistemi bastionati cinquecenteschi*, in *Superfici dell'Architettura: Le Finiture*, atti del convegno di Bressanone 1990, pp. 127-37.

G. Berchet, *Il leone di S. Marco*, in *Il Palazzo delle Assicurazioni Generali in Roma e il leone di S. Marco della facciata*, Roma 1906.

G. Bodefeld-H. Berthold, *Ville venete*, Milano 1990.

G. Bozzolato, *Giuseppe Toaldo, uno scienziato europeo nel settecento veneto*, in *La specola dell'Università di Padova*, Padova 1986, pp. 7-247.

G. Bruno, *La Riviera del Brenta. Le stagioni del tempo,* Cittadella 1987.

D. Calabi, *Le città venete di Terraferma nelle vedute del Settecento*, Milano 1990.

A. Callegari, *Guida dei Colli Euganei*, Padova 1931 (ed. cit. 1973).

Il Castello del Catajo, Battaglia Terme 1994.

Cento opere restaurate del Museo Civico di Padova (catalogo della mostra), "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXX (1981).

A. Ciscato, *Gli Ebrei in Padova (1300-1800)*, Padova 1901.

Cittadella. Città murata, Cittadella 1990.

E. Concina, *Navis. L'umanesimo sul mare (1470-1740)*, Torino 1990.

A. Corradin, *La colonna veneziana*, "Notiziario del Circolo filatelico-numismatico di Montagnana", XV (1996) n° 6, pp. 5-6.

G.F. Costa, *Delle delicie del fiume Brenta espresse ne' Palazzi e Casini situati sopra le sue sponde dalla sboccatura nella Laguna di Venezia fino alla città di Padova*, Venezia 1750-56.

A. Dal Zotto, *Arquà Petrarca. Guida storica*, Padova 1970.

A. Di Mauro, *Gli armadi della biblioteca e i mobili del Seminario*, in *Il Seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di arte, cultura e fede*, Padova 1997, pp. 103-15.

A. Espen-G. Listo, *Un castello ottocentesco a Montemerlo. Villa Serenella*, "Padova e il suo territorio", IX (1994), n° 52, pp. 45-47.

P.L. Fantelli, *Pittura murale esterna nel Veneto: Padova e provincia,* Bassano 1989.

Il Palazzo della Ragione in Padova, a cura di P.L. Fantelli-L. Pellegrini, Padova 1990.

L. Fontana-G. Cenghiaro, *Il castello di S. Martino in Cervarese nel sistema difensivo carrarese tra il Bacchiglione e gli Euganei*, Padova 1987.

G. Fossati, *Delle Fabbriche inedite di Andrea Palladio vicentino arricchite di tavole diligentemente incise in rame con le osservazioni dell'architetto N.N. e con la traduzione francese*, Venezia 1760.

G. Franceschetto, *Inventario delle opere pittoriche in Comune di Cittadella*, Cittadella 1983.

Padova e le sue mura, a cura di E. Franzin, Padova 1982.

C. Gallana, *Il castello e le rocche estensi,* Este 1975.

Le «Generali» a Roma tra cronaca e storia, s.l. e s.d.

A. Gloria, *Il territorio padovano illustrato*, Padova 1862.

C. Grandis, *La loggia del Palazzo Comunale di Este. Profilo storico e vicende edilizie*, "Terra d'Este. Rivista di storia e cultura", II (1992), 4, pp. 75-109.

L. Grossato, *La decorazione pittorica del salone*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1964, pp. 45-67.

W. Haftmann, *Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antichen Form des Denkmals und Kunstmonuments und ihrer Wirksankeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters*, Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance, 55, Leipzig-Berlin 1939.

T. Lorenzi, *Camposampiero. Appunti di storia*, Padova 1968.

R. Luciani, *Il Palazzo delle Assicurazioni Generali in Roma,* in *Il Palazzo delle Generali a Piazza Venezia*, Roma 1993, pp. 107-96.

M. Maffei, *II. La Loggia del Consiglio di Padova. La ricostruzione della sede del Consiglio della Comunità (1491-1535)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIII (1994), pp. 65-115.

F. Magani, *L'allestimento della biblioteca del seminario di Padova: le librerie lignee*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVII (1988), pp. 135-39.

F. Magani, *«Dai pellegrini ai Widmann». Tre secoli di storia artistica a Bagnoli,* in *Bagnoli di Sopra. Arte e storia*, Bagnoli di Sopra 1995, pp. 73-96.

W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*, Warszawa-Poznań 1989.

A. Menegazzo, *Così i carabinieri ritrovano un «leone» in casa Sgaravatti*, "Il Gazzettino" (ed. Venezia), 2 feb. 1984.

A. Moschetti, *Il significato del Leone di San Marco sulla porta del Bo*, in *L'Università di Padova nel VII Centenario della sua fondazione*, Padova 1922.

A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova*, Padova 1938.

A. Moschetti-F. Cordenons, *Museo Civico di Padova. Catalogo illustrato della raccolta lapidaria,* ms Museo Civico di Padova.

G. Nuvolato, *Storia di Este e del suo territorio*, Este 1851-53 (repr. ibid. 1956, 1960, 1989).

Padova minima, fotografie di A. Leoni, Padova 1989.

Il Palazzo della Ragione a Padova. Gli affreschi, Roma 1992.

Il Palazzo delle Generali a Piazza Venezia, Roma 1993.

G. Pavanello, *L'Ottocento*, in *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia*, II (a cura di P. Goi), Pordenone 1988, pp. 273-363.

P. Preto-A. Filiberti-G. Silvano, *Proclami delle municipalità venete di Terraferma. 1797, Padova 1997.*

Z. Princivalle, *Il Duomo di Montagnana*, Montagnana 1981.

L. Puppi-G. Toffanin, *Guida di Padova. Arte e storia tra vie e piazze*, Treviso 1983.

F. Rizzetto, *Storia di Cittadella (1220-1797)*, Cittadella 1988.

A. Rizzi, *Scultura erratica veneziana: parrocchie di S. Polo e dei Frari*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", cl. s. m., CXXXIV (1975-76), pp. 251-84.

A. Rizzi, *Il volo del leone*, "Veneto today", III (1988), n° 6, pp. 20-40 (fotografie di C. Gerolimetto e P. Mingarini).

A. Rizzi, *I coronati leoni di Cipro*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", cl. s. m., CLII (1993-94), pp. 307-29.

A. Rizzi, *I leoni marciani di Chioggia*, "Chioggia. Rivista di studi e ricerche", VII (1994), pp. 33-48.

A. Rizzi, *Leoni di montagna. L'emblema veneto nei territori di Belluno Feltre Cadore*, Feltre 1997.

Gli stemmi dello studio di Padova, a cura di L. Rossetti, Trieste 1983.

J. Salamoni, *Urbis Patavinae inscriptiones*, Padova 1701.

J. Salamoni, *Inscriptiones Agri Patavini*, Padova 1708.

M.T. Sambin de Norcen, *Per l'architettura padovana del primo Seicento. La costruzione del volto della Sanità*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIV, 1995, pp. 89-112.

M. Sanuto, *I Diarii (MCCCCXCVI-MDXXXIII),* a cura di N. Barozzi, Venezia 1879-1902.

C. Semenzato, *Il Palazzo del Bo'. Arte e storia.* Trieste 1979.

C. Semenzato, *Padova illustrata. La città e il territorio in piante e vedute dal XVI al XX secolo*, Padova 1989.

Il Seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di arte, cultura e fede, a cura di P. Gios e A.M. Spiazzi [catalogo della mostra], Padova 1997.

V. Sgarbi, *Le due culture di Giovanni Buonconsiglio*, "Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali", LXV (1980), pp. 31-64.

G. Spezzati, *Le Ville Venete della Riviera del Brenta*, Dolo 1980.

L*a terraferma veneziana*, a cura di C. Semenzato, Venezia 1991.

G. Toaldo, *Dell'uso di conduttori etc.*, Venezia 1774.

G. Toffanin, *Padova nel Settecento*, Padova 1992.

TOURING CLUB ITALIANO, *Veneto (Guida d'Italia)*, Milano edd. 1954 e 1992.

TOURING CLUB ITALIANO, *Roma e dintorni* (Guida d'Italia), Milano ed. 1962.

R. VALANDRO, *In Arquà prima e dopo il Petrarca*, Arquà Petrarca 1982.

R. VALANDRO, *Mons Silicis. Preistoria e storia antica di un territorio euganeo*, Este 1990.

Il Veneto paese per paese (Enciclopedia dei Comuni d'Italia), Firenze 1982.

W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976.

P.G. ZANETTI, *La Riviera Euganea.Acque e territorio del canale Battaglia* (con la collaborazione di C. GRANDIS), Padova 1989.

GIOVANNA BALDISSIN MOLLI

Notizie su pittori, orafi, stuccatori, intagliatori e incisori vicentini raccolte nelle "Miscellanee" De Lazara

L'intento di rendere noto il materiale raccolto nei volumi manoscritti contenti le *Miscellanee* del conte Giovanni de Lazara, pervenute alla Biblioteca Civica di Padova, continua, in questo contributo, con la raccolta e la pubblicazione delle notizie relative ai fatti artistici di ambito vicentino. Si tratta, analogamente a quanto è stato fatto per le registrazioni di pertinenza veronese [1], di selezionare i contributi relativi all'ambito geografico scelto e quindi di analizzarli sotto un duplice punto di vista. È già stato chiarito, difatti, come la raccolta di informazioni, prevalentemente di ambito veneto, tanto strenuamente perseguita dal conte padovano, avvenisse soprattutto mediante lo scambio epistolare con altri eruditi e amatori d'arte. Le annotazioni riguardanti la provenienza, apposte in calce alle trascrizioni, in genere ci mettono in condizione di sapere quale sia stata la strada percorsa dalla specifica memoria, spesso passata di mano in mano e arrivata tra quelle degli studiosi padovani del secolo scorso, ai quali la storiografia critica contemporanea ha accreditato, rispetto ai tempi, una nuova apertura mentale, tesa ad accertare la veridicità di biografie artistiche tradizionali, la cui origine non era possibile rintracciare, e la effettiva consistenza dei cataloghi dei diversi artisti, mediante l'indagine davanti all'opera, l'analisi delle eventuali firme o iscrizioni, la ricerca del documento d'archivio: esempio significativo in tal senso fu il "caso" Mantegna, il cui *corpus* proprio gli eruditi padovani, de Lazara e Brandolese soprattutto, sottoposero alle prime verifiche, anche a costo di vedere sfoltito il catalogo del maestro padovano [2]. Il secondo aspetto

[1] G. Baldissin Molli, *Le "Postille" di Bartolomeo Campagnola alle "Vite" di Bartolomeo Dal Pozzo*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXI (1992), pp. 147-174; Ead., *Giambettino Cignaroli e Saverio dalla Rosa: postille e note inedite*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona", CLXIX (1992-93), pp. 349-422.

[2] Come è stato molto ben chiarito da G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, pp. 153-164. Non riprendo il complesso discorso sugli ormai ben noti rapporti tra Lanzi e de Lazara e sulla responsabilità del padovano nella revisione della seconda edizione della *Storia pittorica* dell'abate marchigiano; su questi aspetti la letteratura più recente comprende: P.L. Fantelli, *Nel 1793 a Padova: Luigi Lanzi e il suo taccuino di viaggio (1)*, "Padova e la sua provincia", XXXIII (1977), 5, pp. 22-25; Id., *Nel 1793 a Padova: Luigi Lanzi e il*

sotto cui analizzare gli appunti di de Lazara è invece relativo al contenuto della singola memoria: sia già nota, innanzitutto, e quindi quale sia stata la sua importanza e la sua diffusione e se, alla luce degli studi più recenti, sia da considerarsi di contenuto veridico.

I 23 volumi manoscritti, raccolti sotto la segnatura di biblioteca BP 2537, ospitano dunque la ricca serie di appunti, apparentemente rilegati con criteri quasi casuali o almeno molto elastici. Talora blocchi di manoscritti di diverso argomento, ma passati a de Lazara da un solo studioso, sono sistemati di seguito[3], ma si trova frequentemente anche la situazione contraria, di scritti passati, a diverse riprese, dallo stesso corrispondente: talvolta anche gli argomenti sono i medesimi, in forma assai simile, con qualche aggiunta o modifica, senza che i volumi abbiano note interne di rinvio. Quest'ultimo caso caratterizza gli argomenti vicentini delle *Miscellanee*, tutti passati a de Lazara dal conte Leonardo Trissino, una figura di rilievo notevolissimo nell'erudizione primo-ottocentesca della città berica. I due nobili, legati da una amicizia di lunga data e sincera, ebbero modo di condividere le rispettive acquisizioni a carattere storico-artistico, sia mediante lo scambio epistolare che l'ospitalità reciproca, da parte di de Lazara tanto apprezzata, soprattutto nei periodi trascorsi nella villa suburbana del paese di Trissino. Entrambi non

suo taccuino di viaggio (2), *ibid.*, 6, pp. 17-26; ID., *Eruditi e collezionisti: Luigi Lanzi e Tommaso degli Obizzi*, "Padova e la sua provincia", XXXII (1977), 11-12, pp. 12-16; ID., *Un noto corrispondente del Lanzi: Giovanni De Lazara*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti", CCCLXXXIII (1981-82), pp. 107-144; P.L. BAGATIN, *Pietro Brandolese un libraio giacobino*, in P. BRANDOLESE, *Del genio de'lendinaresi per la pittura*, a cura di V. SGARBI, Rovigo 1990, pp. 283-323; L. LANZI, *Viaggio nel Veneto*, a cura di D. LEVI, Firenze [1990]; R. MILAN, *Francesco Bartoli. Arte e teatro nell'Italia del Settecento*, Rovigo 1990; F. MAGANI, *Teodoro Matteini amico di Giovanni De Lazara ovvero lo studio dei "primitivi" attraverso il recupero di Andrea Mantegna*, "Atti dell'Istituto veneto di Scienze Lettere e Arti", CLI (1992-93), 2, pp. 431-4; E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi: la* Istoria pratica *di Stefano Mulinari e la* Venezia pittrice *di Gian Maria Sasso*, in *Hommage a Michel Laclotte,* Milano-Parigi 1994, pp. 503-521; D. LEVI, *Appunti su Luigi Lanzi e alcuni suoi corrispondenti veneti e friulani*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. CAGLIOTTI, M. FILETI MAZZA, U. PARRINI, Scuola Normale Superiore di Pisa 1996, pp. 247-267. Sulla bibliografia mantegnesca dell'inizio dell'Ottocento si vedano le note 6-12 in A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova 1993, p. 103.

[3] È il caso delle descrizioni di diverse città italiane, ricavate dai manoscritti di Marcello Oretti, che de Lazara consultò, dopo la morte dell'autore, presso il principe Hercolani di Bologna, cui gli eredi di Oretti avevano ceduto gli scritti. È del tutto ragionevole pensare che lo studio dei manoscritti Oretti sia stato in qualche misura "commissionato" a De Lazara da Luigi Lanzi che era legato al padovano da sentimenti non solo di amicizia ma di alta stima. L'indice del secondo volume della serie BP 2537, contente la serie delle descrizioni delle città, è stato pubblicato in G. BALDISSIN MOLLI, *Note biografiche su alcuni artisti veronesi del Settecento*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIII (1994), pp. 135-136, n. 10; altri scritti copiati dai manoscritti Oretti sono altresì contenuti in qualche altro volume.

diedero praticamente nulla alle stampe[4], ma raccolsero un vastissimo materiale manoscritto che in parte è pervenuto, nel caso del vicentino, alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza. Tutti e due, inoltre, promossero nelle rispettive abitazioni un cenacolo culturale, frequentato dai personaggi più illustri rispettivamente di Vicenza e di Padova. Vedremo anzi che de Lazara ebbe modo di trascrivere alcuni documenti riguardanti la costruzione del palazzo del conte Leonardo, edificato a partire dal 1592 su un progetto dello Scamozzi, copiati direttamente sugli originali dell'archivio privato vicentino.

Sulla vita e il carattere di Trissino fornisce diverse notizie Saverio Scolari, figlio di quel Filippo che era stato amico e corrispondente del conte[5].

[4] La preziosa opera di Sebastiano Rumor (S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottovo e decimonono*, III, Venezia 1909, pp. 251-253), raccoglie le poche opere a stampa del conte, tra cui la *Vita del cav. Pietro Liberi pittore padovano scritta lui vivente dal conte Galeazzo Gualdo Priorato vicentino* (Vicenza 1818), dedicata all'amico Giovanni de Lazara. Si vedano anche le notizie raccolte in G. BALDISSIN MOLLI, *Un inventario settecentesco di pitture coneglianesi "esposte alla pubblica vista"*, "Ca' Spineda", XXIII (1982), 2, pp. 11-13.

[5] *Lettere di Leonardo Trissino e Francesco Testa a Filippo Scolari*, a cura di S. SCOLARI (nozze Prina-di Breganze), Pisa 1888. Il contenuto delle lettere, comprese tra il giugno del 1834 e il settembre del 1839, è soprattutto di carattere personale e culturale, riferendo informazioni su Scamozzi, che il vicentino passava a Scolari, autore, nel 1837, del *Commentario della vita e le Opere di Vincenzo Scamozzi.* Francesco Testa nella lettera del 3 agosto 1837 ringrazia l'autore che gliene aveva inviato in dono una copia. Il problema specifico su cui Scolari interpella Trissino è l'eventuale paternità scamozziana del progetto del duomo di Salisburgo sostenuta da Temanza. Questi descrive minutamente il progetto scamozziano, sulla base di un disegno allora in suo possesso, che è andato perduto, sicché non è per noi possibile valutare la portata dei cambiamenti intervenuti in corso d'opera . La fabbrica fu iniziata vivente lo Scamozzi, ma la chiesa venne consacrata solo il 24 settembre 1628 (F. BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza 1952, pp. 168-170). Scolari era dell'idea che il duomo non fosse riconducibile al progetto dell'architetto vicentino. In tal senso si esprime anche Trissino, ricordando il caso del palazzo gentilizio familare: "Anche la casa nostra disegnata dallo Scamozzi venne condotta quasi un secolo dopo da un Antonio Pizzocchero, il quale in tal caso poco dilungò dalle prescrizioni scamozziane; e fu poi tuttaltro che scamozziano quando in altre fabbriche operò di suo arbitrio". Su Antonio Pizzocaro si veda L. PUPPI, *Antonio Pizzocaro. Itinerari di un architetto-ingegnere del secolo XVII*, in *Quaderni della Biblioteca Civica*, Montecchio Maggiore 1992, pp. 5-13, con bibl. prec. Secondo Puppi l'architetto, che operò in palazzo Trissino a partire dal 1661, esibisce una cultura architettonica legata al *milieu* di Giambattista Albanese, che tuttavia non esclude gli orizzonti formali di Scamozzi. Sulle fasi iniziali dell'edificazione del palazzo, si veda più sotto. Quanto a Francesco Testa, personaggio che incontreremo più avanti, diremo per ora che questo letterato, verseggiatore, in volgare e in latino, fu molto amico, oltre che della famiglia Trissino, di Pietro Giordani; quest'ultimo, purtuttavia, manifestò assai pacatamente e di rado l'apprezzamento nei confronti delle composizioni latine del Testa. L'elenco delle sue pubblicazioni è raccolto dal Rumor, che lo ricorda anche come cultore delle glorie cittadine, raccoglitore di lapidi e monumenti antichi diversi "parte dei quali fece collocare a sue spese su la parete esterna meridionale della Chiesa di S. Corona" (RUMOR, *Gli scrittori*, pp. 179-183). In una delle lettere Trissino accenna al liberale gesto del veronese Gaetano Pinali, che aveva donato un gruppo di disegni di Andrea Palladio al Museo Civico di Vicenza. Si veda più avanti per altre notizie su questo munifico episodio, documentato anche da alcune lettere scambiate tra Pinali e Trissino, una delle quali venne trascritta da de Lazara.

Leonardo Trissino, discendente da un ramo collaterale di Giangiorgio, ebbe una vita non lunghissima e afflitta da problemi di salute, causati da una tenace malattia della pelle. Nato il 13 luglio del 1780 e morto il 12 aprile 1841, era figlio di Marcantonio e della contessa Margherita Pellegrini degli Emilei e fin dall'infanzia, dunque, cresciuto in un ambiente culturalmente vivace, grazie alle frequentazioni del cenacolo del padre, ove fu ben presto coinvolto. Scolari, che lo definisce "egregio cultore delle buone lettere, ricercatore sottile e illustratore peritissimo delle memorie vicentine, uomo erudito quanto gentile", elenca alcuni degli abituali frequentatori del palazzo di Vicenza e della villa di Trissino: Francesco Testa, Giuseppe Todeschini, Giovanni da Schio, Jacopo Milan Massari, Vincenzo Gonzati, Giacomo Bologna, Antonio da Porto, Gaetano dalla Piazza, Jacopo Cabianca, Francesco Gualdo, i protagostisti, anche solo a scorrere gli elenchi della letteratura erudita dell'epoca, del dibattito culturale a carattere letterario, artistico, filosofico e scientifico. Ma furono particolarmente alcuni illustri corrispondenti che fecero conoscere il nome del conte Leonardo oltre i confini berici: Canova, Cicognara, Troya, Morelli, Gamba, Pezzanca. Egli contava inoltre tra le sue amicizie quella di Pietro Giordani, di Leopardi, di Cesari e di Capponi: insieme a quest'ultimo e al conte Girolamo Egidio Velo "viaggiò l'Italia". Quanto a Giacomo Leopardi, Scolari ricorda il passo di una lettera in cui il poeta dice di non poter dimenticare "un giovane signore italiano così amorevole, nè di sentimenti così magnanimi, nè di tanti pregi e virtù d'ogni sorta che se non fossero meno singolari in questa povera terra non sarebbe stoltezza lo sperare della nostra patria"[6]. Tratto caratteristico del Trissino era la squisita ospitalità: ricorda Scolari che "Il Cesari, a lodarsene, dice che non gli bastano tutto il vocabolario della Crusca, con tutte la aggiunte fattegli nella edizione veronese". Di recente è stato pubblicato un sintetico profilo sul

[6] Sono undici le lettere indirizzate da Leopardi a Trissino, nel periodo di tempo compreso tra il 26 aprile 1819 e il 19 febbraio 1821. Dal tenore delle epistole si comprende che Leopardi inviava al conte i suoi scritti. È ben noto, del resto, che il canto *Ad Angelo Maj* fu dedicato al nobile vicentino, di sentimenti liberali. Le lettere (ed.cons. G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, con intr. e a cura di W. BINNI, con la collaborazione di E. GHIDETTI, I, Firenze 1969, *passim*), recano le date 26 aprile 1819 (n. 110); 23 agosto 1819 (n. 128: contiene il passo citato da Scolari); 27 settembre 1819 (n. 131); 1820 (153); 31 luglio 1820 (n. 160: Leopardi annuncia a Trissino di avergli dedicato *Ad Angelo Maj*); 28 agosto 1820 (n. 165); 18 settembre 1820 (n. 168); 13 ottobre 1820 (n. 169); 23 ottobre 1820 (n. 172); 26 gennaio 1821 (n. 187); 19 febbraio 1820 (n. 188). Per la dedicatoria della canzone *Ad Angelo Maj*, cfr. LEOPARDI, *Tutte le opere*, I, pp. 55-56 e p. CXXXI, per la storia della stampa del "libricciuolo", ostacolata da Monaldo Leopardi. Il testo, sui temi della delusione storica sotto il segno della Restaurazione e dell'attuale senso del nulla, fu "interdetto e sequestrato" in tutto il Lombardo Veneto. Si veda anche: *Una canzone del Leopardi e il conte Leonardo Trissino* "Provincia di Vicenza", I (1882), 4-5, 11-12 ottobre 1882 e 26-27 settembre 1887.

conte Leonardo[7] che mette in rilievo, soprattutto, i legami culturali della sua famiglia, particolarmente del padre Marcantonio, con gli intellettuali vicentini. Questo studio, che ha per scopo l'illustrazione delle vicende costruttive del palazzo gentilizio, si estende ben oltre tale intento, offrendo uno spaccato su una famiglia, i Trissino appunto, nelle diverse ramificazioni, che ha attraversato cronologicamente la storia della cultura, dell'arte e della vita civile vicentina, a partire da quel Galeazzo che alla fine del Cinquecento intese affidare la ristrutturazione della dimora familiare a Vincenzo Scamozzi. Vedremo come Leonardo Trissino, oltre a quanto è già noto e pubblicato, avesse raccolto altre memorie sulle vicende architettoniche e decorative della fabbrica, che qui rendo note attraverso le copie di de Lazara. Va difatti chiarito che, diversamente dal padovano, i cui scritti sono strutturati con chiarezza, rilegati insieme talvolta con criteri di affinità e dotati di indice, le memorie e gli appunti del vicentino sono un "materiale, potremmo dire informe, cioè terribilmente confuso, così da essere per noi impossibile riferire il contenuto particolare; e uno stesso argomento adombrato in un'affrettata nota, viene ripreso in altra raccolta, per riaffiorare altrove, attraverso semplici appunti"[8]. In questo senso le memorie di Trissino sono simili a quelle del bolognese Marcello Oretti: in entrambi i casi spesso si tratta di fogli sciolti, infilati l'uno dentro l'altro, con cancellature e correzioni. La memoria su Battista Pittoni (doc. 7), ad esempio, è scritta da una mano diversa, di calligrafia chiarissima (forse un segretario o un aiutante?), e reca a margine una serie di correzioni autografe del conte Leonardo. In qualche altro caso, invece (la memoria su Paolo Veneziano), il testo è steso con la sicurezza e la

[7] M. SACCARDO, *Palazzo Trissino Baston. Il committente, le vicende del fabbricato, i proprietari e chi l'abitò*, in F. BARBIERI, M. SACCARDO, *Scamozzi a Vicenza. Palazzo Trissino Baston ora sede municipale*, Vicenza 1996, pp. 143-151, anche per le cariche pubbliche ricoperte dal conte Leonardo e dal fratello di questi, Alessandro. Con la morte di quest'ultimo, il 20 aprile 1851, ebbe termine la linea maschile dei Trissino Baston. L'intero patrimonio mobile e immobile passò al pronipote Antonio Porto, figlio della contessa Claudia Vecchia e di Luigi, che per madre ebbe Francesca Trissino, amata sorella di Leonardo e Alessandro. Fu Antonio Porto – sindaco di Vicenza dal 1893 al 1896 – a donare alla Biblioteca Bertoliana i manoscritti dei fratelli Leonardo e Alessandro (1866). Nel 1901 cedette il palazzo al Comune di Vicenza, che lo acquistò per 60.000 lire e con lo scopo di collocarvi uffici comunali. Anche su Antonio Porto cfr. SACCARDO, *Palazzo Trissino Baston*, pp. 151-152.

[8] R. CEVESE, *Scrittori vicentini dell'Ottocento* (I), "Vita Vicentina", VIII, 1958, marzo, p. 6; le puntate successive sono state pubblicate nel corso della stessa annata. Su Leonardo Trissino, specificamente, si vedano le puntate di maggio (pp. 9-10) e giugno (pp. 5-7), quest'ultima, soprattutto, per un breve sunto sul contenuto dei manoscritti di Trissino. Gli scritti di Cevese sono particolarmente utili per comprendere l'ambiente letterario ed erudito vicentino, le amicizie, gli interessi incrociati, gli scambi di informazione e, contemporaneamente, le sottili opposizioni, le polemiche reciproche tra questi storici, interessati a getttare luce su ogni aspetto della storia e dell'arte patria.

limatura finale che caratterizzano gli scritti pronti per essere dati alle stampe.

Gli argomenti vicentini delle *Miscellanee* de Lazara sono distribuiti in più volumi. Diverse annotazioni sono relative a temi di architettura: Palladio, Scamozzi e Ottone Calderari[9]; un gruppo, che al suo interno comprende diverse ripetizioni, riguarda i pittori, seguono altre notizie su orafi, intarsiatori e incisori che mostrano, nel complesso, una notevole attenzione (assente negli scritti di argomento veronese raccolti da de Lazara e, mi pare, anche in quelli di argomento padovano), nei confronti delle arti applicate e decorative.

Seguendo dunque la numerazione attuale, il primo scritto che ci interessa è contenuto nel 12° volume, contenente la Miscellanea XIV[10] e riguarda

[9] Non mi soffermo, in questa sede, su questi temi a carattere architettonico, tanto più che generalmente, il materiale è già noto. Sulle opere di Calderari cfr. F. BARBIERI, *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Vicenza 1972, pp. 93-44, per un profilo dell'architetto con un ricco apparato di note che rinvia ai fondi vicentini, tanto degli scritti e dei progetti di Calderari (conservati nel Museo Civico), che delle memorie raccolte nelle carte di Trissino (Biblioteca Bertoliana). In una lettera spedita da Venezia il 26 maggio 1817 da Bartolomeo Gamba a Leonardo Trissino, il bassanese sonda la possibilità di dare alle stampe le opere di Calderari, soprattutto "di un certo volume, contenente le teorie pegli elementi di architettura, copia delle quali esiste presso il signor segretario Diedo, tratta dagli originali de'quali Ella è in possesso". La stampa, in ogni caso, sarebbe stata effettuata sulle base delle copie del Diedo e Gamba si impegnava a sorvegliarne l'esecuzione calcografica (*Nelle faustissime nozze del Signor Giovanni Jonoch colla signora Maria Chemin-Palma. Lettere inedite del concittadino s.r Bartolomeo Gamba*, Bassano 1876; contenente due lettere dirette a Trissino e una all'abate Marsand). Più avanti prenderò invece in considerazione le memorie che interessano l'architettura delle abitazioni della famiglia del conte: il palazzo in città (oggi Municipio) e la villa di Trissino.

[10] BP 2537/12, *Miscellanea XIV di scritti appartenenti alle Belle Arti*
Cinelli Giovanni. L'Anonimo d'Utopia. Critiche all'opera di Filippo Baldinucci delle Notizie de'Professori di disegno da Cimabue in qua etc. Stampata a Firenze 1681 in 4°, p. 1
Lodesani Angelo. Padre del pittore Gio.Antonio da Pordenone. Testamento 1528. 6 gennaio. Not. Ant.o M.a Montesi, p. 162
Udine Gio. da. Documenti del 1527 e 1534 relativi al suddetto artefice, p. 166
Pordenone Gio. Antonio da. Documenti per i vari sopranomi dati al suddetto pittore, p. 169
Robusti Giacomo detto il Tintoretto. Suo testamento 1594. 30 marzo con altri documenti relativi a sua moglie e figli , p. 170
Bellini Gio. Decreto del Senato Veneto perché abbia a continuare nel ripulimento de'quadri de la Sala del Maggior Consiglio tra lasciato per la pubblica destinazione a Costantinopoli di suo fratello Gentile, p. 178
Montagna Bartolomeo. Documenti vari relativi a questo pittore, p. 182
Belli Valerio. Testamento e codicillo al primo del 1446 (sic) 20 giugno e l'altro 1446 (sic) 6 luglio tutti due rogati dal nod. di Vicenza Bartolommeo Piacentino, pp. 202, 214
Zeno Francesco. Testamento degli 8 agosto 1538 di questo N.U. amatore dell'Architettura e col cui disegno credesi inalzato il suo palazzo in Venezia ai Gesuiti. Ordina in esso d'esser accompagnato alla sepoltura da muratori, falegnami e tagliapietre ed elege (*sic*) per suoi Commissari l'Architetto Sebastiano Serlio e il muratore Nocente Lombardo, p. 220
Maron Maria Teresa sorella del cav. Antonio Raffaello Mengs. Relazione delle insigni sue opere di miniatura e della sua morte seguita li 10 ottobre 1806, p. 232

un gruppo di documenti relativi a Bartolomeo e Benedetto Montagna. Per quanto non rechino l'indicazione della provenienza, certamente vennero passati al conte padovano da Trissino, in quanto, come vedremo, sono dupli-

Vinci Leonardo da. Relazione della copia della Cena fatta per la Certosa di Pavia, p. 240
Medaglie. Modo di fare l'impronta delle medesime colla colla di pesce, p. 244
Canova Antonio. Monumento scolpito per il Co. Alfieri, p. 247; Venere per la Galleria di Firenze, p. 249; Paride per Parigi, p. 254; Cavallo in bronzo per Napoli, p. 256; Opere che sta lavorando, p. 284. Incisioni fatte delle di lui opere, p. 288 [nel testo: Catalogo di stampe delle opere di Canova vendibili nel negozio di Pier Luigi Scheri a Roma]
Memmo Simone di. Pittura di Madonna Laura posseduta dal Picolomini Ballanti, p. 248
Gatti Gasparo. Negozio aperto in Milano di vari lavori in scagliaola sul gusto antico, p. 252
Comoli Turinese. Relazione del bassorilievo da lui inciso, donato dal co. di Breme al Senato di Milano, p. 256. Del gruppo per il Duca di Lodi rappresentante l'entrata di Dante con Beatrice nel 6° cielo, p. 261.
Apiani cav. Relazione del di lui quadro coll'incontro di Giacobbe e Rachele, p. 256. Di altri due quadri, cioè di Giunone acconciata dalle Grazie e di Giove coronato dalle Ore p. 262; del suo ritratto, p. 266
Longhi cav. Giuseppe. Relazione della incisione da lui fatta della Maddalena giacente del Correggio, p. 257
Anderloni Pietro. Relazione del ritratto del cav. A. Appiani d'accompagnare l'altro del di lui maestro già inciso come questo in rame, p. 259
Decreto del prin.e Eugenio di 15 settembre 1812 col quale si stabilisce il numero con la corrisponsione da darsi agli eletti delle Accademie di Belle Arti di Milano, Venezia e Bologna da mandarsi allo studio a Roma, p. 276
Nota de' membri ascritti all'Accademia di Belle Arti di Vienna, p. 280
Verri Carlo. Relazione delle osservazioni da lui fatte sull'opera del cenacolo del cav. Bossi, p. 292
Bossi cav. Giuseppe. Relazione della sua opera sulla simmetria del corpo umano, p. 297
Tofanelli Stefano. Estrato della relazione da lui fatta di un antichissimo quadro della Cena del Signore con gli Apostoli dal quale è sua opinione che L. da Vinci abbia preso l'idea del suo, p. 304
Descrizione del nuovo modo di disegnare con gli stilletti d'argento e d'oro, p. 308
Modo per dare alli busto e statue di gesso l'apparenza del marmo, p. 312
Mantegna Andrea. Descrizione del quadro di S.Sebastiano esistente in Padova passato poi nella Galleria del Sig. Scarpa di Pavia, 316 [inoltre, nel testo: lettera del cav. prof. Scarpa al cav. Lazara, Pavia 15 ottobre 1810, p. 318; lettera di risposta del Lazara, p. 321; lettera del cav. Lunghi prof. d'incisione e disegno in Brera, p. 322; lettera del cav. Antonio Scarpa al prof. Francesconi, Pavia 3 marzo 1811, p. 323]
Maffei Scipione. Discorso sul'architettura detta Gotica la quale non devesi imputare a quella Nazione, ma bensì agli Italiani, p. 328
Notizie comunicate al P. Orlandi sopra varii pittori italiani del secolo XVII, p. 336
Nota di pittori de' quali si hanno i loro ritratti con l'indicazione de' luoghi dove esistono, p. 340.
Le pp. 267-275 sono bianche. È una *Miscellanea* molto scarna di indicazioni esterne. Per la maggior parte, a partire dalla sezione relativa a Maria Teresa Maron, sorella del Mengs, si tratta di contributi ricopiati dalla stampa periodica contemporanea: il "Giornale Italiano", soprattutto, il "Il Telegrafo del Brenta", "Il Poligrafo", il "Giornale del Reno", il "Magazin Encyclopedique" e qualche altro. Il passo di Maffei è tratto dalla *Verona illustrata*.
Il primo scritto venne ricopiato da un autografo allora conservato nella Biblioteca Saibante di Verona, mentre il gruppo di documenti del Cinquecento, relativi a Pordenone, Giovanni da Udine, Tintoretto, l'intervento di Bellini in palazzo Ducale, i documenti su Montagna, il testamento di Valerio Belli e il testamento di Francesco Zeno, non hanno nessuna indicazione di provenienza.

cati, in forma molto simile, in altri volumi delle *Miscellanee* con l'indicazione della provenienza. Inoltre un fascicolo davvero cospicuo, nei manoscritti di Trissino [11], condensa tutte le informazioni, a carattere archivistico e bibliografico e quelle relative alle pitture, raccolte dal vicentino: di questo consistente malloppo de Lazara copiò una parte decisamente ridotta.

In epoca moderna le ricerche d'archivio sui Montagna hanno registrato il fondamentale contributo di Zorzi, successivamente utilizzato e risistemato da Puppi [12]. Sicché, in questi due regesti troviamo già pubblicati i due documenti montagneschi più importanti del gruppo raccolto da de Lazara: il testamento e il codicillo successivo di Bartolomeo, trascritti dal padovano in termini sostanzialmente corretti. Non è invece noto, mi pare, un documento del 10 gennaio 1492: si tratta di un atto di vendita di cinque campi, ubicati nel territorio di Montebello Vicentino, che il pittore vende a Bernardino del fu Girolamo Cerdone di Arzignano [13]. Di un qualche interesse possono essere delle brevissime registrazioni, che si limitano ad annotare la presenza di Bartolomeo o di Benedetto in qualità di testimoni (doc. 1). Il dato più interessante è quello, probabilmente erroneo, che registra Benedetto in qualità di testimone già nel 1490. L'anno della sua nascita non è noto ma potrebbe essere collocabile verso il 1480; va notato che lo stesso errore (se, come ha supposto Puppi, si tratta di uno scambio di nomi tra Bartolomeo e Benedetto), si trova già nel Magrini, che deve aver attinto alla stessa documentazione di de Lazara [14]: questa trascrizione, quindi, è circolata nell'ambiente dell'erudizione vicentina, probabilmente a partire dallo stesso Trissino e si è trasmessa nel corso dell'Ottocento mediante i promotori della ricerca artisitica e storiografica. Altri appunti di carattere archivistico sui Montagna, dove la provenienza dalle annotazioni del conte vicentino è dichiarata, si trovano in due punti distinti del volume 22° (doc. 2, a, b) [15]. Sostanzialmente sono

[11] Vicenza, Biblioteca Bertoliana (= V.B.B.), Ms Gonzati 26.4.6.(2) (3155.6). Nel fascicolo è compresa la lettera a Brognolo qui pubblicata (doc. 2, c).

[12] G.G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina dei secoli XV e XVI*, in *Miscellanea di storia Veneta*, edita per cura della R. Deputazione Veneta di Storia patria, s. III, tomo X, Venezia 1916, pp. 1-181; L. Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962; il testamento e il codicillo recano le date, rispettivamente, del 21 ottobre 1521 e del del 6 maggio 1523.

[13] Non trascrivo questo atto, piuttosto lungo (pp. 183-188), rogato dal notaio Gregorio da Ferro, che non aggiunge niente alla nostra valutazione del Montagna pittore.

[14] A. Magrini, *Elogio di Bartolomeo Montagna, pittor vicentino*, Venezia 1863, p. 61; L. Puppi, *Appunti su Benedetto Montagna pittore*, "Arte Veneta", XII (1958), pp. 53, 61, n. 2.

[15] BP 2537/22, *Miscellanea XXIV di scritti appartenenti alle Belle Arti* (ha un indice in ordine alfabetico, piuttosto sintetico; qui è invece trascritto seguendo l'ordine delle pagine):
Nota di antichi pittori e intarsiatori vicentini tratta dai registri del co. Lunardo Trissino, p. 1
Lettera del conte Alessandro Pompei 7 marzo 1761 da Verona a suo nipote Marc'Antonio Trissino a Vicenza, p. 5

ripetizioni, in forma tachigrafica, talora un po' confusa (anche la calligrafia di de Lazara è più incerta e penso che siano trascrizioni degli ultimi anni di

Lettere tre dell'ab. G.B. Roberti de 12 giugno 1776 da Padova al sig. Sebastiano Chemini pittore a Verona, p. 9
Lettera dell'ab. G.B. Roberti dei 13 ottobre 1784 da Bassano al sig. Carlo Parodi, p. 11
Lettera dell'ab. Jacopo Morelli sopra una statua recentemente collocata nel Prato della Valle, Padova 6 febbraio 1796, p. 13
Lettere diverse di Francesco Miliza, p. 21; tratte dal libro Mémoires de Setpion (?) de Ricci, évêque de Pistoie et Prato Reformateur du Catholicisme en Toscane sous le règne de Leopold, Paris 1820
Lettera originale del ab. (sic) Talia da Braganziol li 14 agosto 1818 al cav. Gio. de Lazara sopra le opere del sig. Cav. Andrea Mejer sulla imitazione pittorica e su Tiziano, pp. 29-52
Lettera originale del Sig. Giuseppe Bossi de 8 ottobre da Venezia 1812 al cav. Gio. de Lazara sopra le pitture allegoriche di Guariento nella chiesa degli Eremitani di Padova, pp. 53-74
Memorie di Bartolomeo Montagna pittore e di suo figlio Benedetto suo figlio (sic) pure pittore e incisore, p. 77
Lettera del Co. Lunardo Trissino de 10 settembre 1815 da Vicenza al sig. Paulo Brognolo a Brescia, pp. 79-82
Ottey (William Youg), An inquiry into the origin and early history of engraving upon copper and on wood; with an account of engravers and their works from the invention of the chalcographij by Maso Finiguerra to the time of Marc Antonio Raimondi, London J. and Arthur Arch. 1816, 2 vol. gr. in 4°, fig. 206, pp. 85-92; copia tratta da: Manuel du Libraire et de l'amateur de livres contenant un nouveau dictionnaire bibliographique par Jacq. Charles Brunet, 3me edition à Paris 1820, vol. 3, m. 8° chez l'auteur, pag 595, du vol. second (sic)
Dello stato attuale della pittura in Italia, pp. 93-136; traduzione fatta dall'opera che ha per titolo Essai sur l'Histoire de la Peinture en Italie par Orloff, Paris 1823, vol. 2, p. 420
Lettera dello scultore Sig. Bartolomeo Ferrari del 1° febbraio 1826 di Venezia al sig. Gio. Cadorin, p. 141
Notizie del pittore David Rossi del N.H. Antonio Diedo, pp. 146-150;
Necrologia del pittore Giuseppe Bossi, Milano 30 aprile 1816, pp. 150-151; Opere di Pietro Giordani, vol. XIII
Lettera del sig. Melchior Missirini di Roma li 16 febbraio 1826 al Sig. Arrigoni (sic) Venezia, p. 153
Il S. Girolamo del Correggio, p. 156
Il S. Girolamo del Correggio, stampa ad intaglio del Gandolfi, p. 159
Lettera del prof. Ab. Antonio Marsand da Milano 23 aprile 1826 al cav. Lazara, pp. 163-164
Una immagine al naturale di S. Caterina della Ruota di Vincenzo Camuccini, Accademia di Lucca, pp. 162-164 (sic).
Lettera del sig. Pietro Biagi all'ab. Francesconi da Venezia li 24 (?) 1827, p. 166, altra lettera del detto, al detto 2 febbraio 1827, p. 168
Lettera dello scultore G. Comolli all'ab. D. Francesconi da Venezia li 20 dic. (?) 1827, p. 174
Di un quadro a tempera di Raffaello Sanzio. Commento di Melchior Missirini, pp. 178-184
Lettera del sig. Filippo Pananti dei 26 sett. 1817 da Firenze al Sig. March. Manfredini a Campo Verardo, pp. 186-187
Lettera di Antoniio Perfetti incisore in rame Firenze 8 nevembre 1825 al Sig. March. Federico Manfredini a CampoVerado, pp. 190-191
Lettera di Gaetano Testolini incisore dei 8 novembre 1783 da Londra al sig. Don Francesco Testa a Vicenza, p. 194

vita del padovano), dei documenti già copiati nel volume 12°. L'unico dato di un qualche interesse è l'annotazione del notaio Zanechino de Zanechinis che ricorda di essere stato ricompensato dal pittore, dopo la stesura del primo testamento del 5 ottobre 1521, con un dipinto raffigurante una *Madonna*[16]. Infine il gruppo delle carte sui Montagna è completato dalla copia di una lettera spedita da Trissino il 10 settembre 1815 al bresciano Paolo Brognolo, che aveva chiesto informazioni su Bartolomeo (doc. 2, c), dove il vicentino, accennando all'attività di Benedetto, nomina la pala di Lonigo del 1541.

Nel volume 12°, dopo la memoria relativa ai Montagna, de Lazara trascrisse il testamento di Valerio Belli, del 28 giugno 1546 e il successivo codicillo del 6 luglio. Anche questi documenti sono noti da tempo. Il testa-

Lettere sul quadro di Demin rappresentante la Strage della famiglia da Romano, pp. 198-239; una della nobildonna Giustina Renier Micheli, due di anonimo, una di G.B. Zanchi, una di Zandonella
Scritto di Don Bernardo Ziliotti sopra il celebre intagliatore in rame Giovanni Volpato, p. 242
Necrologio di Gio Volpato di Gherardo de Rossi, p. 260
Notizie sopra Paris Bordon Pittor Trevigiano, pp. 263-273
Memoria sopra Giangiorgio Capobianco, Orologiaio, cesellatore, orefice e scultore meccanico in minuto, pp. 278-280
Dell'arte papirografica. Lettera [di Pietro Scolari] all'Illustre Sig. Conte Cicognara, Verona 1823
Filippo Moroni Nobile Signor Conte Cavaliere, pp. 282-291
Di un gruppo di Cefalo e Procri operato dallo scultore Rinaldo Rinaldi padovano. Dichiarazione offerta alle singolari virtù di Luigia Contessa Pappafava da Melchiore Missirini, p. 294
Le pitture della chiesa parrocchiale di Roganziol fatte l'anno 1544 li 24 luglio fu assegnato il contratto a li ultimi del mese di settembre furono consegnate le pitture alla chiesa dal sig.Tiziano Vecellio pel convenuto valore di ducati 200. Il pagamento era accordato in anni 8, in ... 8 di vino di Castello e in n. 6 sacchi di formento al valore della Piazza di Conegliano e in altre fatture occorrenti per la sua casa in Col de Muza, p. 299
Articolo di lettera dei 3 maggio del 1828 da Napoli al cav. Lazara del sig.Carlo del Maino, p. 305 bis (con due incisioni)
Lettera di Don Filippo re di Spagna a Tiziano Vecellio, da Madrid, 22 ottobre 1561, p. 309.
Anche questo volume è denso di contributi di vario genere, in parte ricavati dalla stampa periodica, mentre diversi sono stati passati da Trissino. Solo in qualche caso de Lazara indica chi gli abbia passato le copie delle lettere. Quella spedita da Filippo II a Tiziano, ad esempio, era "tratta dalla traduzione fatta sull'originale spagnolo posseduto dal cav.Carminati di Venezia e l'una e l'altra affidatami quest'oggi 20 aprile 1824". La lettera fu pubblicata anche da Gaye (*Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1840, tomo III, pp. 59-60: "Traduzione italiana della copia spagnuola, posseduta dal Signor ab. Celotti") e nella monografia di Crowe e Cavalcaselle (*Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, Firenze 1877-78, vol. II, 1878, pp. 283-284 e n. 1), che copiarono il testo "dai *Manoscritti* di Jacobi". Si veda anche A. Cloulas, *Document concernant Titien conservès aux archives de Simancas*, "Melanges de la casa de Velazquez", tomo III, Parigi 1967, p. 249, dove è pubblicata la lettera originale. Le due incisioni, incollate in calce alla copia della lettera di del Maino, raffigurano l'una un motivo decorativo vegetale con quattro animali mostruosi, riproducente l'ornato del fondo di una cassa di un orologio da tavolino, dallo stesso del Maino ritenuto opera romana dell'inizio del Cinquecento, l'altra una *Pentecoste* di dimensioni ridotte, apparentemente opera dello stesso secolo.

[16] Già segnalato in Magrini, *Elogio*, p. 138.

mento è stato pubblicato per intero da Jacopo Cabianca ed è ben noto che si tratta di un testo di grande interesse, in quanto l'orefice e intagliatore di gemme vicentino, maestro dell'arte ingaggiato dalla più elevata aristocrazia ecclesiastica e laica del suo tempo, nominò erede il figlio Elio (che fu un noto dottore in medicina e filosofia e morì a Vicenza nel 1576), ma lasciò al figlio naturale Marcantonio le sue opere e quanto era contenuto nel suo studio, dando così il via a quella vicenda che vedrà emigrare le cose d'arte di Valerio Belli nella collezione del cardinale Madruzzo a Trento e quindi andare disperse [17].

La considerazione dell'alta qualità creativa del Belli non venne praticamente mai meno nella storiografia critica, che trovava i suoi fondamenti nella biografia tanto elogiativa dedicata all'artista da Vasari. Sicché Cabianca, nel pubblicare alcuni documenti, indugiò a descrivere la perizia del maestro orefice che "non solo sapeva por le diverse gioie entro i castoni e serrarle in corone, in pendenti, in anelli; ma loro acquistava pregio e bellezza con artifizio di tinte e su v'incideva istorie ed emblemi e circondava di graziose invenzioni a fiori, ad animali, a mascherette (...). La sua mano paziente riduceva l'oro e l'argento di filo sottile sottile come la tela di un ragno e lo disponeva ad arabeschi e trafori". Cabianca pubblicò anche un documento, probabilmente del 1530, in cui Valerio Belli del fu Antonio e suo fratello Francesco sono opposti a fra Pietro, procuratore del convento di Santa Corona. I due fratelli protestano il loro diritto all'eredità di Gerardo, fratello carnale del loro padre Antonio, morto intestato nel 1529. Nella ricostruzione dell'albero genealogico dei Belli Cabianca afferma che Antonio, padre di Valerio e Francesco (e inoltre di Matteo e Giulio), fu il primo ad adottare il cognome *de Bellis*. Se ora riprendiamo il testo del documento del 16 agosto 1526, trascritto da de Lazara (doc. 1), dove figura in qualità di testimone

[17] J. Cabianca, *Di Valerio Vicentino intagliatore di cristallo. Lettura nella pubblica adunanza della I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia del dì 4 agosto 1863*, Venezia 1864 (estr. dagli atti dell'I.R. Accademia veneta di Belle Arti, 1863); il passo citato immediatamente dopo è a p. 10; inoltre, per altri documenti: G.G. Zorzi, *Come lo "studio" di Valerio Belli trasmigrò a Trento*, "L'Arte", XVIII (1915), pp. 252-257; Id., *Alcuni rilievi sulla vita e le opere di Valerio Belli detto Vicentino*, "L'Arte", XXIII (1920), pp. 181-194. Si veda anche M. Lupo, *I Madruzzo e il collezionismo: spunti di studio attraverso la lettura dei documenti antichi*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra a cura di L. Dal Prà, Trento, Castello del Buonconsiglio, Riva del Garda, chiesa dell'Inviolata 10.VII-31.X.1993, Trento 1993, pp. 346-348. Non esiste traccia, nei documenti madruzziani fino a oggi noti, della presenza della collezione di Valerio Belli a Trento, sicché l'orientamento attuale degli studi tende ad avvalorare quanto era già stato ipotizzato da Zorzi nel 1915 (p. 255), che Cristoforo Madruzzo sia stato più un mediatore del passaggio del "museo" di Belli a un altro e diverso collezionista (Francesco I a Vienna?) e che quindi gli oggetti provenienti da Vicenza siano transitati, o rimasti per poco, nel Castello del Buonconsiglio.

Benedetto Montagna, constatiamo che compare nella stessa veste anche Francesco Belli. Ma il dato più interessante è che essi sono definiti *pictoribus ambobus, civibus habitantibus Vincentiae testibus.* Questo è un particolare che certamente, da solo, non può portare a ipotesi sull'organizzazione della bottega del Belli come impresa familiare e relativa suddivisione dei compiti, ma purtuttavia arreca un frammento nuovo alla storia della comunità artistica vicentina del primo Cinquecento. Quanto al codicillo del testamento (che Cabianca riassume e che qui, pertanto, si pubblica: doc. 3), le cinque figlie e i rispettivi discendenti sono eredi a titolo particolare di un ducato, avendo già ricevuto la dote. Inoltre Belli, in caso di premorienza senza eredi di Elio, sostituisce al figlio le due figlie superstiti Emilia ed Anna e i rispettivi discendenti, in parti uguali (essendo le altre tre figlie Lucia, Flavia e Tarsia premorte al padre).

Un altro volume ricco di memorie vicentine è il n. 13, contenente *la Miscellanea XV di scritti appartenenti alla belle Arti*[18]: si tratta in effetti, di

[18] Squarcione Francesco. Convenzione fatta con il N.H. Fantin Bragadino li 9 maggio 1439 per residuo di pagamenti dovuti per pitture fatte nella sua chiesa di Terrassa presso Conselve, p. 1
Squarcione Francesco. Scrittura d'accordo fatta tra lui e Miss. Lion De Lazara li 2 gennaio 1449 per una ancona per l'altare della sua cappella nella chiesa del Carmine di Padova, p. 3
Todesco Marco. Scrittura d'accordo fatta tra lui e Miss. Bernardo De Lazara li 25 ottobre 1463 per le pitture da farsi in una sua cappella nella chiesa di Conselve, p. 5
Squarcione Francesco. Parte del Consiglio della Comunità di Padova del 1° gennaio 1465 per sollevarlo da tutte le dadie con la condizione che abbia a dipingere la città e il territtorio, p. 7
Calzetta Pietro. Scrittura d'accordo fatta tra lui e Miss. Bernardo De Lazara li 17 ottobre 1466 per la pittura da farsi in una sua cappella della chiesa di S.Antonio di Padova giusta il disegno di Francesco Squarcione copiato da Nicolò Pizolo ammesso all'accordo e qui fedelmente imitato dal pittore Antonio Brida, p. 8a
Lombardo Pietro. Convenzione tra lui e il capitolo della cattedrale di Cividale 1502 9 maggio per la ricostruzione di quella chiesa, p. 8f
Palladio Andrea. Notizie riguardanti la fabbrica del Palazzo della Ragione di Vicenza stese sino dai 10 maggio 1551 dal cav. Francesco Trissino, p. 9
Palladio Andrea. Descrizione dell'Arco Trionfale fatto in Venezia per la venuta di Enrico III re di Francia tratta dalla Storia di Marsilio della Croce Veneto, 1574, p. 17
Trissino cav. Francesco. Nota di spese fatte nella fabbrica del suo palazzo in Vicenza sulla contrada del corso sino dalli 19 dicembre 1592 e seguenti, p. 21
Bellini Giovanni. Nota de'quadri di questo pittore ed altri artefici le quali perirono nell'incendio delle sale del palazzo pubblico di Venezia li 20 dicembre 1577 col giudizio dato da Andrea Palladio sulla necessità di demolire tutte le mura di dette sale, non accettato però dal Senato tutto che sostenuto dal Procuratore Antonio Barbaro, p. 23
Lazara co. Nicolò. Nota dello speso in diverse pitture fatte fare nella sua casa di Padova, come in quella di Conselve e nella chiesa del suo feudo del Palù dai 7 luglio 1632 alli 27 aprile 1653, p. 25
Squarcione Francesco. Parte del Capitolo dei padri Carmelitani dei 4 ottobre 1671 colla quale confermando il possesso della famiglia Lazara della cappella dedicata a S.Girolamo, asseriscono che nella riedificazione della chiesa fu cambiata la palla dello Squarcione con un'altra rappresen-

una dei volumi più densi in assoluto della serie, soprattutto perché riporta alcune carte tratte dall'archivio familare (peraltro già note), in cui diversi

tante S. Andrea Corsini. Con altra parte poi delli 4 agosto 1789 aderendo li detti padri alle istanze dei signori Co. Gio. Cav. e Girolamo Fratelli De Lazara fanno la consegna ai medesimi della detta pala dello Squarcione ch'era posta nel dormitorio del loro convento, e sua incisione, p. 33
Barberino Gio. Batista stuccatore milanese. Convenzione fatta tra lui e li signori Co. M. Antonio e Lodovico fratelli Trissino per diversi lavori da farsi nel loro Palazzo in Vicenza sul corso fatto col disegno di Vincenzo Scamozzi, p. 27
Mantova Marco Benavides. Estratto delle cose appartenenti alle belle Arti del suo Museo compilato dal suo pronipote Andrea q.m Gasparo nel 1695, p. 37
Algarotti co. Francesco. Lettera delli 2 settembre 1732 al conte Montanari sopra le Basiliche ed altra de 22 marzo 1745 inviandogli alcune sue lettere su l'Eneide del Caro e raccomandandogli il sig. Warender, p. 41
Palladio Andrea. Lettera del sig.Gio. Batta Pasquali al Co. Montanari dei 23 maggio 1739 sopra il ritratto del Palladio, fatto dal fratello del Pordenone nell'anno 1541, essendo egli d'anni 23, p. 45
Giustiniano Orsato. Lettera del sig.Giuseppe Bartoli al co. Enrico Bissaro sulla traduzione di Edipo per il Teatro Olimpico e sul suo busto supposto fra quelli che si vedono in quel Teatro, p. 47
Maffei Scipione. Bolla del papa Benedetto XIV in ringraziamento del libro offertogli sopra i teatri antichi e moderni approvando l'uso de'medesimi, non che quello delle buone commedie etc. In fine poi vi è altra Bolla del suddetto Papa a M.de Voltaire per la Tragedia del Maomet a lui indiritta, difende poi una parola di un suo Distico attaccata da un francese, p. 51
Bellini Jacopo. Lettera del sig.Zaccaria Betti al sig. ab. Giuseppe Zennari dei 5 settembre 1759 sulla imbiancatura data alla famosa Crocifissione del Duomo di Verona e sopra alcune antichità ivi scoperte, p. 53
Zoccolini Matteo pittore cesenate. Sue opere e Mss. di prospettiva e suoi lavori fatti in varie chiese di Napoli, p. 55
Pizzati Gio. Battista lodigiano. Pittore e accomodatore di pitture guaste, rendendosi conto del bel lavoro fatto sopra una Venere del Padoanino di ragione degli signori Co. Gio. Cav. e Girolamo Fratelli De Lazara, p. 59
Boccalari Antonio modanese. Relazione di una pittura del Guercino di casa Majocchi da Cento levata col suo soccorso dal muro e portata sulla tela, p. 61
Gualengo Giacomo bergamasco. Articolo di lettera dei 6 luglio 1802 al Senator Rezzonico col quale accetta di fare i disegni pel nuovo teatro di Bassano, p. 62
Canova cav.Antonio. Lettera dell'Ab. Gio. Batta sua fratello all'Ab. Francesconi dei 3 gennaio 1811 colla quale gli da conto del viaggio del fratello fatto a Parigi per la statua dell'imperatore e per implorare S.M. di non allontanarsi dal suo studio di Roma, avendolo con suo onorifico decreto invitato a fissarsi per sempre a Parigi per presiedere a tutte le opere e monumenti d'Arte, p. 63
Mantegna Andrea. Lettera del Sig. Saverio dalla Rosa all'ab. Moschini dei 12 maggio 1811 con la quale gli rende conto di tutte le pitture esistenti in Verona di questo celebre pittore, p. 65
Neumayr Antonio. Lettera del sig. Francesco Rosaspina al Sig. Prof. Marsand dei 25 luglio 1811 sopra il catalogo delle stampe del March. Manfredini compilato dal Neumayr, p. 79
Canova cav. Antonio. Due lettere dell'ab. Gio. Batta suo fratello all'ab. Francesconi, una dei 5 febbraio, l'altra degli 11 marzo 1812 le quali versano sul monumento del Principe d'Orange e su varii altri lavori che stava allor travagliando quel celeberrimo artefice, p. 81
Vinci Leonardo da. Lettera del Sig.Saverio Dalla Rosa all'ab. Moschini dei 7 agosto 1812 colla quale fa alcune critiche al cenacolo di quel autore, p. 85
Mantegna Andrea. Lettera del Dalla Rosa all'ab. Francesconi dei 21 agosto 1812 che gli accom-

membri della famiglia de Lazara agiscono in qualità di committenti di diversi artisti: Squarcione, Marco Tedesco, Pietro Calzetta. Inoltre il conte ha allegato la copia di un disegno, dovuta ad Antonio Brida, riproducente l'aspetto della decorazione, andata perduta, che Pietro Calzetta eseguì nella cappella

pagna il bel putto dipinto nel chiostro di san Zeno di Verona, proponendogli altro incisore per le altre opere del Mantegna, p. 87v
Guattani G.A. Lettera dei 21 aprile 1812 al cav. Alessandro Papafava con la quale gli da conto del suo Giornale delle Belle Arti e di altre cose d'arti di Roma, p. 89
Morghen Raffaelle. Lettera dei 16 giugno 1812 al Marchese Manfredini che gli da parte di varii lavori commessegli dall'Imp. Napoleone e gli fa sapere d'esser stato eletto da S.M. direttore di una scuola d'incisione in Parigi, p. 93
Mantegna Andrea. Lettera del sig. Gio Mairani Daponte all'ab. Francesconi dei 28 agosto e 2 settembre 1812 sopra due quadri di questo pittore in Bergamo uno nella galleria Carrara, l'altro in casa Albani, p. 95
Rinaldi Rinaldo. Lettera del cav. Antonio Canova al Marchese Manfredini dei 28 ottobre 1812 in risposta alla raccomandazione fattagli nella sua gita a Roma, p. 101
Canova cav. Antonio. Lettera di suo fratello al cav. Alessandro Pappafava dei 17 febbraio 1813 con la quale difende le opere del fratello criticate dal Figueras, p. 103
Rinaldi Rinaldo. Lettera a suo padre dei 16 maggio 1813 partecipandogli di aver ottenuto il primo premio di scultura instituito dal cav.Canova, p. 104
Raffaello Sanzio. Lettera del sig.Giuseppe Beltramelli dei 25 aprile all'ab. Francesconi sulle sue lettere e disegni, p. 105
Mantegna Andrea. Lettera del sig. Diotti all'ab. Francesconi dei 29 giugno sopra i quadri di questo pittore esistenti in Bergamo nelle gallerie Carrara, Marenzi e Albani, p. 107
Remondini co.Antonio. Lettera dei 3 giugno 1813 al cav. Lazara su alcune antiche stampe in legno, p. 109
Lotto Lorenzo. Lettera di don Francesco Beda a suoi Fratelli dei 19 novembre 1813 sulle opere di questo pittore fatte in Romagna, p. 111
Rossi Antonio pittor cadorino. Ragionevoli congetture per crederlo primo maestro di Tiziano dietro sue opere, p. 113
Morghen Raffaelle. Lettera de' 24 maggio 1814 al M. Manfredini sul ritratto di Leone X ed altri suoi lavori, p. 115
Pinali Gaetano. Lettera de' 7 luglio 1814 al conte Leonardo Trissino sulle proposte correzioni da farsi nel R. Palazzo di Venezia, p. 117
Salviati Giuseppe. Lettera dei 27 Dicembre 1814 del cav. Alessandro Pappafava al Selva sulla voluta ionica e risposta del medesimo sullo stesso soggetto dei 23 gennaio 1815, p. 119
Buonconsiglio Giovanni. Lettera del sig. Giuseppe Zais dei 18 ottobre 1815 al co. Leonardo Trissino sopra un quadro di questo pittore della Galleria Manfrin con nome e l'anno 1497, p. 129
Rinaldo Rinaldi. Relazione dei 6 maggio 1816 con la quale di da conto di tutti i lavori di scultura fatti sino ad ora e dell'inaspettato premio di pittura ottenuto in Roma, p. 131
Monumenti di Atene. Relazione della Camera dei Comuni di Londra sulla compra di marmi di L. Elinac (sic), p. 133
Medici Domenico bergamasco bottegaio in Venezia. Lettera al cav. Clementino Vassetti (?) scritta dopo il viaggio di ... a Vienna, con la quale gli dà conto della raccolta da lui fatta delle più distinte stampe delle quattro principali scuole, non che d'altri oggetti di belle arti, p. 135
Rigato Andrea. Studii da lui fatti sopra le vere opere del sig. Ottone Calderari: metodo da lui tenuto nel (sic) insegnare l'architettura con le proiezioni grafiche ed altri suoi ritrovati in quella Scienza; ed infine il suo saggio sopra la Calligrafia, p. 142

gentilizia nella basilica del Santo, su un progetto grafico di Squarcione, ma copiato da Nicolò Pizolo [19]. Le carte relative a Pietro Lombardo sono state copiate direttamente dai documenti dell'archivio di Cividale; l'inventario Benavides era di proprietà dei Saibanti di Verona e passò poi di proprietà di De Lazara (come egli dichiara al termine della sua copia); alcuni testi su interventi di restauro e quello sulla vendita dei marmi del Partenone sono copiati dalla stampa contemporanea; numerose sono le lettere (scritte da Algarotti, Bartoli, Dalla Rosa, Canova, Diotti, Remondini, Breda, Morghen, Pinali, Papafava, Selva) e forse furono i destinatari stessi (Moschini, Francesconi, Trissino) a passarle a de Lazara [20]. Nessuna informazione è data in calce a tutti gli interventi di Rigato su Calderari. La memoria su Alvise Meneghetti, scritta da Giovanni Prosdocimo Zabeo per essere letta all'Ateneo di Venezia il 30 marzo 1815 fu tratta dall'originale "per favore accordatomi dall'autore e compilata in questa sera 31 gennaio 1816". Quella su Antonio Rossi, opera dell'abate Tommaso De Luca, fu tratta dall'originale passato a de Lazara da don Bartolomeo Gei cadorino, precettore di Nicolò, nipote diletto del padovano.

Riguardano invece monumenti vicentini le annotazioni sui versamenti a Palladio per i lavori di edificazione delle logge del palazzo della Ragione, la noterella stesa da un Trissino sui costi del materiale edilizio, in vista della costruzione del palazzo di famiglia, il contratto con lo stuccatore Giovanni

Palladio Andrea. Elogio del cav. Giambattista Giovio copiato dalla stampa fatta l'anno 17..., p. 157

Meneghetti Alvise. Veneziano ed incisore di pietre dure del secolo XVIII. Memorie della vita ed opere di questo artefice dell'ab. Gio. Prosdocimo Zebeo, p. 187

[19] Sul disegno di Antonio Brida, già pubblicato in diverse occasioni (ma quasi mai con la corretta segnatura), si veda: H.R. Hanloser, *Pietro Calzetta Heiligblutaltar im Santo zu Padua, Niccolò Pizzolo und das Berner Hostienmühlefenster*, in *Scritti in onore di Mario Salmi*, II, 1962, pp. 377-393; per la storia della cappella de Lazara (lato ovest del pilastro sinistro del presbiterio, distrutta a metà dell'Ottocento) cfr.: S. De Kunert, *Una cappella distrutta nella Basilica di Sant'Antonio in Padova*, "L'Arte", n.s. III, IX (1906), 1, pp. 52-56; su Pietro Calzetta e il suo vasto impegno nella basilica del Santo: R. Callegari, *Il "Beato" Simonino da Trento: un riconoscimento al Museo Civico di Padova,* "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXI (1992), pp. 99-127, dove si segnala, tra l'altro, che il disegno originale, insieme al contratto steso da Bartolomeo da Sanvito (che qui offre il primo saggio della sua calligrafia), è passato all'asta Christie's del 3 luglio 1990 (n. 14).

[20] Così sarà stato almeno nel caso dell'abate Daniele Francesconi e di Leonardo Trissino. Quest'ultimo fu molto amico di Gaetano Pinali e nella Biblioteca Bertoliana è conservato un epistolario cospicuo, inviato dal veronese al vicentino. La lettera copiata da de Lazara venne spedita a Trissino il 7 luglio 1814 e contiene una serie di correzioni apportate al progetto dell'architetto Giuseppe Antolini, circa la costruzione di un palazzo reale a Venezia, su quell'area di piazza San Marco già occupata dalla distrutta chiesa di San Gemignano. Su questa vicenda si veda: G. Marchini, *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona 1972, cap: *Gaetano Pinali archeologo e architetto neoclassico*, pp. 83-107, part. pp. 87-89.

Battista Barberino per il completamento delle decorazioni, la descrizione iconografica delle storie a stucco nelle finestrelle accecate soprastanti le finestre del portico e infine la lettera di Giuseppe Zais sul dipinto del Marescalco.

I versamenti effettuati a Palladio per i lavori delle logge sono dettagliatamente registrati nei cosiddetti *Summarii* (conservati nella Biblioteca Civica di Vicenza[21]), vale a dire i registri delle spese dove sono annotati gli esborsi fatti dai vari Provveditori. Le registrazioni trascritte da de Lazara sono relative ai pagamenti effettuati nel corso del mandato di Francesco Trissino, ma sono inserite anche altre annotazioni, che non sembrano avere una assoluta consequenzialità. Alcune trascrizioni (p. 9*v* del manoscritto de Lazara) sono difatti relative agli anni 1536-37 e riguardano esborsi di denaro effettuati dalla Magnifica Comunità di Vicenza per l'edificazione delle logge. Le somme erano depositate a tale scopo nel Monte di Pietà, da dove i denari "non potessero esser levati se non per la fabbrica predetta".

Di seguito la successione delle annotazioni presenta motivi di interesse perché è relativa proprio a due periodi per i quali mancano i registri[22] e sono quello immediatamente precedente e immediatamente successivo al mandato di Trissino. Il primo corrisponde alla carica in qualità di provveditore di Alvise Nievo (febbraio-dicembre 1552), il secondo a quella di Giovanni Donato Monza (luglio 1553-marzo 1554). Tra i diversi esborsi corrisposti alle maestranze impegnate nei lavori di edificazione e decorazione compaiono alcuni pagamenti (p. 13*v* del manoscritto de Lazara, gennaio e febbraio 1553) versati a Marcantonio, nipote di Palladio, "che lavora" "la testa umana" e la "testa di vaccha". Le annotazioni terminano nel maggio del 1553, con la registrazione delle spese effettuate "nel fondamento del settimo pilastro".

Quanto alle memorie (doc. 4 a, b, c), relative a fasi diverse della costruzione e della decorazione di palazzo Trissino, a partire da un progetto di Scamozzi, rinvio allla recente monografia su questa fabbrica[23], completata, molto più avanti, da quell'Antonio Pizzocaro cui accennò Trissino in una lettera a Filippo Scolari[24]. Le trascrizioni di de Lazara ampliano con alcuni dati interessanti quanto è già stato reso noto[25]. Brevi, ma carichi di imme-

[21] Contrassegnati con i nn. 38, 39, 40 e pubblicati in G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1964, pp. 323-346: *Trent'anni di vita di Andrea Palladio attraverso i pagamenti per la costruzione delle Logge del Palazzo della Ragione di Vicenza*; in particolare: p. 331, n. VI: provveditore Francesco Trissino (dicembre 1552-giugno 1553);

[22] Zorzi, *Le opere pubbliche*, p. 331.

[23] F. Barbieri, M. Saccardo, *Scamozzi a Vicenza*, 1996.

[24] Cfr. nota 5.

[25] È stata pubblicata per esteso da Saccardo (*Palazzo Trissino Baston*, p. 82) la *Nota di artisti che lavorarono nel Palazzo Trissino sul Corso*, stesa dal conte Leonardo e conservata nella

diatezza, sono gli appunti sui costi del materiale edilizio e sulla scelta delle "prede", secondo i suggerimenti del lapicida Battista, che aveva sconsigliato al conte Francesco Thiene quelle di Montecchio Maggiore e quelle di Creazzo "per essere troppo tenere". Queste trascrizioni dovrebbero derivare da carte di Galeazzo Trissino, che commissionò a Scamozzi la ristrutturazione del palazzo. Secondo la registrazione delle memorie e in accordo con quanto indicò Scamozzi, l'inizio dei lavori è da situare nel 1592. Saccardo ritiene invece che possa essere anticipato di alcuni anni, al 1588, sulla base di una testimoninanza dello stesso Galeazzo[26]. Nell'indice del volume de Lazara indica come autore di queste veloci annotazioni un Francesco Trissino. Controllando gli accurati alberi genealogici di questa famiglia, allegati al volume di Barbieri e Saccardo, non ho rinvenuto nessun Francesco della linea familiare di Galeazzo che potesse aver steso gli appunti e d'altro canto la data 1592 e i successivi documenti sugli stucchi orientano a ritenere che le tutte le trascrizioni riguardino palazzo Trissino del corso[27]: è più semplice pertanto pensare ad un errore o una confusione sul nome del membro della nobile famiglia vicentina autore delle note. Non conosciuto, mi pare, è anche il contratto del 17 dicembre 1663 che vincolava Giambattista Barberini a completare gli stucchi nella sala: il testo fornisce il nome degli aiuti dello stuccatore, il cognato Giacomo, il lavorante Giovanni e il garzone Giambattista e fa riferimento a un precedente contratto, richiamandone le condizioni e, cautelandosi altresì nel caso di eventuali inadempienze del Barberini. In veste di committente agiscono Marcantonio e Ludovico, i primi del ramo dei Trissino Baston a insediarsi nel palazzo[28]. Un ultimo scritto descrive i temi

Biblioteca Bertoliana. Tale scritto, già conosciuto e citato diverse volte, è un breve sunto che ricorda gli stuccatori, i pittori (Giovanni Ghisolfi, Pietro Ricchi, Giuseppe Arighini, Giambattista Gattucci) e gli scultori (Tommaso Allio) che lavorarono nel palazzo durante il settimo decennio del Seicento. Precedentemente la *Nota* era stata letta e utilizzata da F. Barbieri, *Pittori lombardi e toscani del Seicento a Vicenza, le decorazioni di palazzo Trissino-Baston e di palazzo Giustiniani*, "Arte Veneta", XVII (1963), pp. 119-127 e Id., *L'attività vicentina di Giambattista Barberini*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, s.n.t. [1966?], pp. 703-712.

[26] Saccardo, *Palazzo Trissino Baston*, pp. 34-35

[27] Riesce più difficile pensare alla costruzione dello scamozziano palazzo Trissino al duomo, iniziata da Pierfrancesco Trissino, lontano consanguineo di Galeazzo, nel 1577 o 78; si veda anche Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, pp. 122-123. Pierfrancesco morì nel 1605 (Saccardo, *Palazzo Trissino Baston*, pp. 32, 37, n.40).

[28] Rinvio nuovamente al documentatissimo studio di Saccardo per i passaggi di proprietà e i complessi e intrecciati rami genealogici dei Trissino. In linea di massima venne rispettata la volontà di Galeazzo, committente di Scamozzi, che nel testamento aveva previsto – nel caso il figlio Ludovico non avesse avuto discententi maschi – il passaggio del palazzo nelle mani dei parenti più prossimi, quindi prima del ramo Trissino di Contrà Riale e poi del ramo Trissino Baston del Corso.

dei sette riquadri a stucco con *Storie romane* ubicate entro le finestrelle rettangolari accecate del finto ammezzato soprastante le finestre del portico. La memoria non reca alcuna data, ma il senso del testo è quello di un programma e di una spiegazione data a chi quelle scene doveva tradurre in stucco; essa, calcolando anche lo stile in cui è scritta, può dunque essere di epoca coeva all'esecuzione e consente pertanto non solo di comprendere il significato delle scene, talune delle quali oggi piuttosto deteriorate, ma anche di riferirle definitivamente a Giambattista Barberini, come aveva correttamente ipotizzato Barbieri [29].

L'ultimo scritto vicentino del 13° volume (doc. 5), corrisponde a una lettera, inviata da Giuseppe Zais, custode della galleria Manfrin di Venezia, a Leonardo Trissino, il 18 ottobre 1815. Nel testo Zais, rispondendo a una precisa richiesata di Trissino, trascrive la firma di Marescalco, situata su uno dei due frammenti superstiti della pala già conservata nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca e raffigurante i *Santi Benedetto, Tecla e Cosma*. Zais spiegò che l'errata lettura 1427 era stata causata da una "lordura" che, rimossa, aveva fatto emergere, in luogo dell'impossibile 2, la cifra corretta del 9. In verità che la pala fosse datata 1497 fu un dato sempre ben noto alla storiografia, a partire da Ridolfi. L'unico a leggere la data 1427 fu l'autore del *Catalogo dei quadri dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu Si. Conte Algarotti in Venezia*, Venezia [ante 1776] (p. 3), che comunemente viene identificato con Selva. Pertanto l'interesse di questa lettera, come mi fa notare Enrico Maria Dal Pozzolo, non risiede nella trascrizione della firma e della data, quanto nella possibilità di datare a un giro di anni relativamente ristretto (1776-1815) il passaggio del dipinto dalla collezione Algarotti a quella Manfrin [30].

[29] BARBIERI, *L'attività vicentina*, pp. 703-705; F. BARBIERI, *Palazzo Trissino Baston. Guida artistica*, in BARBIERI-SACCARDO, *Scamozzi a Vicenza*, pp. 224-231. Ricordiamo che nella sala detta appunto "degli stucchi", l'ambiente più importante del palazzo, a cui si riferisce il contratto con Barberini qui pubblicato, il soffitto è andato distrutto nel corso dell'ultima guerra e di mano del plasticatore intelvese è rimasto il fregio nella parte alta delle pareti e i sovrapporta. Il soffitto attuale è stato rifatto all'inizio degli anni cinquanta, utilizzando la documentazione fotografica riproducente il soffitto originario (cfr. BARBIERI, *Palazzo Trissino Baston*, pp. 244-246).

[30] Il cartellino con la scritta è stato incassato nell'angolo inferiore destro dopo essere stato segato, in un momento imprecisato, "dal sedile della Vergine", dove, come riferisce Ridolfi, si trovava in origine. Per la bibliografia fino agli anni cinquanta cfr. S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e* XV, Roma 1955, pp. 140-141, n. 149. Il secondo frammento della pala è stato identificato da Borenius (*Among the Belliniani* "The Burlington Magazine", LXXIV (1939), 430, pp. 18-23) con la *Madonna in trono,* raffigurata fino a metà ginocchia, nella collezione di Warwick Castle, ora in deposito al Metropolitan Museum. Si veda altresì L. PUPPI, *Giovanni Buonconsiglio detto Marescalco,* "Rivista Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte" (1964-65), pp. 297, 299-301; V. SGARBI, *Le due culture di Giovanni*

Altrettanto ricco di memorie vicentine è il volume 17, nel quale l'arco degli interessi si sposta sull'oreficeria, l'intarsio e l'intaglio ligneo e l'incisione[31]. Anche in questo caso la provenienza degli scritti è diversificata; in

Buonconsiglio, "Bollettino d'arte"s. VI, LXV (1980), 7, pp. 32, 61, n. 27. Quanto alla *Circoncisione* firmata di casa Crotta, non è con sicurezza identificabile; forse, con estrema cautela, si potrebbe pensare al dipinto di analogo soggetto, firmato, già nella collezione Brocklebank di Hangton Hall (Puppi, *Giovanni Buonconsiglio*, fig. 54).

[31] BP 2537/17, *Miscellanea XIX di scritti appartenenti alle Belle Arti*

Instrumento per l'elezion fatta da padri di S.ta Giustina di Padova di Andrea Crispo per architetto della fabbrica della loro chiesa 1516, p. 1
Mandato delli deputati della città di Vicenza di ducati 30 da contarsi al pittore Paris Bordone per il quadro da dipingere sotto la gran loggia 1521, p. 5
Stima fatta da Domenico Campagnola e Jeronimo Cesaro di un confalone dipinto da Stefano dall'Arzere alla confraternita di S. Cristoforo di Padova 1549, p. 7
Nota di don Giulio Barbarano di diversi lavori meccanici dell'argentiere vicentino Giorgio Capobianco 1566, p. 9
Lettera del sig.Lodovico Roncone de' studi fatti da Gio. Domenico Scamozzi sul Serlio ed indica alcune sue fabbriche da lui eseguite e da suo figlio Vincenzo 1584, p. 10
Nota delle sole opere di artefici padovani tratta dall'opera Ms del Conte Girolamo Gualdo, intitolata Giardino Gualdo esistente nella Biblioteca Marciana, p. 14
Notizie di Battista Pittoni pittore ed intagliatore vicentino raccolte dal co. Leonardo Trissino, p. 20
Cose attinenti le Belle Arti di Forlì, tratte dalle istorie di detta città di Paolo Bonoli, Forlì 1662 in 4°, p. 26 (1661 nell'intestazione di p. 26)
Memorie di Giovan Maria Bodino del Friuli miniatore eccellente e di Valerio Mariani di Urbino suo allievo tratte dalla seconda parte dell'Oggidì del Padre Lancelloti, Venezia 1662, in 8°, p. 30
Aggiunte fatte alle vite de'pittori veronesi da Giambettino Cignaroli nella ristampa della storia di Pier Zagata. Verona 1749, parte seconda in 4°, p. 32
Scrittura del sig. Ascanio Varotari presentando alla Comune di Padova il ritratto di suo padre Alessandro detto il Padovanino, p. 36
Nota delle pitture della città di Chieri in Piemonte, p. 40
Detta degli incisori de' ritratti degli illustri italiani della raccolta Bettoni, p. 42
Decreto dei 20 dicembre 1809 del re di Spagna Giuseppe per la istituzione di un Museo di pitture di artefici spagnuoli e di simile raccolta per l'imperatore Napoleone, p. 43
Programma di un quadro da dipingersi dal sig. Vincenzo Camuccini per ordine di Napoleone indicante la contusione ricevuta da una palla nel calcagno nella presa di Ratisbona 1809, p. 44; altra breve nota di carattere antiquario tratta dal Giornale Enciclopedico di Firenze, 1809, p. 365 (pp. 44v-45 del Ms); p. 46:orari di apertura dell'Accademia dei Belle Arti di Milano
Nota di alcune pitture de'signori Benvenuti e Sabatelli, p. 48
Notizia di moderne incisioni in legno, p. 50
Necrologia del pittore cav. Giuseppe Bossi morto 1816, p. 54
Necrologia dell'incisore Teodoro Viero morto 1821, p. 54
Necrologia del pittore cav. Giuseppe Errante morto 1821, p. 55
Descrizione delle tappezzerie eseguite su disegni di Raffaello e discorsi sopra i di lui pregi pittorici di M. Fernon tratte dal Nuovo Mercurio Tedesco, p. 56
Descrizione dei cartoni di Raffaello esistenti nel palazzo di Hampton Court del sig. Pyne, p. 61
Notizia del ritratto originale della Fornarina di Raffaello del palazzo Barberini di
Roma del sig. Quadri, p. 64

linea di massima nella prima parte sono contenuti scritti tratti da opere a stampa, sia antiche (la memoria su Giorgio Capobianco tratta da Barbarano; l'edizione del Serlio del 1584, l'opera di Bonoli del 1662, del padre Lancel-

Indicazioni di quadri e statue di Germania e particolarmente di quella di Monaco colla descrizione della nuova fabbrica ivi eretta per collocarvi le statue ed alcuni oggetti di Belle arti, p. 65
Descrizione delle pitture in Monaco di Raffaello ed in Firenze del sig. Barone Rumohr, p. 68
Considerazioni del sig. Barone di Rumohr intorno all'antica architettura fiorentina, p. 71
Opere di architettura eseguite in Firenze, 1820, descritte dal sig. Antonio Benci, p. 78
Opere di pitture eseguite in Firenze nel 1820 descritte dal detto sig. Benci, p. 85
Lettere del sig. Keratry sull'esposizione de'quadri fatta a Parigi nel 1819, p. 94v
Descrizione della Badia di Vallombrosa, e di quella porzione di montagna dell'Appennino di M. Castellan, p. 105
Opere di scagliola e artisti che meglio la coltivarono in Toscana notate dal sig. Antonio Benci, p. 125
Dissertazione del cav. Leopoldo Cicognara sopra le Accademie delle Belle Arti, p. 130
Descrizione di una statua antica di un Senatore Romano del sig. Gaetano Pinalli (sic), p. 146
Lettere del sig. Francesco Milizia scritte da Roma dal 1772 al 1790 al sig. Conte Francesco Sangiovanni a Vicenza ed altra diretta al cav. Zulian sul dopolito (sic) del papa Ganganelli eseguito dal cav. Canova, p. 15
Lettere di don Pietro Zani scritte dal Borgo Sandonino nell'anno 1813 al cav. Lazara sopra oggetti di Belle Arti e particolarmente di stampe, p. 17
Lettera dell'ab. Mauro Boni Venezia 1803 al cav. Lazara sulla stampa del Finiguerra trovata dal Zani a Parigi e su altre stampe antiche da lui possedute, p. 182
Lettera dell'ab.Canova Roma 1816 al cav. Alessandro Pappafava sulle stampe di Claudio Lorenese, sulle stampe fatte incidere da suo fratello e sul gruppo di Rinaldin, p. 185
Lettera del sig. Antonio Diedo Venezia 1816 al conte Leonardo Trissino domandandosi informazione di Vincenzo Brunello detto Palladio e dandogli conto di suoi lavori e della mutazione fatta alla stampa delle prigioni di Venezia, p. 187
Lettera del sig. Francesco Alberi, Bologna 1816 a Mons. Francesco Orologio sopra il quadro della Cena in Emaus che stava dipingendo di suo commissione, p. 191
Lettera del sig. Fiorenzo Zoppieri, Cremona 1817 al prof. Marsand sopra la stampa in tondo con Tobia di Maso Finiguerra, p. 193
Lettera del sig. P.M. Gandolfi Bologna 1817 al prof. Marsand per il ritratto del Petrarca che deve incidergli, p. 194 [nota di altra mano: L'autografo donato dal prof. Marsand al cav. Lazara esiste fra le lettere sui due ritratti del Petrarca e di Madonna Laura]
Lettera del sig. Alvise Albrizzi, Venezia 1817 al sig. Luigi Gaudio sulle due stampe di Marcantonio della Strage degli innocenti, p. 196
Lettera del sig. Francesco Rosaspina, Bologna 1817, al prof. Marsand sopra varie sue incisioni, p. 200
Lettera del sig. Carlo Salvi Venezia 1817 al prof.Marsand sopra l'incisione di una pace finigueresca fatta eseguire dal sig. Woodbus (sic) mandata in dono al cav. Lazara, con le stampe del Pagani con la nota di quelle del cav. Lazara da lui desiderate, p. 202
Lettera dell'ab. Angelo Rugieri, Roma 1818 al cav.Alessandro Pappafava sulle vedute di Roma indicanti li novelli scavi da lui fatti incidere, p. 204
Lettera del sig. cav. Giuseppe Morosi, Milano 1818 al march. Manfredini sopra un bacino e vaso cesellato da Benvenuto Cellini da lui posseduto con i dodici mesi dell'anno già incisi da Stefano dell'Olne che segnavasi solamente Sthephanus, p. 207

loti del 1662) che moderne (tratte, in genere dalla stampa periodica dell'epoca: "Giornale italiano", "Giornale Enciclopedico di Firenze", "Il quotidiano veneto", "Biblioteca italiana","Giornale dell'italiana letteratura", "Antologia" e qualche altro). Da altri manoscritti o direttamente da originali d'archivio derivano il contratto tra i Benedettini di Santa Giustina e il Riccio (originale nell'archivio De Lazara); il pagamento a Paris Bordon (da una copia del conte Leonardo Trissino); gli appunti presi sul Giardino di Cha' Gualdo [32] (dal manoscritto della Marciana); la scrittura di Ascanio Varotari, figlio del Padovanino (dall'originale passato a de Lazara dall'archivista Checchini). Nella seconda parte, dove il padovano raccolse una cospicua serie di lettere, mancano le indicazioni circa la provenienza. Una nota apposta alla fine delle lettere di Milizia specifica che l'originale delle epistole è conservato nella

Lettera del sig. Pietro Edwards Venezia 1818 al cav. Alessandro Pappafava sopra un suo quadro creduto del Correggio e giudicato da lui lavoro di Francesco Rondani grande imitatore del Correggio, p. 209
Lettera del sig. Gaetano Pinalli Venezia 1812 al sig. cav. Giuseppe Bossi facendo elogi della di lui opera del Cenacolo del Vinci, e descrivendo un altro Cenacolo da lui posseduto e creduto tizianesco, con la risposta del cav. Bossi, p. 213
Lettera del sig. Gaetano Pinalli Padova 1818 al conte Leonardo Trissino con l'elenco di vari disegni originali di Andrea Palladio da lui acquistati, p. 217
Lettera del sig. Gaetano Pinalli Verona 1818 all'ab. Daniele Francesconi su gli scavi fatti sull'Arena di Verona e gli errori presi dal Maffei e dal Giuliari, p. 219
Lettera del sig. Francesco Testa Vicenza 1820 al cav. Cicognara colla descrizione della antica tavola di Paolo da Venezia 1338 e risposta, p. 221
Lettera del sig. Francesco Testa Vicenza 1820 al cav. Cicognara colla descrizione d'altra tavola antica di Lorenzo da Venezia 1361 e risposta, p. 224
Lettera del sig. Raffaele Morghen Firenze 1817 al sig. Prof. Marsand per l'incisione del ritratto di Petrarca, p. 227
Lettere tre del sig. Raffaele Morghen Firenze 1819 al prof. Marsand per l'incisione del ritratto di Madonna Laura, p. 229 [nota di altra mano: L'autografo donato dal prof. Marsand al conte Lazara esiste nel carteggio relativo ai ritratti del Petrarca e di Laura]
Lettera del sig. Raffaele Morghen, Firenze 1821 al marchese Manfredini rendendogli conto di alcune incisioni da lui fatte e che sta facendo, p. 235
Lettera del sig. Gio. Enrico Fussli (sic) Zurigo 1818 al sig. Veber (sic) a Venezia sul Dizionario degli artisti principato da suo padre e da lui proseguito, p. 237
Lettere due del sig. Gaetano Astolfoni Venezia 1821 al sig. Marchese Manfredini sulla copia commessagli della Maddalena di Tiziano di ca' Barbarigo, p. 241
Lettera del sig. G.B. Bassi Roma 1821 alla sig. Co. Luigia Ottoboni Pappafava sopra il quadro da lui dipinto per di lei commissione della veduta della strada di Cappuccini d'Albano, p. 243.

[32] Che qui non trascrivo; si tratta delle parti relative a: Paolo Veneto, Gentile Bellini, Xenio Celatore, Mantegna, Girolamo Campagnola, Antonio Lombardo, Riccio, Francesco dei Cristi, Andrea Vicentino, Gasparo Giona, Pietro Damini, Giorgio Damini, Bissoni, Alvise Plauto, Padovanino, Chiara Varotari, Carlo Visconti, Giovanni Maria Paliari: per tutti si veda: G. GUALDO jr., *1650. Giardino di Chà Gualdo*, ed. a c. di L. PUPPI, Firenze 1972, anche per la corrispondenza tra Gualdo e Giovanni de Lazara, omonimo antenato dell'autore delle *Miscellanee*, soprattutto p. 50 n. 1 per la serie delle medaglie del Cavino.

Biblioteca Pubblica di Vicenza, mentre al termine della lettera di Gandolfi all'abate Marsand e delle tre lettere di Morghen dirette allo stesso destinatario, una nota di ridotte proporzioni e di altra mano specifica che l'originale di queste missive fu da Marsand donato a de Lazara stesso.

Ritornando agli scritti di argomento vicentino, il primo è la trascrizione di un documento, andato perduto, ma pubblicato da Bortolan nel 1892[33], che convalida quanto affermato da Vasari, circa l'esistenza di un'opera di Paris Bordon nella loggia del Capitaniato[34]. Secondo Vasari si trattava di una "storia a fresco", *pendant* del *Giudizio di Salomone* realizzato da Tiziano, intervenuto anche successivamente "pro pingendis voltis dicte lodie", nel 1521; alla fine di quell'anno l'opera decorativa era completa. La rifabbrica della loggia, nel 1571, determinò la perdita di tutte le pitture effettuate entro il primo quarto del secolo. L'autorità di Vasari circa l'esecuzione ad affresco non sarebbe mai stata messa in dubbio se Chiusole, nel 1782, non avesse registrato che "la tela degli animali coll'arca ha molto patito, ed è lavoro di Paris Bordone"[35]. Gli studi più recenti paiono attenersi alla versione di Vasari[36], e tuttavia la testimonanza vicentina, pur tarda ma intrigante, non offre appigli per dubitare della sua veridicità, tanto più che solo se fosse stata su tela l'opera di Bordon avrebbe potuto venir spostata e salvarsi dall'inevitabile distruzione in occasione della rifabbrica del 1571. La trascrizione di de Lazara non coincide del tutto con l'edizione di Bortolan. Nel manoscritto compaiono per esteso i nomi dei deputati *ad utilia* che stabiliscono la somma di ventun ducati da versare al pittore. Nel punto però in cui l'edizione ottocentesca riporta il soggetto del dipinto ("videlicet hystoriam Noe") il passo copiato dal padovano differisce e riporta "pro comuni historia" (doc. 6), lasciando ulteriormente aperto il problema della valutazione dei documenti che ci sono pervenuti solo come copie.

[33] D. Bortolan, *L'antica loggia del Palazzo del Capitanio in Vicenza* (Nozze Scola-Camerini), Vicenza 1892

[34] G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori, scritte e di nuovo ampliate da M. Giogio Vasari Pittore et Architetto Aretino, co' ritratti loro, e con le nuove Vite dal 1550 in sino al 1567*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, VII, Firenze 1878-1885, rist. Firenze 1906, p. 462.

[35] A. Chiusole, *Itinerario delle pitture, sculture ed architetture più rare di molte città d'Italia*, Vicenza 1782, p. 53; si veda anche: F. Barbieri, *La decorazione pittorica*, in A. Venditti, *La loggia del Capitaniato*, "Corpus Palladianum. IV", Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, 1969, pp. 70-73 e n. 40.

[36] G. Fossaluzza, *Codice diplomatico bordoniano*, in *Paris Bordon*, Catalogo della mostra, Treviso, Palazzo dei Trecento settembre-dicembre 1984, Milano 1984, pp. 124-125. Cfr. anche L. Puppi, *Giovanni Speranza*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", XX-XXI (1963), pp. 383, 415-416, n. 44.

Compilata invece direttamente del conte Trissino è la memoria su Battista Pittoni (doc. 7): è questo una sorta di saggio storico-critico sull'incisore, di fatto il primo testo che abbia provato a mettere insieme il catalogo delle opere, di analizzarne la validità e di controllare quanto aveva espresso la letteratura precedente. In epoca moderna l'interesse per Pittoni è stato suscitato dalla considerazione del paesaggio nella pittura veneta e soprattuto veronese e veronesiana del Cinquecento [37], in quanto l'artista pubblicò, a partire dall'inizio del settimo decennio, delle raccolte di paesaggi all'antica, sul modello di quella edita nel 1551 ad Anversa da Hieronymus Cock. La memoria di Trissino consente anche di aggiustare la provenienza della notizia circa l'attività pittorica di Gasparina, moglie di Battista, secondo l'indicazione, registrata da Trissino, data da Giambattista Maganza "Magagnò", pittore e autore di rime vernacolari, tra cui appunto il *Sonagietto de Magagnò a M. Gasparina mogier de M. Battista Pittoni* [38] .

Le due memorie successive interessano la storia museografica e collezionistica di Vicenza. La prima, una copia di una lettera spedita a Trissino da Pinali (PB 2537, 17, pp. 217-218), ragguaglia il vicentino sulla vicenda dei

[37] Gli studi su Pittoni si devono soprattutto a K. Oberhuber, *Gli affreschi di Veronese nella villa Barbaro*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", X (1968), pp. 188-202, part. pp. 195-199, preceduto da Id., *H. Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser*, in *Munuscula Discipularum, Festschrift für Han Kauffman zum 70. Geburstag*, Berlin 1968, part. p. 207; quindi: G. Dillon, *Scheda n. XI, 26* in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di P. Marini, Verona, Palazzo della Gran Guardia 3.VIII-15.XI.1980, Vicenza 1980, pp. 270-271; A. Dillon Bussi, *scheda n. XI, 78-80*, *ibid.*, p. 291; H. Sueur, *schede nn. 20-23*, in *Disegni veronesi al Louvre. 1500-1630*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, P. Marini, H. Sueur, Verona, Museo di Castelvecchio 26.VII-16.X.1994, Milano 1994, pp. 94-97 (traduzione del catalogo francese in occasione dell'edizione italiana della stessa mostra, già allestita nel 1993 nel Cabinet des Dessins del Louvre, 7.X-13.XII.1993). Mi limito qui a dare l'edizione della memoria del Trissino.

[38] M. Perale, *Per un catalogo dei dipinti di artiste nei Musei del Veneto*, in *Le tele svelate. Antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. Limentani Virdis, Mirano-Venezia 1996, p. 265, n. 6. L'autrice trae l'informazione da un manoscritto dell'abate Moschini, conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia. Naturalmente la possibilità di risalire alla fonte cinquecentesca della notizia conferisce alla stessa un credito decisamente superiore, per quanto la struttura della bottega, con la partecipazione delle diverse componenti della famiglia (mariti o padri in genere come capobottega, con l'aiuto lavoranti diversi, tra cui mogli, figlie e sorelle), rende sempre difficile, in mancanza di opere firmate e datate dalle donne artiste, accertarne l'autenticità. Nella parte finale della composizione Magagnò ribadisce la fortuna di "*Vostro mario Phiton, me caro frello / che'l gh'habbia toccò a ello / D'haer na Donna, che co i suoi pennieggi / Mantien la chà guagna el pan a puttieggi*" (ed. cons.: *La prima parte de le rime di Magagnò Menon e Begotto in lingua rustica padovana con molte additioni di nuovo aggiontovi corrette et ristampate et col primo canto di M. Lodovico Ariosto, nuovamente tradotto,* in Venetia, appresso Gio. Battista Brigna, 1659, segue *La seconda parte...*, *La terza parte...*, *La quarta parte...*, in Venetia, appresso Gio. Battista Brigna, 1659, pp. 54-55.

disegni di Palladio (già di proprietà di una nobildonna Contarini nel cui palazzo Palladio era solito soggiornare), che Pinali, nonostante "intrighi" e "reticenze" di chi aveva in deposito i fogli, riuscì ad acquistare, soppiantando Cicognara (grazie a un'offerta molto più alta), dalla vedova dell'ingegner Del Peder. L'originale della lettera, datata 18 settembre 1817, è conservato nella Biblioteca Bertoliana[39]. Pinali aveva in mente di pubblicare i disegni, ma, non essendosi concretizzato tale progetto, scelse di donarli alla città di Vicenza, quale sede più ovvia per ospitare le preziose testimonianze palladiane, ponendo tuttavia come condizione l'acquisto, da parte del Municipio, di palazzo Chiericati, che avrebbe potuto essere una degna sede per un Museo destinato ad accogliere i disegni. Quando il Comune acquistò il palazzo Pinali donò gli illustri fogli, tuttora conservati nel Museo Civico. Esclusi dalla donazione furono i tre disegni riguardanti antichità veronesi (arco dei Gavi e le due porte romane), che furono destinati alla Biblioteca Civica di Verona, dove effettivamente pervennero, per scomparire poi nel corso dell'ultima guerra (di essi rimane una copia).

È di maggior interesse, per la storia del collezionismo locale, il quesito suscitato dalle due lettere indirizzate da Francesco Testa a Leopoldo Cicognara, accompagnate dalle relative risposte[40], in quanto forniscono una storia contrastante, rispetto a quanto fino ad ora si riteneva, sull'arrivo nel Museo Civico di Vicenza delle tre tavole superstiti del prezioso polittico che Paolo Veneziano dipinse nel 1333 per l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo[41]. Si credeva che alla fine del Settecento, nel periodo delle requisizioni napoleoniche, il polittico fosse passato in proprietà della famiglia Porto-Godi

[39] Carteggio Trissino, E. 113, n. 53 (G.2.I.5); tutta la vicenda dei disegni palladiani e del loro arrivo a Vicenza è illustrata in MARCHINI, *Antiquari e collezioni*, pp. 105-107 e doc. n. 5, pp. 229-232 (Elenco dei disegni; la lettera reca il n. 53, non il 36, come è indicato da Marchini). Sui disegni stessi, inoltre, si veda G. ZORZI *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958, *passim* e pp. 40-42: *Dispersione dei disegni del Palladio dopo la sua morte e notizie della raccolta Burlington di Londra.*

[40] Non si tratta delle *Due lettere* [di L. Cicognara] *a Francesco Testa*, a cura di F. COGO, (nozze Valeri-Curti), Vicenza 1882: le due lettere pubblicate in questo opuscolo sono del 30 marzo 1815 (Cicognara chiede a Testa di procurargli medaglie, monete e placchette del Quattrocento e del Cinquecento, da cui poter trarre delle incisioni da inserire nel secondo volume. della sua *Storia della scultura*) e del 18 maggio 1817 (Cicognara ringrazia Testa che gli ha spedito delle memorie sulle oreficerie vicentine, nomina de Lazara, dicendo che è in procinto di andare a Vicenza "ove sono le *eaux de jouvance*" e invia i saluti, tramite Testa, a Leonardo Trissino).

[41] Cfr. per la provenienza, così come fino ad oggi è stata ricostruita: F. BARBIERI, *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinte e sculture dal XIV al XV secolo*, Venezia 1962, pp. 196-200 e la bibliografia aggiornata in M. BINOTTO, *Ritratti per un santo*, Padova 1995, pp. 13-16. È ragionevole ipotizzare che la parola greca posta da Testa in apertura della lettera sia da intendersi come "Cherigma", termine che nella teologia cristiana intende l'annuncio del Vangelo.

che lo dimenticò in un ripostiglio, dietro a un armadio. Nel 1820 Leonardo Trissino e Leopoldo Cicognara, mentre stendevano l'inventario dei dipinti di Girolamo Porto-Godi, avrebbero rinvenuto le preziose tavole, successivamente donate da Maddalena, vedova di Girolamo, a Francesco Testa. Questi le avrebbe successivamente vendute al Trissino e l'ultimo erede del conte Leonardo, Alessandro, nel 1849, le legò al Museo. Così si pensava fossero andate le cose e l'aspetto paradossale della vicenda è dato dal fatto che i personaggi rimangono i medesimi, abbiamo una documentazione apparentemente di prima mano in entrambi i casi, e tuttavia i protagonisti agiscono in modo completamente diverso nella versione vicentina, fino a oggi accreditata e in quella, inedita, padovana. È singolare difatti che le notizie riassunte da Barbieri siano state tratte da un manoscritto dello stesso Trissino dedicato proprio a Francesco Testa. (*Notizia intorno a Paolo Veneziano Pittore del secolo XIV*[42]) datato 10 agosto 1820, cioè nello stesso anno in cui, a giudicare dalle lettere della *Miscellanea* de Lazara, Testa rinvennne il polittico smembrato. Se ricostruiamo le vicende sulla base del racconto narrato da Testa a Cicognara, apprendiamo che il letterato vicentino, casualmente, in un oratorio privato dei conti Porto Godi Pigafetta, sotto un mucchio di scope, trovò cinque tavole, che liberate dalle ragnatele e dalla sporcizia, si rivelarono (tutte e cinque, secondo Testa), essere parti del polittico di Paolo Veneziano. L'esistenza di questa preziosissima pittura gli era già stata segnalata, una dozzina d'anni prima, dallo stesso Cicognara [43]. Per questo motivo il vicentino indirizzò al conte la lettera, traboccante di entusiasmo e di orgoglio per la fortunata – e inaspettata – scoperta. Ma la lettera di Testa contiene una seconda indicazione, che cioè le tavole erano cinque: le tre ora al Museo [44] e, a quanto par di capire, la cimasa e la predella: "una striscia di tavola

[42] V.B.B., Ms 3155.8 (G.26.4.6.[4]). Il testo occupa le pagine 194r-214v, è scritto in modo molto ordinato e chiaro e Trissino all'inizio dichiara di aver steso questa memoria su richiesta di Testa, interessato ad avere notizie sul pittore e sull'opera "che di lui possedete (cioè Testa) presentamente". Lo scritto si diffonde a lungo sulla descrizione, molto vicina a quella contenuta nelle lettere, sulle caratteristiche tecniche delle tre tavole, su altre opere del pittore e sugli autori dei secoli passati che avevano ricordato Paolo Veneziano. La parte finale della memoria è dedicata a Lorenzo Veneziano e al polittico del duomo.

[43] Basandosi sulle note del Della Valle all'edizione di Vasari del 1794, Cicognara (e la storiografia di fine Ottocento), pensarono che il dipinto fosse un tempo ubicato nella chiesa di San Francesco. La notizia della provenienza dalla chiesa di San Lorenzo viene data da Trissino nella sua memoria sul pittore, ma viene confermata dalle analitiche ricerche d'archivio del padre Antonio Sartori (A. Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, II/2, *La Provincia del Santo dei Frati Minori Conventuali*, a cura di G. Luisetto, Padova 1986, pp. 2271-2457), riprese e sistemate cronologicamente in Binotto, *Ritratti*, p. 13.

[44] La *Dormitio Virginis* con la firma e la data (1333), i due laterali con i *Santi Francesco e Antonio*.

merlata da esser sovrapost[a] superiormente al quadro, ed uno in una stretta tavoletta che servire deve di base e finimento al quadro medesimo. Contiene il primo sei mezze figure di santi, l'altro dieci". Nello stesso tempo è sorprendente la convinzione manifestata da Testa di trovarsi davanti ad una pittura ad olio su tela applicata sopra una tavola.

Quanto alle risposte di Cicognara, esse ci informano su un progetto di acquisto, a favore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, che il conte ferrarese, presidente dell'istituto dal 1808, propone al vicentino e, dal tenore del discorso della seconda lettera, sembra che un accordo, in linea di massima, fosse già stato raggiunto, non solo per il dipinto di Paolo, che in qualche modo era già, di fatto, passato nelle mani del Testa (come del resto risulta anche dalla memoria di Trissino), ma anche per il polittico di Lorenzo Veneziano, eseguito grazie ai lasciti testamentari del cavaliere Tommaso de' Proti per il suo altare di San Giacomo, analogamente raffigurante la *Dormitio Virginis*, allora collocato "nel sotterraneo del Duomo" e oggi nella quinta cappella a destra del Duomo (mentre la nota di altra mano apposta al termine della seconda lettera di Testa la registra nella prima a destra, ma probabilmente si tratta dello stesso vano, conteggiato al contrario)[45]. Quanto a Cicognara, si coglie nelle sue lettere la preoccupazione di dotare lo "stabilimento il quale deve raccogliere quante memorie storiche sarà possibile di ritrovare per l'Arte Veneta" di un pezzo di rilevante interesse, limitatamente, peraltro al suo valore di documento della pittura trecentesca e non in quanto opera autonoma e svincolata, nella valutazione estetica, dal confronto con le pitture dei secoli successivi. Di fatto, non sappiamo per quali motivi, le tavole trecentesche non arrivarono all'Accademia di Venezia, dove Cicognara le avrebbe volute.

Quale sia la vera storia del rinvenimento e del passaggio al Museo Civico di Vicenza del polittico di Paolo Veneziano non è facile dire. Pensare che il conte Trissino abbia narrato una versione "modificata", per parlare in termini eufemistici e comunque in qualche misura concordata con Testa, destinatario dello scritto, rivendicando a sé e a Cicognara l'onore del ritrovamento, risulta alla fine stridente rispetto all'immagine del gentiluomo di vedute culturali aperte, disponibile a scambiare e a cedere le informazioni erudite che erano in suo possesso, se si voglia dare credito all'immagine che i suoi amici ed estimatori ci hanno consegnato. Eppure alcuni indizi a mio

[45] Il polittico (sulla cui storia si veda F. Barbieri, *Le opere d'arte del Duomo di Vicenza*, in B. Forlati Tamaro, F. Forlati, F. Barbieri, *Il duomo di Vicenza. Ritrovamenti e scoperte. L'architettura della fabbrica. Le opere d'arte*, Vicenza 1956, pp. 125-131) venne eseguito nel 1366; la firma e la data sono un risarcimento ottocentesco della scritta antica. L' indicazione data da Testa (1361) è dunque errata. Per il testamento di Tommaso Proti cfr. Sartori, *Archivio*, II/2, p. 2319, n. 26.

avviso fanno risultare più credibile la versione di Testa, documentata nella *Miscellanea*. Innanzi tutto è più complicato spiegare l'esistenza di quattro lettere false (le due di Testa e le due di Cicognara, che, se fosse vera la versione di Trissino, sarebbe stato artefice del ritrovamento insieme al conte vicentino); in secondo luogo il racconto di Trissino non spiega perché le tavole siano passate in mano a Francesco Testa, mentre è molto più credibile che la vedova Maddalena gliele abbia cedute (forse non avendo piena coscienza di che cosa fossero?) quando vennero trovate "nel cantone ingombro da utensigli da scopare". Infine Testa parla di cinque tavole, le tre centrali, la cimasa e la predella: è ben noto (e Trissino riporta una descrizione coincidente) che le tre tavole di Paolo Veneziano erano state montate, insieme a una serie di tavolette spettanti a Battista da Vicenza, entro una carpenteria ottocentesca di stile neogotico[46]. Essa fu forse eseguita su commissione di Francesco Testa, che dichiara, nella seconda lettera a Cicognara, di non essere disposto a ordinare neppure la "soasa", se non dopo aver sentito i suggerimenti e le indicazioni delll'illustre corrispondente. Infine apprendiamo dalla risposta di Cicognara che Testa aveva dettagliatamente informato di tutta la vicenda il conte Trissino, che pertanto, in questo contesto, risulta aver avuto un ruolo meno che marginale, limitandosi, in un momento di poco successivo, a stendere la memoria ora conservata nella Biblioteca Bertoliana e sino ad ora utilizzata per ricostruire la storia dell'arrivo al Museo delle tavole trecentesche. Spetta al conte vicentino aver invece intuito la differenza di stile che corre tra le tavole di Paolo Veneziano e quelle di Battista, da ritenersi una delle prime opere dell'artista, compiute sullo scadere del secolo. Va detto, peraltro, che il conte giudicò di altra mano anche i due santi laterali.

L'ultimo volume, infine, da prendere in considerazione per le memorie di carattere vicentino, è il n. 22[47]. Il primo spoglio è di nuovo tratto "dai registri del Co. Lunardo Trissino" ed è relativo ad alcune notizie su pittori quattrocenteschi vicentini e sull'intagliatore Cozzi, analogamente vicentino, ma attivo e celebre per le realizzazioni veneziane. Nel caso dei pittori le annotazioni sono assolutamente schematiche[48] e non aggiungono nulla al

[46] Sulle tavolette di Battista da Vicenza cfr. BARBIERI, *Il Museo Civico*, pp. 73-85, nn. 18-22, con la discussione della letteratura precedente. È assai probabile che le tavole di Battista da Vicenza provengano da un polittico smembrato, analogamente conservato nella cattedrale, di cui non sono pervenute le figure del registro mediano (ma si veda quanto ipotizzato da Barbieri, p. 78). Forse la dismissione del polittico è da situare nell'ultimo quarto del Cinquecento, quando la cappella del duomo dove era collocato venne rimaneggiata in modo consistente.

[47] Cfr. per l'indice la nota 15.

[48] Praticamente de Lazara ha trascritto solo l'intestazione del manoscritto di Trissino 3155.13 (G.26.4.6.[10]), molto lungo e complesso, che bisognerebbe analizzare minutamente. Non si è mai sicuri di aver completamente vagliato il materiale di Trissino relativo ad un certo autore, per il

riconoscimento delle principali botteghe della città, come è noto ben documentate nelle carte d'archivio, ma prive di sicuri collegamenti con le opere pervenute, destinate ancora all'anonimato. Il primo dei tre pittori citati è identificabile con *Zampetrum de Valdagno* a cui Stefano di Francesco de Negri, per disposizione testamentaria del 29 marzo 1470, ordinava una pala per l'altare della chiesa di San Daniele a Chiuppano[49]. Francesco Fosco è un artista inesistente: Trissino stesso, nel manoscritto vicentino, si chiede se non possa trattarsi di un Francesco Folco, fratello di Giampietro, come difatti le ricerche di Zorzi hanno dimostrato. Dobbiamo supporre una trascrizione imperfetta anche per identificare il terzo pittore, probabilmente quell'Antonio Zilio, figlio di Gianfrancesco, analogamente pittore e di origine padovana, da Trissino registrato, nella memoria vicentina come *Antonio Zigio*, in qualità di testimone ad un atto del 27 marzo 1454. In un atto del 28 maggio 1478 egli si firma "*Antonius pictor magistri Zuanfrancisci pictoris de Padua a porta Berica*"[50]. Quanto a Pietro da Vicenza, si tratta di una figura già nota a Maniago, che ricorda lo stesso contratto, del 3 luglio 1499, in cui Gianfrancesco da Tolmezzo e Pietro da Vicenza si impegnano ad affrescare l'abside e due cappelle della chiesa di Cordenons[51].

Sostanzialmente corrette sono invece le notizie su Marco Cozzi, attivo nel duomo di Spilimbergo e a Venezia, dove la sua fama è legata soprattutto all'esecuzione dell'imponente coro della chiesa dei Frari (uno dei pochi, tra

modo disorganico in cui gli appunti sono accorpati: tanto più si sente la necessità di una qualche forma di indicizzazione ben più articolata, rispetto al semplice titolo dei singoli fascicoli, che permetterebbe di capire pienamente il ruolo anticipatore del conte vicentino, rispetto a studiosi successivi che diedero alle stampe il frutto delle loro ricerche, come Magrini, Bortolan, Morsolin e Rumor.

[49] Su Giovanni Pietro Franceschini, *quondam* Pietro marangon di Valdagno si vedano i numerosi documenti raccolti da Zorzi, *Contributo*, pp. 22-33. Giampietro fu allievo di Giorgio da Treviso; anche suo fratello Francesco fu pittore. Inoltre: G. Mantese, *La ricostruzione della chiesa di San Daniele e la pala del pittore Giampietro da Valdagno*, "La voce dei Berici", XXII (5 giu. 1960), n. 23, ripubblicato in G. Mantese, *Scritti scelti di storia vicentina*, II, Vicenza 1982, p. 383. Giovanni Pietro da Valdagno è anche citato in F. Barbieri, *Pittori di Vicenza, 1480-1520*, Vicenza 1981, p. 11. La chiesa venne interamente ricostruita alla fine dell'ottavo decennio del Cinquecento e la pala di Giampietro da Valdagno, oggi perduta, venne sostituita da una di Alessandro Maganza.

[50] G. Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, 3/II, *Venezia,* 1964, pp. 982-983, n. 40.

[51] F. Di Maniago, *Storia delle Belle Arti friulane*, Venezia 1819, ed. cons.: rist. Udine 1972, p. 25. Il ciclo di Cordenons è andato perduto. Si veda: F. Rizzi, *Profilo di Storia dell'arte in Friuli, II. Il Quattrocento e il Cinquecento*, Udine 1979, p. 88, figg. 279-280, con bibl. prec., ma soprattutto, per la ricapitolazione dei documenti (tra cui le note di Trissino e de Lazara), il problema di riferirire a questo artista altre carte vicentine e la costituzione del catalogo delle opere: L. Puppi, *Pietro da Vicenza*, "Vita Vicentina", nn. 7-8-9, estratto, s.a.

BIBLIOTECA CIVICA PADOVA

l'altro, che conserva la disposizione davanti all'altare maggiore) e all'esecuzione del soffitto della sala capitolare dell'ex-scuola della Carità, oggi sede delle Gallerie dell'Accademia [52]. Nelle brevi note relative ai pittori de Lazara trascrive male o copia un appunto pasticciato, in quanto registra un Giampietro da Vicenza, che firma e data (1477) gli intarsi del coro del duomo di Spilimbergo. Immediatamente dopo, e correttamente, riporta invece l'epigrafe di quel manufatto, eseguito da Marco, *quondam Johannes Petri de Vicetia*, cioè Marco Cozzi.

Rendo nota per esteso (doc. 10) anche una memoria relativa sì all'architettura, ma di particolare interesse, in quanto è la copia di una lettera di mano dall'architetto veronese Alessandro Pompei ed è relativa alla decorazione del salone di villa Trissino, ora Marzotto, a Trissino, dove, come abbiamo visto, de Lazara fu ospitato più volte. Sulla struttura dell'edificio preesistente intervenne, poco dopo la metà del secolo, l'architetto veronese Girolamo dal Pozzo, appartenente a una nobile famiglia e nipote del conte Alessandro Pompei, il più significativo rappresentante dell'architettura di stretta osservanza classicista che si impose a Verona a partire dagli anni trenta del Settecento [53]. La documentazione padovana conferma che, come in altri casi, i

[52] Credo che uno dei primi studi in epoca moderna su Marco Cozzi sia quello di Mariacher (*I cori lignei di S. Maria Gloriosa dei Frari e del Duomo di Spilimbergo*, "Atti dell'Ateneo Veneto di Scienze, Lettere e Arti, CXXVI (1938-39), nn. 1-2, pp. 69-71). L'autore ipotizza, nel coro veneziano, l'intervento di un capace aiuto, tedesco o comunque di origine nordica, che ha lavorato all'intaglio delle figure con risultati di alta qualità. Mariacher cita un articolo (G. Seguso, *Di Marco di Zampiero vicentino e dei suoi fratelli* "Gazzetta ufficiale di Venezia" (1868), n. 27), che sarebbe assai interessante consultare, anche per verificare le eventuali dipendenze dagli scritti di Trissino. Probabilmente a causa di un refuso di stampa, l'indicazione non risulta corretta e l'articolo non si trova nel numero indicato della "Gazzetta ufficiale di Venezia". Sull'intagliatore vicentino si veda oggi M. Ferretti, *Il coro di Marco Cozzi*, in *Il Duomo di Spilimbergo*, a c. di C. Furlan, I. Zannier, Spilimbergo 1985, pp. 255-274, con bibliografia precedente, ampia discussione dei problemi di collaborazione e riferimenti agli altri due cori veneziani del Cozzi: quello della chiesa di San Zaccaria e quello di Santo Stefano. Anche a Spilimbergo, secondo Ferretti, ha operato un intagliatore che ha prestato attenzione al maestro (della zona renana secondo lo stesso autore) attivo nel coro dei Frari. Oltre alla letteratura raccolta in M. Ferretti si veda anche F. Rizzi, 1979, pp. 33-34, figg. 76-78: il coro è stato trasportato nella chiesa di San Pantalon a Spilimbergo, si ricorda l'epigrafe: *Marcus q. Johannis Petri de Vicetia fecit hoc opus 1477*; F. Brunello-N. Furegon, *L'artigianato vicentino nella storia*, Vicenza 1985, p. 57. Anche per quanto riguarda Marco Cozzi valgono le osservazioni fatte alla nota 48. Trissino inserì nel fascicolo una serie di indicazioni su Cristoforo e Lorenzo Canozi da Lendinara, al fine di dirimere le rispettive aree di lavoro e il diverso stile dei caposcuola lendinaresi dal vicentino operoso a Venezia e nel Friuli.

[53] Su Alessandro Pompei si veda A. Sandrini, *Alessandro Pompei*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, a cura di P. Brugnoli, A. Sandrini, II, Verona 1988, pp. 287-302, con bibl. prec.; su Girolamo dal Pozzo: E. Cozzuol, *Girolamo dal Pozzo*, *ibid.*, pp. 328-336, con bibl. prec. e la citazione del carteggio Trissino nella Biblioteca Bertoliana; sulle biografie dei due architetti possedute da de Lazara si veda Baldissin Molli, *Note biografiche*, pp. 140-141 e docc.

due nobili-architetti (entrambi imparentati con i Trissino), si confrontarono e operarono congiuntamente sulla ristrutturazione e le scelte decorative. Il progetto formulato dall'architetto non venne attuato nell'edificio. Pompei aveva previsto per il salone un ovale centrale con il *Carro di Aurora*, inserito entro quadrature e "quattro cartelloni a bassorilievo" con altre scene dello stesso ciclo mitologico, per i quali aveva già dato il disegno il pittore veronese Matteo Brida. Di fatto gli affreschi interni della villa superiore (salone, salotto e passaggio) spettano ai due paesaggisti veronesi Tommaso e Andrea Porta: gli affreschi recano iscrizioni attestanti la collaborazione tra padre e figlio e sono datati 1765, una delle ultime opere, quindi, di Tommaso, morto l'anno successivo [54].

La memoria su Giorgio Capobianco infine, che chiude la serie, ricca e varia, come si è visto, delle memorie di argomento vicentino, dovette circolare presto tra gli eruditi della città. Se è stata davvero compilata da Trissino, come afferma de Lazara (non ho trovato il manoscritto corrispettivo tra gli scritti di Trissino della Biblioteca Bertoliana), fu ceduta o capitò nelle mani di Jacopo Cabianca e Fedele Lampertico: da costoro venne elaborata, nel senso di una semplificazione, per essere inserita nella parte vicentina della monumentale *Illustrazione del Lombardo-Veneto* [55]. Puppi [56] ha tracciato molto bene la vicenda critica di questo artefice, di cui già i contemporanei e la storiografia vicentina del Cinquecento e del Seicento registrarono le particolari invenzioni, dove scienze come la meccanica, l'idraulica e la padronanza della fusione dei metalli erano applicate in un ordine mentale progettuale ed

VII-VIII, pp. 160-163. La lettera di Pompei, il cui testo non è mai stato pubblicato, è ricordata in C. SEMENZATO, *Un architetto illuminista. Alessandro Pompei*, "Arte Veneta", XV (1961), p. 200, n. 5 (cita anche la biografia trascritta nel terzo volume delle *Miscellanee*, il cui autore non è, però, Marcello Oretti: cfr. BALDISSIN MOLLI, *Notizie biografiche*); M. PRECERUTTI GARBERI, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, Milano 1975, p. 353 (ipotizza che lo sconosciuto pittore *Canojoni* citato da Pompei possa essere identificabile con lo scolaro del Balestra Cavaggioni); L. ALBERTON VINCO DA SESSO, P. DE LANDERSET MARCHIORI, *scheda n. 197*: *Villa Trissino-Da Porto*, in F. D'ARCAIS-F. ZAVA BOCCAZZI-G. PAVANELLO, *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1978, pp. 251-252, figg. 904-908.

[54] Sull'attività dei Porta a villa Trissino cfr. F. BUTTURINI, *Proposta per una nuova cronologia dei pittori Porta*, "Arte Veneta", XVI (1961), p. 287 e, in generale, ID., *Tommaso, Andrea Porta e Agostino paesisti veronesi del Settecento*, Verona 1977.

[55] J. CABIANCA-F. LAMPERTICO, *Vicenza e il suo territorio*, in *Grande illustrazione del Lombardo Veneto, ossia storia delle città, dei borghi, comuni, castelli ecc. fino ai tempi moderni*, per cura di C. CANTÙ e d'altri letterati, IV, Milano 1819, p. 825.

[56] L. PUPPI, *Capobianco, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma, 1975, pp. 581-584; nella bibliografia Puppi cita una nota di Trissino, che è però un breve appunto di carattere bibliografico relativo agli autori che hanno citato questo orafo (V.B.B., ms 1349, [G.26.5.4.], c. 167).

esecutivo, volto alla costruzione di "macchine ingegnose", strumenti funzionanti e sofisticati, nei quali la componente estetica era analogamente ricercata: così, fin dal Barbarano, che scrive nel 1566[57], quando Capobianco era ancora in vita, apprendiamo dell'esistenza dell'orologio, di sofisticata meccanica, costruito entro un anello, della navicella semovente, completa di ogni attrezzatura marinaresca, della ciurma e dei personaggi imbarcati su di essa, della micrometrica scacchiera, richiudibile in un minuscolo "guscio di cire-gio", e dell'altro orologio, costruito entro un candeliere, con un meccanismo in grado di accendere le candele al battere delle ore. Purtroppo, oltre alla perdita degli oggetti (non abbiamo oggi alcuna opera, di metallo prezioso o meno, per cui sia pensabile l'attribuzione al Capobianco), dobbiamo constatare anche come la sua vicenda biografica sia assai sfuocata. Nato verso il 1500, Capobianco, originario di Schio, ebbe stretti rapporti con la corte urbinate di Guidobaldo. Le vicende della vita (incriminato per un omicidio ed esiliato – ma successivamente graziato – passato a Milano per seguire l'approntamento di strutture difensive nel Castello e quindi a Roma come "governatore" della libreria pontificia), presentano curiose affinità con quelle di un altro personaggio, nato forse una quarantina d'anni prima, veneziano, di ingegno versatile e di molteplici specializzazioni: Alessando Leopardi, oggi noto per lo più come fonditore del monumento a Colleoni di Andrea Verrocchio, fu incisore della zecca, valente fonditore di cannoni, coinvolto in una vicenda giudiziaria per la falsificazione di un testamento che gli costò l'esilio (successivamente revocato, per consentirgli di ultimare la fusione e la costruzione del basamento della statua equestre), costruttore di congegni, frequentatore di cenacoli intellettuali, architetto e ingegnere specializzato nella fortificazioni[58]. Personaggi sfaccettati di questo genere, curiosi sperimentatori di nuove tecnologie, costruttori di congegni meccanici, in grado di passare con disinvoltura dalla scala ridotta di strumenti scientifici di precisione a quella di progetti di urbanistica complessa (nel 1514 Leopardi partecipò al concorso – vinto poi dallo Scarpagnino – per il progetto della ricostruzione delle fabbriche di Rialto), sintetizzano al meglio la mentalità dell'uomo rinascimentale, versato nell'arte e nella scienza, che sperimentava l'innovazione tecnica come uno degli aspetti della ricerca espressiva.

[57] Le poche righe dedicate da Barbarano a Capobianco (*Vicetiae monum. et viri illustres...*, Vicetiae 1566, c. 10v.), sono state trascritte anche da de Lazara nel volume 17°, p. 9.

[58] Si veda (il titolo condensa la vicenda critica di questo interessantissimo artista-scienziato-artigiano) B. Jestaz, *Requiem pour Alessandro Leopardi*, "Revue de l'Art", 55 (1982), pp. 23-34.

Documento 1

BCP, BP 2537/12, p. 201
Documenti spettanti a Bartolomeo e Benedetto Montagna

1490. In Christi nomine amen. Anno Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo, indictione octava, die sabati vigesimo secundo mensis maii, Vincentiae, in burgo Pusterlae intus etc. Presentibus Magistro Benedicto pictore habitatore Sancti Laurentii etc.
Nod. Gio. Pietro Revese. Archivio di San Giacomo

1497. 6 settembre. Vincentiae in ecclesia Sancti Laurentii etc. Presentibus .... magistro Bartholomeo pictore dicto Montagna, quondam Antonii ab Urcis etc.
Archivio dei Nodari de fonti

1526. 16 Agosto. In nomine Domini nostri Jesu Christi. Anno ab eius nativitate 1526, indictione quadragesima, die jovis 16 mensis augusti, Vincentiae, in conventu Sancti Laurentii etc. Presentibus Francisco quondam Antonii de Bellis et Benedicto quondam Magistri Bartholomei Montagna pictoribus ambobus, civibus habitantibus Vincentiae testibus etc.
Nodaro Gio. Pietro Liviera

Documento 2, a

BCP, BP 2537/22, p. 4
Nota di antichi pittori e intarsiatori vicentini tratte dai registri del Co. Lunardo Trissino

1521. 5 ott. Testamentum clarissimi pictoris domini Bartholamei Montagna civis et habitatoris Vincentiae, quondam Antonii ab Ursis Novis; notario Francisco Zanechino quondam Zanechini de Zanechinis
1523 6 maggio Testamentum alterum dicti Bartholomei pictoris; notario dicto Francisco Zanechino
N.B. In fine di questo testamento registrato nel Libro 1522-1523 a c.te 82 sta scritto da detto notaro quanto segue: Nota quod die Dominica XI mensis Octobris 1523 suprascriptus testator ex vita migravit etc.
1526 16 agosto. Era morto perché in un pubblico istrumento tra i testimoni: et Benedicto quondam Magistri Bartholomei Montagna pictoris, ambobus civibus habitantibus Vincentiae testibus etc. Nodaro Gio. Pietro Liviera

Documento 2, b

BCP, BP 2537/22, pp. 77-78
Altre registrazioni notarili relative a Bartolomeo e Benedetto Montagna

Memorie di Bartolomeo Montagna pittore e di suo figlio Benedetto suo figlio (sic) pure pittore e incisore
1521. 5 ottobre Testamentum clarissimi pictoris domini Bartholamei Montagna civis et habitatoris Vincentiae, quondam Antonii ab Urcis Novis, Notario Francisco Zanechino quondam Zanechini de Zanechinis

N.B. al margine di questo Testamento registrato nel libro di detto notario 1521 a carte 126 sta scritto quanto segue:
"Facta copia domino testatori viventi, qui mihi notario pro solutione dedit unum quadrum Virginis Mariae"
1523. 6 maggio. Testamentum alterum dicti Bartholomei Pictoris, notario dicto Francisco Zanechino
N.B. In fine di questo testamento registrato nel libro 1522-23, a carte 82 di detto notario sta scritto quanto segue: "Nota quod die dominica 11 mensis octobris suprascripto, suprascriptus testator ex hac vita migravit et die martis 13 predicti mensis octobris 1523 ego Franciscus antedictus notarius portavi ad officium registri comunis Vicentiae"

In Christi nomine amen. Anno ab ipsius nativitate 1545 inditione tertia die sabati tercio mensis octobris Vincentiae in comuni palatio ad bancum mei notarii, presentibus etc. testibus etc. Iure livelli egregius vir Benedictus Montagna quondam Bartholomei civis vicentinus presens agens per se et suos heredes instituit, not. Jo. Petrum a Seropha quondam Sp. et Execl., legum doctor nob.Vincentinum etc.
Item pro una petia terrae ar. camp.duorum con dimidio pos. in pertinentiis Leculce Vicent. districtus in contracta (sic) delle Scolare (?) etc., ut constat instrumento livelli manu Antonii quondam Ambrosii de Saraceni not. et civ.vicent., die decimo junii 1485 et instromento acquisitionis factae per Bartholomeum patrem ipsius Benedicti a nob.viro Bartholomeo quondam Zamperi de Squarciis manu Francisci quondam Mathei de Scolaribus not. pub.et civis Vicent. die 26 septembris 1455 etc etc.
Et ego Johannes de Orgliano quondam Hyeronimi civ. vicent. pub. et imp. auctoritate not., predictis omnibus, presens fui et scripsi.

Copia tratta li 6 giugno 1826 da altra simile presso il gentilissimo Co. Leonardo Trissino con molte altre interessantissime carte attinenti ai Montagna essendo ospite nel grandioso e magnifico suo Palazzo di Trissino.

Documento 2, c

BCP, BP 2537/22, pp. 79-81
Lettera del Co.Lunardo Trissino dei 10 settembre 1815 da Vicenza al sig. Paolo Brognolo a Brescia
Il nostro comune amico Selva mi ha fatto vedere il pregiatissimo suo foglio del 4 corrente e mi dà piacer grande che si lasci a me rispondere alla prima parte di quella lettera che con ciò mi dia opportunità di rinnovarle i sentimenti di amicizia e di riconoscenza che professo con mio sommo compiacimento alla dignissima sua Persona. Sono pochi anni che mi è venuta vaghezza di raccogliere quante più notizie ho potuto, secondo le mie forze, degli artefici del mio paese. Ora ho rimarcato con maggior diligenza che mai, ma inutilmente, le mie industrie per rinvenire le principali epoche della vita del pittore Bartolomeo Montagna e ciò colla lusinga di poter soddisfare i suoi desideri. A queste parti i registri parrocchiali non sono anteriori al decreto del Concilio di Trento del 1563; registri cioè di nascita e di morte e né prima da quell'epoca in poi vi ha poco d'esattezza. Ma bei documenti mi somministrò questo pubblico Archivio

de' Notai. Conosco per essi che Antonio, padre di Bartolammeo, era degli Orzinuovi, che Bortololammeo (sic) non si chiamò mai degli Orzinuovi ma replicatamente abitante e cittadino di Vicenza ove lo veggo sino dal 1487 e che Benedetto, pittore egli pure, ma meglio ancora intagliatore di stampe, non era fratello, ma figliuolo a Bartolammeo. Questi testò nel 1521 e fece un codicillo nel 1523. Viveva ancora nel 1525 (*) s'è vero che di tal anno fosse una sua tavola nella distrutta chiesa di S.Michele, come assicura il Boschini nella sua Guida di Vicenza del 1607 a carte 45, ma non vivea più nel 1526 poiché tra i testimoni di un istrumento leggo: *Benedicto quondam magistri Bartholomei Montagna ambobus civibus habitatoris Vicentiae etc*. Non posso assicurare che nell'anno 1797, prima che passasse a tutt'altra destinazione la chiesa e il convento di S.Lorenzo, esistesse ancora in que'chiostri la pietra sepolcrale sopra la quale, alla metà del secolo decimosettimo, lesse lo storico nostro P. Barbarano: *Bartholameo Montagna etc*. Quanto a Benedetto, fino dal 1490 potea servir di testimonio e gli si dava già l'aggiunta di maestro pittore e la più tarda epoca che io abbia di lui è del 1541, se la ricopiò esattamente da iscrizione autentica il diligente pittore vivente Gaetano Scabari, che ritrovò in sua gioventù una tavola di Benedetto ch'è nella parrocchiale di Lonigo. Non lascerei di spedirle subito il testamento e il codicillo di Bartolammeo e gli altri documenti benché i primi siano quelli che maggiormente possono interessare, se il mio degnissimo amico Sig. Cav. Giovanni de Lazara, a cui li feci vedere appena li ebbi ritrovati, non mi avesse tempo fa avvisato di avermi prevenuto, quando ricevette da lei la stampa della iscrizione trovata dietro un quadro del Montagna ch'ella possiede. È niente più naturale che in quella annotazione non detata (sic) dall'autore, altri in Brescia dicesse bresciano ancora che non lo fosse il figlio di un bresciano, che mandava quasi in omaggio all'antica sua patria. Forse con egual sentimento il Cadagli nella sua Storia Orciana, libro che ora non ho tra le mani, annovera tra i pittori degli Orci Benedetto Montagna. I due pittori di questo nome furono conosciuti per vicentini da tutti i nostri storici, anche i contemporanei e da tutti i biografi della pittura italiana etc.
(*) [p. 81]: certo il Boschini ha preso errore nel registrare l'anno scrivendo un 5 in vece di un tre, giacché nell'anno 1523 li 13 ottobre abbiamo l'anno e il giorno della morte di Bartolamo (sic) Montagna registrata dal notaro Francesco Zanechino nel fine del codicillo da lui rogato li 6 maggio 1523

Copia tratta dalla minuta originale la mattina dei 8 giugno 1826 ospite dell'ottimo e cordialissimo amico Co. Leonardo da nove giorni nella sua deliziosissima e beata villa di Trissino, essendo il tempo orribile per la pioggia e il vento e tutta la casa in confusione pel magnifico trattamento che si deve fare al Vescovo alloggiato qui da qualche giorno, dall'arciprete e al Delegato con vari signori di Vicenza, che chi sa se potranno arrivare. [Con inchiostro diverso: ma che con somma sorpresa vidimo giungere alle tre pomeridiane].

DOCUMENTO. 3

BCP, PB 2537/12, pp. 214-218
Codicillo di Valerio quondam Antonio de Bellis

Testamentum Valerii quondam Antonii de Bellis. In Christi nomine amen. Anno eiusdem Nativitatis millesimo quingentesimo quadrigesimo sexto,

inditione quarta, die martis sexto mensis iulii, Vincentiae in domo infrascripti Valerii codicillatoris posita sub portico Sancti Phaustini, praesentibus Silvestro filio Jacobi de Castrano (sic), cive Vincentiae, Pietro Antonio filio Leonardi da Sarcedo, habitatore Vincentiae, Francisco Cerdone quondam Petri Cinquoni, Francisco Cerdone filio Bartholomei de Vello habitatore in Burgo Camisani intus, Dominico Fornario filio Nicolai de Plebe Satti (sic), habitatore in suprascripta (sic) contrada Sanctae Coronae, Magistro Gaspare Capolino quondam Gregorii de Carmignano et Petro Cerdone quondam Hyeronimi Marzari testibus ad haec vocatis et ore proprio ab infrascripto codicillatore rogatis. Quoniam unusquisque (sic) licet dum vivit variare, corregere et mutare suum ultimum testamentum et ultimam voluntatem, hinc est quod egregius Valerius quondam Antonii de Bellis civis Vincentiae, iacens in lecto infirmus corpore, sanus tamen mente et intellectu, qui sub die vigesimo octavo mensis iunii proxime praeterito suum ultimum condidit testamentum et ultimam voluntatem, rogatum per me notarium volens nunc illud et illam in parte mutare, addere et corregere, et ideo codicillando et presentibus codicillis dominam Luciam quondam ipsius codicillatoris filiam et desendentes suos jure institutionis et legati in dote alias per ipsum codicillatorem data et in ducato uno dando per infrascriptum suum universalem haeredem sibi haeredem et haeredes instituit; item dominam Flaviam similiter filiam quondam eius codicillatoris in dote ei tradita et ipsius Flaviae descendentes in ducato uno dando per infrascriptum suum haeredem iure legati sibi haeredem instituit; item dominam Tarsiam etiam quondam ipsius codicillatoris filiam et descendentes et ipsius Tarsiae haeredes in dote alias ipsi Tarsiae data et in ducato uno ultra dictam dotem dando per infrascriptum suum universalem haeredem jure legati sibi haeredem instituit; item dominan Emiliam filiam aliam suprascripti codicillatoris in dote sibi data et in ducato uno dando per infrascriptum suum haeredem universale jure legati sibi haeredem instituit; item dominam Annam similiter filiam ipsius codicillatoris in dote ei data et in ducato uno dando per infrascriptum suum haeredem jure legati sibi haeredem instituit; iubens et mandans praefactas dominam Lucillam (sic), dominam Flaviam, dominam Tarsiam, dominam Emiliam et dominam Annam sorores et filias ipsius codicillatoris et haeredes suas, stare tasitas et contentas, et tasitas et contentas de suprascripta institutione et legato et nil aliud posse petere de haeridate (sic) ipsius codicillatoris: et quia in dicto testamento sibi haeredem instituit universalem Elium, ipsius codicillatoris filium legittimum et naturalem, nulla facta substitutione, et sit firma dispositio ipsius codicillatoris facere praesentem substitutionem, et ideo praesentibus codicillis iussit et ordinavit quod decedente praedicto Elio ipsius codicillatoris filio et haerede quandocumque sine filiis legittimis et naturalibus, et de legittimo matrimonio natis, tunc ipsi sic decedenti substituit suprascriptam dominam Emiliam filiam ipsius codicillatoris et uxorem egregii viri Mathei Cathena civis Vincentiae et suprascriptam dominam Annam similiter filiam ipsius codicillatoris et uxorem egregii viri Nicolai de Romano civis Vincentiae si supervinxerint (sic) aequaliter et aequibus portionibus, si autem jam essent praedefunctae filios et desententes (sic) ipsarum dominarum Emiliae et Annae substituit in stirpem et non in capita aequaliter et aequis portionibus. In reliquis autem omnibus confirmavit dictum testamentum, et hanc ultimam voluit esse suam dispositionem, et ultimam voluntatem et valere voluit jure codicillorum et

omni alio meliori modo vie et forma quibus melius de jure fieri potest.
Ego Bartholomeus quondam Antonii de Placentinis civis Vincentiae publica ac apostolica et imperiali auctoritate notarius, praemissis interfui eaque rogatus a suprascripto codicillatore publice scripsi.

DOCUMENTO 4, A

BCP, BP 2537/13, pp. 21r-21v
Notarella del cominciamento della fabbrica del palazzo de Co' Trissino di Vicenza che fu poi compiuta col disegno dell'architetto Vincenzo Scamozzi

Comincia il 1° dicembre 1592 ed in essa non vi è di notabile che le cose seguenti indicandosi però in essa altro libro in 4° di tutto la spesa fatta in detta fabbrica.
1592 19 dicembre. Nota della spesa delle prede come paga le suddette il Co. Francesco Tiene, compre le prede de Soizo et del monte S. Lorenzo per pretio de marcheti dodici il piè reduto a piè quadro et dodici del piè della conduttura. Le prede de Montechio Manzore (sic) non le tole il detto Co. Francesco come m'ha detto messero Battista. Le prede de Creazo non consiglia detto messero Battista che se ne possa torre per essere troppo tenere. Lo detto messero Battista lavora le prede al Co. Francesco Tiene a piè quadro marcheti dodeci.
1593 11 ottobre Messero Zuanne fabro al Pozzo d'oro hebbe ferro vecchio per far una ferrada sopra la cusina D. 272. Qual ferro lo tolle per pretio de marcheti 3 la lira et il suo nuovo lavorato a marcheti 7 la lira.
1599 26 aprile. Piero Bonfante una cazola e due mannali: al Bonfante marcheti 34 al giorno col vino; alli putti marcheti 28 col vino et la cazola. Marcheti 48 et marcheti 6 col vino in tutto marcheti 54.

DOCUMENTO 4, B

BCP, BP 2537/13, pp. 27r-29r
Accordo stipulato tra i conti Trissino e lo stuccatore Gio.Batta Barberino

1663 a dì 17 dicembre in Vicenza
Perché s'habbi a continuare e perfezionare dal sig. Gio. Batta.Barberino dello stato di Milano l'opera de'stucchi intrapresa nella sala de' signori conti M.Antonio e Lodovico fratelli Trissini giusta il disegno stabilito; perciò le parti sono convenute nel (sic) patti infrascritti, cioè:
Il sig. Gio. Batta si obbliga far ritorno ne' primi giorni di Quaresima prossima anno 1664 ed aver seco il sig. Giacomo suo cognato, Zuanne lavorante e Gio. Batta suo garzone che appunto ha avuto l'anno cadente e unito con questi proseguir l'opera con recognizione, adesso per allora espressa, d'esserle corrisposto da medesimi signori Conti sedeci dobble in ragion d'ogni mese, quale averà principio il primo giorno che cominciarà ad operare e continuerà ad operare e continuare fino alla totale perfezione; anzi si dichiara per espresso che occorrendo qualche altra picciola fattura oltre il disegno del soffitto e fregio della Sala, debba il sig. Gio. Batta e suoi compagni intraprenderla con la stessa mercede di sedeci doble al mese, restando ferme nel resto le spese e cibarie e il comando della casa in ordine al praticato in questo e nell'altro contratto. Chiamandosi in tutto pago e soddisfatto di tutte le fatture fatte per

esso e suoi collega sino al giorno presente mediante l'esborso fatto di ducatoni n.cento e ottanta. val d. 180.
Si riserva facoltà il sig. Gio. Batta antedetto che non potendo condur seco i suddetti suoi compagni il sig. Giacomo suo cognato e Zuanne lavoratore, in tal caso sia tenuto a far scielta di altri due soggetti equivalenti nell'attività e nella qualità del lavoro, acciò l'opera possa incamminarsi con l'esperimentata prontezza, altrimenti dichiarano in tal caso li signori Conti suddetti di poter minorare il prezzo stabilito dalle sedici Doble in ragion di mese secondo che le additarà la convenienza e la propria coscienza.
E sebbene non si deve stimar esservi dubbio alcuno che il detto sig. Barberino non sia per essere pronto di ritornare in questa città per l'adempimento di quanto di sopra, con tutto ciò volendo essi signori Conti fratelli assicurarsi, in ogni caso che fosse in contrario da ogni detrimento che potrebbero, invece di trovar nuovi maestri ad ogni prezzo, come legittimamente si potrebbe fare a spese, danno e interesse del predetto sig. Barberino: per evitar gli articoli sono restati in appuntamento che questo danno che potessero ricevere essi sig.ri Conti (...) che egli non venisse a intraprender l'opera, s'intende liquidato in ducatoni sessanta che sono lire cinquecento cinquanta otto, de' quali ne debba ad essi si.ri Conti esser fatto l'esborso per l'infrascripto d. Antonio Bianchi abitante in questa città che di tanta summa si chiama depositario e pizo principaliter et in solidum col detto Barbarino sotto solenne obbligazione di sè e beni suoi in forma. E in evento di infermità da dover essere quella legittimamente costare per il detto Bianchi, nel qual caso si doverà differir la venuta sino alla di lui ricuperata sanità, anzi sopragiungendo la sua morte (che Dio non voglia) s'intende esso Bianchi sciolto dalla presente obbligazione. E per manutenzione delle cose di dopra dichiarate il sig. Barberino e D. Bianchi sudetto obbligano se stessi simul et in solidum in propria loro specialità e in ogni più valida forma. E in che le parti si sottoscriveranno ed io Giacomo Mordini ha scritto e letto alla presenza degli infrascritti testimoni.
Io Lodovico Trissino laudo e affermo questo di sopra
Io Gio. Batta Barbarino prometto e affermo come sopra
Io Antonio Bianchi laudo e affermo questo di sopra
Io Marco Schieton fui presente a questo di sopra
Io Carlo Bentolati fui presente a questo di sopra

Documento 4, c

BCP, BP 2537/13, pp. 29v-30v
Istorie fatte di stucchi nelle sette finestre del palazzo de signori Conti M. Antonio e Ludovico fratelli Trissini di Vicenza dal sig. Gio. Batta. Barbarino.

1. Il combattimento de' tre fratelli Orazii con li tre Curiacii; un esercito per parte spettatori. Nel mezzo campo tre corpi uccisi, uno cadente e Orazio tenga l'altro in braccio con la spada verso la sua gola e con gli occhi in alto in atto di consultare il Cielo se lo debba uccidere o no.
2. Nel secondo quadro da una parte la città di Roma, dall'altra un pittorico soldato che viene a piedi accompagnato da trombe e dall'esercito. Avanti al soldato vittorioso vi sia uno che porta l'asta con le spoglie di tre e più vicino a lui una giovine sorella che con le braccia alte esclama per la morte del marito

da quello ucciso, alla quale il vittorioso caccia nella gola la spada.
3. Nel seguente quadro un tribunale col giudice; un esercito spettatore, in lontananza tre sepolcri quadrati , più vicino piantata un altra (sic) asta piena di trofei, cioè celate e corazza. Avanti al tribunale un vecchio abbracciato col suo giovine figliolo in atto di supplicare il giudice, e che accenna col dito a' quei trofei.
4. Tomiri regina della Scitia la quale tiene in una mano la spada e nell'altra la testa di Ciro re di Persia. Avanti lei vi è un soldato che apre un sacco pieno di sangue nel quale le caccia la testa del morto re. Dietro a Tomiri un esercito, *dall'altra parte quel di Ciro.*
5. Muzio Sevola (sic) che davanti al re Porsenna s'abbrucia sul foco dell'altare la destra mano. Intorno al re molti armati e a piedi di Muzio un cadavere.
6. Coriolano alla fronte di un esercito in vista di Roma, avanti al quale la madre Veturia che con una mano gli scopre il petto, con l'altra gl'addita Roma, dolendosi d'aver allattato sì gran nemico alla sua patria.
7. Virginio uomo vecchio che con un coltello scanna alla presenza d'Appio Claudio uno de' decemviri la propria figlia per liberarla dell'infamia volendola a forza Appia Claudio. In giro attorno una gran moltitudine di popolo. Virgilio nello scannare la figlia guardi al tribunale.

Le suddette copie furono tratte li 4 maggio dalle originali esistenti in Vicenza nell'Archivio di Signori Conti Trissino eredi e possessori del magnifico palazzo con i disegni dello Scamozio.

Documento 5

BCP, BP 2537/13, pp. 129r-129v
Lettera del sig.Girolamo Zaiis custode della galleria Manfrin di Venezia scritta li 18 ottobre 1815 al conte Leonardo Trissino a Vicenza.
In seguito di quanto ella ebbe la bontà di comandarmi vengo a significarle che il quadro del Buonconsiglio posseduto dal sig. Conte Manfrin, rappresentante tre mezze figure, cioè li santi Cosimo, Benedetto e Tecla erano porzione della pala di questo autore, dipinta in SS. Cosimo e Damiano della Giudecca di Venezia nella qual opera vi appose il suo nome che si conserva intatto nel pezzo posseduto dal sig. Manfrin scritto come qui sotto
1497 Adij 22 decembrio
Joanes Boni Chosilij Mareschalcus ela vicenzo P. (sic)
Il numero che appariva 1427 era perché la parte inferiore del nome veniva coperta da una piccola lordura e perciò rassembrava un due, il che non poteva essere mentre li due della data del mese che sopra si vede sono fatti quasi in figura di z, anzi levato la piccola lordura si trovò sotto il resto del nome che veniva coperto.
Il quadro posseduto dalla famiglia Crotta S. Geremia rappresentante la Presen*tazione al tempio quadro di mezze figure grandezza naturale dipinto in tavola* un poco patita, col nome dell'autore così:
Ioanes de Boni Chosilij Mareschalco F.P., senza data
Questo è quanto posso indicarle rapporto alli quadri del Buonconsiglio. Per quello poi di Pietro Perugino dal Manfrin posseduto, fu arbitrario capriccio il dire dal Domeneghini che potrebbe essere del Montagna, mentre tutti li profes-

sori concordano essere opera del maestro di Raffaello, cioè del Perugino onde da nulla resta questa privata opinione.
Non mi fu possibile vedere il sig. Corniani per il ricercato catalogo, ma forse lo vedrò quanto prima. In tanto gradisca la buona volontà di servirla etc.

Documento 6

BCP, BP 2537/17, p. 5
Pagamento versato a Paris Bordon per l'esecuzione di una pittura situata nella loggia del Capitaniato
D. Hieronimus de Barbarano, D. Aurelius ab Agna, D. Georgius de Brandicio, D. Jo. De Caprellis, Felix de Nero et D. Hieronymus Caldogno, Omnes de numero spectabilium Dominorum Deputatorum ad uttilia (sic) civitatis Vicentiae, providerunt et deliberaverunt quod de denariis condemnationum dentur ducati viginti unus ad rationem grossorum triginta unius pro quoque ducato prudenti viro Paridi Bordonio de Tarvisio pictori, pro eius mercede pro pingendo unum quadrum sub Lodia magna pro comuni historia.
Item praefacti D.D. Deputati die supradicta providerunt et deliberaverunt quod prudenti viro Francisco Fambono [ed.Bortolan: Trombono] comptabili [ed.Bortolan: conestabilli] Mag.ci D.ni Potestatis, dentur ducati tres pro expensis factis praefacto Paridi cum suo socio in tempore quo stetit ad pingendam dictam Lodiam de denariis condemnationum comunis Vicentiae.
Ludovicus Notarius sigilli. Libro 2° Provisioni, c. 731

Copia tratta li 4 Maggio 1820 in Vicenza da altra simile presso il conte Leonardo Trissino

Documento 7

BCP, BP 2537/17, pp. 20r-24v
Notizie di Batista Pittoni pittore e intagliatore vicentino raccolte dal conte Leonardo Trissino
Battista Pittoni vicentino pittore ed intagliatore in rame operava nel 1561 e 1581. Diede fuori rari libri di imprese de' quali ecco il frontespizio del primo che ha pubblicato:
"Di Battista Pittoni Pittore Vicentino Imprese di diversi Principi, Duchi, Signori ed altri Personaggi et huomini Letterati et Illustri con privilegio di Venezia per anni 15 con alcune stanze del Dolce". La forma è in 4° piccolo ed apresi per traverso. È dedicato ad Alfonso duca di Ferrara con la data di Venezia 1562. Le tavole sono 25 compreso il frontespicio e nelle ultime due vi hanno quattro imprese. È notato dal Morelli nella Biblioteca Pinelliana e ve ne ha un esemplare nell'Ambrosiana di Milano.
Questo libro nel frontespicio non è chiamato primo volume ma riesce tale dall'altro che lo segue: "Di Battista Pittoni Pittore Vicentino Imprese di Principi etc. Libro secondo con alcune stanze e sonetti di M. Lod.co Dolce 1566 con privilegio di Venezia" In 4°.
Nella dedicatoria di Pittoni al co. Ippolito Porto si parla del trattato che sulle imprese n'avea scritto il Giovio e del Libro che ne raccolse il Ruscelli e dice di averne egli stesso dato uno alle stampe colle figure disegnate e intagliate di

sua mano e di averlo dedicato ad Alfonso Duca di Ferrara ch'è quello sopranominato. Due anni dopo, cioè nel 1568, diede fuori altro libro d'imprese di diversi Principi etc. con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese.

Il Pittoni dedicò questa sua opera pure in 4° al cav. Giulio Capra con la data di Venezia del 30 giugno. Comprende il frontespicio in cui si vede alcune antiche rovine di Roma e 48 imprese, l'ultima delle quali è la sua. Lo stile è pittorico ma poco corretto il disegno e i monogrami (sic) segnati in esse sono: B.P.V. - B.P. - BV.

Il Vasari nella vita di Marcantonio Bolognese dopo aver detto che il Parmigianino fu l'inventore dell'incisione all'acqua forte, aggiunge subito che 50, carte di Paesi rari e belli, sono state fatte da Batista Pittoni e da Batista del Moro veronese. Che poi queste 50 carte sieno una cosa stessa o differenti colle 40 tavole di cui si parlerà, non vi è fondamenti da dirlo.

Il Pittoni è maggiormente nominato per la parte ch'ebbe nel libro "Discorsi sopra l'Antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi Arch.Vicentino" con 40 tavole in rame, Venetia, appresso Francesco Ziletti 1583, in 4°. Dopo il frontispicio, il di cui fregio senza alcuna marca fu disegnato ed intagliato da Girolamo Porro, viene la dedica, sotto la data di Venezia, 20 novembre 1581, dedicando a Giacomo Contarini S.V., poscia la tavola delle cose notabili, in seguito tre discorsi dello Scamozzi, il 1° della edificazione di Roma e del vario accrescimento di quella, il 2° de' colli di Roma e delle etimologie de' nomi loro e l'ultimo delle Regioni di Roma e de' termini loro. Finalmente gli altri 40 discorsi dello stesso Scamozzi che corrispondono alle 40 tavole ed in fine di tutto la pagina degli errori e delle correzioni.

Il Porro nella dedicatoria dice d'aversi risolto di stampare alcuni disegni di Rovine de' più famosi edifizi di Roma disegnati in rame da Messer Batista Pittoni vicentino, i quali fino a quel tempo non avevano potuto servire ai pittori che d'esemplari di paesi, perché potessero in seguito essere utili anche dagli architetti, volle la sua buona fortuna che lo Scamozzi gli somministrasse in pochi giorni le opportune dichiarazioni. Le 40 tavole sono tutte numerate, hanno oltre l'indicazione in latino del soggetto che rappresentano qualcuno de'monogrammi del Pittoni: il frontispizio, l'8° tavola, che sembra d'altra mano, la 14° e l'ultima non hanno alcuna marca. I monogrammi usati dal Pittoni nelle tavole di questo libro sono i seguenti oltre a quelli che usò nelle imprese

BATISTA. P.V. - BATTISTA. P.V.F. - - BPV. 1581 - BATISTA. P.V.F. 1581 - B.P.V. 1581 - BATISTA. FE.P. - B.P.V.F. 1561-1581 - BATISTA. P.V.F E - B^{V} F.

Queste tavole come si vede dalle marche sopra riferite portano l'epoca alcune del 1561 ed altre del 1581. Le prime sembrano più languide: sono il fol. per traverso e sul rovescio ricorre l'impressione della materia. In alcune sembrano cancellate l'epigrafi latine anteriori per sostituirvene delle altre. Il Temanza asserì che le vedute che rappresentano la 1° e la 2° tavola soveggono al rovescio di quello che sono effettivamente. L'incisione è all'acqua forte, lo stile, come nelle Imprese, pittorico ed il disegno è qui meno scorretto. L'Orlandi, l'Haym, il Fontanini, l'autore della Biblioteca Storica dello Stato Pontificio ed altri, forse perché secondo il solito si copiano successivamente, attribuirono con isbaglio l'epoca 1582. L'Haym nelle prime edizioni della sua Biblioteca

Italiana, ingannato da monogramma del Pittoni, dopo aver detto che il nostro Battista le avea intagliate, asserì ch'erano state disegnate da Baldassarre Peruzzi Senese ed altretanto ripetè il Vogt seguace dell'Haym, ma questi fu riconvinto dall'autore della Libreria Capponi. Il Maffei nella sua opera degli Anfiteatri e poscia ripetendo lo stesso nella Verona Illustrata, dopo aver lodato molto lo Scamozzi per questi discorsi, quanto alle tavole dice che essendo prima state fatte da un pittore per servire a chi dipinge prospettive e paesi, come in effetti si riconosce, e nella dedicatoria si accenna, riguardo all'Architettura poco servono e rendono oscuri e di piccol frutto in tal materia i Discorsi ancora. Non so in qual fondamento dica il Temanza che aveva il Pittoni intagliati e pubblicati i suoi rami nel 1565 e che rappresentavano vedute delle antichità di Roma e anche di Napoli e porta opinione ch'erano poco curati dai pittori perché infelicemente delineati ed incisi, ma che il Porro gli acquistò per guadagnarvi sopra e che per ottenere maggiormente il suo effetto indusse lo Scamozzi ad illustrarli.
Il Pittoni nominossi sempre pittore, ma le opere del suo pennello sono sino ad ora restate incognite. Ebbe moglie e figli, rilevandosi questo da da un sonetto diretto alla bella e ingegnosa Gasparina sua moglie, dal quale si vede ch'essa pure dilettavasi di pittura, paragonata a Jacopo Tintoretto ed ammirata da Tiziano e questo sonetto è di Gio. Battista Maganza, detto Magagnò e leggesi nelle celebri sue Rime in lingua rustica Padovana, Vicenza 1620, in 8°, pag. 69.

Documento 8

BCP, BP 2537/17, pp. 221r-226r

Lettera del sig. don Francesco Testa Vicenza 22 giugno 1820 al Sig. Cav. Co. Leopoldo Cicognara

Posso esclamare con ragionevole entusiasmo κερυκα, κέκρικα, ma senza il dispendio d'una ecatombe. Ella ben si ricorderà d'avermi da circa 12 anni ordinato di rintracciare un quadro antico di Paolo da Venezia ricordato dal padre Dalla Valle nelle note al Vasari come esistente nella chiesa di S. Francesco di Vicenza e che io dopo le pur diligenti ricerche e indagini disperato le riscontrai di non aver saputo rinvenirlo. Ora fiutando l'altrieri e razzolando in un privato oratorio della Nobile Famiglia Porto Godi Pigafetta nel cantone ingombro da utensigli da scopare rinvenni cinque pezzi di tavola dipinti pieni di polvere e ragnatelli: il maggiore de'quali sul rovescio era fatalmente pieno di acute e lunghe punte di chiodi che pareva il fondo della cassa nella quale fu tormentato e morto il famoso Attilio Regolo. Sbrattata la superfice della pittura, avendo a prima vista ravvisata e letta la patentissima e conservatissima epigrafe seguente

MCCCXXXIII + PAULUS D VENECIIS PIXIT HC OPUS

restai colpito come da colpo elettrico, da un contrasto di sensazioni miste di meraviglia, compiacenza e dispetto, per essersi trovato quel tesoro, per averlo trovato io e per averlo trovato in quel vilissimo sito.
Ecco dunque rinvenuto, ricuperato e salvo in mio potere quell'interessantissimo quadro del quale V.S. con giusta lamentazione ne aveva deplorata la perdita. Poche ore dopo scrivo la consolante avventura, ancora caldo e fanatico per la miracolosa scoperta, che spero a Lei gratissima e che forse potrà formare una prova sicura e convincente della di Lei opinione e giudizio in proposito della epoca delle pitture a olio.

Senza precisione ed esattezza le accenno intanto la descrizione del detto pezzo maggiore che contiene l'epigrafe suddetta quanto degli altri quattro.
Detto pezzo maggiore è alto piedi sei e largo tre circa. La superfice dipinta nella parte superiore si restringe, come i comparti delle antiche ancone, in arco di sesto acuto. Rappresenta l'assunzione di Maria Vergine, com'è scritto in mezzo del quadro
ASUCIO VIRGINIS MARIAE
Nella parte inferiore si vede M.V. morta e stesa sopra una barra coperta d'uno strato azzurro a stellette d'oro con due lunghi candelieri dinanzi, sei apostoli a destra e cinque a sinistra e sopra le teste dei medesimi quindici teste d'angioli, alcune de' quali superiormente nel mezzo fanno spuntale (sic) alquante lunghissime ale variopinte. Dinanzi alla barra e precisamente frapposto fra gli apostoli e gli angeli si mostra Gesù Cristo che tiene in braccio la figurina di M.V. simile totalmente nella testa alla sottoposta morta, e fasciata il corpo come un bambino. Dopo le dette parole in campo d'oro, nel ristretto dell'arco acuto, v'è come una elissi d'un chiaro oscuro formato da un color nerastro a striscie d'oro fra il quale vedesi in piccolo la stessissima figura di Gesù Cristo con in braccio la figurina stessima di M.V. fasciata; dietro (sic) chiaro oscuro rappresenta un gruppo di Cherubini e Serafini per l'epoca dell'arte a mio parere mirabilissimo. La pittura è sulla tela quasi direi immedesimata sulla tavola, ma che si riconosce tanto nell'estremità quanto nel mezzo in forza della testa d'uno de'tanti chiodi che trafiggono la tavola, quale sbucciò scoprendo la lacerazione e le bricciole della tela lacerata. Che la pittura sia a olio non credo che possa contestarsi, senza bisogno di chimiche operazioni. Oltre la vista ed il tatto basta osservare li moltissimi strisci di varj colori che si vedono in quegli spazi della tavola che erano coperti dalla soaza, e che furono fatti per nettare i pennelli. La epigrafe è sotto la barra, le figure sono tutte conservatissime.
Gli altri quattro pezzi consistono due in due Santi in piedi: S.Francesco e S.Antonio che devono stare uno per parte dell'ancona; uno in una striscia di tavola merlata da essere sovraposto superiormente al quadro, ed uno in una stretta tavoletta che servir deve di base e finimento a' quadro medesimo. Contiene il primo sei piccole mezze figure di santi, l'altro dieci.
Dietro ai riscontri di V.S. (se non le dispiacerà), con l'aiuto delle vocative notizie del pittore Paolo da Venezia, con accurati esami e misure, formerò una più accurata descrizione. Intanto replicando le bacio le mani ed ho l'onore di protestarmi con distinta stima e ossequio.

Lettera del cav. Leopoldo Cicognara dai Bagni di Lucca li 3 luglio 1820 al Don Francesco Testa a Vicenza (pp. 222v-223v)
Con moltissimo dolore ha dovuto accorciare il viaggio possibilmente partendo da Venezia per recarmi malato a questi Bagni, sperando di presto riaver la salute. Ho fatto un lento viaggio a cagione della inferma salute e vi ho impiegato due settimane, ragione per cui mi è stata qui respinta la più graziosa delle lettere che io potessi mai ricevere, segnata li 20 giugno a Vicenza.
Ho infinitamente goduto del ritrovamento prezioso da lei fatto per cui si conforteranno le nostre arti al sommo. Ella è diligente ed esatto nelle ricerche e chi sa a quali ritrovamenti non è riserbata la sua solerzia. Impegno la sua parola amica a non disporre in favore di nessuna persona o stabilimento del-

l'opera di Paolo da Venezia e anche quella di Lorenzo, se parimenti esser potesse in di lei mano poiché io avrei gran soddisfazione a fare sì che venissero collocate storicamente e in serie con tutte le preziose opere riunite da me con tanta cura: trovaressimo forse anche assieme il modo per determinare una amica retribuzione; perché sebbene quelle cose, prese isolatamente, non sieno apettitose, nulla meno acquistano un gran pregio nella serie storica con le altre. La descrizione che ella ne fa è stesa con tutta la precisione e l'intelligenza e la ritengo come preziosissima, avendo però gran voglia di poter fare a mio bell'agio tutte le osservazioni che mi conducano a quei risulamenti (sic) che da lungo tempo mi sono predisposti, volendo riassumere alcun trattato su quell'argomento.

Se io avessi mezzi e parole per farle capire quanta consolazione mi abbia ella recato vorrei tutti impiegarli per ringraziarla e impegnarla a non staccare da sé questo cimelio in alcuna maniera nè per qualunque altrui sollecitudine. Se in Toscana io valessi a far qualche cosa per Lei, La prego tenermi per dispostissimo, anzi vogliosissimo di obbedirla. Ora mi sto curando la salute veramente rovinata per abuso di tavolino. Mille saluti rispettosissimi ed amichevoli a comuni conoscenti ed amici e pieno di riconoscenza e di stima Le do un abbraccio sincero e affetuoso.

[riportato a p. 226r:] Se Bernati in carta trasparente mi facesse il lucido del gruppo d'angioletti esattamente, potrebbe mandarmelo in una lettera diretta al mio nome a Firenze e raccomandata ai sig.Baldi, Orsi e Fenzi, che me la fanno qui subito pervenire.

Lettera del sig. Don Francesco Testa. Vicenza 18 luglio 1820 al Cav. Co. Leopoldo ai Bagni di Lucca (pp. 223v-225r)

Riscontro la gentilissima sua 3 cor. dai Bagni di Lucca da' quali voglio sperare torni il consolante ripristino di sua preziosa salute. La pittura di Paolo da Venezia non sarà mai cavata dalle mie mani e resterà sempre disposta agli esami ed erudite indagini di V.S. tale e quale lì ho trovata poiché senza la di lei direzione ed assistenza non voglio nemmeno preparare la soazza.

Quella di Lorenzo è nel sotterraneo del Duomo in istato non buono ma quanto basta salva da ulteriori pregiudizj. Tornai a vederla l'altrieri dopo molti anni, ed eccone una qualche descrizione. È formata come le antiche ancone in molti compartimenti: la base è composta di quindici piccoli santi in mezza figura; la parte media è di sette pezzi, cioè tre figure intere di santi per parte e la pittura in mezzo, ch'è lo stessissimo argomento di quella di Paolo, cioè l'Assunzione di M.V. Lorenzo deve aver veduta la pittura del 1333 poiché non solo è decisamente imitata con qualche varietà la disposizione delle figure, ma alcune teste degli Apostoli sono copiate. Invece d'esser tre, quasi direi, le scene della rappresentazione, cioè la morte, la resurezione e l'assensione, nella pittura di Lorenzo non vi sono che la morte e l'assunzione. La stessa giacitura sul feretro della defonta ma con indumenti d'altro colore. Gli Apostoli in mosse differenti: manca il divin Figlio dinnanzi il cataletto colla figurina risorta: ma in figura tutta intera si vede superiormente colla madre in braccio immerso in una elissi di luce attorno alla quale sbucano, come raggi di una ruota, alquanti angioletti malissimo atteggiati e che fanno paura di cadere. Superiormente vi sono nove busti di santi maggiori che comprendono lo stesso spazio di quindici piccoli in fondo e dei sette comparti nel mezzo. Termina questa specie di ditico (sic)

piramidalmente con arabeschi ed intagli cordonati analogi alle soaze che incassano e dividono li suddetti pezzi trentauno. Della epigrafe antica che fu abbruciata dalle candele non si travede che il millesimo intero e fu malissimo rinnovata in sito più basso traendola dalla Storia ecclesiastica di Vicenza del P. Barbarano, che verso il 1650 l'avea letta conservata ed intiera, ed è questa MCCCLXI mense Decembri Laurentius pinxit. Credo per il fatto confronto che Paolo fosse qualche cosa in più di Lorenzo. Ella sarà in caso di rettificare o distruggere questo mio temerario giudizio Ricevei ieri le ultime tre puntate della grand'opera delle Fabbriche di Venezia, che riconosce anche questa la sua esistenza e celebrità principalmente dalle operazioni e cure di V.S. Ho letto la bellissima descrizione della Pala d'oro dove riscontrai un cenno relativo al pittore Paolo e figli. Sono ragionevolmente solleticato dal favorevole compatimento con cui riguarda i miei tentativi e gratissimo per le espressioni di benevolenza colla quale mi onora in grazie di che azzardo di soggiungere una epistola scarabocchiata nella occasione della fortunata invenzione e possesso mio della antica pittura che avrà la pazienza di leggere. Unisco il lucido del nostro Bernati e con la distinta stima e rispettoso attaccamento ho l'onore di essere etc.
[p. 226r:] Questa tavola di Lorenzo da Venezia ripulita un poco sta ora appesa nella prima cappella a man destra entrando in Duomo per la porta maggiore (scritto con inchiostro diverso e aggiunto in un secondo momento).

Lettera del cav. Co. Leopoldo Cicognara de 28 luglio dai Bagni di Lucca al Sig. Don Francesco Testa a Vicenza (pp. 225r-226r)
Non so cosa farei per non lasciarmi vincere dalla di lei cortesia, non già perché mi pesino le obbligazioni, ma perché la riconoscenza in questo mondo non può mostrarsi se non col fatto agli uomini e coll'intenzioni agli Dei. Ella non avrà dunque a male se la tengo nella mia classe, ritardando a fare la sua apoteosi allorquando si sarà combinato con suo gradimento il passaggio della proprietà insigne di cui mi ha favorito un bellissimo lucido, in favore dello stabilimento il quale deve raccogliere quante memorie storiche sarà possibile di ritrovare per l'Arte Veneta. Sarò contento di veder assicurata questa disposizione in qualunque modo, luogo, tempo, forma che a Lei piacerà, e sarà di ciò posta non solo memoria negli atti, manche fatta una iscrizione sull'ancona in memoria del solertissimo trovatore e vorrei anche dire benefattore. Ella vede che la metto del pari del Re d'Inghilterra, il cui nome ho voluto si scriva sovra ciascuno dei monumenti da lui mandatimi, e che ho fatto riporre nell'Accademia.
La ringrazio anche di cuore della descrizione ulteriore del Lorenzo da Venezia, e della semplice e graziosa epistola descrittiva con cui all'egregio Co. Lunardo Trissino Ella dà parte della sua scoperta. Mi permetta di sentirne compiacenza, se da me ella ne ebbe dieci anni sono il primo incitamento. Anch'io voglio in ciò pur sentire qualche gloria e far corona al suo possedimento fra i più plaudenti. Scommetterei ch'Ella comincerà a prender gusto a queste anticaglie, e non so tenermi dal consigliarla ove s'avvenga in simil cimeli, di por mente pur sempre alle date e alle iscrizioni, sopra tutto in quelle opere che visibilmente sono dipinte con olio, esclusa la possibilità della pittura a tempera, non rinunciandosi da me mai all'idea dell'alta antichità del metodo coll'olio per quanto si possa essere raccolto da contrarie prevenzioni sulle quali non potrò mai convenire.

Mi tenga sempre fra i suoi amici, ammiratori e sempre penetrato dai sentimenti della più viva e più sincera riconoscenza. Avvalori sempre lo zelo del Co. Trissino per ogni patria preziosità e pel decoro delle Arti e degli studi ed assai sempre.

Documento 9

BCP, BP 2537/22, pp. 1-4
Nota di antichi pittori e intagliatori vicentini tratta dai registri del Co. Lunardo Trissino

Giovanni Pietro Folco da Valdagno
Francesco Fosco
Antonio Zigno pittori 1451-1499
Gio. Pietro operò e segnò col suo nome le intarsiature della chiesa arcipretale di Spilimbergo: Magister Johannes Petrus de Vicentia fecit hoc opus 1477.
L'anno 1499, 9 luglio maestro Zuan Francesco da Tolmezo e Maestro Piero da Vicenza sono rimasti d'accordo con la Comunità e Consiglio di Pordenone di depenzer la Pala grande della Gesia della Madonna S.ta Maria e doi Pale della Gesia per precio de ducati cento cinquanta etc. Archivio di Pordenone. Ms. Trissino

Francesco e maestro Marco intarsiatori vicentini.
Fiorirono nella seconda metà del secolo XV. Erano fratelli e il padre loro avea nome Giampietro, il quale non viveva più del 1468. Anche il detto Francesco lasciò di vivere intorno del 1464 o d'allora in poi non si vede ch'egli fosse più compagno di Marco suo fratello.
La prima epigrafe appartenente agli artefici vicentini si legge nelle tarsie della cappella di Santo Anastasio della chiesa di S. Zaccaria di Venezia: Franciscus et Marcus de Vicetia fratres fecerunt hoc opus 1464. Ma l'epigrafe che maggiormente onora il nostro Marco si vede ne' magnifici stalli del coro della chiesa de' Frari di Venezia ripetuta due volte: Marcus quondam Johannes Petri de Vicetia fecit hoc opus. La terza epigrafe trovasi posta dietro l'altare maggiore nelle tarsie del Duomo di Spilimbergo: Marcus quondam Johannis Petri de Vicetia fecit hoc opus 1477 tempore et bonis executorum testamenti prioris Juliani. La quarta si trovò in uno de' fianchi de' sedili della chiesa di S. Stefano di Venezia: Opus Magistri Marci de Vicentia 1488 15 otb. Ms. Trissino.

Documento 10

BCP, BP 2537/22, pp. 5-6
Lettera del Co. Alessandro Pompei dei 7 maggio 1761 da Verona al suo nipote co. Marcantonio Trissino a Vicenza,
Quantunque io sia stato ne' passati giorni a Cerea non ho mancato di operare per la loro Sala, per la quale io ho tutto l'impegno acciò riesca cosa degna di lode. Ho concertato circa le tavole da dipingervi e unitamente al Co. Pozzo abbiamo stabilito che nella medaglia di mezzo vi abbia da esser dipinta l'Aurora sopra il suo carro, tirata da quattro cavalli color di rosa, come la descrivono i poeti e perché non abbia da esser questo disaprovato dalli intendenti di

cavalli si potranno fare o bianchi, come altri poeti vogliono, o falbi chiari, cioè color d'Isabella. Vi saranno le tre Ore che l'accompagneranno, Zeforo che la precederà e degli amorini che spargeranno de' fiori. Il resto della volta sarà dipinta a quadratura, della quale è già fatto uno schizzo e impegnato il pittore stesso che ha dipinta la mia Sala di Illasi, il quale vi servirà bene. Nella quadratura vi saranno quattro cartelloni a bassorilievo, in uno de' quali sarà dipinta l'Aurora che sorge e lascia le piume nelle quali resta il suo vecchio marito Titone, sconsolato per la sua partenza. In un altro l'Aurora che rapisce Ceffalo. Nel terzo l'Aurora discaccia le tenebre e nell'ultimo l'Aurora che innamorata di Orione lo rapisce. Di queste quattro favole già ho fatto fare i desegni da sig. Brida a mio modo, e spero che li eseguirà anche al vostro genio. Vi saranno 12 statue pure a chiaroscuro che sosterranno 12 mensole sopra i colonnati e queste rappresentaranno i dodici segni del Zodiaco. Il quadrista ha dimandati per la sua fattura 50 zecchini e il sig. Brida 54 ma spero che si ristringeranno.

Resta a stabilirsi per la medaglia il prezzo, per la quale non abbiamo ancora ritrovato il pittore, perché il Conojoni non vuole partirsi da Verona, nè so chi sugerire (sic) che possa far cosa sicuramente buona e in caso che non si trovi bisognerà applicarsi al sig. Brida, il quale quando faccia il suo studio e modello avanti e possa studiare l'opera a suo modo, è poi il più pratico del fresco e capace una cosa buona più di nessun altro. Credo che sentirete ancora il parere del Co. Momolo e frattanto farò continuare i disegni delle statue e dei bassirilievi.

Quando venga il Sig. Padre sentirò le vostre risoluzioni intorno la medaglia di mezzo e frattanto riverite la signora Madre, Zio e Sorelle, mentre sono etc.

Copia tratta li 25 maggio 1827 dalla originale favoritami dal mio buon amico Co. Leonardo Trissino, trovandomi alla sua deliziosa villa, dove vivo beatamente.

Documento 11

BCP, BP 2537/22, pp. 278-280

Memoria sopra Giangiorgio Capobianco, orologjaio, cesellatore, orefice e scultore meccanico in minuto,

Viveva Giangiorgio prima del 1530 e morì vecchio nel 1570. Di questo artefice molto rinomato a' suoi tempi e dalle opere condotte dalla sua mano meravigliosa parlano assai scrittori, non pochi de' quali furono contemporanei a lui. Trascrivo qui ciò che ne dice Silvestro Castellini nel Tomo XIV, p. 42 della sua *Storia di Vicenza, stesa ne' primi anni del sec. XVII*, la quale storia non è venuta alla luce per intiero che a questi giorni e tale benefizio è dovuto alla generosità del gentilissimo Sig. Co. Girolamo di Velo. Il Castellini del Capobianco disse più distesamente di ogni altro: Degno di memoria per suo sottilissimo ingegno fu in questo tempo Giorgio Capobianco orefice vicentino, il quale riuscì così eccellente nell'arte sua che meritò di essere da Giulio Barbarano Giurisconsulto vicentino, da Marco Giscazzo (?) e da altri nobili scrittori annoverato tra gli uomini più illustri dell'età loro. Fece egli tra le molte opere di sua mano quattro lavori sottilissimamente travagliati, che era cosa meravigliosa il vederli e considerarli. Fece prima un anello d'oro da portarsi in dito dentro del quale stava un orologio che mostrava e batteva le

ore. Donato questo gentile lavoro a Guido Ubaldo duca di Urbino fu cagione che si salvasse all'artefice la vita, per aver ucciso un altro nemico in Rialto. Un altro orologio fece pure dentro di un candelliere, il quale col battere le ore, accendeva nell'alto stasio (?) la candella posta sopra il suo ultimo. E questo fu donato al Cardinale Sedunense. Fece pure una navicella d'argento, nella quale si vedeano molte figure in rilievo in atto di fare diversi moti. Eravi il timoniere che regeva la nave, i remiganti che la spingevano, un bombardiere che dava il fuoco ad un pezzo di artiglieria e sparava. Sotto la poppa stavasi un re che ora sedeva ed ora si levava; una donna che suonando la lira cantava e un cagnolino che sopra la pruora abbaiava. Tutto il complesso di questa macchina era tale che lasciando stupido e maravigliato chiunque la vedeva. Fu essa dalla signoria di Venezia donata al Sultan Solimano. Fece uno scacchiere con tutti gli scacchi di avorio che si serravano dentro la guscia di un osso di ciregio, che fu donato alla duchessa di Urbino, nella cui corte trovandosi figurò una cometa di fuochi artificiali la quale per gran tempo, con maraviglia e terrore de' riguardanti, stette ferma nell'aere. Opera del Capobianco in Milano è la bellissima lampada che si ammira nella chiesa metropolitana di quella città, nella quale si vede di rilievo tutta la vita e Passione di Nostro Signore. Molte altre opere meravigliose sono quelle da lui eseguite. Essendo ingegniere della Signoria di Venezia fu inventore della grata di ferro che si adopera a purgare i canali in Venezia, per la quale non solo riportò la liberazione del bando ma anco provvisione in vita. Anche Carlo V imperatore si valse di lui nella fabbrica del castello di Milano e in altri luoghi. Finalmente carico d'anni morì in Roma essendo custode della Libraria del Pontefice.

Copia tratta dall'originale scritto composto dal co. Leonardo Trissino, gentilemente favoritomi li 11 maggio 1828 essendo ospite in Rossano nella benefica casa Barbieri, onde poter godere l'applauditissimo ottavario del già fatto famoso per sorprendente incontro fatto in Firenze nella passata Quaresima del suo primo Quaresimale nella chiesa di S. Felicita il nostro caro ed amabile abate Giuseppe Barbieri.

GIUSEPPE PAVANELLO

Un ritratto di Giuseppe Tominz a Padova

Nei depositi del Museo Civico di Padova si conserva un dipinto (inv. 283bis, cm 78 x 69) con il *Ritratto di Francesco Pascotini*, console dell'Impero a Larnaca (Cipro) (fig. 1). L'identità dell'effigiato, nato a Trieste verso

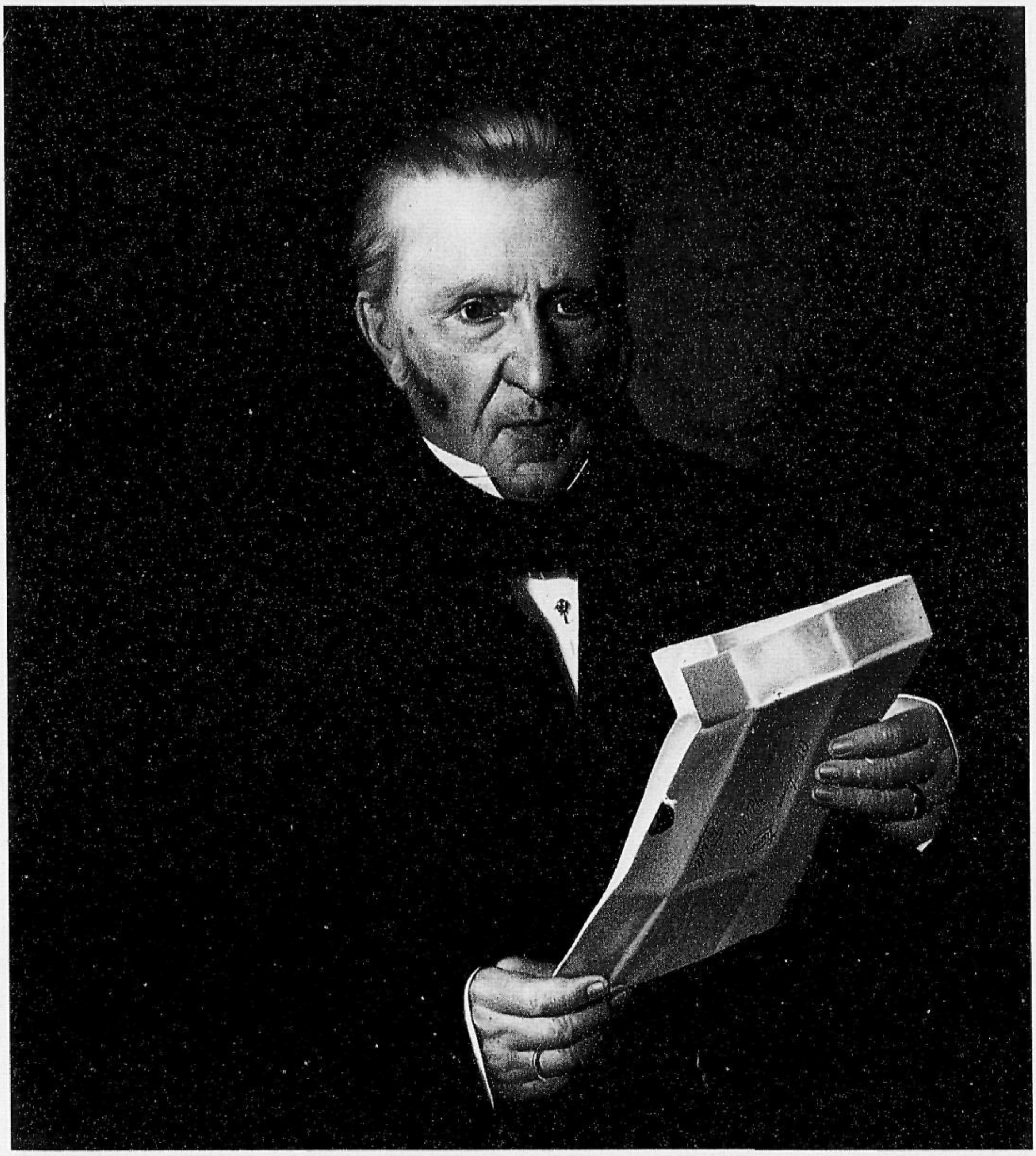


Fig. 1. Giusepppe Tominz, *Ritratto di Francesco Pascotini*. Padova, Museo d'Arte Medievale e Moderna

il 1770 e ivi morto nel 1858, è chiaramente attestata dall'indirizzo ("Al Signor / Francesco Pascotini / Trieste"), vergato sulla lettera che regge con entrambe le mani, proveniente da Vienna, a indicare il rapporto privilegiato, o che si vuol evidenziare, fra il personaggio e la capitale dell'Impero [1].

Reso con verosimiglianza virtuosistica, con effetti quasi iperrealistici, il dipinto rivela la mano del più dotato ritrattista ottocentesco operoso a Trieste, Giuseppe Tominz (1790-1866), che può averlo eseguito alla fine degli anni trenta – il Pascotini sembra sulla settantina –, nel momento centrale, cioè, della sua attività triestina, iniziata nel 1825 e protrattasi sino al 1855. Vi si può cogliere una certa affinità stilistica con ritratti generalmente datati in quel momento, come quelli di *Nicola Botta* (Gorizia, Musei Provinciali) o dei *Coniugi Berle* (Trieste, collezione privata) [2]. Anche in quest'opera è evidente la scrupolosità con cui il pittore si applica a rendere nelle sembianze oggettive il personaggio, che sembra indossare un abito che gli è divenuto un po' abbondante e porta, come uniche concessioni alla ricercatezza, un anello alla mano sinistra (la fede nuziale, secondo la consuetudine nei paesi tedeschi, è all'anulare destro) e una spilla appuntata sulla camicia.

È il grande foglio bianco della lettera l'elemento di spicco in questo ritratto: un foglio esibito a testimoniare una vita di uomo d'affari, la vera patente di nobiltà per gli industriosi triestini del secolo XIX. Non ad esso, tuttavia, l'effigiato rivolge l'attenzione. Egli par fissare, con una punta di sgomento, il vuoto, bloccandosi in una staticità che si direbbe cimiteriale, ormai fuori del tempo.

[1] Il personaggio, raccoglitore di antichità e membro della Società di Minerva, si era segnalato per la sua partecipazione a una loggia massonica triestina, in cui ricoprì anche la carica di tesoriere (cfr. G. STEFANI, *Bonapartisti a Trieste*, Trieste 1932, pp. 85, 89, documenti, 1, 5.

[2] Cfr. *Ottocento di frontiera. Arte a Gorizia*, catalogo della mostra (Gorizia, Museo di Borgo Castello), Milano 1996, pp. 149-150 (schede di F. Magani).

BERTRAND JAEGER

Giuseppe Jappelli e la Sala egizia del Caffè Pedrocchi

Il Caffè Pedrocchi di Padova[1] è la testimonianza più importante del gusto egittizzante nell'Ottocento veneto. È l'idea di un committente di grande apertura culturale, Antonio Pedrocchi (1776-1852) e di un architetto novatore, geniale anzi, in alcune delle sue intuizioni, Giuseppe Jappelli (1783-

[1] Abbiamo dedicato alla Sala egizia del Caffè Pedrocchi due studi particolareggiati. Il primo (*Le café Pedrocchi de Padoue et la «modification du regard» porté sur l'Egypte ancienne en Italie au XIX^e siècle*, in *L'Egyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Actes du colloque international organisé au Musée du Louvre [...] les 8-9.4.1994, a cura di J.-M. HUMBERT, Paris-Bruxelles 1996, pp. 187-225 con 19 figg.; abbreviato in seguito: JAEGER, *Le café Pedrocchi*) comporta una *breve* descrizione della Sala egizia e delle fonti principali che l'hanno ispirata e, in seguito, soprattutto riflessioni sul *carattere* dei prestiti effettuati in relazione alla storia del gusto egittizzante in Italia. Il secondo studio, di redazione leggermente posteriore (*Giuseppe Jappelli, le café Pedrocchi de Padoue et la redécouverte de l'Egypte antique en Italie*, in *Ägypten-Bilder. Akten des "Symposions zur Ägypten-Rezeption" Augst (bei Basel), vom 9. bis 11. September 1993* [= Orbis Biblicus et Orientalis, 150], a cura di E. STAEHELIN-B. JAEGER, Freiburg/Schweiz-Göttingen 1997, pp. 187-299 con 56 figg.; abbreviato in seguito: JAEGER, *Jappelli*) presenta una *descrizione completa* della Sala egizia e delle fonti usate, un esame delle altre realizzazioni jappelliane attestanti il suo interesse per l'Egitto antico e, finalmente, un'analisi delle motivazioni di questo gusto e delle influenze che hanno spinto Jappelli in questa direzione, durante gli anni di studio, l'intera sua carriera e all'occasione dei suoi viaggi in Italia e all'estero. La versione italiana qui presentata riprende il testo del secondo studio ritenendo, tuttavia, solo talune delle più essenziali informazioni del suo ampio apparato critico e bibliografico (le pp. 228-299 del secondo studio). Rimandiamo, dunque, il lettore, in modo sistematico, a questo secondo studio per ulteriori dettagli dell'argomentazione, per l'approfondimento delle riflessioni critiche, per l'apparato bibliografico e per le numerose illustrazioni. Per le nostre osservazioni sul carattere dei prestiti, si veda inoltre il primo studio.

Sono lieto di ringraziare qui le persone che mi hanno permesso di visionare gli ambienti, i monumenti e il materiale studiati in questo articolo: il dott. Davide Banzato (direttore dei Musei Civici di Padova), il Signor e la Signora Roberto Canzian (Conegliano), il dott. Giovanni Faggian (direttore della Biblioteca Civica di Padova), il conte Papafava dei Carraresi (Padova), il prof. Nicola Sinopoli (Conegliano), il dott. Girolamo Zampieri (direttore del Museo Civico Archeologico di Padova). Vorrei, inoltre, esprimere la mia gratitudine alle Istituzioni e alle persone che mi hanno dato l'autorizzazione di riprodurre materiale fotografico, i cui nomi figurano nelle didascalie. Un grazie particolare va anche al mio collega Bruno Magri, lic. phil. (Redazione del LIMC, Basilea/CH) per aver corretto, questa volta ancora, il mio testo italiano e al dott. Girolamo Zampieri per avermi invitato a redigere questo articolo per il *Bollettino del Museo Civico di Padova*. Tuttavia, la responsabilità finale di quanto segue spetta all'autore.

NB. Nelle note, la bibliografia è sempre citata in ordine cronologico di pubblicazione.

1852)[2]. Condividevano ambizioni simili: la francofilia, l'affiliazione alla massoneria e un'attività sempre rivolta verso il pubblico e l'aspetto sociale di qualsiasi impresa. Destinato a diventare il punto d'incontro delle classi dirigenti locali, il Caffè Pedrocchi doveva assumere funzioni di caffè, di ridotto e di borsa[3]. Nel 1826, Jappelli accettò la sfida e ne ultimò la costruzione in cinque anni, sicché il pianterreno, che includeva salotti, una borsa e un biliardo, venne inaugurato nel 1831.

I quattro leoni di pietra antistanti alla facciata settentrionale del Caffè[4], opera di Giuseppe Petrelli (1805-1858), sono copie fedeli dei leoni del Campidoglio a Roma e risalgono agli anni 1831-1832 circa. Ma, come la piramide di G. Cestio e gli obelischi di Roma, questi leoni del Campidoglio sono monumenti romanizzati che hanno perduto, dopo secoli di riuso in contesto romano, una parte del loro carattere egizio originale. Jappelli non ne avrebbe disposto copie davanti alle logge doriche di questa facciata abbastanza severa se avessero avuto una connotazione prettamente esotica[5].

La decorazione delle sale del piano nobile, invece, è stata realizzata soltanto dieci anni più tardi – a quanto ci risulta in seguito ad un'esitazione riguardo alla destinazione delle sale stesse[6] – e venne conclusa giusto in

[2] La bibliografia dedicata al Caffè Pedrocchi ed al suo committente è vastissima; qui riportiamo soltanto gli studi recenti più importanti, che permettono di risalire alla bibliografia anteriore: B. MAZZA, *Jappelli e Padova*, Padova 1978, pp. 67-68; L. PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi di Padova*, Vicenza 1980; *Il Caffè Pedrocchi in Padova. Un luogo per la società civile*, a cura di B. MAZZA, Padova 1984; *Guida storica al Caffè Pedrocchi di Padova*, cat. mostra Padova 1984, a cura di B. MAZZA-L. PUPPI, Padova 1984; E. PIANEZZOLA, *Il Pedrocchi nella storia di Padova*, "Ca' de Sass", 114 (juin 1991), pp. [5-8]; D. BANZATO, *Il piano nobile dello «Stabilimento Pedrocchi»*, *ibid.*, pp. [9-16]; E. FRANZIN-M.R. UGENTO, *Il Caffè Pedrocchi tra Padova ed Europa*, Padova 1992. Per Jappelli, si veda inoltre: R. CARTA MANTIGLIA, *Giuseppe Jappelli architetto*, "L'Architettura", 1 (1955), pp. 538-551; L. PUPPI, *Giuseppe Jappelli: Invenzione e scienza, architetture e utopie tra Rivoluzione e Restaurazione*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. PUPPI-F. ZULIANI, Vicenza 1977, pp. 223-269 (studio fondamentale e punto di partenza delle ricerche sullo Jappelli); L. PUPPI, *Jappelli architetto. Monografia*, [Padova], Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo [1978]; *Jappelli e il suo tempo*, Convegno Internazionale di Studi 21-24.9.1977, a cura di G. MAZZI, 2 voll., Padova 1982; B. MAZZA, s.v. *Jappelli*, in *The Dictionary of Art* 17, London-New York 1996, pp. 442-444.

[3] PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), p. 39 con nota 29 e MAZZA, *Lo stabilimento. Architettura e utopia*, in *Il Caffè Pedrocchi in Padova* (nota 2), pp. 40-42.

[4] Per vedute della facciata settentrionale, cfr. *Guida storica*, cit. (nota 2), pp. 34-36 e 74-75 nonché PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), figg. 34-41, 45-48 e 56.

[5] Per le già numerose riprese dei leoni del Campidoglio in contesto neoclassico, si veda JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 190 con note 60-65. I leoni del Campidoglio risalgono molto probabilmente all'epoca tolemaica.

[6] Si veda già G. TOFFANIN Jr., *«Il Caffè Pedrocchi» periodico padovano*, in *Jappelli e il suo tempo* (nota 2), I, pp. 244-245; queste sale furono poco usate fino al 1856: cfr. M.T. FRANCO, *«Descrizione» di un interno. Per una lettura del Casino Pedrocchi: documenti ed altro*, in *Il Caffè Pedrocchi in Padova* (nota 2), pp. 117-119.

tempo per permettere la loro inaugurazione in occasione dell'apertura della "Quarta Riunione degli Scienziati Italiani", il 15 settembre 1842.

Questo piano nobile, grande riuscita dell'eclettismo italiano, consta di una successione di sale, ognuna decorata in uno stile diverso: in stile cosiddetto etrusco, poi greco, romano, barocco, gotico, rinascimentale, ercolaneo, Impero, moresco e, finalmente, egizio. Il visitatore è così invitato ad un viaggio nel tempo che lo riporta al suo passato, come già alludeva il Segretario generale della "Quarta Riunione" nella sua allocuzione inaugurale: «Chi di voi [...] non s'è creduto [...] condotto [...] a rimontare e discendere la corrente dei secoli?» [7].

La Sala egizia [8] è rettangolare, con lati di 7,89m per 6,83m e ca. 7,90 m di altezza [9]. L'ingresso è situato su uno dei lati corti (fig. 1), mentre, su quello di fronte dell'ingresso, una seconda porta dà accesso ad una terrazza; sui lati lunghi (fig. 2), alte finestre fiancheggiano due edicole (*naoi*) di finto porfido, la cui cornice a guscio è ornata di un disco solare alato in rilievo e sormontata da un Osiride Canopo entro due sfingi opposte. All'interno del *naos*, è collocata una statua di naoforo *femminile* in stucco dipinto in nero, con nelle mani un piccolo *naos* posto su uno zoccolo ornato di pseudo-geroglifici; all'interno del *naos*, una raffigurazione di Osiride. Negli angoli della sala, quattro statue anepigrafi di Sekhmet seduta, in stucco dipinto in nero, sono disposte su zoccoli di finto porfido. Al terzo superiore dei lati lunghi, al di sopra delle finestre alte, quattro finestre più piccole, in vetro smerigliato, sono decorate con raffigurazioni incise di divinità del Nilo. Le due porte sono rivestite, sul lato interno, di finto basalto, in modo da formare un'autentica porta egizia (fig. 3). Ogni stipite è suddiviso in sei registri decorati con rilievi, così come l'architrave. Tutto compreso, la porta è alta 6,40 m. A lato degli stipiti, tre corsi di stucco violaceo fingono la pietra; essi sono sormontati da cinocefali accoccolati, disposti con gli stipiti alle spalle. Sul soffitto [10], un doppio architrave decorato corre lungo le pareti dei lati lunghi; sui lati corti, questi architravi sono finti. L'architrave inferiore comporta un

[7] *Atti della Quarta Riunione degli Scienziati Italiani tenuta in Padova nel settembre del MDCCCXLII*, Padova 1843, p. XIII citato *in extenso* da JAEGER, *Jappelli* (nota 1), pp. 235-236.

[8] Iniziamo con la sola descrizione dell'ambiente e delle sue componenti decorative; passeremo, in seguito, allo studio delle fonti, riprendendo gli elementi della decorazione nello stesso ordine in cui sono stati descritti.

[9] Non avendo potuto misurare direttamente l'altezza della sala, l'abbiamo calcolata partendo dagli strati delle pareti.

[10] Per una migliore comprensione della descrizione del soffitto, si veda la litografia ottocentesca della Sala egizia realizzata da L. Kier a partire da un'incisione di A. Tosini: cfr. PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), fig. 116.

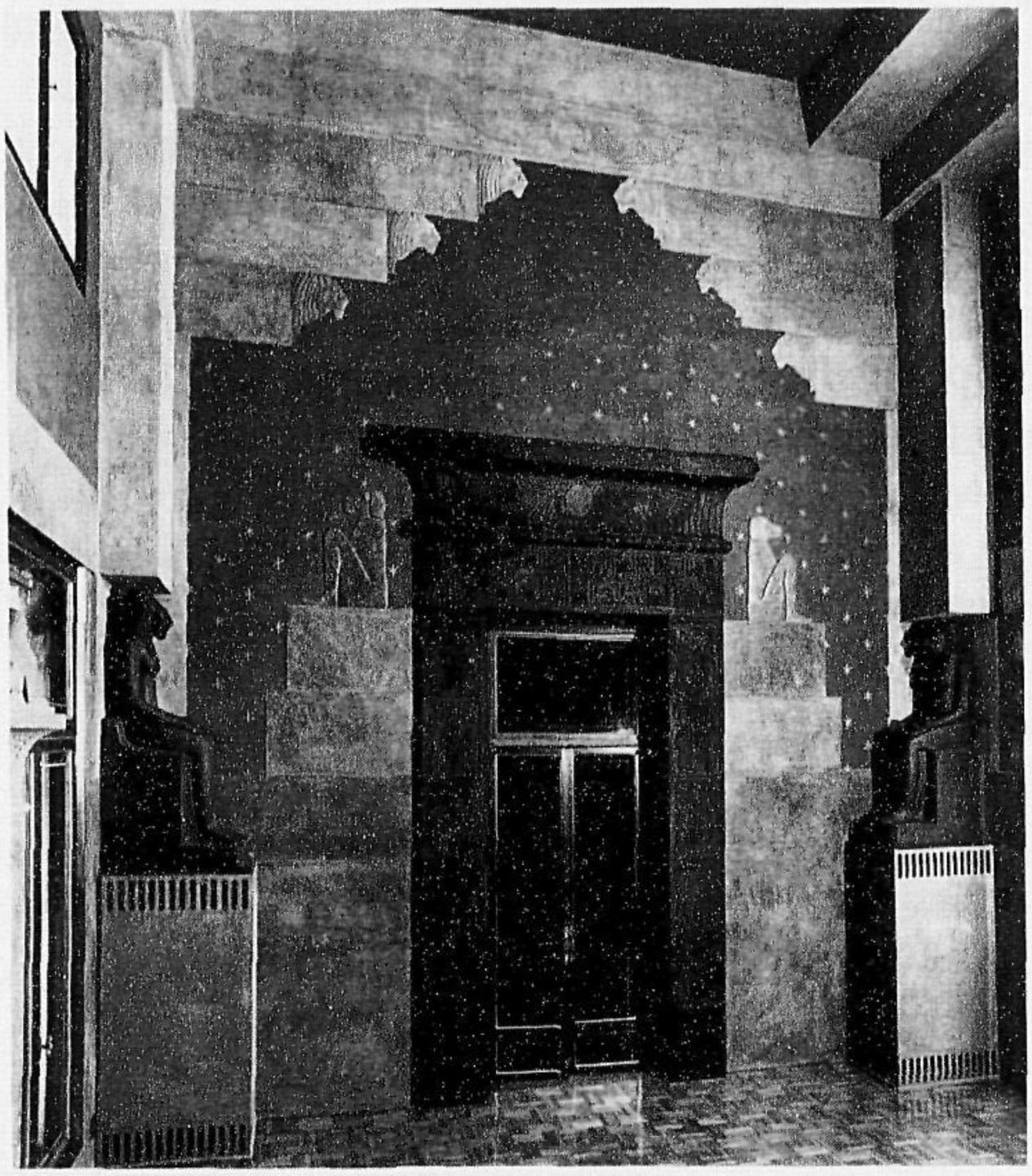


Fig. 1. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, lato sud (Foto Gabinetto Fotografico Musei Civici di Padova).

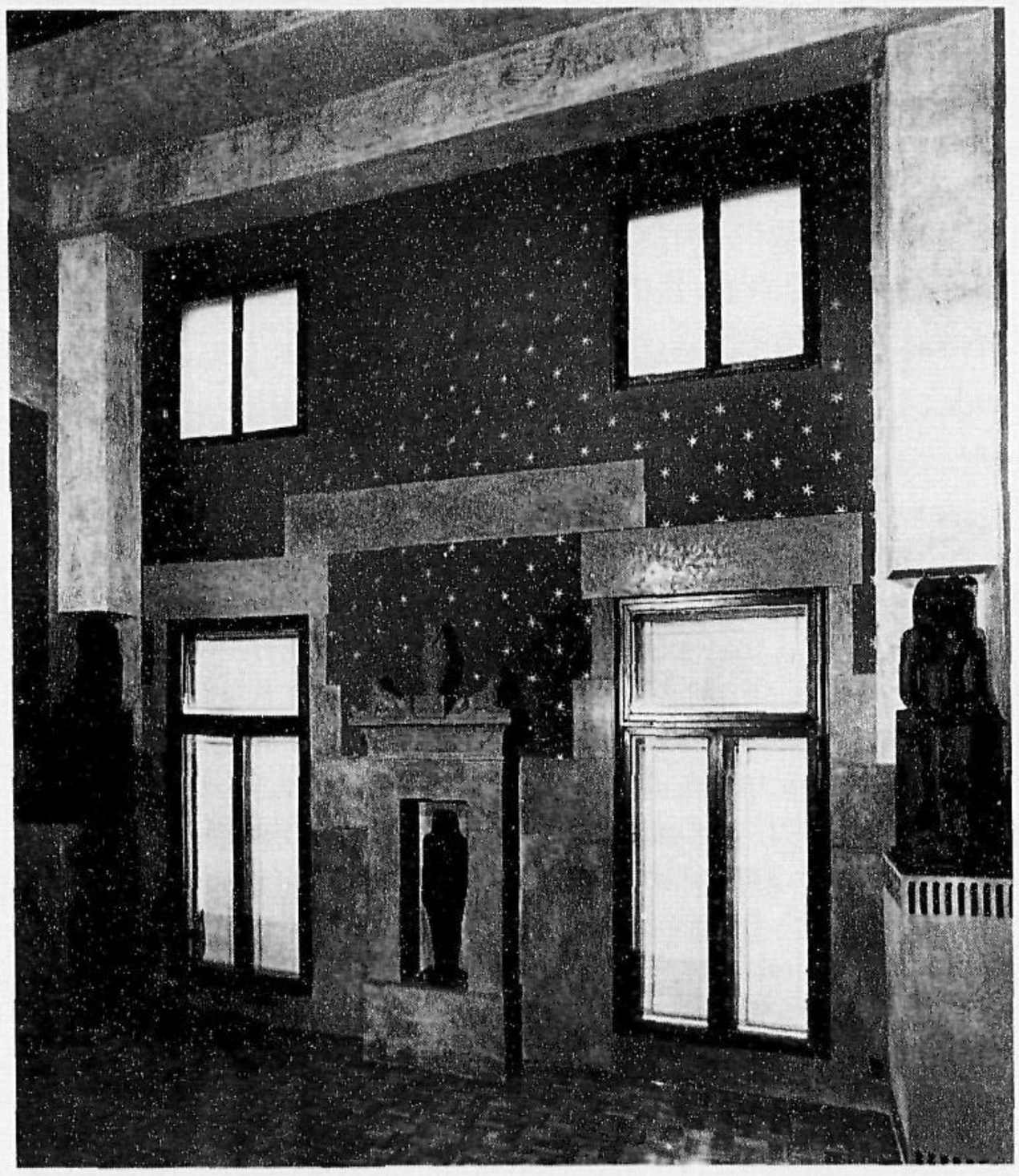


Fig. 2. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, lato est (Foto Gabinetto Fotografico Musei Civici di Padova).

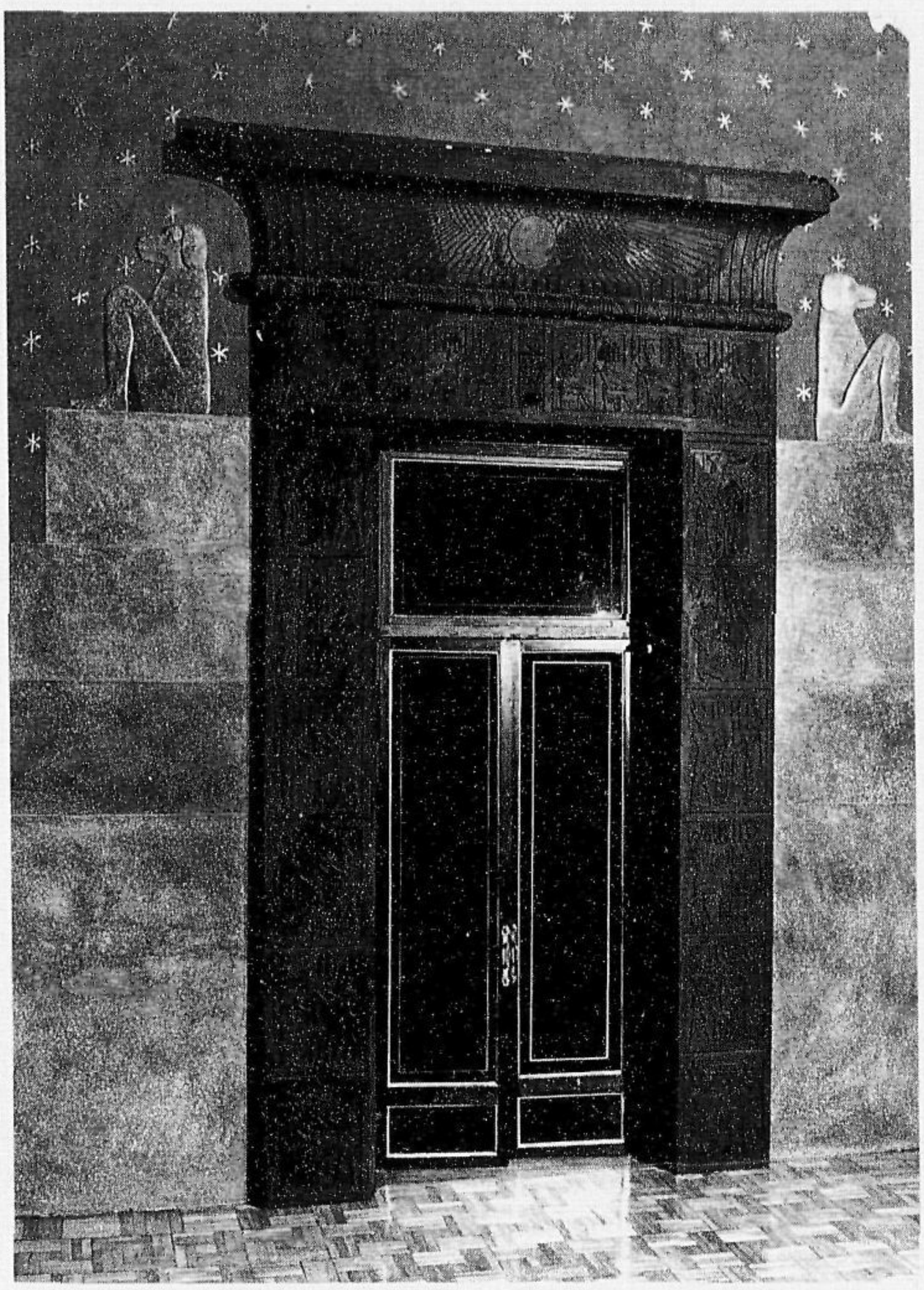


Fig. 3. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, porta sud, lato interno (Foto Gabinetto Fotografico Musei Civici di Padova).

fregio di personaggi e un disco solare alato, disegnati al tratto in nero[11]; l'architrave superiore è decorato con geroglifici in rilievo sul lato ovest e disegnati sul lato est. La presenza contemporanea di due stati decorativi differenti – il disegno e il rilievo – su uno stesso elemento architettonico, sembra indicare fasi successive di un'opera rimasta incompiuta[12]. Le parti rimanenti delle pareti e il soffitto sono dipinti in blu azzurro stellato.

Un lustro a quattro bracci, ormai scomparso, era appeso al centro della Sala; lo conosciamo oggi soltanto grazie ad una litografia della metà dell'Ottocento e ad una fotografia risalente al 1906[13]. I bracci reggevano quattro

[11] Sui lati corti, i due architravi presentavano un fregio di personaggi disegnati in nero: sulla parete settentrionale ne sussiste qualche traccia, sulla parete meridionale, quasi nessuna.

[12] Questa osservazione non era stata fatta finora. Del resto, un'altra decorazione del piano nobile è rimasta incompiuta: cfr. JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 257, nota 98.

[13] Litografia citata qui sopra, alla nota 10; la fotografia del 1906 è stata pubblicata da PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), fig. 144.

arpisti inginocchiati, vestiti con il gonnellino chiamato *scendit*; alla parte inferiore del lustro erano, inoltre, appese quattro teste coperte dal *nemes*. Non conosciamo la mobilia e il pavimento originali della Sala ma la litografia – fedelissima – e la fotografia comprovano l'assenza di qualsiasi elemento egittizzante.

Sappiamo che l'autore delle sculture, dei rilievi e degli stucchi è lo scultore romano Giuseppe Petrelli [14]; ignoriamo tutto invece delle fonti alle quali si è ispirato. Nessun disegno preparatorio è conservato e nessun documento ci chiarisce le intenzioni del committente e del realizzatore. Dobbiamo, dunque, procedere in senso inverso, partendo dalla Sala stessa, e vedere se le riprese sono sufficientemente fedeli da consentire di risalire ai modelli usati [15].

L'effetto spettacolare provocato dalla Sala sul visitatore è generato dalle due porte egizie letteralmente placcate intorno all'apertura dei due accessi della Sala medesima. Esse evocano esempi precisi ed è facile stabilire che la loro decorazione risale al lato meridionale del propilone di Domiziano (81-96 d.C.) e Traiano (98-117 d.C.) del tempio di Hathor a Dendera [16], per il tramite della *Description de l'Egypte*, dove è presentato un tentativo di restituzione di questo lato [17] (fig. 4). Difatti, nel 1840, solo le tavole della *Description* consentivano una copia così fedele dei rilievi della porta. Il riscontro delle tavole della *Description* con i rilievi della Sala evidenzia la fedeltà con cui fu seguito il modello, sia per l'architettura che per la decorazione. Solo le proporzioni sono differenti: nella Sala, i registri e, quindi, gli stipiti sono decisamente più alti che larghi; complessivamente, la porta della Sala è più slanciata del modello antico. La cornice con il listello, il guscio, il disco alato e il tondino sono resi con straordinaria fedeltà nei dettagli architettonici e decorativi. Gran parte delle scene sono riprese tali quali nella Sala. La scena della parte sinistra dell'architrave (Domiziano offre la Maat a Hathor di Edfu, Ihy e Harsiese) e la testa di Hathor, al centro, sono riprese integralmente nella Sala allo stesso posto dell'originale e, una seconda volta alla rovescia, sulla parte destra. Gli stipiti del propilone sono suddivisi in cinque registri di rilievi, quelli della porta della Sala ne contano sei e parte

[14] Soprattutto grazie alle ricerche di PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), p. 66 nota 98 e p. 67 nota 100. Invece, e al contrario di quanto è generalmente ammesso, non crediamo alla collaborazione di Antonio Gradenigo (1806-1884) per la Sala egizia: cfr. JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 259, nota 107 e p. 215 con nota 332.

[15] Per lo studio delle fonti, riprendiamo gli elementi della decorazione nello stesso ordine in cui sono stati descritti sopra.

[16] B. PORTER-R.L.B. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*, VI, Oxford 1939 (rist. anastatica 1970), pp. 43-45 (i-j).

[17] *Description de l'Egypte, Antiquités (Planches)*, IV, Paris 1817, tav. 6.

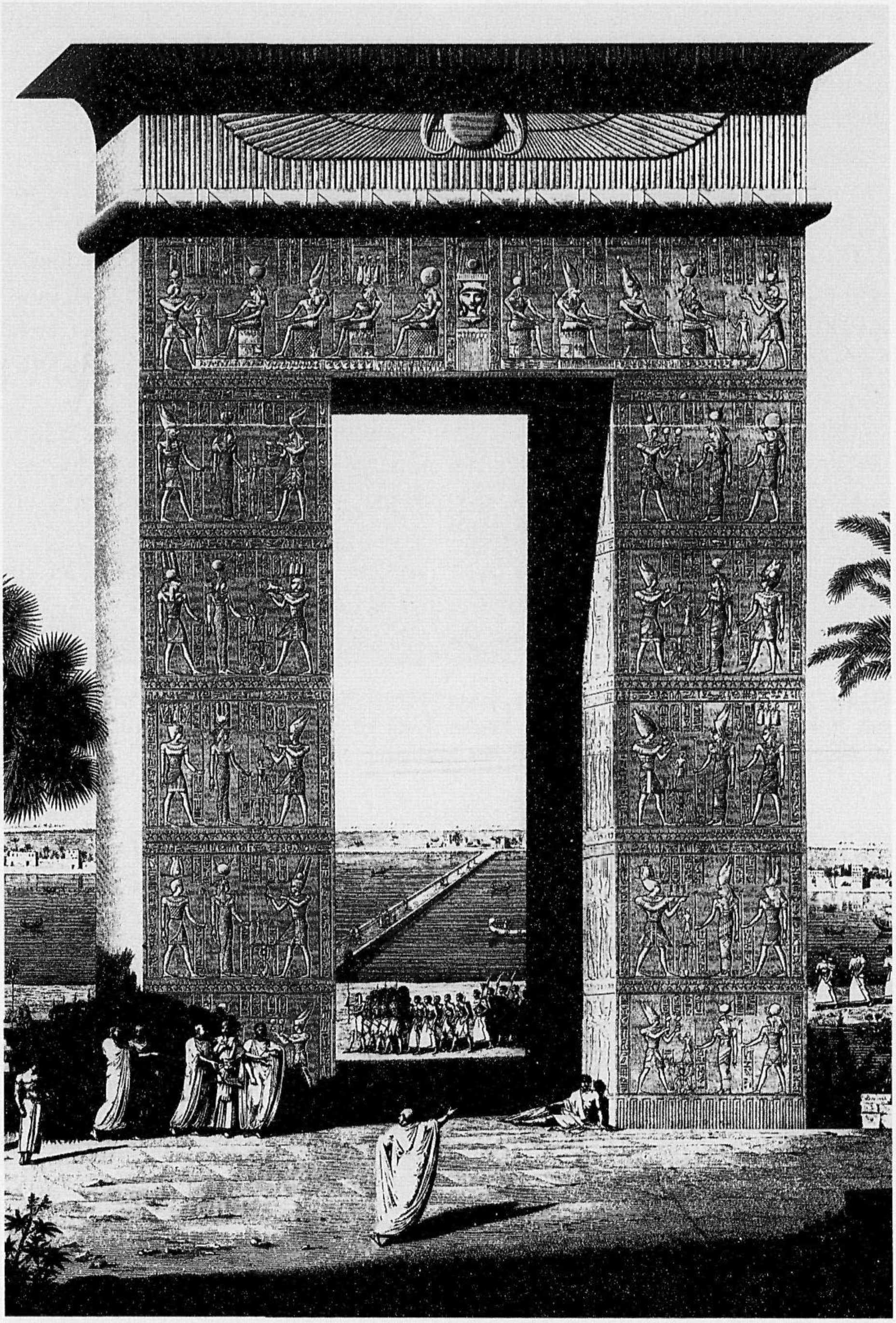


Fig. 4. Propilone del tempio di Hathor a Dendera (Da *Description de l'Egypte, Antiquités (Planches)*, IV, Paris 1817, tav. 6).

Fig. 5. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, porta sud, rilievo dello stipite destro (Foto B. Jaeger, N. 4862).

Fig. 6. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, porta sud, rilievo dello stipite sinistro (Foto B. Jaeger, N. 4868).

delle loro scene sono riprese dagli originali con alcune inesatezze e semplificazioni, come il fatto che una divinità sola – e non due – sta di fronte al rè, e con una resa maldestra delle figure [18]. Anche la sequenza delle scene viene in parte mantenuta. Ritroviamo così il rè che offre alla dea successivamente un pettorale, unguenti e, due volte, il sistro (figg. 5-6). Talune scene sono state riprese da altre tavole della *Description*, anche loro non pubblicate altrove e pure rappresentanti porte, come quella di Evergete a Karnak [19] (figg. 7-8). Questo tentativo di decorare le porte della Sala proprio nel modo in cui furono decorate quelle antiche, evidenzia l'intenzione degli artisti di proporre un autentico revival archeologico e la scelta della porta di Dendera è ovviamente una scelta d'architetto, Jappelli.

Le quattro statue di Sekhmet, disposte negli angoli della Sala, hanno un

[18] Per una descrizione dettagliata dei 24 stipiti della Sala egizia con indicazione delle fonti usate, si veda JAEGER, *Jappelli* (nota 1), pp. 195-199.

[19] *Description* (nota 17), III, Paris 1812, tavv. 52-53.

Fig. 7. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, porta nord, rilievo dello stipite sinistro (Foto B. Jaeger, N. 4909).

Fig. 8. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, porta nord, rilievo dello stipite destro (Foto B. Jaeger, N. 4886).

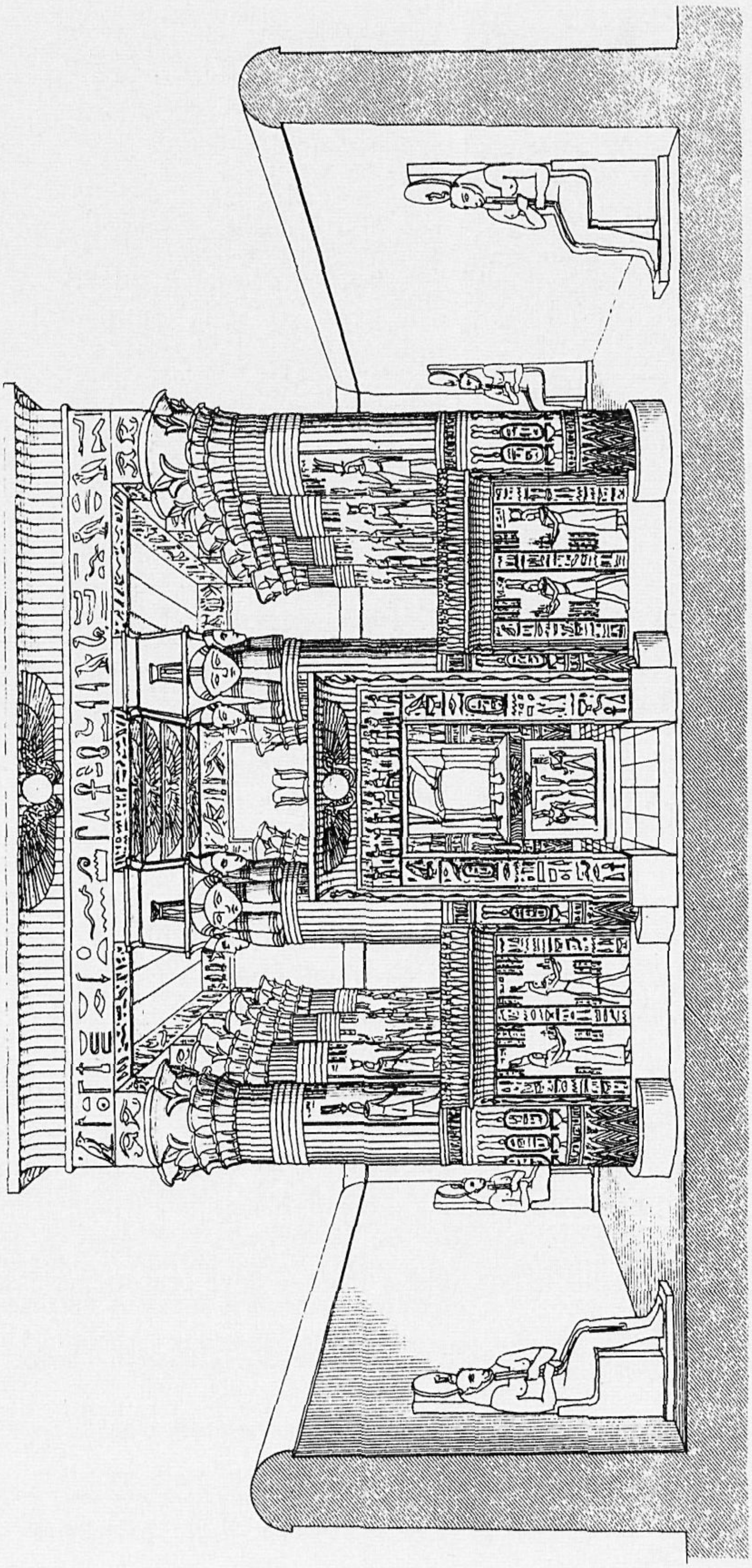
legame concreto con Padova: sono calchi [20] in stucco dipinto di una delle due statue di Sekhmet seduta, asportate da Giovanni Battista Belzoni (1778-1823) dal tempio di Mut a Karnak e da lui regalate alla sua città natale, nel 1819. L'idea di disporre i quattro calchi in questo modo gli fu molto probabilmente suggerita da una ricostituzione di fantasia del piccolo chiosco di Qertassi in Nubia, pubblicata nell'*Architettura egiziana descritta e dimostrata coi monumenti* di Luigi Canina (1795-1856) [21] (fig. 9). Giuseppe Jappelli conosceva certamente l'opera del Canina, in corso di stampa a Roma proprio nel momento in cui egli vi si trovava, nel 1839/1840 [22]. Il fatto di aver disposto di un'autentica statua di Sekhmet a Padova deve certamente essere stata una spinta decisiva.

È più difficile, invece, ritrovare le fonti delle due statue di naofori in

[20] E non copie come le misure che abbiamo effettuate sugli originali ci hanno permesso di osservare.

[21] Vol. II, Roma 1839-1844, tav. LXXXIV (la leggenda "Tempio a Gartasse nella Nubia" indicava chiaramente allo Jappelli il carattere del monumento da cui stava ispirandosi).

[22] Si veda oltre, p. 260.



VEDVTA DEL PROSPETTO

Fig. 9. *Chiosco di Qertassi in Nubia* (Da L. Canina, *L'architettura egiziana descritta e dimostrata coi monumenti*, II, Roma 1839-1844, tav. LXXXIV).

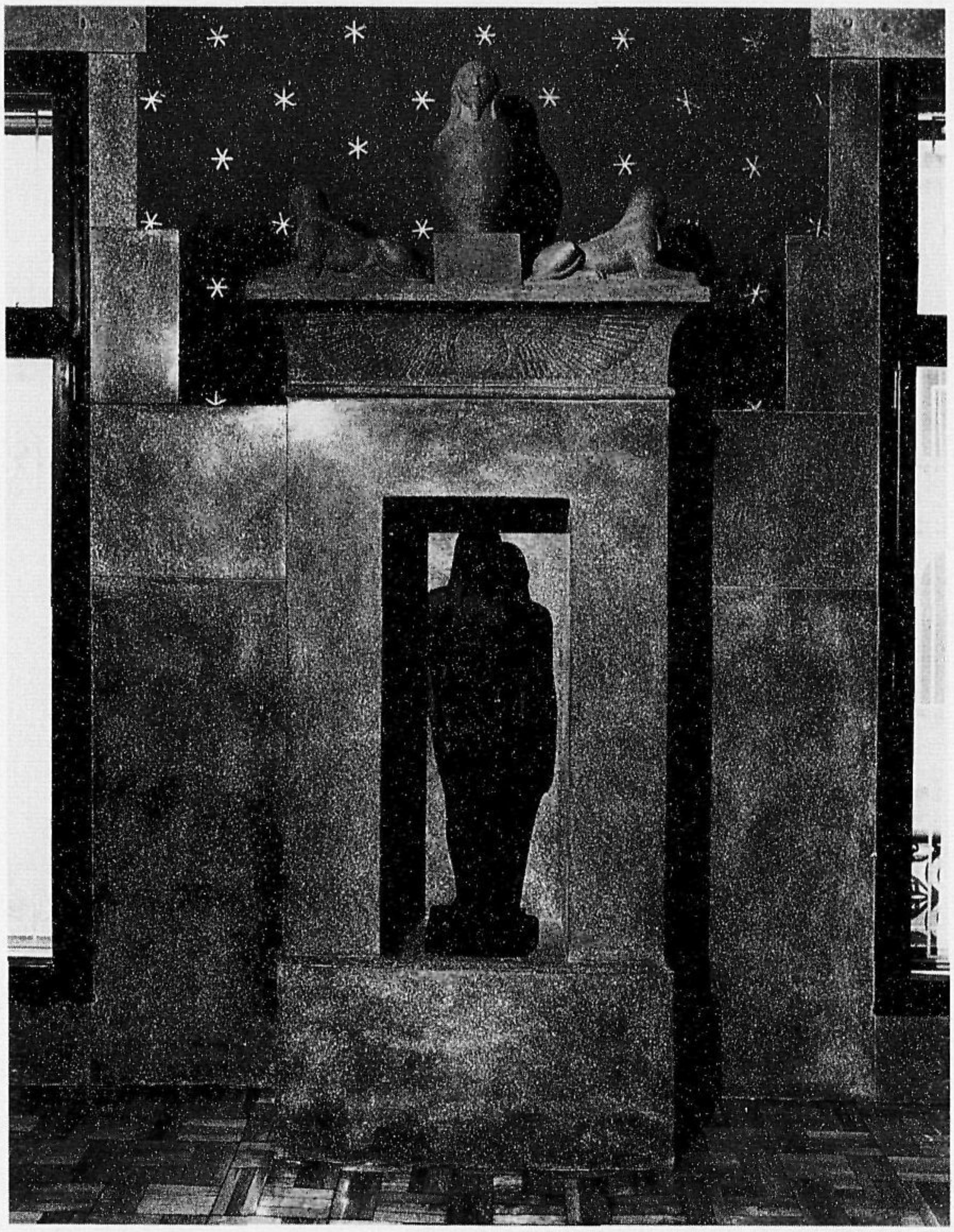


Fig. 10. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, naos del lato est (Foto Gabinetto Fotografico Musei Civici di Padova).

stucco (figg. 10-11), perché combinano elementi caratteristici di due tipi statuari antichi diversi, che non potevano coesistere nella stessa opera: il naoforo e la statua di Iside avvolta nelle proprie ali. I due tipi erano ben noti sin dal Settecento attraverso qualche originale e riproduzioni a stampa[23]. Per quanto ne sappiamo oggi, intorno al 1840, in Italia, un solo naoforo – anche

[23] Per il naoforo, cfr. A. ROULLET, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome* (Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 20), Leiden 1972, pp. 111-115, n[i] 187-200 con tavv. CLIV-CLXII; per Iside avvolta nelle proprie ali, si veda *ivi*, p. 64, n. 46 con tav. XLIX.

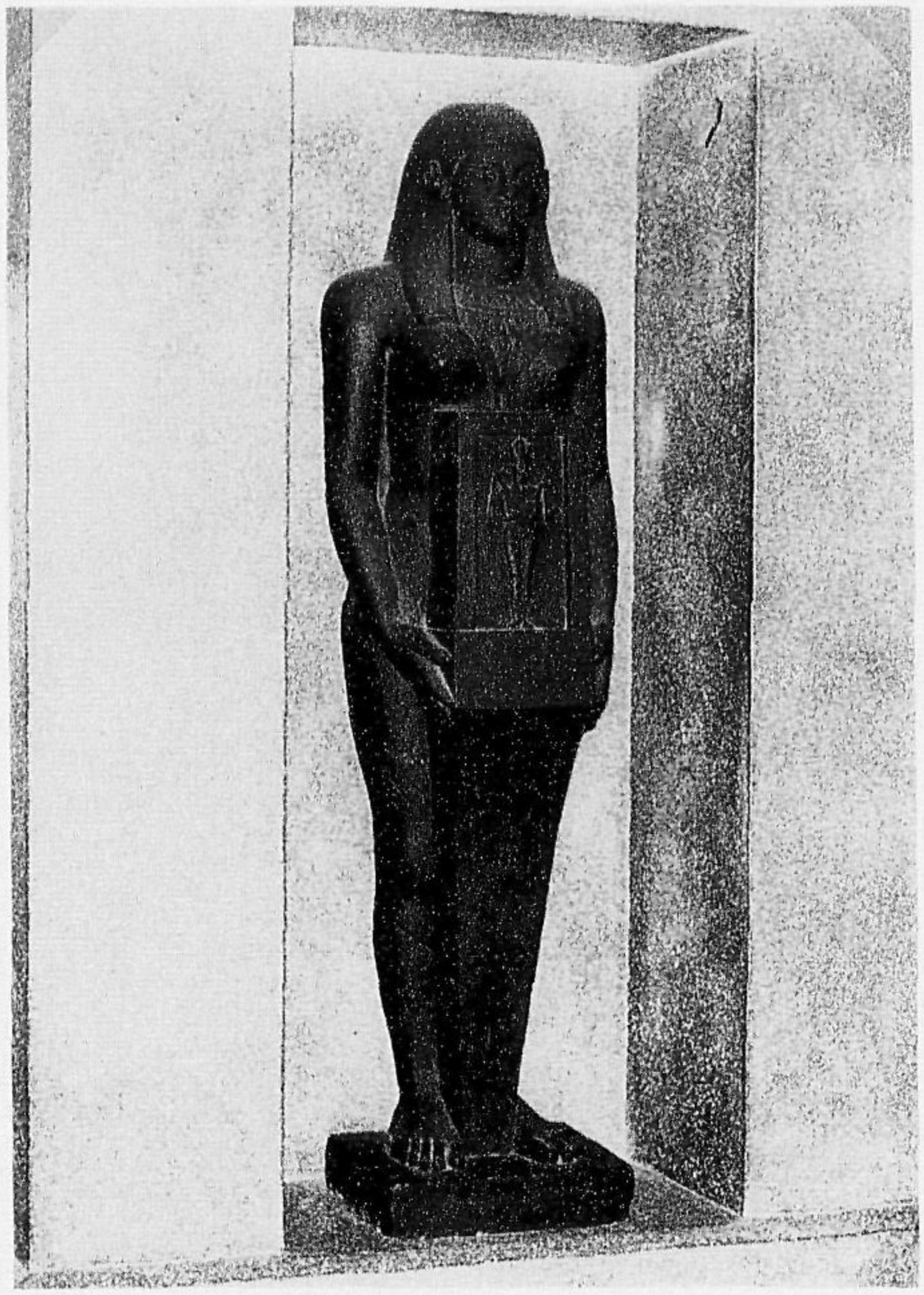


Fig. 11. Sala egizia del Caffè Pedrocchi, naoforo del lato est (Foto B. Jaeger, N. 4402).

se molto differente – può aver ispirato allo Jappelli le statue del Pedrocchi, la celebre statua di Udjahorresne (fig. 12) del Museo Gregoriano Egizio del Vaticano[24], inaugurato nel 1839, proprio durante il soggiorno romano di Jappelli. Questa, era inoltre illustrata nella *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)[25]. Alla statua originale fu aggiunta nel Settecento una testa femminile – anche il naoforo della Sala ne ha una[26] – perché si riteneva che il tipo fosse femminile. Ma il naoforo non è alato, sicché le ali della statua del Pedrocchi, accuratamente

[24] G. Botti-P. Romanelli, *Le sculture del Museo Gregoriano Egizio*, Città del Vaticano 1951, pp. 32-40, n. 40 con tav. XXVII; Roullet, *The Egyptian...* (nota 23), p. 114, n. 198 con tav. CLXI.

[25] G. Winkelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, a cura di C. Fea, I, Roma 1783, tav. VII.

[26] Ma gli occhi a mandorla offendono la vista come elemento estraneo allo stile adottato: Jaeger, *Le café Pedrocchi*, cit. (nota 1), p. 207, nota 40.

Fig. 12. Statua di Udjahorresne (Da G. Winkelmann, *Storia delle arti del disegno*, I, Roma 1783, tav. VII).

ripiegate sulle cosce, hanno un'origine diversa; sono riconducibili ad un altro tipo femminile, ovviamente a qualche raffigurazione di Iside alata, come forse su un noto rilievo romano, pubblicato da Montfaucon e Winckelmann, a sua volta modello per la statua settecentesca di Iside nella Sala egizia della villa Borghese, a Roma[27]. Il naoforo è il punto debole della decorazione, probabilmente per mancanza di confronti diretti con statue antiche a Padova.

Per le sfingi e le statue di Osiride Canopo disposte sulle cornici dei due *naoi*, i modelli erano numerosi, tanto a Roma quanto nell'Italia settentrionale e nelle pubblicazioni contemporanee. Le statue del Pedrocchi sono mediocri e non presentano caratteristiche riconducibili a un modello preciso, scarsa è la fedeltà verso il tipo antico. Le teste, quasi emisferiche, rendono difficile

[27] M. Pantazzi, in *Egyptomania. L'Egypte dans l'art occidental 1730-1930*, cat. mostra Parigi 1994, a cura di J.-M. Humbert-M. Pantazzi-C. Ziegler, Paris-Ottawa 1994, pp. 101-103, n. 39.

una disposizione corretta del *nemes*. Le sfingi non sono sdraiate sul loro zoccolo ma stanno leggermente rizzate sulle zampe anteriori.

Le raffigurazioni di divinità del Nilo incise sul vetro smerigliato delle finestre superiori, invece, prendono nuovamente spunto dalla *Description de l'Egypte* [28]: risalgono alla decorazione laterale del trono dei colossi di Memnone e un esame attento delle figure consente di determinare la tavola corrispondente della *Description* quale fonte d'ispirazione, nonostante l'esistenza, nel 1840, di varie pubblicazioni con raffigurazioni simili.

Gli architravi lungo le pareti sono decorati con file di personaggi ispirate a certi fregi di tempi riprodotti nella *Description* e con strisce di geroglifici autentici o di fantasia, combinati senza cura particolare. Infatti, gli artisti avevano, nei loro taccuini di schizzi, campionature di geroglifici ricopiate casualmente da originali o da altri taccuini, non sempre copie accurate. Questa osservazione rimane valida anche dopo il deciframento dei geroglifici.

Le protomi leonine raffigurate al di sotto degli architravi delle pareti settentrionale e meridionale, attacate all'estremità di elementi a strapiombo, derivano da doccioni a testa di leone illustrati nella *Description de l'Egypte*. La stessa fonte può essere accertata per i cinocefali di queste pareti e per gli arpisti del lustro [29].

Ultimo elemento da commentare, il soffitto azzuro stellato: esso va considerato sotto un angolo molto particolare, anche se la *Description de l'Egypte* potrebbe bastare quale punto di partenza per spiegare la scelta degli artisti [30]. Gli impulsi che, personalmente, percepiamo dietro questa realizzazione sono tre, tutti a livelli diversi. Al livello, per così dire, inferiore, pare indiscutibile l'influenza della decorazione delle sale egizie con soffitto stellato del Museo Gregoriano Egizio nel Vaticano, inaugurato proprio durante il soggiorno romano dello Jappelli. Ad un livello che chiameremmo medio, va osservato che il soffitto stellato è soltanto uno degli elementi che mirano a fare della Sala egizia un complesso decisamente policromo. Ora, durante la prima metà dell'Ottocento, la policromia riappare nell'architettura europea in concomitanza con la presa di coscienza del ruolo del colore nell'arte greca, da una parte, e con la rivisitazione del discorso sull'arte gotica, dall'altra. Un soffitto stellato fu dipinto in numerosi edifici religiosi precedenti quest'epoca. È proprio in questa corrente internazionale – e Jappelli era un artista di cultura internazionale – che dobbiamo, ci sembra, inserire la Sala egizia del

[28] *Description* (nota 17), II, Paris 1812, tav. 22.

[29] *Description* (nota 17), IV, Paris 1817, tav.16 (protomi); I, Paris 1809, tav. 13, 3 (cinocefali); IV, Paris 1817, tav. 66 (arpisti).

[30] *Description* (nota 17), I, Paris 1809, tav. 18; II, Paris 1812, tavv. 14 e 37.

Pedrocchi e il suo soffitto stellato. Finalmente, al livello superiore, conviene tener presente che la volta stellata è un importante simbolo massonico e Jappelli era stato massone; per questa ragione, ha spesso coinvolto la massoneria nelle sue realizzazioni architettoniche e decorative.

* * *

Dopo questa descrizione e questo breve commento, conviene ora ricercare quali influenze hanno contribuito all'inserimento di un ambiente egittizzante nel complesso eclettico del Caffè Pedrocchi.

I primi autori ad aver affrontato il problema hanno decisamente parlato di opera in «omaggio a Belzoni», influenzata, anzi, dal Belzoni stesso, sopravvalutando fin dal principio il ruolo svolto dall'archeologo padovano[31]. Nel 1977, Claudia Dolzani ridimensionò questo giudizio[32], ricordando l'influenza dell'Inghilterra e sottolineando quelle del Piranesi (1720-1778) e

[31] Il meccanismo di questo accostamento, *a priori* non documentato, fra Jappelli e Belzoni, prende le mosse da un'affermazione semplicistica: residente a Padova negli anni 1819/1820, Jappelli *dovette* ricercare il contatto con Belzoni, nel momento in cui questi rientrò in patria dall'Egitto (L. GAUDENZIO, *G.B. Gaudenzio avventuriero onorato*, Padova 1960, p. XLII). Poco dopo, Gallimberti celebrava «la Sala egiziana, che Giuseppe Jappelli eseguì in omaggio a Giambattista Belzoni» (N. GALLIMBERTI, *Giuseppe Jappelli*, Padova 1963, p. 66). Questa asserzione, formulata da chi scrisse pagine molto importanti sullo Jappelli, influenzò la critica posteriore in modo duraturo, benché l'autore avesse anche diffusamente fatto caso dell'influenza dell'Inghilterra sullo Jappelli (*ivi*, pp. 60-66): per esempio A. CAVALLARI MURAT, *I teorici veneti dell'età neoclassica*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di scienze morali e lettere, 122 (1964), p. 207 con nota 30, e P.L. FANTELLI, in *Jappelli e il suo tempo* (nota 2), II, p. 779, il quale vide nello Jappelli «simpatie egizie, probabilmente indotte dalla conoscenza di G.B. Belzoni», nonché R. MASCHIO, *Immagini, ricordi, rovine. Iconografia dei protagonisti*, in *Il Caffè Pedrocchi in Padova* (nota 2), pp. 74-75, nota 1 («[...] la sala egizia che, fuor d'ogni dubbio, è dedicata al Belzoni [...] *monumento* e *omaggio* alla figura e all'impresa del concittadino Belzoni [...]») e, finalmente, F. CIMMINO, *Giovanni Battista Belzoni: un pioniere degli scavi in Egitto*, in *Viaggiatori veneti alla scoperta dell'Egitto*, a cura di A. SILIOTTI, Venezia 1985, p. 92. Lo stesso "meccanismo" riappare nel tentativo d'identificare il ritratto d'arabo ad opera di G. Demin della Sala moresca. La suggestione a volte fatta che si possa trattare di un ritratto o anche di una mera allusione a G.B. Belzoni (MASCHIO, in *Il Caffè Pedrocchi in Padova* [nota 2], pp. 63 e 74-75, nota 1; BANZATO, *Il piano nobile* [nota 2], p. [10], il quale si esprime, a ragione, con maggior cautela) ci sembra infondata. Deriva pure dal procedimento che fa della Sala egizia un "omaggio a Belzoni": «In ogni caso il *precedente* della sala egizia che, fuor d'ogni dubbio, è dedicata al Belzoni, dovrebbe tornare a conferma di un cordiale *plauso* dello Jappelli all'esploratore padovano» (MASCHIO, cit.).

[32] In una comunicazione presentata al Convegno dedicato a Giuseppe Jappelli e pubblicata nel 1982: *Rapporti tra G.B. Belzoni e Giuseppe Jappelli nell'ambito della nascente attività collezionistica egiziana a Padova, e in altri centri del Veneto*, in *Jappelli e il suo tempo* (nota 2), II, pp. 491-496.

della massoneria, senza rimettere in discussione, però, la preminenza, finora ammessa, del Belzoni [33]. La critica ulteriore riprese i suoi argomenti senza modifiche notevoli [34]. Solo Giuseppe Pavanello [35] indagò più avanti, chiamando in causa l'influenza del pittore e decoratore bolognese Antonio Basoli (1774-1843) e certe decorazioni egittizzanti di Roma. Per la prima – e unica – volta, a nostra conoscenza, Belzoni va considerato qui, come una delle fonti possibili per Jappelli, fra molte altre.

Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che il Belzoni lasciò Padova nel 1794, quattordicenne [36], che vi ritornò solo tre volte e complessivamente per pochi mesi [37], morendo nel 1823 in Africa centrale, 17 anni prima che lo Jappelli si occupasse della decorazione del Caffè Pedrocchi. Inoltre, l'opera del Belzoni *Narrative of the Operations* non fa parte delle fonti usate dagli ideatori della Sala egizia [38] e, finalmente, anche se Belzoni e Jappelli si sono brevemente incontrati a Padova nel 1820, quest'ultimo fatto, finora documentato soltanto da due lettere di Belzoni, sembra senza portata particolare; le due suddette missive attestano soltanto, con il loro italiano approssimativo, la lontananza di Belzoni dalla patria [39]! Se la città di Padova manifestò gratitudine per il dono delle due statue di Sekhmet con il conio di una medaglia

[33] «G.B. Belzoni il motore occasionale che ha fornito l'impulso determinante, la spinta concreta alla realizzazione»: DOLZANI, *ivi*.

[34] Anzitutto MAZZA, *Jappelli e Padova* (nota 2), p. 72 e PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), p. 16, nota 18, pp. 64 e 80-81. Tuttavia, ambedue gli autori si sono resi conto dell'insufficienza del riferimento a Belzoni per spiegare la Sala egizia. Così, PUPPI, *ivi*, pp. 80-81, evoca la possibilità di un'influenza complementare esercitata dalle collezioni egizie di Roma e dei dintorni di Padova, in particolare dalle antichità egizie esposte nel giardino della villa Querini d'Altichiero; quest'ultima ipotesi ci sembra, a sua volta, insufficiente: JAEGER, *Jappelli* (nota 1), pp. 263-264, nota 170.

[35] *L'«ornatissimo» Pedrocchi*, in *Il Caffè Pedrocchi in Padova* (nota 2), pp. 104-105.

[36] GAUDENZIO, *Belzoni* (nota 31), p. XXIV.

[37] Prima, nel 1800 e nel 1801 (*ivi*, p. XXIV), e, più tardi, al ritorno dall'Egitto, per un soggiorno di appena più di un mese, dalla fine dicembre 1819 al 1° febbraio 1820: cfr. L. MONTOBBIO, *Giovanni Battista Belzoni. La vita i viaggi le scoperte*, Padova 1984, pp. 129, 132, 137 e 139. Pur essendo noti da molto tempo i documenti a testimonianza di queste date, l'ultimo soggiorno padovano del Belzoni viene spesso prolungato in maniera imprecisata e senza giustificazioni.

[38] *Narrative of the Operations and Recent Discoveries within the Pyramids, Temples, Tombs, and Excavations, in Egypt and Nubia; [...]*, 2 voll., London 1820 (il volume di 44 tavole è intitolato *Plates Illustrative of the Researches and Operations of G. Belzoni in Egypt and Nubia*); supplemento *Six New Plates Illustrative of the Researches and Operations of G. Belzoni in Egypt and Nubia*, London 1822.

[39] Si veda E. BELLORINI, *Due lettere inedite e il Testamento di G.B. Belzoni*, "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova", 40 (1924), p. 118 e L. GAUDENZIO, *Memorie Belzoniane*, "Padova", 1 (1955), n. 2, pp. 28-29.

commemorativa[40], e se la morte del Belzoni suscitò, a Padova, iniziative destinate ad onorare la sua memoria[41], queste testimonianze, da parte della città natale, non sembrano documentate al di là degli anni direttamente successivi alla sua scomparsa, dopodiché la sua memoria cadde per decenni nell'oblio per risorgere solo dopo la metà del secolo[42].

La spiegazione, quindi, va ricercata altrove e conviene analizzare il *cursus* artistico di Giuseppe Jappelli.

Nato a Venezia nel 1783, Jappelli si iscrisse all'Accademia Clementina di Bologna per l'anno accademico 1798/1799[43]. A quest'epoca, l'ambiente artistico bolognese, stimolato dalla massoneria, era abbastanza composito[44] e la reviviscenza dell'Egitto aveva preso l'avvio già parecchi decenni prima, in particolare grazie al decoratore Mauro Tesi (1730-1766); questo antesignano del Piranesi, incoraggiato dal conte Francesco Algarotti (1712-1764) e influenzato dal *Voyage d'Egypte et de Nubie* (1755) di Frédéric Louis Norden (1708-1742), disegnava delle decorazioni interne nel gusto egizio almeno sin dal 1760, quasi dieci anni prima della pubblicazione dell'opera settecentesca che più contribuì a diffondere la moda dell'Egitto nelle arti applicate: le *Diverse maniere d'adornare i cammini* di Giovanni Battista Piranesi, con la sua introduzione intitolata *In difesa dell'architettura egizia e toscana*. Una raccolta di disegni del Tesi, quattro dei quali in stile egizio, venne stampata a Bologna quale opera postuma, nel 1787[45]. La sua influenza fu veramente duratura poiché ancora verso il 1830 ne è documentata una ripresa, nella villa Cavalli a Santa Maria Nova (Fo). Di sicuro, Jappelli studiò

[40] G. Gorini, *Giuseppe Jappelli e le medaglie padovane del suo tempo*, in *Jappelli e il suo tempo* (nota 2), II, p. 644 con fig. 9a-b.

[41] Come la sottoscrizione pubblica promossa per la realizzazione di un monumento inaugurato nel luglio 1827, opera dello scultore padovano Rinaldo Rinaldi (1793-1873). Fu sistemato all'interno del Salone del Palazzo della Ragione, al di sopra dell'ingresso: cfr. *Padova e l'Egitto*, a cura di A. Siliotti, Firenze 1987, p. 81 con fig.

[42] Oblio interrotto, a nostra conoscenza, soltanto nel 1853 con la realizzazione della grande statua-ritratto ad opera di Natale Sanavio (1827-1905): cfr. N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, pp. 244-245 con nota 3; G. Peretti, *Belzoni: il pioniere dell'egittologia*, Este 1985, tav. 17.

[43] Cfr. Puppi, *Jappelli: Invenzione* (nota 2), pp. 226-228.

[44] Cfr. A. Matteucci, *Giuseppe Jappelli e la cultura bolognese*, in *Jappelli e il suo tempo* (nota 2), I, pp. 137-150; Ead., *Committenza e massoneria a Bologna in età neoclassica*, in *Massoneria e architettura, Convegno di Firenze 1988*, a cura di C. Cresti, Foggia 1989, pp. 143-153.

[45] M. Tesi, *Raccolta di disegni originali estratti da diverse collezioni pubblicata da Lodovico Inig Calcografo in Bologna* [Bologna 1787], tavv. XXXI-XXXIII e XXXIX; cfr. D. Syndram, *Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, 104), Frankfurt am Main 1990, figg. 77-78.

l'opera del Tesi durante l'anno bolognese trascorso al contatto di artisti della sua generazione infervorati per quest'ultimo e per Piranesi, in particolare Pelagio Palagi (1775-1860) e Antonio Basoli, destinati anch'essi a svolgere un ruolo importante.

Palagi s'interessò all'Egitto sin da giovane come ne testimoniano i disegni dall'antico e in stile egizio. È il caso di una scenografia probabilmente riconducibile alla tragedia *La morte di Cleopatra* di Sebastiano Nasolini (ca.1768-?), rappresentata a Bologna nel 1797[46]. Un altro disegno importante documenta la maniera in cui un artista si costituiva una raccolta di modelli egizi, sul finire del Settecento: si tratta di un foglio di disegni dall'antico[47] con ventisei monumenti e oggetti copiati dal *Recueil d'antiquités* del conte di Caylus (1692-1765) e cinque dall'*Antiquité expliquée* di Bernard de Montfaucon (1655-1741). Inoltre, Palagi acquistò, nel 1831, migliaia di oggetti egizi da Giuseppe Nizzoli (*fl.* 1814-1841), i quali formarono più tardi, grazie alla sua munificenza, la collezione egizia del Museo Civico Archeologico. Per capire l'Egitto del Palagi, va pure segnalato che l'artista era probabilmente affiliato alla massoneria[48].

Basoli, invece, non era collezionista; però, le testimonianze del suo gusto per l'Egitto – pitture, disegni, decorazioni interne e scenografie – sono più variate di quelle del Palagi e altrettanto precoci[49]. Egli fece stampare fra il 1810 e il 1839 almeno cinque raccolte di decorazioni interne con degli esempi in stile egizio. Basoli e Jappelli erano ambedue assetati di conoscenze e cercarono sempre di ampliarle in tutti i modi possibili. L'influenza del Basoli su Jappelli è accertata e rintracciabile al di là della permanenza bolognese dello Jappelli.

Osserviamo che l'Egitto antico arricchiva il repertorio iconografico dell'ambiente bolognese già decenni prima che Jappelli scegliesse proprio questa città per ampliare la sua formazione. Sotto questo particolare aspetto, Bologna era diventata il centro più influente d'Italia dopo Roma, ma prima di Napoli e della Toscana, grazie, soprattutto, a un ambiente dove due forze sinergiche – l'Accademia Clementina e la massoneria – intrattenevano e fondevano il gusto dell'Egitto antico. Questo clima influenzò Jappelli, e

[46] D. Lenzi, in *L'Arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, cat. mostra Bologna 1979, a cura di A.M. Matteucci *et al.*, Bologna 1980, pp. 204-205, n. 309 con fig. 267; M. Pantazzi, in *Egyptomania* (nota 27), pp. 397-398, n. 240.

[47] Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (fondo Palagi), disegno inv. 856: cfr. Jaeger, *Jappelli* (nota 1), pp. 206-207 con nota 196 e fig. 8.

[48] Cfr. A.M. Matteucci, in *Architettura e massoneria*, a cura di M. Fagiolo, Firenze 1988, pp. 70-71.

[49] Per l'Egitto di Basoli, si veda A. Borgogelli, *Le città impossibili. Vedute immaginarie di Antonio Basoli*, "FMR", 114 (Febbraio 1996), pp. 51-80 (con bibl. precedente).

le tendenze eclettiche bolognesi lasciarono nell'artista veneziano tracce durature.

Dopo il soggiorno di un anno a Bologna, Jappelli tornò a Padova e fu attivo inizialmente nell'arte dei giardini, un campo al quale rimase fedele durante tutta la sua carriera. È possibile che abbia svolto, fra l'altro, un ruolo di consulenza nella realizzazione del casino del giardino Dalla Libera nei pressi di Padova, intorno al 1820[50]. Esso è oggi distrutto ma il committente stesso lo descrisse e ne spiegò la ragion d'essere in un opuscolo: «Il casino racchiude [...] tre stanze, l'una d'egizia forma, l'altra pinta di greca mitologia, la terza adorna di prospetti degli antichi avanzi di Roma [...]. Per amare la campestre solitudine ed a lungo gli avvantaggi goderne, [...] l'esempio di tre grandi Nazioni e dei maggiori tra gli uomini che in quelle vissero ce ne assicura [...]»[51].

Nel 1824, Jappelli presentò un progetto per la nuova Università di Padova. Questo, mai realizzato e senza componente egittizzante, è molto importante per le informazioni contenute nella "Prefazione", dello Jappelli stesso, sulla cultura, il metodo lavorativo e il tipo di conoscenze bibliografiche dell'autore: sono impressionanti la preparazione scientifica e le letture, innumerevoli ed aggiornate[52]. Egli aveva un gusto spiccato per le raccolte stampate di decorazioni interne che proponevano agli artisti campionature d'arte decorativa in tutti gli stili, incluso l'egizio. Si mostra, inoltre, orientato verso l'Inghilterra.

Nel 1826, proprio nell'anno in cui il Pedrocchi chiese allo Jappelli di condurre a termine l'edificazione e la decorazione del Caffè, la Municipalità lo incaricò di progettare un nuovo cimitero per la città. I suoi disegni[53] non furono accettati, ma destano l'attenzione per un prestito all'architettura egizia: i due portali delle mura e la cappella del cimitero sono rastremati. Tuttavia, questa inclinazione della parete esterna è mantenuta tale quale per l'apertura della porta stessa, il che è contrario alle regole dell'architettura egizia.

Poco dopo, Jappelli ricevette l'incarico di costruire la villa Gera, a Conegliano (Tv), per Bartolomeo Gera, una figura in vista della cultura lo-

[50] MAZZA, *Jappelli e Padova* (nota 2), pp. 50-51.

[51] [A. DALLA LIBERA], *Dei Giardini del loro effetto morale e della scelta e coltivazione delle piante pei medesimi*, Milano 1821, pp. 12-13; questo testo importante è riprodotto *in extenso* da JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 231.

[52] Cfr. PUPPI, *Jappelli: Invenzione* (nota 2), pp. 233-235. Per valutare la cultura dello Jappelli, ci manca solo la conoscenza della sua biblioteca personale, senza dubbio importante: cfr. JAEGER, *Jappelli* (nota 1), pp. 271-272 nota 243.

[53] Padova, Archivio di Stato, Atti Comunali, busta 1154/15-21 (7 disegni); cfr. GALLIMBERTI, *Jappelli* (nota 31), pp. 45-46 con fig.

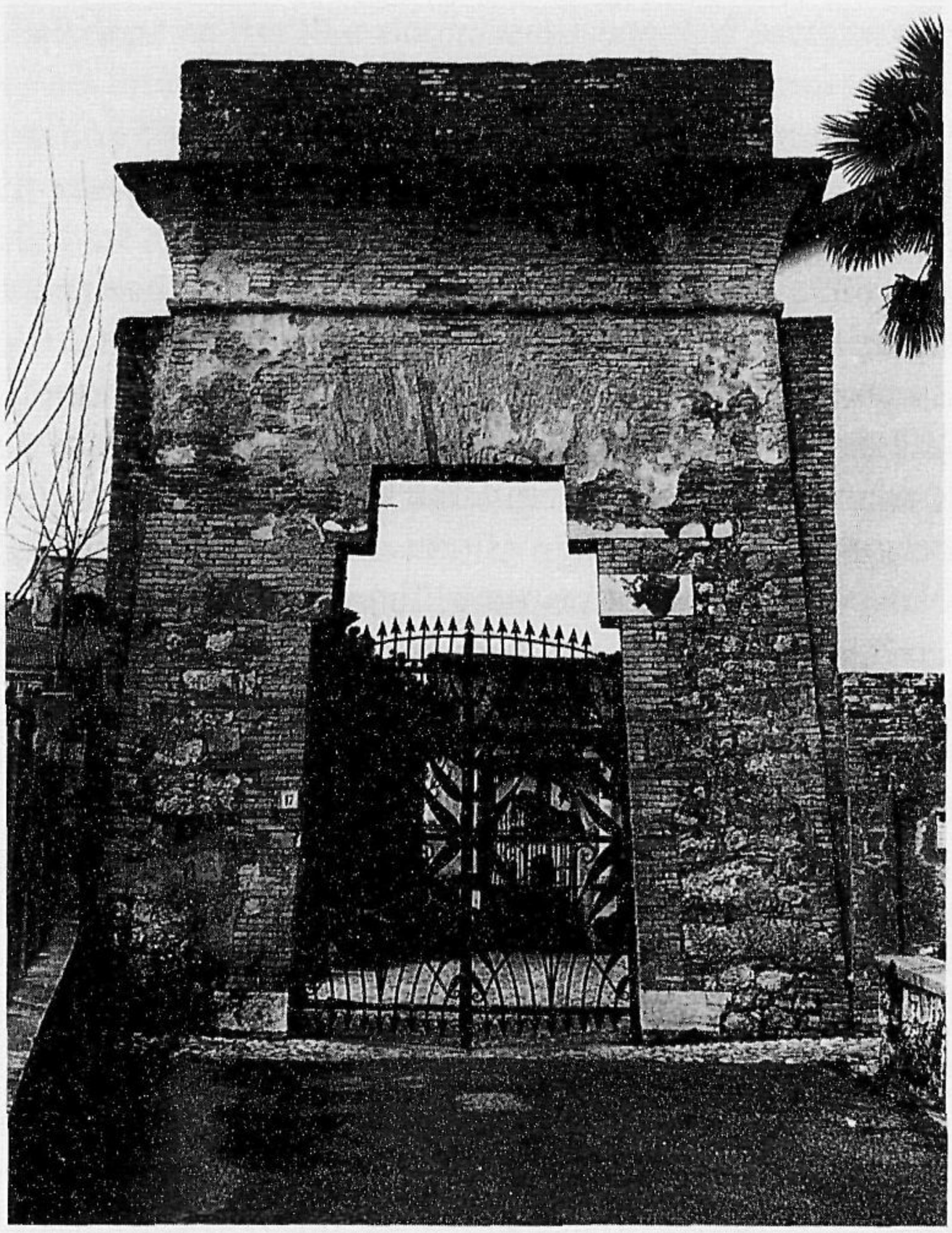


Fig. 13. Porta egizia della villa Gera a Conegliano (TV), lato esterno (Foto B. Jaeger, N. 4331).

cale[54]. Realizzò, sulla pendenza di una collina orientata a sud, una villa neoclassica con un grande pronao ionico. L'accesso alla villa si effettua lateralmente, attraverso una porta monumentale in stile egizio (fig. 13), seguita, a 40m di distanza, da un arco romano[55]. La porta egizia è costituita da due stipiti rastremati. Però, al contrario di quanto succede nell'architettura

[54] Dottore in scienze agrarie, amico del Conte Cicognara; suo fratello Vittore Maria (1758-1836) era architetto, membro del Governo centrale di Treviso dopo la caduta della Repubblica di Venezia e Presidente dell'Accademia Agraria di Conegliano.

[55] Per la villa Gera e la sua porta egizia, si veda in particolare CARTA MANTIGLIA, *Jappelli architetto* (nota 2), pp. 542-543 e fig. 20; GALLIMBERTI, *Jappelli* (nota 31), pp. 91-92 con fig.; E. PICCOLI, *Villa Gera a Conegliano Veneto*, "L'Architettura", 12 (Febbraio 1967), n. 10 (136), pp. 682-689; JAEGER, *Jappelli* (nota 1), pp. 209-211 con note 247-271, fig. 9 e tavv. 82-83. La porta è alta 8,40 m e larga 6,85 m.

egizia e come abbiamo appena visto nel caso del progetto per l'ingresso del cimitero di Padova, la rastremazione rimane identica sul lato interno degli stipiti. Questo costrinse l'architetto a realizzare un cancello ugualmente rastremato, sicché la verticalità riappare soltanto lungo l'asse centrale dei battenti del cancello. Questa disposizione, nonché gli elementi a strapiombo, sulla parte superiore degli stipiti, sono caratteristiche estranee all'architettura egizia: derivano, infatti, dall'arte etrusca, da dove furono riprese per la prima volta da Piranesi, appassionato indagatore della cultura etrusca, il quale le inserì inconsapevolmente nel repertorio egizio. La parte superiore della porta egizia è costituita da un architrave con cornice a guscio e listello, la quale presenta tracce di decorazione sul suo lato interno: vi si riconosce la parte inferiore di una sfinge (petto, zampe) e l'ala sinistra di un disco solare alato. Un altro architrave, massiccio, riposa su questa cornice e si rivela quale adattamento all'architettura egizia dell'attico dell'arco trionfale romano. Infine, anche il cancello della porta presenta elementi decorativi egittizzanti: una leonessa e uno sciacallo sdraiati.

All'interno, un solo elemento decorativo può essere ricollegato all'iconografia egizia: si tratta di un piccolo rilievo – di autore ignoto – con la raffigurazione alquanto incorretta di un uccello di innegabile derivazione egizia[56].

Sottoposta ad attento esame la villa Gera appare insolita, arcana anzi, in molti particolari dell'architettura, dell'accesso e della pianta interna. L'ingresso alla proprietà non è situato di fronte alla facciata principale, ma sul lato orientale: il visitatore attraversa una porta egizia, seguita da un arco romano e, dopo un percorso indiretto e volutamente *reso difficile* lungo la facciata posteriore della villa stessa, ne varca la soglia, di nuovo lateralmente, ad ovest. Questo percorso tortuoso – che si ripete all'interno della villa – ha un'evidente connotazione iniziatica, massonica, e l'inserzione dell'Egitto quale passaggio iniziale obbligato è significativa, al riguardo. Jappelli è stato massone[57] e, anche se vi rinunciò ufficialmente per motivi d'opportunismo politico, non si astenne mai dall'alludervi nelle proprie opere[58]. Dopo un

[56] Su questo particolare e il suo significato, si veda JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 210 con note 261-264 e tav. 83,2.

[57] Dal 1803 al 1813: si veda L. PUPPI, *Giuseppe Jappelli e la massoneria: una profezia inquietante*, in *Massoneria*, cit. (nota 44), pp. 175-180 con bibl. precedente = ID., *A proposito di Giuseppe Jappelli e la massoneria*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji" [= Mélanges Krun Prijatelj], 33 (Split 1992), pp. 505-510 (versione definitiva).

[58] Come già ripetutamente segnalato da PUPPI, *Jappelli: Invenzione* (nota 2), pp. 260-265 e id., *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), pp. 68 sgg. Per l'uso da parte dello Jappelli di un altro simbolo massonico, l'uroboro, si veda GORINI, *Jappelli e le medaglie* (nota 40), pp. 640-642.

primo tentativo, un progetto d'ingresso rastremato per il cimitero di Padova, Jappelli riprese l'idea della porta egizia con il simbolismo annesso e li sfruttò pienamente alla villa Gera e di nuovo, quindici anni più tardi, al Caffè Pedrocchi. Per capire correttamente l'*iter* artistico dello Jappelli e la portata esatta degli impulsi ricevuti nel corso della sua carriera, va segnalato e sottolineato che il suo interesse per l'Egitto era di gran lunga anteriore ai pochi viaggi che intraprese in epoca matura e risale di sicuro all'apprendistato bolognese.

Nell'arco dei quattordici anni che separano l'attività jappelliana alla villa Gera dalla decorazione del piano nobile del Caffè Pedrocchi, l'artista portò a termine la costruzione del Caffè stesso, realizzò qualche altra committenza, intraprese un viaggio abbastanza breve a Parigi e in Inghilterra e soggiornò a Roma per circa un anno.

Nel 1836, Jappelli si recò, dunque, a Parigi e a Londra per l'acquisto di apparecchiature legate alla sua attività d'ingegnere, ma le scarse notizie di cui disponiamo al proposito riguardono quasi tutte questo incarico e le personalità incontrate sono ingegneri e non architetti. Ovviamente, intraprese questo viaggio di quattro mesi – questo spostamento dovremmo piuttosto dire – in qualità di ingegnere e non d'architetto. Il soggiorno parigino fu probabilmente troppo breve per lasciare tracce percettibili dal punto di vista che ci interessa, mentre la permanenza inglese, più lunga, lo mise a contatto di una cultura per la quale provava un'inclinazione particolare. Sono due le influenze inglesi alle quali non può essere del tutto sfuggito, anche se mancano informazioni dirette al riguardo: quella dei fratelli Robert (1728-1792) e James Adam (1732 [1730?]-1794) e, soprattutto, quella di Thomas Hope (1769-1831)[59].

Fra il 1799 e il 1803, Hope ristrutturò una casa della Duchess Street, a Londra, per sistemarvi le sue collezioni di antichità e dipinti; alcune delle sale furono decorate ed ammobiliate in stile greco, romano, egizio e indiano[60]. Nel 1807, Hope rese pubblica questa realizzazione tramite le stampe della raccolta *Household Furniture and Interior Decoration*, un classico della decorazione interiore che certo non sfuggì all'attenzione dello Jappelli[61]. Esiste, peraltro, un manoscritto autografo di Jappelli intitolato *Th. Hope*[62]: si tratta di appunti di lettura dell'opera di Hope *An Historical Essay*

[59] Cfr. GALLIMBERTI, *Jappelli* (nota 31), pp. 62-66; PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), p. 62, nota 69 e p. 64, nota 82.

[60] D. WATKIN, *Thomas Hope 1769-1831 and the Neo-Classical Idea*, London 1968, pp. 93-124 e 210-211; M. PANTAZZI, in *Egyptomania* (nota 27), pp. 186-193, n^{i} 99-102.

[61] Le tavv.VII-VIII e X contengono elementi decorativi in stile egizio.

[62] Padova, Biblioteca Civica, Ms. C.M. 481/22. Il manoscritto è stato segnalato da PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), p. 62 con nota 69 e p. 80 con nota 118; la parte dedicata all'Egitto

on Architecture del 1831, nella traduzione francese del 1839, il che dimostra, per inciso, la persistenza dell'influenza dell'artista inglese a tre anni da questo viaggio. Questi appunti riguardono soltanto uno dei capitoli iniziali, quello dedicato all'architettura egizia, e Jappelli ne ritenne soprattutto particolari familiari alla sua mente d'ingegnere e d'architetto: i monumenti monolitici nonché la solidità e la perennità dell'architettura monumentale, un vero *leitmotiv* di tutti gli scritti della fine del Settecento dedicati all'arte egizia.

Fra il viaggio in Inghilterra e la decorazione del Caffè Pedrocchi, si colloca il soggiorno di Jappelli a Roma, lungo un anno almeno, fra la fine del 1839 e la fine del 1840. Proprio questa esperienza ci darà gli elementi decisivi – gli "anelli mancanti" – per la comprensione globale della realizzazione iconografica delle sale superiori del Caffè Pedrocchi.

Jappelli si recò a Roma per accettare una committenza del Principe Alessandro Torlonia (1800-1886) e intraprendere la sistemazione del giardino all'inglese della sua villa sulla via Nomentana. Jappelli edificò, in questo giardino all'inglese, una serra e una torre in stile moresco, ma non usò lo stile egizio. Tuttavia, questa impresa, al contrario di quanto sarebbe accaduto dopo col Caffè Pedrocchi, ci permette di osservare come Jappelli prese a prestito elementi decorativi da una cultura diversa e in che modo comunicò le relative istruzioni ai propri collaboratori. In questo caso, infatti, due suoi disegni contengono indicazioni sulla scelta e la ripartizione degli elementi decorativi nonché il titolo di una pubblicazione d'arte islamica dove trovare esempi adeguati [63]. La villa Torlonia stessa era appena stata rimaneggiata e decorata da Giovanni Battista Caretti (1803-1878) con sale in stile pompeiano, gotico, rinascimentale e egizio [64]. La decorazione egittizzante è composta da un paesaggio con piramidi e personificazione del Nilo, da tre riquadri sulle pareti nonché mosaici sul pavimento con la storia di Cleopatra, da elementi architettonici finti dipinti sui muri e il soffitto, da fregi con personaggi a chiaroscuro e da strisce di geroglifici intorno alle porte e alle finestre; le porte, un camino e i mobili sono decorati nello stesso stile. Una copia del mosaico di Palestrina ornava il salone da ballo, mentre sfingi di Giuseppe Valadier (1762-1839) erano adibite a fontana. Come nel caso della Sala egizia degli anni 1778-1782 nella villa Borghese, è l'Egitto romano ad essere

è pubblicata da JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 212 con note 291-296, pp. 232-234 (trascrizione diplomatica) e fig. 10.

[63] B. STEINDL, in *Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano*, a cura di M.F. APOLLONI *et al.*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 28-29 (1986), pp. 68-69 con figg. 118-119.

[64] Cfr. *Villa Torlonia* (nota 63), pp. 58-59, 111-112 e 156-157 con figg. 81-84, 156 e 165.

rappresentato qui, con un certo numero di elementi architettonici e decorativi, però, riconducibili all'Egitto antico.

I lavori decorativi intrapresi dal Principe Alessandro Torlonia nella sua villa della via Nomentana si rifanno alla villa Borghese e, tramite il riferimento comune alla villa Hadriana, cercano ovviamente di sfidarla. Tuttavia, il lavoro del Caretti è di scarso valore rispetto a quanto realizzò Jappelli al Pedrocchi e il Principe Torlonia si dimostrò molto deluso dal risultato. Nondimeno, l'Egitto era onnipresente nella villa. Lo stesso Caretti realizzò inoltre, fra il 1834 e il 1840, una sala egizia simile, per una villa di Albano Laziale (prov. Roma), in mezzo a sale in stile ercolaneo, rinascimentale, gotico, decorazioni a grottesche e scene della mitologia classica[65].

A un anno dall'impostazione della decorazione del piano nobile del Caffè Pedrocchi, Jappelli risulta, dunque, impregnato da un ambiente artistico inferiore al suo livello personale, certo, ma comunque imbevuto di questo gusto per l'eclettismo che lui stesso aveva coltivato prima e che avrebbe portato, poi, a questa eccezionale riuscita ottocentesca del piano nobile del Caffè Pedrocchi. Aggiungerei, come elemento che rinforza ulteriormente la mia convinzione che vi abbia già pensato durante la sua permanenza romana, il fatto che lasciò Roma per Padova alla fine del 1840, portando con sé almeno due dei suoi futuri collaboratori: Ippolito Caffi (1809-1866) e Pietro Paoletti (1801-1847)[66].

Jappelli incontrò Paoletti sul cantiere Torlonia, ma è anche probabile che abbia avuto l'occasione di visionare un suo quadro di argomento biblico, realizzato per un committente milanese proprio nel periodo del suo soggiorno romano: *La morte de' primogeniti d'Egitto*, il cui retroscena architettonico dimostra una discreta conoscenza dell'architettura e del repertorio iconografico dell'Egitto antico, riconducibile in questo caso al *Viaggio nel Basso ed Alto Egitto* di Vivant Denon (1747-1825)[67].

Ma, stando a Roma per circa un anno, Jappelli si espose ovviamente ad influenze di tutt'altra intensità; è però impossibile darne, in questo contesto,

[65] Cfr. A.M. Rybko, *Villa Ferraioli: 'Una certa architettura' di Francesco Gasparoni e la decorazione pittorica di Giovanni Battista Caretti*, "Documenta Albani", 3 (1982), pp. 107-120.

[66] Cfr. Puppi, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), pp. 65-66. Anche Antonio Gradenigo era tra i collaboratori dello Jappelli alla villa Torlonia ma Jappelli scrisse di essersene liberato con molta fatica; per questo motivo, ci sembra, al contrario di quanto viene ammesso, che sia da escludere qualsiasi collaborazione ulteriore fra di loro: si veda, al riguardo, Jaeger, *Jappelli* (nota 1), p. 215 con nota 332. Invece, la presenza del Paoletti sul cantiere Pedrocchi al ritorno da Roma (*ivi*, nota 331) è ben accertata (*ivi*, nota 333) e, in relazione con quanto osserviamo più avanti, Paoletti potrebbe esser stato se non l'artefice, almeno un consulente per la decorazione della Sala egizia.

[67] Cfr. Jaeger, *Jappelli* (nota 1), pp. 215-216 con note 334-339 e tav. 87.

sia pure un elenco. Non sappiamo nulla sui monumenti e le opere ammirati, e sugli artisti da lui incontrati a Roma. La storia della decorazione interna in stile egizio a Roma era già lunga quando Jappelli vi approdò, nel 1839: il Caffè degli Inglesi di Piranesi, realizzato negli anni 1760, ma già scomparso all'epoca di Jappelli[68], la Stanza dei Papiri nella Biblioteca Vaticana (1771/1773) e la famosa Sala egizia di Antonio Asprucci (1723-1808) e Tommaso Conca (1734-1822), nella villa Borghese (1778/1782), che rimane la decorazione egittizzante più dotta ed influente mai immaginata.

Va anche ricordata la pubblicazione anonima, nel 1791 a Roma, di un libro importantissimo per la diffusione dell'iconografia egizia: gli allora famosi *Monumens égyptiens*, editi da Bouchard e Gravier, i quali raccolgono monumenti illustrati nelle opere anteriori più diverse, da Kircher (1602-1680) a Montfaucon e dal conte di Caylus a Piranesi; essi offrirono agli artisti contemporanei la più ampia raccolta di monumenti egizi stampata sino ad allora. Finalmente, va ancora citato, alla svolta del secolo, il palazzo Braschi – ultimo palazzo romano edificato per una famiglia papale –, il cui appartamento del secondo piano include un gabinetto etrusco compiuto nel 1805 da Liborio Coccetti (1739-1816), un'anticamera ovale generalmente attribuita allo stesso artista e decorata con stucchi e pitture egittizzanti, un salotto cinese ed una sala, la cui decorazione – più tardiva – è ispirata a mosaici bizantini.

La moda cambia dopo la Campagna d'Egitto (1798/1799): ormai, i paesaggi egiziani sono richiesti più spesso dai committenti. Ne troviamo esempi nella villa Paolina, acquistata da Paolina Borghese (1780-1825), sorella di Napoleone, e decorata seguendo le sue direttive; nel palazzo Massimo alle Colonne, con paesaggi cui si alternano sfingi e statue dipinte su sfondo stellato; ugualmente, infine, nella decorazione tuttora conservata delle sale egizie del Museo Gregoriano Egizio, aperto al pubblico nel 1839[69] (fig. 14).

Le pareti di queste sale del Museo Gregoriano Egizio sono suddivise da pilastri entro i quali sono dipinti paesaggi d'Egitto come una sequenza di quadri. I pilastri sostengono un architrave ornato di pseudo-geroglifici e una cornice a guscio. Le due sale a volta stellata sono collegate da un passaggio affiancato da due colonne campaniformi imponenti. È più che probabile che

[68] Tuttavia, è ovvio che Jappelli deve aver conosciuto la decorazione egittizzante del Caffè degli Inglesi tramite le incisioni pubblicate nelle *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizi*, Roma 1769, tavv. 45-46 e avrà letto l'importante *Ragionamento apologetico* che l'introduce.

[69] Cfr. C. PIETRANGELI, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma 1985, pp. 161-165 con figg. 153-156.

Fig. 14. P. Girometti, Medaglia per l'inaugurazione del Museo Gregoriano Egizio del Vaticano, 1839 (Foto Biblioteca Apostolica Vaticana).

Jappelli abbia visitato queste sale, appena inaugurate, durante la sua permanenza romana [70] e che sia stato sedotto dall'idea di presentare antichità egizie in un ambiente concepito nello stesso stile. È proprio una creazione simile che offrì alla città di Padova con la Sala egizia del Caffè Pedrocchi. Infatti, le quattro componenti decorative delle sale egizie del Museo Gregoriano ricompaiono nella Sala egizia del Caffè: le antichità esposte (nel Caffè sono calchi), la decorazione parietale con cornice a guscio, il soffitto stellato e l'evocazione della grandezza dell'architettura egizia attraverso un elemento monumentale (le colonne nel Museo, la porta nel Caffè) [71].

Vorremmo evocare un'ultima influenza romana determinante per Jappelli: la figura e l'opera dell'architetto e archeologo piemontese Luigi Canina (1795-1856) [72]. Giunto a Roma nel 1818 soltanto per un soggiorno di studi, vi rimase fino alla morte nel 1856, compiendo un'ascesa personale impressionante sin dall'epoca in cui entrò al servizio della famiglia Borghese al-

[70] Sappiamo, per esempio, che Jappelli conosceva la Biblioteca Vaticana: JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 281, nota 304.

[71] Tutti questi particolari sono leggibili anche sulla medaglia di Pietro Girometti (1812-1859) raffigurante queste due sale e coniata l'anno dell'inaugurazione (fig. 14): cfr. PIETRANGELI, *I Musei* (nota 69), p. 164 con fig. 156.

[72] G. BENDINELLI, *Luigi Canina (1795-1856). Le opere i tempi*, "Rivista di Storia Arte Archeologia per le Provincie di Alessandria e Asti", 62, (1953); S. PASQUALI, *Luigi Canina architetto e archeologo*, "Rassegna", 55 (1993), pp. 44-52 (con bibl. precedente); *Luigi Canina (1795-1856) Architetto e teorico del classicismo*, a cura di A. SISTRI, Milano 1995; *Il gioco delle colonne. Luigi Canina architetto 1795-1856*, cat. mostra Torino 1997, Torino 1997.

Fig. 15. L. Canina, «Ingresso egizio» nel parco della villa Borghese a Roma (Foto B. Jaeger, N. 3294).

l'inizio degli anni 1820 per rimaneggiare i giardini della villa Borghese: per mettere in relazione fra di loro due parti di questi giardini, realizzò un ingresso monumentale, aggregando vari elementi dell'architettura egizia e due obelischi dotati di iscrizioni geroglifiche appositamente composte alla gloria dei Borghese da un archeologo inglese[73]. Questo "Ingresso egizio" (fig. 15) colpisce per la conoscenza dell'architettura egizia e la fedeltà dei suoi prestiti; usa la sua fantasia soltanto per combinarli. In un opuscolo[74], Canina spiegò la propria scelta con un paragone tra le ville Borghese e Hadriana, citando in particolare il famoso Canopo della villa Hadriana che gli premeva di evocare a modo suo.

Nel corso degli anni successivi, Canina divenne membro di parecchie istituzioni scientifiche romane fra cui l'Istituto Archeologico Germanico e l'Accademia di San Luca, che presto gli affidarono cariche importanti. L'Isti-

[73] B. Di Gaddo, *Villa Borghese. Il giardino e le architetture*, Roma 1985, pp. 165-169 con figg. 247-252; M. Rovigatti, *I progetti di Luigi Canina per l'ampliamento di Villa Borghese a Roma*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 22 (1984), pp. 55-63 special. 60-61 con fig. 9.

[74] L. Canina, *Le nuove fabbriche della Villa Borghese denominata Pinciana*, Roma 1828, 14 pp. e 14 tavv.

tuto Germanico svolse un ruolo particolare per l'avvio e la diffusione delle conoscenze in egittologia.

Negli anni 1830, Canina fondò la propria officina tipografica e calcografica per meglio gestire la pubblicazione delle proprie opere, anzitutto la monumentale *Architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*. La prima parte era dedicata all'Egitto antico, ma Canina la pubblicò per ultima (fra il 1839 e il 1844)[75] in modo da usufruire dei *Monumenti dell'Egitto e della Nubia* di Ippolito Rosellini (1800-1843) in corso di pubblicazione, suggellando, ad opera conclusa, il primo panorama sull'architettura egizia dell'egittologia moderna.

In seguito, il suo interesse per l'Egitto non è mai scemato. Incaricato, nel 1844, di rimaneggiare la Casina Vagnuzzi sulla via Flaminia, realizzò, nel parco, un piccolo padiglione rettangolare con cornice a guscio e listello sui quattro lati e con una decorazione interna in stile egizio[76]. Più tardi, nell'ambito di un progetto di riedificazione della cattedrale di Torino, ricercò in Egitto le origini della basilica antica. Nel 1852, pubblicò ancora uno studio sull'*Iseo Campense* di Roma negli "Annali" dell'Istituto Germanico.

Jappelli, ingegnere ed architetto e Canina, architetto ed archeologo, ambedue uomini di cultura, quasi coetanei, attratti dall'antichità[77] ma, soprattutto, dall'evoluzione delle tendenze internazionali, si sono certamente incontrati a Roma, negli anni 1839-1840. Jappelli vi era stato chiamato dal Principe Torlonia e Canina, all'apice della propria carriera, era appena stato nominato "Commissario alle antichità" e stava lavorando al volume della sua *Architettura antica* dedicato all'Egitto. Canina doveva essere un interlocutore d'eccezione per Jappelli e sappiamo che, in Inghilterra, è proprio a questo livello che questi cercava di stringere relazioni. Mi pare fuor di dubbio che Jappelli subì una certa influenza del Canina, nel suo modo di far rivivere l'Egitto[78] e l'elemento architettonico è quello più accuratamente restituito sia dal Canina nell'Ingresso egizio della villa Bor-

[75] Di nuovo, quando Jappelli era a Roma!

[76] A. Busiri Vici, *La Casina Vagnuzzi sulla Flaminia*, "Palatino", 7 (1963), pp. 98-107; P. Hoffmann, *La casina Vagnuzzi sulla via Flaminia*, Roma 1965, p. 23 con tav. XVII, 1.

[77] Tuttavia, il sapere puntuale dello Jappelli *nel campo dell'archeologia* non era paragonabile con la cultura e le conoscenze eccezionalmente vaste del Canina.

[78] Solo dopo essere arrivati a questa convinzione abbiamo scoperto un testo di P. Selvatico (*Arte ed artisti. Studi e racconti*, Padova 1863, pp. 445-450, citato *in extenso* da Jaeger, *Jappelli* [nota 1], pp. 236-238), nel quale l'autore presenta la Sala egizia del Caffè Pedrocchi come fortemente influenzata dall'"Ingresso egizio" del Canina per la villa Borghese. Questo testo è l'unico che conosciamo, ad un'epoca non ancora troppo distante dallo Jappelli, che colleghi la Sala egizia con una realizzazione egittizzante anteriore; contiene, inoltre, un'aspra critica contro Jappelli, Canina e il gusto neoegizio in generale.

ghese sia dallo Jappelli nella Sala egizia del Caffè Pedrocchi.

Tale, dunque, era l'Egitto percepito dallo Jappelli nell'ambiente romano. Più che un'influenza, l'Egitto suscitava una vera passione presso gli artisti di Roma interessati dai resti di quest'antica civiltà. Ma, per lunghi tratti, la biografia di Giuseppe Jappelli è ancora oscura e del tutto frammentaria è la pubblicazione del suo carteggio. Per queste ragioni, occorreva porre l'accento – come abbiamo fatto in questo studio – su tutto quanto, nell'opera, nei viaggi e nella formazione culturale di Jappelli, fosse in grado d'istruirci sui suoi gusti, le sue letture e i suoi contatti personali, in modo da individuarvi punti d'incontro con l'Egitto. Jappelli non seguì la via di una certa "archeologia decorativa", quale fu proposta da Piranesi, anche se il nostro artista tradisce una certa influenza piranesiana nella disposizione architettonica[79]. Non si avvicinò neanche all'Egitto di fantasia immaginato da Antonio Basoli. Nè si rifugiò nell'Egitto romano come fece Giovanni Battista Caretti alla villa Torlonia per mancata perizia nell'iconografia egizia vera e propria, e neppure si lanciò nell'erudizione archeologica, della quale fa tanta mostra la villa Borghese. Nel Caffè Pedrocchi, Jappelli scelse di far rivivere l'Egitto tale quale le pubblicazioni e le conoscenze dell'epoca permettevano di *ricostituirlo* e, su questa via, incontrò Luigi Canina. Ma, aveva già da molto tempo dato prova, con la porta egizia della villa Gera, di una padronanza dell'architettura egizia indipendente dal Canina. E quest'opera eccezionale rimase anche l'ultima nella quale affrontò lo stile egizio[80].

Ma – ritornando a Padova, per concludere – nel Veneto, non c'era nulla che permettesse di "prevedere" il Caffè Pedrocchi e la sua Sala egizia: le testimonianze del gusto egittizzante vi erano allora rare e sparse[81]. Il Caffè

[79] Si veda sopra, p. 253.

[80] Le figure in ghisa della balaustra dell'atrio di Casa Romiati già Casa Giacomini (cfr. PUPPI, *Jappelli architetto* [nota 2], tav. non numerata, a sinistra della prima pagina di testo) non sono per niente egittizzanti ma di foggia classica, al contrario di quanto viene, a volte, affermato: cfr. GALLIMBERTI, *Jappelli* (nota 31), p. 75 con fig.; MAZZA, *Jappelli e Padova* (nota 2), p. 107; ead., in *Jappelli e il suo tempo* (nota 2), II, p. 803. Ringrazio vivamente l'attuale proprietario della Casa Romiati per avermi dato modo di esaminare queste figure (autopsia ottobre 1986).

[81] L'unica testimonianza che si potrebbe, eventualmente, mettere in relazione con Jappelli è un gruppo di mobili del palazzo dei conti Papafava dei Carraresi, in Padova. Il conte Alessandro (1784-1861) realizzò e decorò, negli anni 1807-1817, un appartamento neoclassico all'interno del palazzo. Uno degli ambienti, la Sala dell'Iliade, conteneva alcuni mobili in stile egizio progettati da Gaetano Manzoni e realizzati dall'ebanista padovano Carnera, sotto la direzione del conte Papafava stesso: fra gli altri un canapè, un tavolino rotondo e una console. Questi mobili sono sostenuti da piedi compositi, formati da una protome e da un petto di leonessa alata ricoperto con geroglifici e da zampe feline all'estremità inferiore: cfr. B. BRUNELLI, *Un appartamento neoclassico a Padova*, "Dedalo", 9 (1928-1929), pp. 41-63 con figg. e JAEGER, *Jappelli* (nota 1), pp. 221-222 con nota 433 e tav. 90, 2. Tenendo conto dell'in-

è essenzialmente opera di Pedrocchi e Jappelli, due uomini aperti sul mondo e le sue correnti di pensiero, la massoneria in particolare. Di sicuro, il pensiero massonico gioca un ruolo importante nella realizzazione della Sala egizia, rimane però da accertare sino a che punto. Abbiamo già detto che Jappelli era stato massone. Spesso, la sua vita denota un certo rapporto di dipendenza nei confronti della massoneria, numerosi furono, infatti, i suoi incontri con artisti massoni o presunti tali e, finalmente, la sua opera è ricca di realizzazioni a connotazione massonica[82].

Peraltro, le fonti non spiegano realmente l'intervallo di dieci anni fra l'inaugurazione del pianterreno e l'inizio dei lavori decorativi al piano nobile, tanto meno i quattordici anni fra l'inaugurazione del piano nobile, nel 1842, e l'utilizzo regolare di queste sale superiori[83]. Finché Pedrocchi fu vivo, infatti, furono usate soltanto in determinate occasioni, per riunioni letterarie e altre attività sociali come se l'opera conclusa avesse superato l'attesa del committente e l'avesse colto di sorpresa. Non siamo bene informati sul carattere esatto delle riunioni che si tenevano nel Caffè Pedrocchi anche se non mancano le testimonianze sulle reazioni piene di ammirazione alla vista della decorazione egittizzante[84], al contrario di quanto successe per il Caffè degli Inglesi di Piranesi, a Roma.

Ma, vista la coincidenza voluta tra l'inaugurazione del piano nobile e l'apertura della "Quarta Riunione degli Scienziati Italiani"[85], è doveroso ricordare l'importante ruolo politico e culturale svolto da queste "Riunioni" per il Risorgimento italiano e l'affermarsi dell'unità della cultura italiana. È forse stata la prospettiva d'accogliere la "Quarta Riunione" a Padova ad essere all'origine della ripresa e dell'ultimazione dei lavori[86]? È malagevole

fluenza del conte Alessandro Papafava sull'ambiente artistico padovano (cfr. C. SEMENZATO, *Giuseppe Jappelli*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 5 [1963], pp. 239-240 e PUPPI, *Jappelli: Invenzione* [nota 2], p. 258, nota 159), è possibile che Jappelli abbia conosciuto il palazzo padovano della famiglia. Vorrei esprimere la mia viva gratitudine al Conte Papafava dei Carraresi, che mi permise di visitare il Palazzo e vedere i mobili egittizzanti, tuttora conservati (autopsia ottobre 1986).

[82] Per la documentazione al riguardo, insieme alla bibliografia precedente, si veda JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 294, note 436-437.

[83] Si veda sopra, p. 234 e nota 6.

[84] Cfr. JAEGER, *Jappelli* (nota 1), pp. 222-223 con note 440-453.

[85] Il committente e gli artisti vi pervennero soltanto raddoppiando gli sforzi e grazie ad un contributo particolare della città (cfr. TOFFANIN, *I personaggi e i frequentatori del caffè*, in *Il Caffè Pedrocchi* [nota 2], p. 88). È pure all'occasione della "Quarta Riunione" che venne pubblicato il catalogo delle antichità del castello del Catajo dell'erudito archeologo Celestino Cavedoni (1795-1865): *Indicazione dei principali monumenti antichi del Reale Museo Estense del Catajo pubblicata per la fausta contingenza della Riunione degli Scienziati Italiani [...] del MDCCCXLII*, Modena 1842.

[86] PAVANELLO, *L'«ornatissimo»* (nota 35), p. 93 è decisamente di questo parere; PUPPI, *Il*

rispondere. I frammenti di cronologia a nostra disposizione lasciano soltanto uno stretto margine per questa eventualità, tuttavia non l'escludono. Difatti, l'attribuzione a Padova della "Quarta Riunione" si ebbe durante la riunione precedente, che si svolse l'anno prima a Firenze e aprì il 15 settembre 1841. Ora, alcuni degli artisti che collaborarono alla decorazione del piano nobile sembrano esser stati sondati dallo Jappelli durante la sua permanenza romana, cioè verso la fine del 1840[87]. La collaborazione del Caffi risale, almeno in parte, al 1841, mentre quella del Paoletti va collocata tutta nel 1842, così come quelle del Demin (1786-1859) e del Gazzotto (1807-1884)[88], il quale non riuscì nemeno a terminare la sua opera. La maggior parte dei lavori decorativi sembra, dunque, essersi svolta durante il 1842, ed essere stata conclusa nella precipitazione[89]. Quindi, una connessione con la "Quarta Riunione" non è impossibile e Jappelli può avere richiesto l'intervento di altri collaboratori dopo il suo ritorno a Padova. Anzi, uno stimolo di questo genere, sarebbe la spiegazione più convincente per l'improvvisa fretta manifestatasi su un cantiere che sembrava segnare il passo.

* * *

In conclusione, nel corso della sua carriera, Jappelli ebbe numerose occasioni, casuali o ricercate, di affrontare il tema dell'Egitto antico. Tra queste abbiamo cercato di mettere in rilievo quelle che ci sembrano esser state determinanti: la villa Torlonia e la giustapposizione di stili nella sua decorazione interna, il Museo Gregoriano Egizio (fig. 14), le cui sale ci paiono rappresentare una prefigurazione della Sala egizia, e Luigi Canina, infine, per lo sguardo d'architetto e d'archeologo che portava sull'Egitto (fig. 15), al quale Jappelli non può esser rimasto insensibile. Inoltre, le autentiche statue padovane di Sekhmet hanno offerto un complemento decorativo benvenuto, mentre l'ideale massonico impregnava complessivamente la realizzazione. Risulta, dunque, chiaramente, che la decorazione della Sala egizia non procede in primo luogo dalla volontà del committente Antonio Pedrocchi, ma dalla personalità artistica di Giuseppe Jappelli, anche se consideriamo verosimile che l'attribuzione della "Quarta Riunione degli Scienziati Italiani"

Caffè Pedrocchi (nota 2), pp. 64-65 non vuole interpretare il programma iconografico delle sale superiori in questa chiave: «Io son convinto che l'*Historismus* dell'architetto preesiste».

[87] Cfr. sopra, p. 256 e nota 66.

[88] Cfr. PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), pp. 65-66 e JAEGER, *Jappelli* (nota 1), p. 284, nota 333.

[89] Si verificano almeno due casi di lavoro incompiuto nella decorazione delle sale superiori: cfr. sopra, p. 237 con nota 12.

abbia rilanciato i lavori. Comunque, quest'ultima ipotesi non riduce minimamente il ruolo pilota svolto dallo Jappelli nell'elaborazione del programma decorativo delle sale superiori, programma di cui fu certamente l'autore[90].

Però, la *ragion d'essere* della Sala egizia va ricercata in una visione globale delle sale superiori del Caffè Pedrocchi e queste, a loro volta, vanno considerate in funzione del ruolo affidato al Caffè nella società padovana[91]. L'Egitto antico è soltanto una tappa del viaggio al quale ci invitano Pedrocchi e Jappelli, è, però, quella che più ci fa risalire indietro nel tempo. Questo raffronto di stili, in varie sale dello stesso interno, aveva numerosi paralleli sia in Italia che all'estero. Per via della sua durata relativamente lunga, questo fenomeno[92], più che essere una moda, dovette rispondere a dei concetti nascosti, all'inizio forse soltanto di carattere decorativo e leggermente esotico. D'altra parte, verosimilmente, questi intenti non furono i medesimi nei casi in cui erano presenti al contempo due o tre stili e nei complessi che, invece, ne contavano cinque o più. Nel castello di Masino, in Piemonte, ad esempio, solo gli stili egizio ed etrusco sono appaiati in un'evocazione archeologica di queste civiltà, mentre la mostra ostentativa di sale in gusto egizio, greco, romano, indiano e cinese nella residenza londinese di Thomas Hope aspirava a formare una vera galleria di stili. L'apparire, a fianco dell'antichità, di stili pertinenti ai tempi moderni, sembra più tardivo e rivela una preoccupazione didattica, a volte, persino iniziatica.

Proprio questo intento è manifesto nel Caffè Pedrocchi[93], che di tutti gli esempi che conosciamo per l'Ottocento, è quello che riunisce il ventaglio più ampio di stili diversi. Anche se, ad un primo livello di lettura, ciascuna delle sale ha come scopo l'esaltazione, in un percorso istruttivo e commemorativo, del carattere proprio ad ognuno degli stili, una lettura in profondità rivela che l'intento dominante questa realizzazione e l'inserzione di una Sala egizia nel Caffè Pedrocchi è di carattere prettamente iniziatico.

Vari elementi fanno della Sala egizia un ambiente a parte, più importante delle altre sale dedicate all'antichità: si trova alla fine del percorso, fuori dalla sequenza cronologica delle civilizzazioni e rappresenta il futuro, la speranza, l'ideale cui si perviene per il tramite della conoscenza; come la

[90] E qui, condividiamo *completamente* l'opinione del Puppi citata alla nota 86.

[91] Non è nostro intento rifare l'esegesi del Caffè Pedrocchi. Pagine autorevoli esistono al riguardo, alle quali rimandiamo il lettore, in particolare: PUPPI, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), pp. 63-82 spec. 77-82; M.T. FRANCO, *Un luogo per la società civile; il casino Pedrocchi*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 71 (1982), pp. 239-244; EAD., in *Il Caffè Pedrocchi in Padova* (nota 2), pp. 117-132; R. MASCHIO, *ivi*, pp. 74-75, nota 1; FRANZIN-UGENTO, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), pp. 22-31.

[92] Per un elenco di esempi, si veda JAEGER, *Jappelli* (nota 1), pp. 297-298, nota 473.

[93] È già stato segnalato da FRANZIN-UGENTO, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), p. 22.

Sala da ballo è due volte più alta di tutte le altre sale e il soffitto stellato fa riferimento sia all'Egitto antico che al credo massonico; in una loggia massonica, la volta simboleggia il cielo e spinge l'uomo alla contemplazione di ciò che lo supera. Un fatto innegabile mi pare non sia mai stato sottolineato: nessun'altra sala richiese tante ricerche, tanta fatica d'indagine documentaria di ogni genere, per giungere ad un complesso coerente e credibile, obiettivo al quale lo "scenografo" Giuseppe Jappelli pervenne effettivamente, se teniamo conto delle conoscenze dell'epoca.

Aver scelto proprio il tempio di Dendera quale modello non era, di sicuro, una scelta innocente. Il suo impatto sull'Europa ottocentesca fu immediato e duraturo, sin dalla sua riscoperta da parte di Vivant Denon e dalle pagine appassionate che questi gli aveva dedicate nel suo *Viaggio nel Basso ed Alto Egitto*. Questo tempio è all'origine di una fioritura eccezionale di opere d'arte che ne tramandarono la memoria. Jappelli conosceva, senza dubbio, la descrizione vibrante di Dendera fatta da Denon:

> Non trovo parole per esprimere tutto ciò che provavo sotto il portico di Tintyra; credetti essere, *ero realmente nel santuario delle arti e delle scienze*[94]. Quante epoche si presentarono alla mia immaginazione, alla vista d'un tale edificio! Quanti secoli sono stati necessari perché una nazione creatrice potesse essere portata a tali risultati, a questo livello di perfezione e di sublimità nelle arti! [...] tra le rovine di Tintyra gli Egiziani mi sembrarono giganti [...]. Fui colpito dalla bellezza della porta che chiudeva il santuario del tempio; tutto ciò che l'architettura ha potuto aggiungere, da allora, in ornamenti a questo genere di decorazione, non ne ha che sminuito lo stile. Non potevo sperare di trovare null'altro, in Egitto, di più completo e perfetto che Tintyra[95].

È proprio questo tempio, questo «santuario delle arti e delle scienze», che Jappelli scelse di rievocare nella Sala egizia, inaugurata, non a caso, in occasione dell'apertura della "Quarta Riunione degli Scienziati Italiani", il 15 settembre 1842. Vi inserì la porta del tempio tanto ammirata dal massone Vivant Denon, servendosi di un astuto artificio: duplicò, praticamente, la porta egizia, riproducendola una prima volta sul lato interno della porta d'ingresso della Sala ed una seconda sulla parete di fronte, quale accesso alla terrazza, suscitando in questo modo nel visitatore che entrava l'illusione di

[94] Il corsivo è nostro.

[95] V. DENON, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*, Paris 1802, pp. 113-114 (la traduzione è nostra) nonché p. IX della Prefazione, dove l'esclamazione su Dendera, santuario delle arti e delle scienze, ricompare ben due altre volte. Questa frase, rimasta scolpita nelle memorie, fu citata dal Belzoni stesso: G.B. BELZONI, *Viaggi in Egitto ed in Nubia [...]*, I, Livorno 1827, p. 105.

penetrare in un santuario[96]. Jappelli sembra aver meditato a lungo sul simbolismo della porta egizia, iniziando con un progetto per l'ingresso di un cimitero, luogo di passaggio quant'altro mai, proseguendo con la porta di quest'altro "santuario" che fu la villa Gera, per culminare nella scenografia totale del Caffè Pedrocchi.

Nel corso di una carriera a lungo messa al servizio di Padova, ove la sua intelligenza e lungimiranza, però, si sono urtate spesso ad un conservatorismo locale timoroso, Jappelli realizzò – per un committente privato – il Caffè Pedrocchi, capolavoro di padronanza delle proprie facoltà d'architetto e illustrazione del suo ideale di progresso umano[97]. Mentre la decorazione egizia del Caffè degli Inglesi di Piranesi fu accolta piuttosto male dai contemporanei romani, il genio di Jappelli seppe conferire alla presenza dell'Egitto nel Caffè Pedrocchi un significato in armonia con le aspirazioni del tempo.

[96] Ci pare interessante notare che E. FRANZIN in FRANZIN-UGENTO, *Il Caffè Pedrocchi* [nota 2], pp. 28-31), nel contesto di una riflessione generale sulla cultura massonica dello Jappelli e senza sapere che il tempio di Dendera era la fonte iconografica principale della Sala egizia, abbia brevemente evocato Denon e Dendera, sottolineando quanto la scoperta dello Zodiaco di Dendera e la polemica aggregatavi abbia rinforzato il simbolismo legato a *questo* tempio.

[97] Questo messaggio di Jappelli è già stato riconosciuto diverse volte: M. UNIVERSO, *Giuseppe Jappelli architetto moderno «meccanico» e «fantastico»*, "Arte Veneta", 35 (1981), p. 144; M.T. FRANCO, in *Il Caffè Pedrocchi in Padova* (nota 2), p. 118; R. MASCHIO, *ivi*, p. 75, nota 1; FRANZIN, in FRANZIN-UGENTO, *Il Caffè Pedrocchi* (nota 2), p. 23.

ANTONELLA NICOLETTI

Vetri "anticheggianti" per il mercato antiquario

Nel Museo Civico Archeologico di Padova si conservano tre manufatti vitrei classificati dagli studiosi vetri paleocristiani[1]. Pur con la prudenza necessaria in questi casi, si resta perplessi circa la loro autenticità. Tralasciando un analitico esame iconografico, per indagare sul solo aspetto formale, appare evidente che le tematiche raffigurate sui vetri padovani esulano dal repertorio figurativo tardo antico. I soggetti mostrano un repertorio figurativo del tutto originale, che non trova confronti nell'ambito della produzione estremamente varia dei "vetri dorati" tardo antichi[2]. A nostro giudizio, i reperti assumono invece un particolare interesse se rapportati alla particolare produzione di manufatti vitrei ad imitazione dell'antico, eseguiti nella seconda metà dell'Ottocento, messa in luce da numerosi contributi[3].

[1] I vetri sono ora collocati nei depositi del Museo. Nessuno studio specifico è stato dedicato ai materiali, solo un breve cenno in G. Zampieri, *Il Museo Archeologico di Padova*, Milano 1994, pp. 259-260, fig. 232; E. Bordignon Favaro, *Sergio Bettini Direttore del Museo*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIV (1995), pp. 176-177, figg. 17-19; *"Gioielli" del Museo Archeologico di Padova: vetri bronzi, metalli preziosi, ambra e gemme*, Catalogo della Mostra, a cura di G. Zampieri, Padova 1997 p. 9.

[2] Tra la vasta bibliografia sull'argomento segnalimo: H. Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser*, Friburgo 1899; Ch.R. Morey, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library*, Città del Vaticano 1959; F. Zanchi Roppo, *Vetri paleocristiani a figure d'oro conservati in Italia*, Bologna 1969; T.H. Haevernick, *Beiträge zur Geschichte des antiken Glases. Zu den Goldgläsern (fondi d'oro)*, "Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz". 9 (1962), pp. 58-61; L. Faedo, *Per una classificazione preliminare dei vetri dorati tardoromani*, "Annali della Scuola normale superiore di Pisa", S. III, 8.3 (1978), pp. 1025-1070.

[3] A. von Saldern, *Originals-reproductions- fakes*, Annales du 5e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre, Prague 6-11 juillet 1970, Liège 1972, pp. 299-318; S.M. Goldstein, *Forgeries and reproductions of ancient glass in Corning*, "Journal of Glass Studies", XIX (1977), pp. 40-63; R. Pillinger, *Römische Zwischengoldgläser*, "Antike Welt", 10.1 (1979), pp. 11-15; ID., *Studien zu römischen Zwischengoldgläsern 1: Geschichte der Technik und das Problem der Authentizität.* Denkschriften der phil. hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 110, Vienna 1984 (con ampia bibliografia sull'argomento); L. Vattuone, *I "vetri dorati" del Pontificio Istituto Biblico,* Akten des XII. Internationalen Kongress für Christliche Archäologie, Bonn 1991, Münster 1995, pp. 1247-1250; D. Thurre, *Du faux dans l'art... à l'art du faux: un verre à fond d'or "paléochrétien" à Porta Portese*, "Rivista di archeologia cristiana", LXXIII (1996), pp. 351-367; A. Nicoletti, *Vetri " anticheggianti " graffiti "a foglia d'oro" e dipinti nella seconda metà dell'ottocento*, in *3ª Giornata Nazionale di Studio sul vetro*, Milano 31 ottobre 1997, c.d.s.

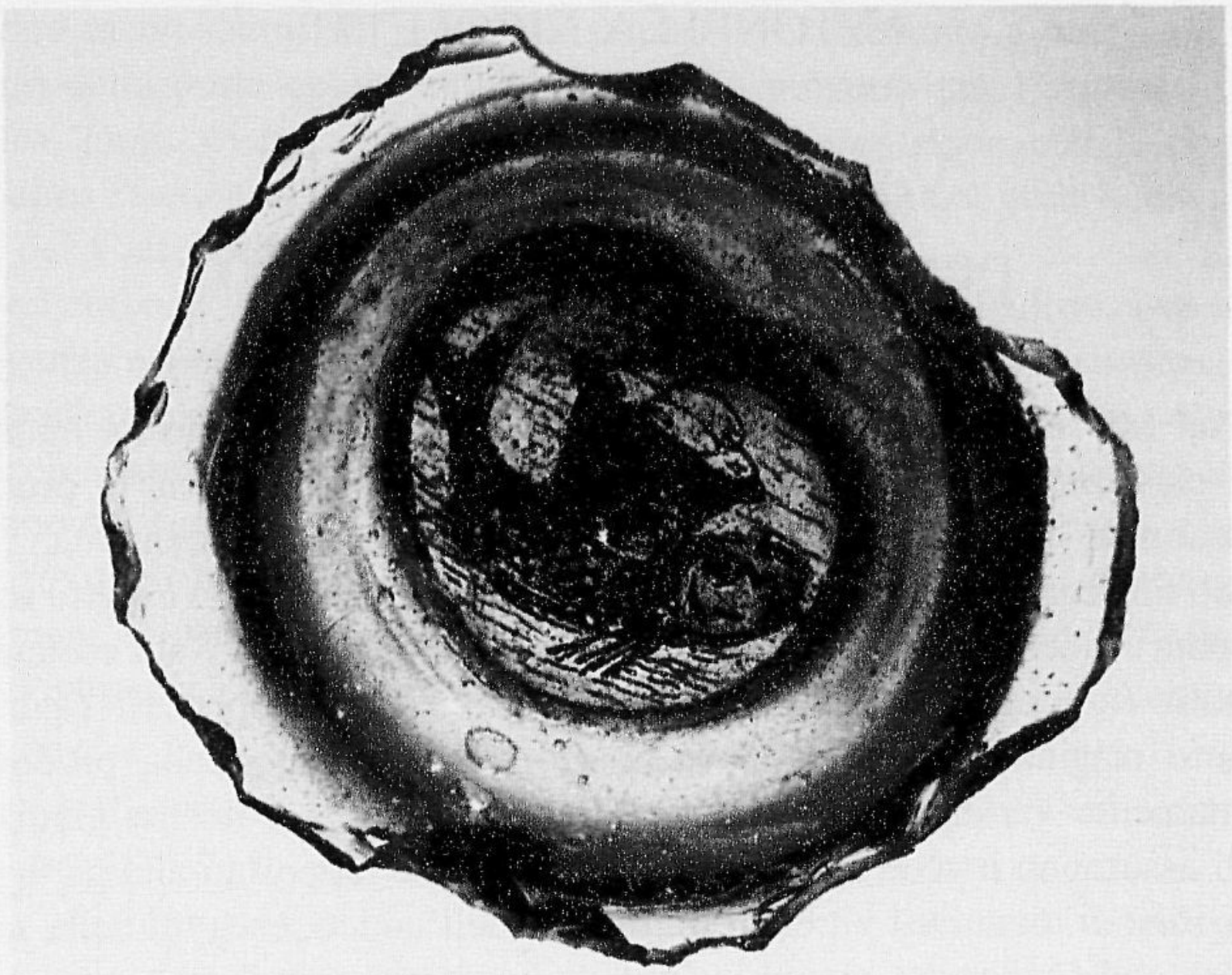
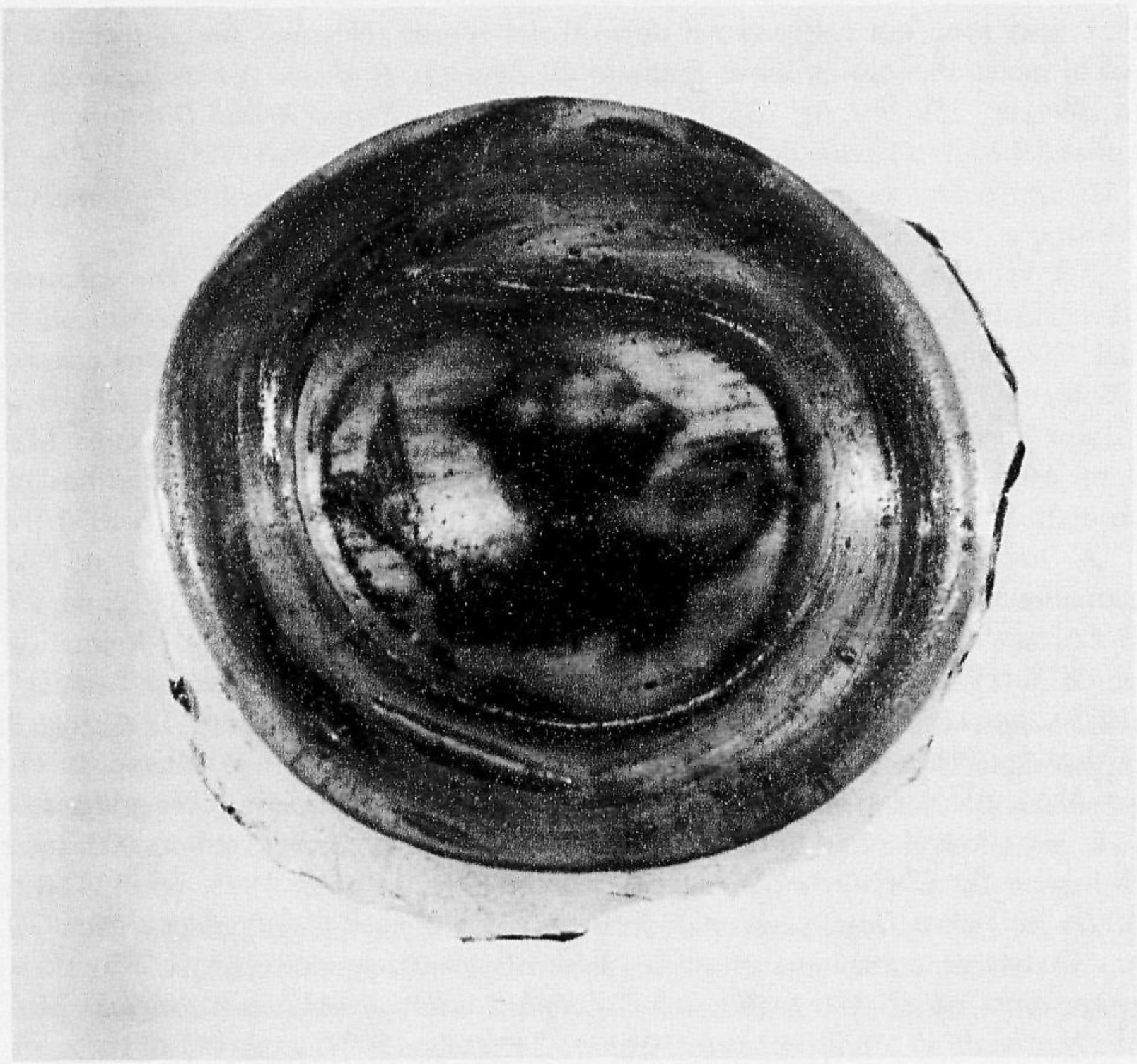


Fig. 1 e 2. Padova, Museo Civico Archeologico: frammento di vetro inv. 2047 (verso e recto).



Per quanto riguarda la storia degli oggetti non c'è nulla da registrare, dal momento che nessuna indicazione di provenienza può essere ricavata da elementi esterni; si sa soltanto che i frammenti furono lasciati al Museo Civico di Padova dall'allora direttore prof. Sergio Bettini, allorché nel 1949 ne abbandonò la direzione[4]. Lo studioso non li prese in considerazione perché, evidentemente, ne aveva intuito la tarda epoca.

Nel primo manufatto la decorazione aurigrafa presenta un pesce che reca sul dorso un cesto colmo di pani[5] (figg. 1 e 2). Il tema, che per quanto mi risulta non compare su altri manufatti tardo antichi, trova puntuali confronti sia iconografici che nella trattazione grafica, in un altro vetro (inv. XII-248), dei Musei Vaticani (fig. 3), recentemente pubblicato da Lucilla Vattuone come opera di "indubbia produzione moderna"[6]. Il confronto con il reperto padovano evidenzia uno stesso gusto nella descrizione dell'animale: ambedue hanno una testa piuttosto grossa, caratterizzata da un grande occhio, con iride e pupilla ben definiti e bocca aperta. L'arbitrarietà di inserti descrittivi, quali le insolite sigle a «V», ritorna nelle indicazioni delle squame rese mediante cerchielli e nell'analoga trattazione grafica delle pinne. Simile è la trattazione dell'intreccio dei vimini del cesto indicanti l' impagliatura, identici sono il motivo che indica il profilo cordonato del bordo superiore, la resa formale dei pani, la trattazione grafica che suggerisce l'elemento liquido in cui nuota il pesce.

Dal punto di vista iconografico la formulazione del tema presenta motivi di interesse per le sue peculiarità. È da escludere che in essa si possa riconoscere la rappresentazione del miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci[7], che nel repertorio iconografico paleocristiano viene sempre raffigurata nel suo completo svolgimento e non nella schematica essenzialità riassuntiva. L'originalità è accresciuta dal fatto che questa insolita raffigurazione, da

[4] A.C.PD., 1949-IX (489-499) classe 8ª. Lettera del prof. Alessandro Prosdocimi, successore del prof. Bettini alla direzione del Museo, al Sindaco di Padova per informarlo che il prof. Bettini, nel momento di lasciare la direzione del Museo, "ha offerto in dono tre vetri paleocristiani di notevole importanza storica e valore artistico". Il Sindaco invia, in data 1 aprile 1949 (Prot. n. 10612) una lettera di ringraziamento al Prof. Bettini. I vetri non vennero catalogati nel Registro degli Ingressi del Museo né inventariati. Solo in occasione di questa pubblicazione si è provveduto ad assegnare ad essi un numero di inventario.

[5] Inv. n. 2047. Vetro piuttosto spesso, di colore verde chiaro, con anello di base eseguito separatamente.

[6] VATTUONE, *I "vetri dorati"*, pp. 1248-1249, tav. 167 c. Il manufatto faceva parte di un gruppo di 41 "fondi dorati tardo antichi", donati nel 1910 alla Collezione museale del Pontificio Istituto Biblico (*Acta Pontifici Istituti Biblici*, I, 1910, 30) da M. Joseph Maertens, console di Bolivia a Gand. La collezione, dal 1982, è stata consegnata in deposito permanente ai Musei Vaticani,

[7] VATTUONE, *I "vetri dorati"*, p. 1248.

un punto di vista strettamente iconografico, trova una presentazione analoga, ma non identica, nell'affresco del cubicolo Y della cripta di Lucina nelle catacombe di S. Callisto, che a quanto ne sappiamo, rappresenta un *unicum* nel repertorio tematico tardoantico. Nell'affresco delle catacombe è raffigurata una coppia di pesci su cui posa un cesto di vimini colmo di pani, attraverso il quale si scorge un recipiente con liquido rosso. Anche se priva di un contesto chiaramente simbolico, perché manca il soggetto centrale a cui i pesci si affrontano, la raffigurazione non può essere interpretata come scena di genere, puramente ornamentale. Il singolare accostamento degli elementi figurativi deve riferirsi ad una raffigurazione di carattere simbolico: il gruppo degli elementi, pesce, pane e vino, si devono riferire al cibo del banchetto eucaristico. Nei vetri di Padova e di Roma, l'assenza della coppa di vino solleva, da un punto di vista iconologico, problemi interpretativi. Non credo infatti che nella formulazione del tema si possa accogliere l'interpretazione proposta in precedenza dagli studiosi e riconoscere il simbolo dell'eucarestia[8]. Si tratta, come vedremo, di un puro motivo ornamentale, di una riproduzione, di gusto essenzialmente decorativo, della complessa tematica originaria, svuotata e privata del primitivo significato simbolico, forse proprio per la non comprensione da parte dell'artefice dell'iconografia originaria. Il tema del pesce, largamente diffuso in tutte le manifestazioni dell'arte cristiana[9] (ricordiamo solo il pesce inciso, come *signum* funerario, in numerosi epitaffi e lastre funerarie) non è una tematica, per quanto oggi si sa, accolta nelle aurografie dei vetri tardo antichi.

Gli unici manufatti vitrei che presentano la raffigurazione del pesce sono da considerare, sia per gli elementi iconografici che per i caratteri epigrafici, di incerta e dubbia autenticità. Si tratta di un vetro dei Musei Vaticani e di due vetri conservati nel Römisch-Germanisches Museum di Colonia (inv. 6255k e inv. 6255i). Nel vetro del Vaticano (inv. 2052), per il Morey "possibily a forgery"[10], è raffigurato un pesce che reca sul dorso, entro un clipeo, *una croce di tipo latino, con braccia espanse, affiancata dalle lettere S e P*; le stesse inconsuete lettere affiancano anche il monogramma del vetro, ora non più reperibile, un tempo appartenuto alla Collezione Castellani, per l'au-

[8] ZAMPIERI, *Il Museo*, p. 259; BORDIGNON, *Sergio Bettini*, p. 179.

[9] Sulla tradizione iconografica dell'immagine del pesce si veda F.J. DÖLGER, *ΙΧΘΥΣ*, Münster 1922; P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'altomedioevo*, "Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo", XXI , II, Spoleto 1985, pp. 1160-61; J. ENGEMANN, *Reallexikon für Antike und Christentum*, s.v. Fisch, VII, Stuttgart 1969, coll. 1021-1095.

[10] MOREY, *The Gold-Glass*, n. 198 Tav. XII (foto capovolta). Per la non autenticità si pronuncia anche la PILLINGER, *Sudien*, p. 23, fig. 46. La ZANCHI ROPPO, *Vetri paleocristiani*, n. 239, p. 202 invece non solleva dubbi e propone una datazione al "IV secolo?".

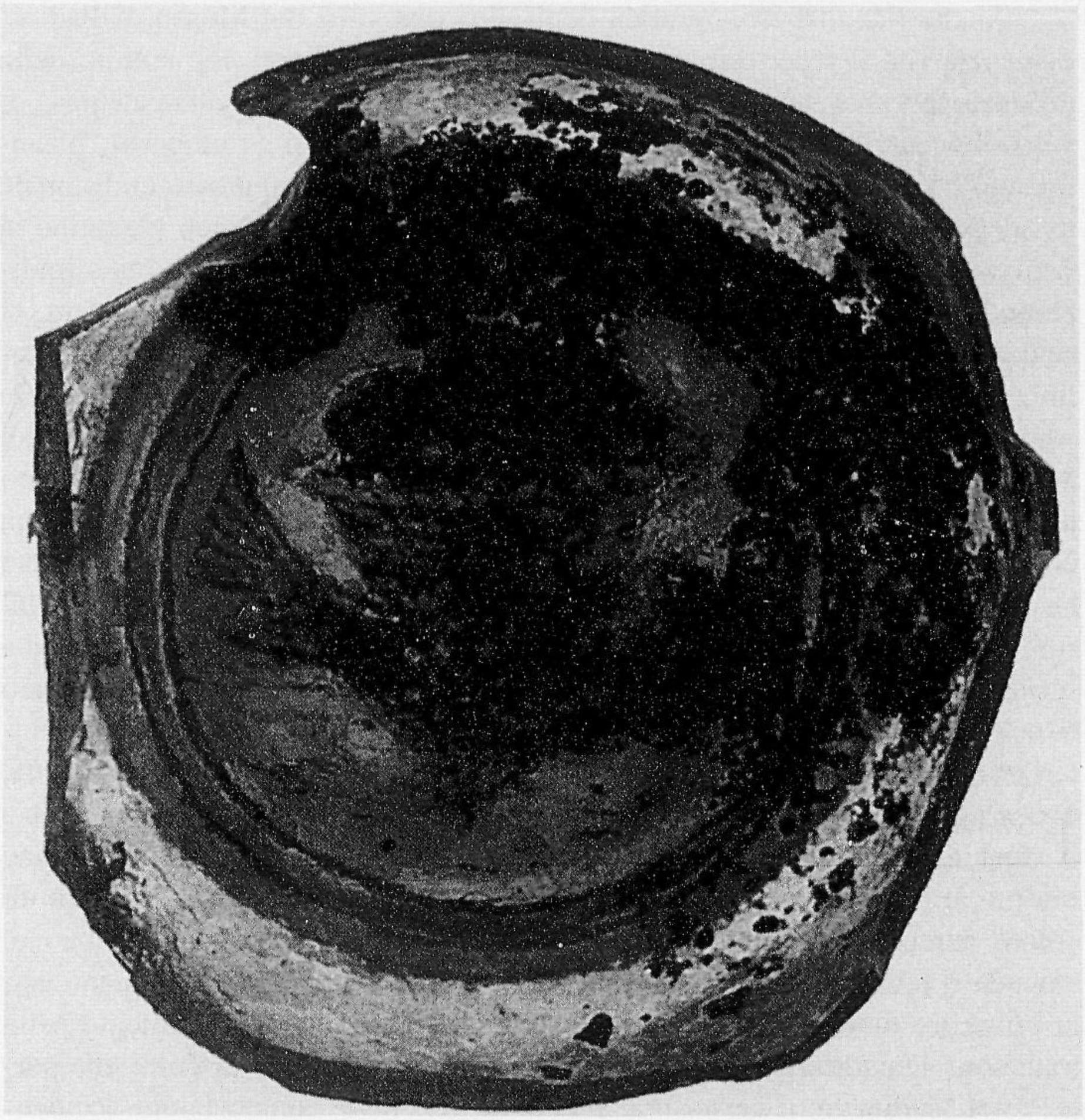


Fig. 3. Musei Vaticani: frammento di vetro inv. XII.248.

tenticità del quale già il Grisar, nel 1877, sollevava dubbi [11]. Il vetro nel Museo di Colonia (inv. 6255k) presenta, sopra la raffigurazione del pesce, il monogramma formato dalla lettera *X*, sormontato da una croce latina e affiancato dalle insolite lettere *P* e *C* , di incerto significato [12]; sull'altro vetro (inv. 6255i) il pesce è circondato dalla scritta IXΘYΣ, acrostico del nome di Gesù, tracciata con elementare semplicità [13].

[11] H. GRISAR, *Note archeologiche sulla mostra di arte sacra antica a Orvieto*, "Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana", 3 (1897), p. 13, fig. 5; PILLINGER, *Studien*, p. 22, fig. 32.

[12] F. FREMERSDORF, *Die römischen Gläser mit Schliff, Bemalung und Goldauflagen aus Köln*. Die Denkmäler des Römischen Köln 1975, p. 219, fig. 306; PILLINGER, *Studien*, p. 23, fig. 45 (le riproduzioni fotografiche sono rovesciate).

[13] Alla Y manca un tratto superiore, cfr. FREMERSDORF, *Die römischen Gläser*, p. 219, fig. 306; PILLINGER, *Studien,* p. 23, fig. 44.

Anche l'analisi iconografica degli altri due vetri del Museo di Padova evidenzia che il repertorio decorativo non trova confronti nell'ambito della produzione vitrea tardo antica; essi appartengono infatti a quella categoria di vetri ottocenteschi che riprendono modelli caratterizzati da un certo "bizantinismo" [14]. Il loro linguaggio si risolve in un tentativo piuttosto embrionale di adeguarsi al lessico originario. Gli stilemi propri del lessico bizantino si risolvono in una suggestione di forme stereotipate più consone ad una tradizione occidentale. Le modellazioni dei volti e i tratti fisionomici, infatti, si staccano dal carattere di fissità che caratterizza gli originari soggetti bizantini, per accentuare una certa espressività e solidità di costruzione più consoni al gusto del tempo. Le raffigurazioni dei cosiddetti vetri bizantini del Museo di Padova, prive di un secondo strato vitreo di protezione, presentano alcune lacune. Nel primo vetro (inv. 2048) (fig. 4), all'interno di una larga cornice circolare costituita da due circonferenze, è iscritto il Cristo a mezzo busto, con la destra alzata, in atto benedicente e con il libro del Vangelo nella sinistra. Il volto barbato e incorniciato da lunghi capelli, pettinati con una scriminatura centrale, che scendono sino sulle spalle, è leggermente disassato rispetto al busto. Il volto, con zigomi larghi e scarno nelle guance, è caratterizzato da sopracciglia non arcuate, occhi allungati con pupilla segnata, bocca piccola e mento appuntito messo in evidenza dalla barba nera. Dietro il capo si espande un clipeo d'oro. Sopra la tunica rossa, che si chiude intorno al collo con un bordo dorato, il Cristo indossa un ampio mantello di colore aureo. Con la mano destra sollevata fa il gesto della benedizione, tenendo il pollice, l'indice e il medio aperti. L'atteggiamento della mano con le prime tre dita stese, è attestato letterariamente e iconograficamente nella tradizione iconografica tardo antica come il gesto comune di colui che parla [15]; nel Medioevo, il gesto, largamente diffuso nelle composizioni occidentali, diventa tipico della benedizione, detta appunto latina.

Nell'insieme il Cristo è reso con un modellato piuttosto sommario, la trattazione della capigliatura e della barba è priva di calligrafici dettagli descrittivi, la superficie del busto, piuttosto piatta, è mossa, più che con mezzi plastici, da una serie di pieghe, rese mediante un trattamento alquanto schematico e impreciso, a funzione decorativa.

[14] In altra sede, NICOLETTI, *Vetri*, c.d.s., da un punto di vista strettamente iconografico avevamo individuato nella produzione di questa categoria di vetri ottocenteschi tre distinte scelte decorative: il gruppo che riprende tematiche proprie dei vetri dorati tardo antichi, il gruppo che riprende modelli bizantini e quello che si caratterizza per l'assunzione di modelli tratti dalla tradizione pittorica.

[15] L. DE BRUYNE, *L'imposition des mains dans l'art chrètien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du gest*, "Rivista di archeologia cristiana", 20 (1943), pp. 113 e segg.; A. QUACQUARELLI, *Ai margini dell'actio: la "loquela digitorum"*, "Vetera Christianorum", (1970), pp. 198 e segg.

Fig. 4. Padova, Museo Civico Archeologico: frammento di vetro inv. 2048.

Nei vetri dorati tardo antichi il Cristo non appare mai raffigurato da solo, se si eccettua il Cristo in trono in un frammento di finestra della chiesa di S. Vitale di Ravenna [16], ma sempre in un contesto rappresentativo più complesso. Il Cristo in atteggiamento ieratico, benché caratterizzato nell'insieme da tratti fisionomici che si staccano dai caratteri tipologici propri del linguaggio di derivazione bizantina, è invece una tematica che trova particolare favore nella classe dei cosiddetti vetri "bizantini" prodotti alla fine dell'Ottocento. Strette analogie con il vetro di Padova presenta il busto di Cristo raffigurato sul vetro del Römisch-Germanisches Museum di Colonia (inv. 6255 b), circondato dalla scritta IXΘYΣ, che il Fremersdorf cataloga tra i

[16] F.W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, II, Wiesbaden 1976, figg. 82-83.

"Gefälschte Goldgläser" [17]. I lineamenti dei volti, delineati con grande semplicità, presentano analoghe caratteristiche nella trattazione dei lineamenti: ovale molto allungato incorniciato dai capelli molto aderenti al capo, naso disegnato diritto e collegato alla linea delle sopracciglia, occhi con pupilla ben indicata negli angoli esterni. Ambedue le teste sono accomunate da una leggera inclinazione verso destra, atteggiamento enfatizzato dalla traiettoria dello sguardo. Meno puntuale risulta il confronto con il Cristo a mezzo busto in atto benedicente e con il libro del Vangelo nella sinistra, raffigurato sulla superficie esterna del vetro dello stesso Museo (in. 6255 f) [18] e con un Cristo barbato, dal volto austero, in un frammento di coppa del Museum of Glass di Corning (inv.CMG 76.3.10) [19].

L'altro frammento vitreo del Museo di Padova (inv. 2049) (fig. 5), analogo per materiale e tecnica di esecuzione al frammento con il Cristo [20], presenta all'interno di un clipeo una Santa o una giovane Martire, a mezzo busto, con la testa leggermente rivolta verso sinistra, circondata da un nimbo. Il volto è delineato da tratti essenziali, ma singolarmente ben caratterizzati: sopracciglia folte e leggermente arcuate, naso piuttosto pronunciato, collegato alla linea delle sopracciglia, bocca segnata da un breve tratto parallelo. I capelli lisci, con scriminatura centrale, scendono ad incorniciare il volto fino sul collo. Sulla veste rimane ancora una traccia di colore rosso scuro. Un'espressione assorta e pensosa caratterizza il volto della Santa, che con la mano destra piuttosto grande sembra trattenere qualcosa di difficile identificazione: la decorazione, applicata come uno strato esterno privo di protezione, risulta gravemente danneggiata. Stretti punti di contatto a livello iconografico, mi sembra si possano individuare con un'analoga raffigurazione nel vetro del Römisch-Germanisches Museum di Colonia (inv. N 6255c) [21] (fig. 6) dove l'espressione nell'insieme risulta più vivace. Affinità tipologiche nella foggia dei capelli si riscontrano anche con il vetro dei Musei Vaticani

[17] FREMERSDORF, *Die römischen Gläser*, p. 219, tav. 306; PILLINGER, *Studien*, p. 23, fig. 33. Un'analoga scritta circonda anche il busto del Cristo raffigurato su un vetro di una collezione privata.

[18] Sull'altra superficie sono rappresentati Adamo ed Eva, cfr. PILLINGER, *Studien*, pp. 23-24 e p. 112, figg. 39-40.

[19] GOLDSTEIN, *Forgeries*, p. 59, fig. 44; PILLINGER, *Studien*, p. 24, figg. 53-54. Un Cristo in trono, affiancato dalle lettere *alpha e omega* è rappresentato in un vetro della New Haven Yale University Art Gallery inv. 1955.6.211: SALDERN, *Originals*, p. 315; S.B. MATHESON, *Ancient Glass in the Yale University Art Gallery*, New Haven 1980, p. 144, fig. 17; PILLINGER, *Studien*, p. 21, figg. 16-17.

[20] La decorazione del frammento, priva di strato vitreo di copertura, presenta alcune lacune.

[21] FREMERSDORF, *Die römischen Gläser*, p. 219, fig. 305; PILLINGER, *Studien*, p. 23, fig. 35.

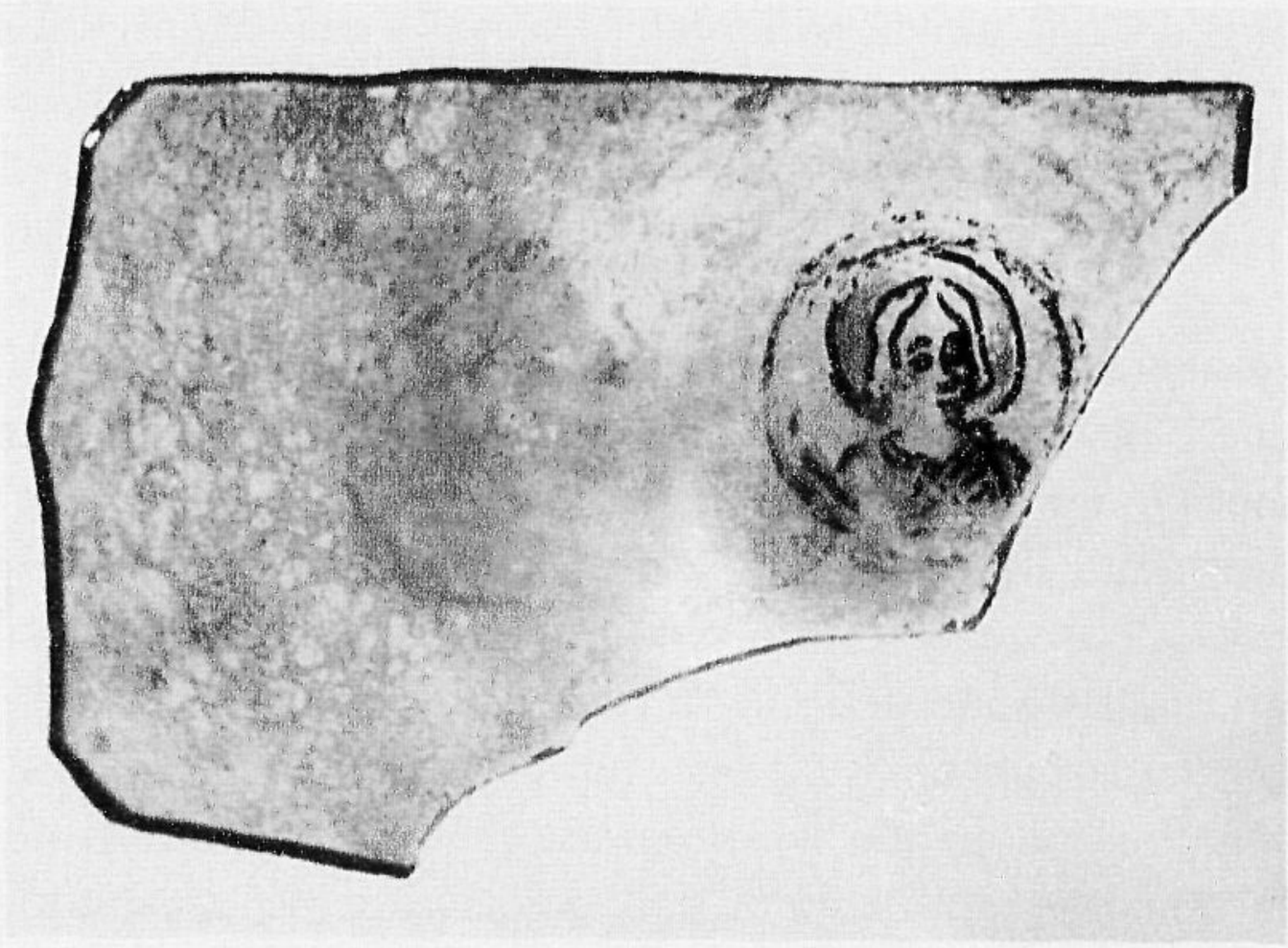


Fig. 5. Padova, Museo Civico Archeologico: frammento di vetro inv. 2049.

Fig. 6. Colonia Römische Germanisches Museum: frammento di vetro in. N. 6255c.

(inv. XII-244) dove la giovane Martire tiene nella sinistra un ramo di palma e la destra alzata[22]. A una mano certamente più abile si deve la rappresentazione della Santa sul vetro del Museo del Louvre di Parigi (inv. MND 2006), dove si osserva un carattere più pittorico e una ricerca di modellazione plastica[23].

Altrove abbiamo ritenuto di primaria importanza lo studio della tecnica di esecuzione e dei materiali che caratterizzano la produzione di questi particolari manufatti. La differenziazione delle caratteristiche tecniche ed esecutive consente infatti l'individuazione di alcune categorie.

La tecnica di esecuzione di questo gruppo di vetri appartiene alla categoria di vetri che abbiamo definito "a raffigurazioni disegnate e dipinte". Le decorazioni infatti sono realizzate con un procedimento tecnico diverso da quello col quale si ottengono le aurografie dei cosiddetti vetri dorati tardo antichi, che consiste nell'incidere con uno strumento appuntito la foglia d'oro applicata precedentemente sulla superficie esterna di un *paraison* asportandone le parti superflue. A protezione di questa viene applicato un secondo vetro[24].

Il procedimento tecnico usato per la realizzazione dei soggetti sui vetri del Museo di Padova mostra caratteristiche esecutive sconosciute alla produzione vitrea tardo antica; ma è puntualmente confrontabile con altri vetri similari. La decorazione è delineata a punta di pennello, con tratti non uniformi ma modulati, con una sorta di vernice nera, campita all'interno da zone cromatiche di varia gamma, alternate a superfici che utilizzano una polvere d'oro. Le decorazioni sono dipinte a freddo sullo strato vitreo, sul quale precedentemente è stata applicato un leggero strato di vernice liquida, con la funzione di rendere la superficie, qualora alterata, omogenea e di servire come legante per i pigmenti dorati (fig. 7).

I materiali vitrei impiegati sono risultati dalle analisi, frammenti di manufatti originali antichi[25]. In particolare si è osservato l'impiego di un

[22] VATTUONE, *I "vetri dorati"*, p. 1249, tav. 168b. Atteggiamento analogo mostra la Santa raffigurata in piedi nel vetro inv. 2271 del Museo Canellopoulos di Atene, cfr. PILLINGER, *Studien*, p. 21, fig. 22a.

[23] MOREY, *The Gold-Glass*, n. 402 , tav. XXXIII; PILLINGER, *Studien,* p. 37, fig. 81. Non prendiamo in considerazione la raffigurazione di una giovane Martire circondata da una corona, in un altro vetro dello stesso Museo (inv. MND 510), perché resa mediante un procedimento di incisione del vetro che esula dal nostro studio, cfr. MOREY, *The Gold Glass*, n. 405, tav.XXXIII; PILLINGER, *Studien,* p. 37, fig. 82.

[24] Sul procedimento tecnico di esecuzione si veda da ultimo K.S. PAINTER in D.B. HARDEN-K.S. PAINTER-D. WHITEHOUSE, *I vetri dei Cesari*, Milano 1988, p. 267.

[25] Le analisi sono state condotte dal dott. Verità, che qui ringrazio vivamente per la generosa collaborazione.

Fig. 7. Particolare ingrandito del frammento di vetro fig. 4.

fondo di coppa o piatto di colore verde chiaro, per il reperto con la raffigurazione del pesce che reca sul dorso un cesto di vimini, realizzato sulla parete inferiore del fondo del recipiente. A protezione della decorazione si è provveduto a riempire lo spessore della cavità dell'anello con un altro frammento di vetro originale, cioè antico, incolore (fig. 2). Il vetro, piuttosto spesso, usato come riempimento, è stato molato nel contorno per adattarlo alle dimensioni del diametro dell'anello e fissato poi con un collante. Per quanto riguarda la stesura dei colori, si osserva che il fondo dorato del cesto di vimini, in alcune zone, è stato ravvivato con brevi pennellate di colore giallo (fig. 8).

La raffigurazione del Cristo risulta dipinta sulla superficie concava che costituiva la base di un fondo di ciotola o piatto, di colore verde[26]. La decorazione è realizzata con l'immagine rovesciata, al fine di essere osservata nella forma voluta superiormente. Il fondo presenta la singolarità di avere sovrapposto, su ambedue le facce un secondo strato vitreo originale: sulla parete inferiore, lo strato è molto sottile, sulla parte superiore invece, lo strato piuttosto spesso, è stato in parte lucidato al momento dell'esecuzione dell'immagine, per renderla chiaramente leggibile.

[26] Il manto del Cristo è dipinto con un colore liquido rosso-violaceo.

Fig. 8. Particolare ingrandito del frammento di vetro fig. 1.

La raffigurazione della giovane Santa è dipinta su un vetro, incolore, alterato da una patina biancastra. Nel frammento, si riconosce la base concava e parte del corpo leggermente ricurvo di una piccola ciotola.

All'interno della classe dei vetri, l'esecuzione piuttosto sommaria e approssimativa delle decorazioni, rende non facile l'identificazione di gruppi omogenei, accomunati da analoghi caratteri stilistici da riportare alla medesima mano. Nei vetri del Museo di Padova possiamo osservare che la raffigurazione del pesce con il cesto presenta, come si è detto, strette somiglianze con l'identico soggetto sul vetro dei Musei Vaticani (inv. n. XII-248), non solo per la medesima tecnica di esecuzione e l'identica scelta tematica, ma anche per analoghi caratteri formali e stilistici da riportare con tutta probabilità allo stesso artefice.

Il gruppo dei vetri del Cristo caratterizzato da precise e costanti concordanze nel disegno, induce a ipotizzare, per la sua realizzazione, l'impiego di uno stesso modello.

In particolare, come si è già evidenziato, le strette analogie iconografiche tra il vetro di Padova e quello del Museo di Colonia potrebbero suggerire addirittura una stessa mano.

Si può osservare inoltre che l'artefice che ha eseguito le aurografie dei vetri con la raffigurazione del pesce che reca sul dorso un cesto, non co-

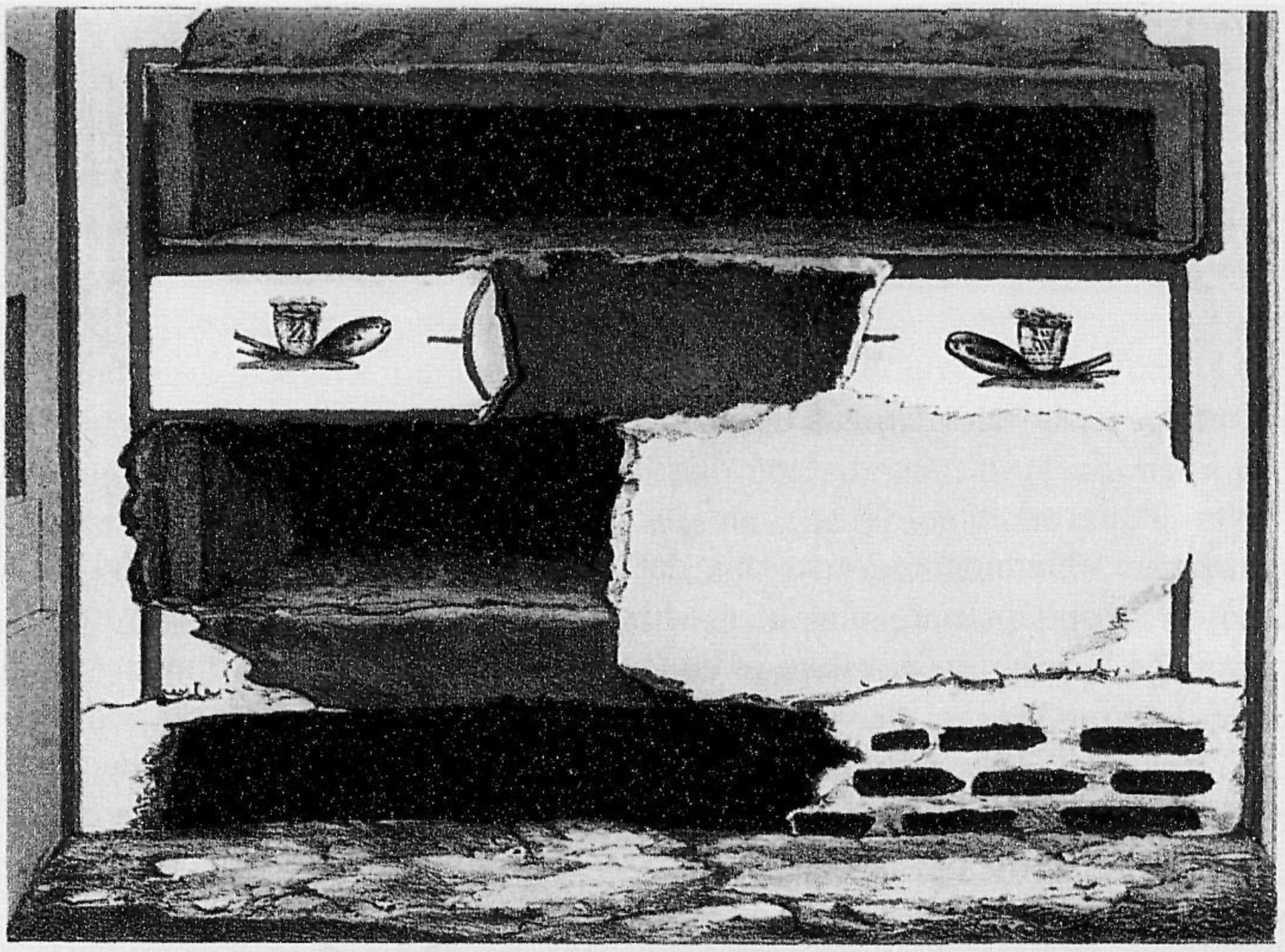


Fig. 9. Cubicolo *y* nelle cripte dette di Lucina (dal de Rossi).

nosceva l'originario soggetto dipinto nella catacomba di S. Callisto né la sua riproduzione a colori pubblicata nel 1864 dal De Rossi [27] (Fig. 9). L'assenza nei manufatti vitrei della raffigurazione del particolare motivo, interpretato dagli studiosi come un recipiente pieno di vino, di significato chiaramente simbolico, ritengo derivi da una riproduzione grafica in bianco e nero della pittura catacombale, dove è difficile cogliere l'intento simbolico dello schema originale della coppa e del suo contenuto. Questa, dall'artefice dei vetri, è stata con tutta probabilità intesa come un motivo decorativo formato dall'intreccio dei vimini. Credo si possa riconoscere il modello base di questa scelta decorativa nella riproduzione proposta, nel 1873, dal Garrucci [28] (fig. 10).

L'anno della scoperta della catacomba e l'anno della sua pubblicazione costituiscono il termine *post quem* per la esecuzione dei vetri e sembrano

[27] G.B. De Rossi, *Roma sotterranea*, I, Roma 1864, p. 323, tav. VIII.

[28] R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, II, Prato 1873, tav. II. Al proposito si osserva che nella riproduzione di G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, pp. 265-266, tav. 27, 1 e 28, i cesti sono collocati davanti alle raffigurazioni dei pesci.

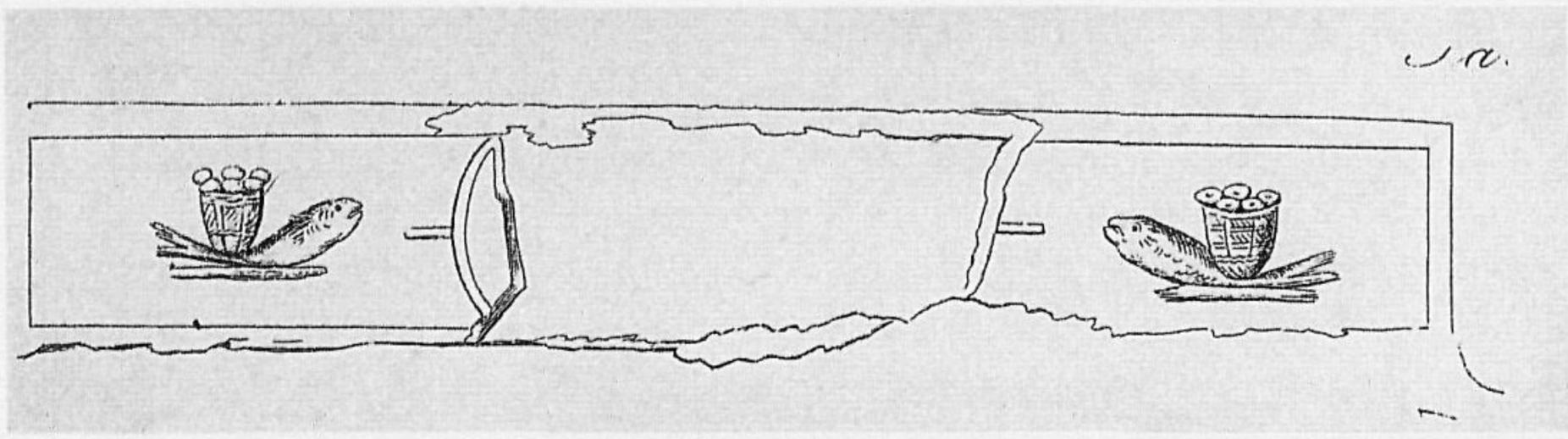


Fig. 10. Cubicolo y nelle cripte di Lucina (dal Garrucci).

indirizzare chiaramente verso una datazione all'ultimo trentennio del XIX secolo. Si può pensare che la produzione di questo tipo di vetri inizi e raggiunga la massima fioritura in concomitanza con il rinnovato interesse da parte degli archeologi per le esplorazioni delle catacombe, proprio nell'ultimo quarto dell'ottocento, e con il ritrovamento della massima parte dei vetri dorati tardo antichi, inseriti nella calce dei loculi [29]. È evidente che la classe dei materiali come i vetri dorati, facilmente asportabili ad opera degli esploratori delle catacombe, fu nel secolo passato oggetto di ricerca da parte dei collezionisti ed entrarono ben presto in raccolte private [30]. In questa serie di vetri dell'Ottocento è interessante, infatti, notare che la maggior parte dei reperti giunge nelle collezioni museali come donazione di privati. Come ancor oggi accade per alcune categorie di manufatti, i reperti vitrei erano certamente in numero inferiore alla domanda sul mercato antiquariale e

[29] Per quanto riguarda la storia delle esplorazioni delle catacombe si veda, la sintesi in P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966, pp. 15-37, e in particolare sull'attività del de Rossi: *Giovanni Battista de Rossi e le catacombe romane*, Catalogo della mostra, Città del Vaticano 1994.

[30] I vetri dorati tardo antichi già nel XVIII secolo sembrano suscitare un particolare interesse da parte di eruditi collezionisti. Al proposito si può osservare che Annibale degli Abati Olivieri Giordani (1708-1789), che donò al Museo Oliveriano di Pesaro un cospicuo numero di vetri dorati, acquistati durante un suo soggiorno giovanile a Roma, si rammarica della scarsità di questi reperti sul mercato, cfr. V.A. DEGLI ABATI OLIVIERI GIORDANI, *Di alcune antichità cristiane conservate in Pesaro nel Museo Olivieri*, Pesaro 1781, p.V. Sulla figura di Annibale degli Abati Olivieri si veda A. BRANCATI, *La Biblioteca e il Museo Oliveriano di Pesaro*, Pesaro 1976; ID., *Annibale degli Abati Olivieri Giordani: esemplarità di uno studioso del settecento pesarese*, Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Pesaro-Ancona 1983), Firenze 1986, pp. 339-354. Sui vetri dorati del Museo Oliveriano: R. FARIOLI, *Vetri paleocristiani a figure d'oro del Museo Oliveriano di Pesaro*, "Studia Oliveriana", 11 (1969), pp. 3-13; L. FAEDO, *Su alcuni vetri dorati della raccolta Oliveriana di Pesaro. Contributi per l'esegesi e la cronologia*, Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, II, Firenze 1986, pp. 473-487.

ciò può aver dato luogo ad una produzione "moderna" per soddisfarne la richiesta [31].

Gli elementi per stabilire dove operassero maestranze specializzate in questa particolare produzione vitrea, sono assai scarsi. L'esiguità di informazioni sul materiale e tecnica usati per la realizzazione di tali manufatti rende problematica una localizzazione dei centri di produzione. Nella seconda metà dell'Ottocento, si può con certezza documentariamente indicare soltanto l'industria vetraria muranese [32] in grado di riprodurre forme, tecniche e iconografie dell'antichità [33]. Senza entrare nel dettaglio del clima culturale che connota questa produzione, non si può non rilevare, in relazione al nostro tema, la fedele ripresa di tecniche e tematiche tardoantiche e nell'ambito di queste, il grande apprezzamento che ebbero i cosiddetti vetri" cristiani a foglia d'oro graffita" [34]. Le aurografie muranesi venivano eseguite su vetri soffiati dallo stesso artefice ed in seguito inserite, come motivi decorativi, nei manufatti vitrei, coppe o piatti, di chiara tipologia ed evidenza moderni. Un intento diverso invece, a nostro giudizio, motiva la produzione dei vetri qui esaminati.

Dall'analisi dei manufatti padovani risulta infatti che il materiale impiegato non è stato prodotto in età moderna, ma appartiene a vetri antichi provenienti da scavi, di non grande interesse collezionistico o antiquariale, perché ridotti a piccoli frammenti ed oltretutto privi di decorazione. Il procedi-

[31] Sulla produzione di vetri antiquariali nei secoli precedenti si veda il recente contributo di C. MACCABRUNI, *Vetri antichi nell'antiquaria tra XVII e XVIII secolo*, in *Il vetro dall'antichità all'età contemporanea: aspetti tecnologici, funzionali e commerciali*, II Giornata Nazionale di Studio sul vetro, 14-15 Dicembre, Milano 1996, c.d.s.

[32] Sulla produzione dell'industria vetraria muranese nella seconda metà dell'800 si vedano i numerosi contributi di R. BAROVIER MENTASTI, *Roman Glasswar in the Museum of Murano and the Muranese revival of the nineteenth century*, "Journal of Glass Studies", XVI (1974), pp. 111-117; Id., *Vetri muranesi 1875-1914*, "Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro", IV (1974), pp. 147-155; ID., *Riflessi dell'arte antica nei vetri ottocenteschi di una collezione privata veneziana*, "Giornale Economico di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Venezia", (giugno 1977), pp. 43-56; ID., *Vetri di Murano dell'800*, Venezia 1978; ID., *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, con introduzione di G. MARIACHER (Catalogo della Mostra), Vicenza 1982; ID., *Vetro Veneziano 1890-1990*, Venezia 1992.

[33] La ripresa di manufatti antichi trova la sua motivazione soprattutto nella scarsa capacità di riprodurre le tradizioni formali, che avevano nei secoli passati caratterizzato l'industria veneziana. Fonte ispiratrice, per il recupero delle forme e delle tecniche dei vetri antichi muranesi, sono soprattutto i cataloghi che li riproducono; cfr. V. ZANETTI, *Codici, pergamene, manoscritti, opere stampate e disegni appartenenti al Museo Comunale di Murano*, Venezia 1873.

[34] Non prendiamo in esame in questa sede la produzione dei manufatti decorati con soggetti tratti dal repertorio iconografico tardo antico, perché oggetto specifico di uno studio da parte della scrivente.

mento seguito dal pittore, per comporre immagini con caratteristiche simili ai vetri tardo antichi, si lega al gusto e alle capacità individuali di interpretarne i motivi e i dettagli e ciò determina errori e imperfezioni. Per quanto riguarda la localizzazione delle maestranze specializzate in questa particolare produzione, possiamo innanzitutto osservare che l'impiego di materiale antico è probabilmente favorito da luoghi di abbondanti ritrovamenti; e in tal caso è agevole pensare a Roma, dove l'incerta per ora presenza di maestri vetrai in grado di produrre vetri soffiati o fusi, abili decoratori potevano comunque essere in grado di trattare a freddo i vetri antichi, per soddisfare la richiesta del mercato antiquariale[35]. Roma, inoltre, si rivela il principale luogo di ritrovamento e di richiesta di questi manufatti. Se per quelli padovani non conosciamo la provenienza, per un esemplare, di evidente lavorazione moderna, conservato nel Museo Vetrario di Murano, conosciamo l'origine romana.

Dalla minuta di una lettera, inviata al Sindaco di Murano, dall'allora direttore del Museo Vetrario, G.M. Urbani de Gheltoff, in data 12 gennaio 1892, veniamo a sapere che lo stesso Urbani de Gheltoff acquistò il 12 settembre 1891, a Roma, per L. 150, " due frammenti di scodelle"[36]. I due vetri vengono catalogati in una nuova edizione del Catalogo del Museo vetrario[37], la cui minuta, conservata nell'Archivio del Museo, per quanto è a nostra conoscenza non fu mai data alle stampe[38]. Nella nuova catalogazione, con le aggiunte delle nuove acquisizioni, i due vetri sono rispettivamente inventariati con il n. 74 "fondo di scodella in vetro bianco con iscrizione" e il n. 75 "Fondo di scodella in vetro con l'immagine di Pietro e Paolo"[39].

La prima e più evidente anomalia nell'esecuzione del vetro con iscrizione (ora registrato nell'inventario interno del Museo con il n. 57, in attesa di una nuova catalogazione)[40] (fig. 11), ci è data dal procedimento tecnico con

[35] Il GOLDSTEIN, *Forgeries*, p. 59, e note 79 e 80 ha rinvenuto nel Museum of Glass di Corning, due vetri del II-III secolo, dipinti invece in età più tarda, con modalità analoghe a quelli di Padova; riteniamo anche questi manufatti eseguiti a Roma.

[36] Archivio del Museo Vetrario di Murano, Busta 40A.

[37] G.M. URBANI DE GHELTOFF, *Catalogo del Museo vetrario di Murano*, Venezia 1888.

[38] Archivio del Museo Vetrario di Murano, Busta 41.

[39] Il vetro è pubblicato nel 1974 da R. BAROVIER, *Vetri romani al Museo di Murano*, "Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro", I (1974), pp. 23-24, che per le strette somiglianze iconografiche e stilistiche con la raffigurazione degli Apostoli sul vetro del Museo di Castelvecchio di Verona inv. 4567, propone una datazione all'ultimo quarto del IV secolo.

Il manufatto non fu più oggetto di riferimento dagli studiosi che si sono occupati in modo particolare dei vetri dorati con la raffigurazione degli Apostoli.

[40] BAROVIER, *Vetri romani*, pp. 24-25; PILLINGER, *Studien*, p. 23, figg. 25-26.Vetro incolore di cm. 5 di diametro. BAROVIER, *Vetri romani*, pp. 24-25; PILLINGER, *Studien*, p. 23, figg. 25-26.

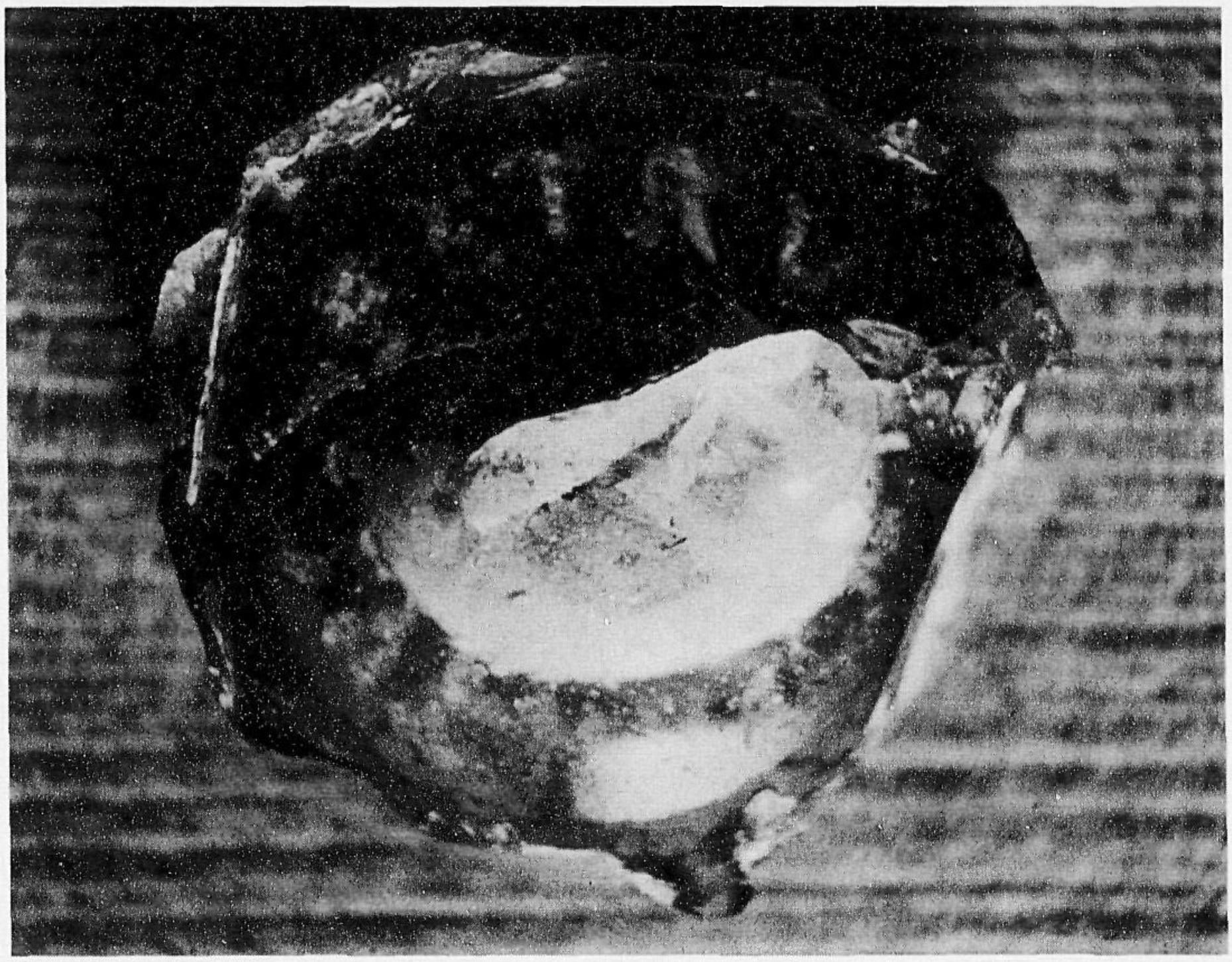


Fig. 11. Murano, Museo Vetrario: frammento di vetro inv. 57.

il quale questa è stata realizzata, del tutto sconosciuto alla produzione dei vetri dorati tardo antichi. Le lettere non sono graffite o disegnate mediante fili d'oro, ma realizzate mediante una sorta di polvere d'oro, che dà corpo ai caratteri, precedentemente segnati da una sottile riga. La scritta, che circonda il campo centrale, *SANTUS ° PETRUS* +, privo di motivi decorativi, tracciata con una grafia poco precisa[41], trova per tecnica di esecuzione, caratteri epigrafici e contenuto puntuali confronti nella decorazione di altri manufatti considerati dagli studiosi di produzione moderna[42]. Senza entrare in questa sede in merito a questioni di carattere epigrafico, si osserva nel reperto del Museo di Murano, che la conduzione del *ductus* delle lettere accusa un'evidente esecuzione non antica e che il contenuto delle scritte appare in contrasto con gli esempi originali.

[41] PILLINGER, *Studien*, p. 23, figg. 27-28. Vetro piuttosto spesso, di colore verde chiaro, con anello di base (cm. 5 di diametro).

[42] Analoga scritta circonda una piccola croce nel vetro inv. XII 252 dei Musei Vaticani: VATTUONE, *I "vetri dorati"*, p. 1249, tav.168d.; nello stesso Museo, un altro manufatto frammentato (Inv. XII-245) presenta una piccola croce circondata dalla scritta *SANT*. *Ibidem*, p. 129, tav. 168 e.

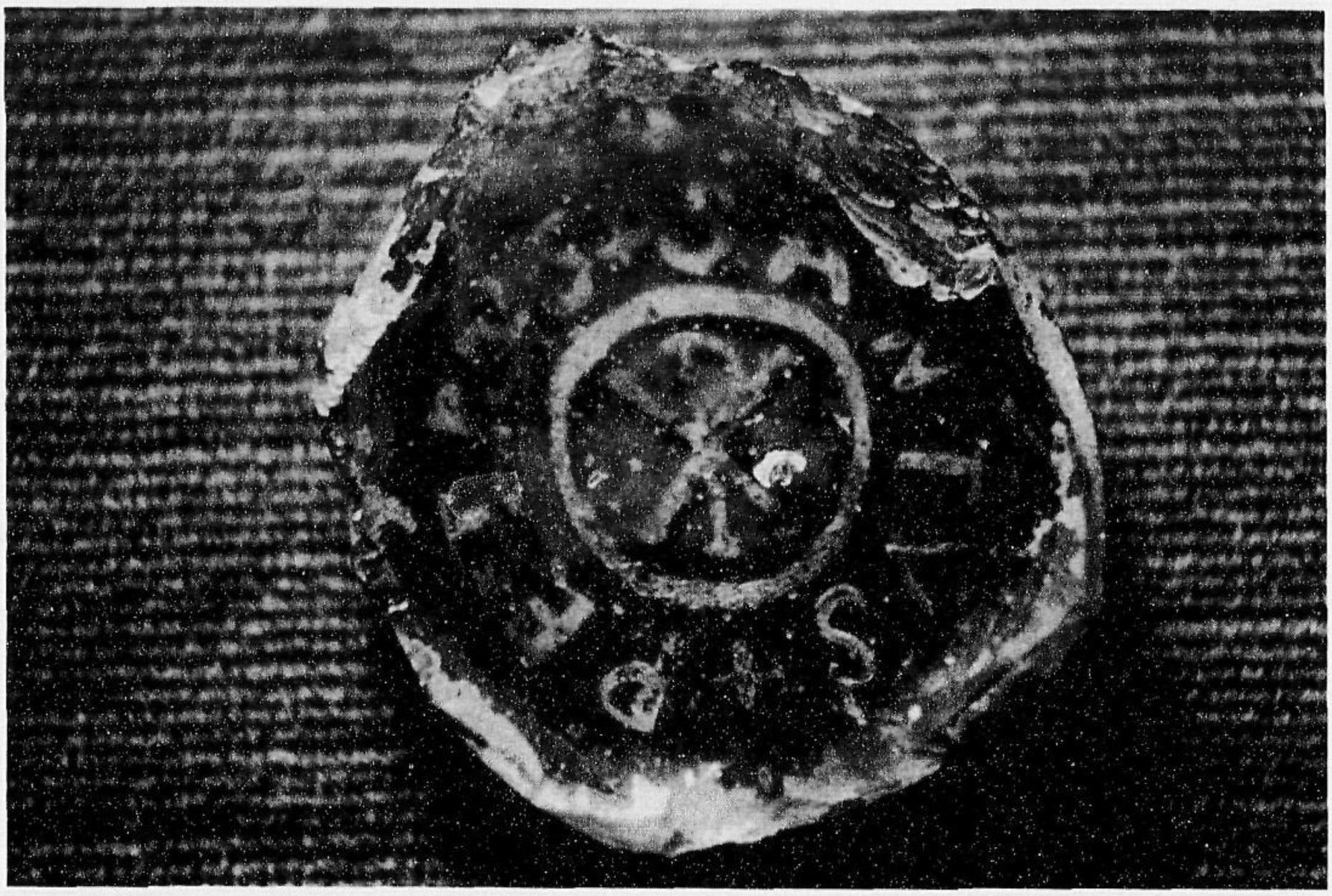


Fig. 12. Murano Museo Vetrario: frammento di vetro inv. 56.

Nello stesso Museo si conserva un altro reperto (inv. 56) (fig. 12), con iscrizione, che dal punto di vista tecnico e formale presenta le stesse caratteristiche del vetro precedentemente esaminato, e che quindi pone seri dubbi sulla sua originalità. Circa la provenienza di quest'ultimo non siamo stati in grado di reperire notizie.

Nel vetro, la scritta *SANTUS + PETRUS +*, intervallata da due piccole croci, circonda un monogramma costantiniano, entro un clipeo[43]. Un cerchio disegnato da una successione di punti racchiude il campo centrale. La stessa serie puntinata è impiegata come motivo di cornice, a racchiudere, nel vetro che nel secolo scorso apparteneva alla Collezione Castellani, il monogramma costantiniano affiancato dalle lettere S e P, per il quale già il Grisar sollevò dubbi sul tempo dell' esecuzione: "Il trovarsi le iniziali *S P* (Sanctus Petrus?) ai lati del monogramma di Cristo è cosa alquanto singolare, e poi la paleografia tonda e piena e la forma dei puntini varia notevolmente da quel che siamo avvezzi a vedere sui vetri genuini[44]".Troviamo questa soluzione decorativa, del tutto originale, impiegata come motivo di cornice in altri vetri considerati dalla critica di dubbia autenticità. Nel vetro del Museo Narodowe

[43] Il monogramma è caratterizzato da un accentuato allungamento dell'asta della P e dei bracci superiori della X.

[44] GRISAR, *Note archeologiche*, p. 13; PILLINGER, *Studien*, p. 23, fig. 32.

di Varsavia (inv. n. MN 147 089) la scritta *SANTUS PAULUS APO.*, che circonda il monogramma costantiniano, è racchiusa dentro doppia cornice formata da una serie di cerchielli[45]; la stessa successione di puntini circonda il monogramma costantiniano e la scritta *PAULUS SANTUS* nel vetro del Römisch-Germanisches Museum di Colonia (inv. N 6255e)[46]. L'analoga impaginazione della decorazione, la somiglianza dei caratteri epigrafici e l'identica scelta del motivo di cornice a puntinatura è tale da indurmi a ipotizzare che un modello sostanzialmente analogo sia stato impiegato per la realizzazione di questi manufatti.

[45] Alla lettera *X* manca un'asta superiore. VOPEL, *Die römischen Gläser*, p. 96, n. 21; FREMERSDORF, *Die römischen Gläser*, p. 219, fig. 304; PILLINGER, *Studien*, p. 22, fig. 29.

[46] FREMERSDORF, *Die römischen Gläser*, p. 219, tav. 304; PILLINGER, *Studien*, p. 22, fig. 24.

CLAUDIA NARDO

Per la storia del mulino ad acqua nel Padovano (secoli X-XIII)

Un ricordo

A partire dagli anni Sessanta lo sviluppo degli studi storici e delle scienze umane rese familiari anche alla storiografia italiana tematiche prima lasciate ai margini della ricerca. Soprattutto per influsso della scuola francese delle "Annales" campi di indagine come la storia delle tecniche, dell'agricoltura, del paesaggio rurale e urbano, della vita quotidiana, della cosiddetta cultura materiale furono sempre più dissodati. Le opere di March Bloch, Georges Duby, Ferdinand Braudel, Jacques Le Goff furono tra i modelli ispiratori di un tumultuoso, ma fecondo rinnovamento degli studi nel nostro paese, che coinvolse largamente anche la didattica nelle università, ove molti docenti dedicarono sempre più spesso i loro corsi e guidarono tesi sulla storia delle campagne e delle società urbane, degli insediamenti e dell'organizzazione del territorio, dei poveri e dell'assistenza, del lavoro e delle tecniche. Si lessero o rilessero, ad esempio, i saggi del Bloch e dello White su lavoro tecnica e società nel medioevo, ove appariva del tutto evidente che per una piena comprensione di quell'età occorreva andare oltre i temi classici della storia economico-sociale (la servitù, la mercatura, la primitiva accumulazione del capitale, le corporazioni di mestiere), allargando il campo di osservazione alle invenzioni, alla tecnologia, alle fonti di energia, alla quotidianità del lavoro e della vita sociale. In questo campo assumevano un rilievo ben maggiore di quanto comunemente si creda i mulini e in generale le macchine azionate dall'energia idrica che erano stati non soltanto un fattore decisivo di sviluppo economico in vari settori (tessile, metallurgico, delle costruzioni), ma avevano costituito anche un elemento tipico del paesaggio rurale ed urbano in grado di determinare peculiari forme di organizzazione dello spazio.

A Padova, ove la consuetudine con l'Archivio (fondamentale per gli studiosi formatisi alla scuola di un maestro come Paolo Sambin) faceva constatare quotidianamente il rilievo anche solo quantitativo che nella documentazione avevano simili aspetti (quanti dati su regimi di proprietà, assetto delle campagne, movimenti fondiari, cultura materiale, vita quotidiana nei rogiti notarili!), fu del tutto naturale l'apertura verso temi storiografici innovativi, irrobustita da una forte attenzione alla problematica delle fonti.

In questo clima maturò anche il progetto di tesi di laurea di Claudia Nardo: Per la storia del Mulino ad acqua nel Padovano (sec. X-XII). *L'argomento era del tutto nuovo nella storiografia padovana; solo più tardi, infatti, comparve l'importante saggio di Sante Bortolami su* 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, pp. 277-330.*

Claudia Nardo era una studentessa timida, riservata, alla ricerca di sé, come tante coetanee. Attendeva paziente il proprio turno di ricevimento nei corridoi del Dipartimento di Storia e, finalmente a colloquio, quasi si scusava, temendo di disturbarmi con il resoconto di documenti trascritti, di bibliografia compulsata, di progressi compiuti nella stesura. Ma parlando si animava e l'entusiasmo per quanto andava scoprendo travolgeva ogni timidezza. Sorprese d'archivio, problemi interpretativi, difficoltà di reperimento di libri si mescolavano al racconto di passeggiate alla ricerca di una Padova-città d'acque ormai scomparsa, alla scoperta di angoli nascosti, di antiche macine, di immagini raffiguranti complessi molitori in preziosi disegni o ingiallite cartoline d'altri tempi. Dimostrava, Claudia, l'importanza che può avere nella vita di uno studente l'esperienza di tesi: il fare finalmente da sé, il misurare le proprie capacità, lo scoprire le proprie risorse creative. Si laureò nell'anno accademico 1985-86 col massimo di voti e la lode. Presentò la tesi ai Premi Brunacci-Monselice e vinse nell'edizione 1986. Sullo slancio continuò: pensava di concentrare le ricerche sui mulini di Bagnarolo nel Monselicense. Rimase un caro progetto, una speranza spenta per sempre il 20 maggio del 1995.

Perché il suo lavoro prezioso non vada perduto, perché i suoi programmi di studio e il ricordo di un momento alto e sereno della sua vita rimangano, sono pubblicati qui un capitolo della sua tesi e il quadro conclusivo, ancora validi, nonostante i progressi successivi della ricerca.

Che il "Bollettino del Museo civico" accolga questo contributo, dedicato alla storia padovana, è segno di un legame forte della città con la sua università, di una tradizione che si rinnova attraverso le generazioni, di una apertura al futuro. Al comitato scientifico della rivista esprimo il più vivo ringraziamento.

Antonio Rigon

I.

Ai primi del Duecento il Comune di Padova è in piena espansione politica, militare ed economica[1]. Alla base di essa stanno da una parte la

[1] Per questa visione d'insieme sullo sviluppo di Padova nei primi decenni del secolo

vittoriosa lotta contro l'Impero condotta con i Comuni alleati della Lega Lombarda, dall'altra il rivolgimento interno che il *Liber regiminum* sintetizza in una frase icastica: *Et iurisdictiones seu dominationes Magnatum Padue accepte fuerunt per populares ipsius civitatis*[2]: "la classe *popolare*... sottrae *legalmente* alla classe magnatizia... l'esercizio di tutte quelle funzioni di diritto pubblico, che, passate in mano sua per vie diverse attraverso le varie vicende dell'età precedente, ora vengono nuovamente avocate a quel potere, che ne era il legittimo rappresentante"[3]. Sconfiggendo l'autorità imperiale il Comune conquista il diritto di esercitare la sovranità politica e allarga le sue attribuzioni giurisdizionali[4]: il contado diventa dominio del Comune cittadino, mentre la classe magnatizia è costretta ad assimilarsi alla classe popolare,

XIII cfr. A. Simioni, *Storia di Padova dalle origini alla fine del secolo XVIII*, Padova 1968, pp. 231-270; G. Rippe, *Commune urbaine et féodalité en Italie du Nord: l'exemple de Padoue (X^e siècle-1237)*, "Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age - Temps modernes", 91 (1979), pp. 659-697; S. Bortolami, *Fra "alte domus" e "populares homines": il comune di Padova e il suo sviluppo prima di Ezzelino*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di S. Antonio*, Padova 1985, pp. 3-74; A. Castagnetti, *I conti di Vicenza e di Padova dall'età ottoniana ai Comuni*, Verona 1981.

[2] *Liber Regiminum Padue*, a cura di A. Bonardi, *RIS*, VIII/1, Città di Castello 1907-8, pp. 267-376:298; quasi con le stesse parole si esprime l'anonimo *Chronicon Patavinum*, in L.A. Muratori, *Antiquitates Italiae Medii Aevii*, IV, Mediolani 1741, coll. 1115-1168:1124: *Et iurisdictiones seu dominationes magnatum Padue accepte fuerunt per populares homines Civitatis Padue*. Sull'avvenimento e i provvedimenti antimagnatizi che lo accompagnarono cfr. soprattutto M.A. Zorzi, *L'ordinamento comunale padovano nella seconda metà del secolo XIII*, in *Miscellanea della Deputazione di storia patria delle Venezie*, V, Venezia 1931, pp. 7-20.

[3] R. Cessi, *Le corporazioni dei mercanti di panni e della lana in Padova fino a tutto il secolo XV*, Venezia 1908, p. 14. Il ruolo dell'aristocrazia nel primo svolgersi del Comune, con particolare riguardo alle famiglie che ne furono artefici, è stato attentamente analizzato da E. Zorzi, *Il territorio padovano nel periodo di trapasso da comitato a comune. Studio storico con documenti inediti*, in *Miscellanea della Deputazione di storia patria delle Venezie*, III, Venezia 1929; il Rippe nello studio *Commune urbaine* ha approfondito in particolare il problema dei rapporti sussistenti fra i gruppi dell'élite sociale padovana. Entrambi gli aspetti trovano ampia trattazione in J.K. Hyde, *Padua in the Age of Dante*, Manchester-New York 1966, trad. it. *Padova nell'età di Dante*, Trieste 1985, per il periodo immediatamente successivo (seconda metà del secolo XIII). Un primo superamento dello schema tradizionale classe magnatizia-classe popolare propone ora il Bortolami, *Fra "alte domus" e "populares homines"*, attraverso l'analisi della composizione sociale di tutta le forze che muovevano il Comune fra il XII e il XIII secolo e del loro ruolo politico ed economico.

[4] In particolare, per quanto interessa la presente ricerca, cfr. A. Castagnetti, *Mercanti, società e politica nella Marca Veronese-Trevigiana (secoli XI-XIV)*, in *Mercanti e vita economica nella Repubblica Veneta (secoli XIII-XVIII)*, a cura di G. Borelli, I, Verona 1985, pp. 105-193:148: "Evidente appare nella prima età comunale il coinvolgimento diretto di famiglie... dell'élite cittadina in attività che richiedono... acquisizione di diritti sulle acque, diritti in origine di natura fiscale e detenuti ancora in età comunale dai maggiori fruitori degli antichi diritti regi, chiese-monasteri maggiori-loro vassalli".

con la quale forma la *comunantia populi*[5]. In parallelo con questa trasformazione, sorgono le prime associazioni di mestiere, nei confronti delle quali il Comune esercita la sua funzione di protettore della collettività, temperandone l'attività con la sua vigilanza e le sue sanzioni. Alcune date scandiscono questo grandioso processo storico. Quasi preannuncio del rivolgimento del 1200 è nel 1191 la costruzione da parte del Comune di Padova di alcune botteghe, collocate sotto lo stesso palazzo comunale e che il *Liber regiminum* chiama *stationes merçariorum comunis Padue*; il Comune richiama attorno a sé l'attività delle classi mercantili ed artigiane, di cui il merciaio rappresenta il primo nucleo, destinato successivamente a differenziarsi nelle varie categorie di commercio[6]. Nel 1209 viene aperto il canale del Piovego per Noventa e per Stra con lo scopo preciso di congiungere la città col nuovo letto del Brenta, affermare la libera navigazione dei fiumi e canali della bassa pianura veneta e arginare la crescente potenza commerciale di Venezia nella terraferma[7]; la battuta d'arresto della cosiddetta "guerra per il Castello d'Amore" con Venezia (1214-1216) non fa cessare la pressione del Comune padovano verso la laguna[8], da Fusina a Chioggia, iniziata con la famosa incisione del Brenta del 1142. Nel 1212 l'unificazione sotto il dominio di Padova dell'antico comitato è completata anche verso mezzogiorno con la conquista del castello di Este[9], l'agibilità del territorio è potenziata mediante

[5] Cfr. R. Cessi, *Padova dal Medioevo all'età moderna*, Padova 1959 (estr. dagli atti del convegno di studi *Basi storiche e prospettive dello sviluppo di Padova*, tenutosi a Padova il 25-26 aprile 1959), ristampato in R. Cessi, *Padova medioevale. Scritti e documenti*, Padova 1985, pp. 3-33:15-18; Bortolami, *Fra "alte domus" e "populares homines"*, pp. 23-26 e 29-32.

[6] Cfr. Cessi, *Le corporazioni dei mercanti*, p. 12; S. Bortolami, *La città del santo e del tiranno. Padova nel primo Duecento*, in *S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto, la sua città*, Padova 1981, pp. 244-261:250.

[7] Cfr. Simioni, *Storia di Padova*, p. 251. Lo scavo del Piovego, del resto, era a sua volta parte di un più vasto programma di sistemazione idrica su cui Hyde (*Padua*, p. 45) osserva "The Paduan canal system whose main lines were built by the commune between 1189 and 1212 was a remarkable achievement which must have considerably reduced the cost of urban living". Analoghe iniziative di scavi di canali, e navigli si prendevano allora in altri comuni della pianura padana: a Milano, fin dal 1179, cfr. G. Biscaro, *Gli antichi "navigli" milanesi*, "Archivio storico lombardo", 35 (1908), pp. 283-326:288-289, 298-299, 303-307; a Brescia dal 1237, cfr. G.C. Zimolo, *Brescia e Bergamo nella storia della navigazione interna*, "Archivio storico lombardo", 90-92 (1963-65), pp. 362-389:375-376.

[8] E neppure rallenta i commerci con Venezia, se è vero che nel trattato del 1216 con cui si metteva fine al conflitto (su cui cfr. Simioni, *Storia di Padova*, pp. 258-259), si stabiliva che *omnes mercatores volentes venire et abire Venetiis per Paduam et Paduanam, permittant venire et redire et non impediant eos aliquo modo in personis et rebus, nisi sint eorum manifest inimici*, cfr. R. Predelli, *Documenti relativi alla guerra pel fatto del Castello di Amore*, "Archivio veneto", 30 (1885), I, pp. 421-447:435.

[9] Cfr. Simioni, *Storia di Padova*, p. 257; per il contesto storico-politico di questa espansione cfr. Zorzi, *Il territorio padovano*, e per il periodo compreso tra il 1256 e il 1310, Hyde, *Padua*, pp. 250-251.

la costruzione o il rifacimento delle grandi strade per Piove di Sacco (1205-1212) e per Bovolenta (1216-1224)[10]. Il Comune mira a estendere la sua influenza politica, fondata su una salda base economica, anche sulle terre del Piave; consolida perciò le arterie commerciali verso nord-est con la costruzione del ponte sul Brenta a Curtarolo (1217), interviene nei conflitti fra Treviso e il patriarca di Aquileia, che chiede e ottiene la cittadinanza padovana (1220), erige all'incrocio delle strade che uniscono Treviso a Vicenza, Padova e Bassano, il forte baluardo di Cittadella (1220)[11].

In questo fervore di iniziative si colloca un avvenimento al quale le cronache locali danno pieno risalto: la costruzione, nel 1217, di alcuni mulini da parte del Comune di Padova. *Eo tempore facta fuerunt molendina a ponte Turrisellarum, et a ponte Omnium Sanctorum*: così il *Liber regiminum*, sub anno 1217[12]; e gli *Annales Patavini* nella redazione Corradino-Papafavia: *Hoc anno facta fuerunt molendina Turrisellarum et molendina ab Omnius Sanctis*[13]. La redazione zabarelliana e la redazione parmense degli *Annales* trasmettono anche, con parole identiche, il nome del podestà promotore dell'iniziativa: *Dominus Iacobus de Andito de Placentia potestas Padue. Hic fecit fieri molendina Turrisellarum et ab Omnibus sanctis*[14]. La notizia è tramandata con qualche variante da altre due fonti, il *Chronicon Patavinum* e la redazione italiana degli *Annales* tratta dal codice Ambrosiano. La prima nomina soltanto i mulini delle Torricelle: *D. Iacobus de Andito de Placentia potestas Padue. Eo tempore facta fuerunt molendina Turrixellarum*[15], la seconda aggiunge ai mulini delle Torricelle e degli Ognissanti anche "alcune ruote a Ponte corvo"[16]. Le discrepanze non sono insignificanti: e se per la prima si può pensare a un'omissione fortuita, la seconda potrà forse meglio

[10] Cfr. SIMIONI, *Storia di Padova*, p. 373; HYDE, *Padua*, p. 45: "The commune's road building was less spectacular than its waterways, but it served the same purpose. In the first quarter of the thirteenth century, new roads were built connecting the city with Piove di Sacco and Bovolenta, and in the 1270s the road to Limena was improved. The statutes of the commune show the great care taken by authorities to ensure that the roads and bridges of the contado were property waintained, the main burden of this work fatting upon the local communities".

[11] Cfr. SIMIONI, *Storia di Padova*, pp. 260-261. Per il significato politico di questi conflitti territoriali, cfr. BORTOLAMI, *La città del santo e del tiranno*, pp. 257-259: osserva lo studioso come tali e altri simili avvenimenti non siano esclusivi del comune padovano, né motivati unicamente dal perseguimento della supremazia territoriali nel Veneto, ma rappresentino la ricerca di uno sbocco sovracomunale alle tensioni interne di Padova.

[12] *Liber Regiminum*, p. 304.

[13] *Annales Patavini*, a cura di A. Bonardi, *RIS*, VIII/1, Città di Castello 1907, pp. 175-265:201.

[14] *Annales Patavini*, pp. 224 e 184.

[15] *Chronicon Patavinum*, col. 1128.

[16] *Annales Patavini*, p. 224.

spiegarsi come giustapposizione di due momenti successivi, quell'anno 1217 in cui si edificano i mulini delle Torricelle e di Ognissanti, e una data non verificabile in cui altri mulini vengono costruiti a Ponte Corvo. Certo è che uno statuto antecedente al 1236 sembra contrapporre i mulini privati di Ponte Corvo ai mulini comunali delle Torricelle.

> Omnes illi qui habent molendina in fossato Pontis Corbi, cum navigium ibi factum non sit bonum neque utile, possint in ipso fossato molendina retificare et habere, dum modo ipsa molendina non noceant molendinis comunis, que sunt a Turrisellis, solventes pensiones sive fictus secundum quod reddere consueverunt [17].

A ricordo dell'erezione dei mulini delle Torricelle veniva posta una piccola lapide tuttora visibile sopra l'arco del sottopassaggio dell'attuale via Gualchiere: "1217 fo fati sti mulini" [18]. Le fonti citate non dicono quanti essi fossero: ma ai primi del Trecento Giovanni Da Nono ne contava otto (*Tercia dicetur porta Turrisellarum, que versus meridiem erit hedificata... Iuxta hanc portam erunt hedificate octo molendinarie rote, que erunt urbis Padue*) [19]; e questo potrebbe essere il numero originario [20].

Lo stesso Giovanni da Nono ci trasmette un'altra notizia meritevole di attenzione:

> Post Beati Iacobi Ecclesie cimiterium erit unus pons lapideus, iuxta quem commune Padue duas rotas molendinarias possidebit, que tandem permittentur putredine consumari. Hic utique pons dicetur pons Molendinillorum [21].

Se queste altre due ruote di mulini erano state abbandonate alla putredine al tempo della *Visio Egidii*, ciò significa che erano state costruite parecchio tempo prima, in pieno Duecento: ma non è subito chiara la loro dislocazione. Il *pons Molendinillorum* risulta ben distinto, nel discorso del cronista medioevale, sia dal *pons Molendinorum*, a ridosso del quale egli ci dice che giravano 34 ruote molitorie [22], sia dal ponte S. Leonardo, anch'esso

[17] A. GLORIA, *Statuti del comune di Padova dal secolo XII all'anno 1285*, Padova 1873, posta 380, p. 300.

[18] Poco lontano, verso la Riviera Ruzzante, sulla facciata orientale del sottopassaggio, sopravvive un piccolo bassorilievo in pietra che rappresenta un mugnaio, con incisa la data del 1371.

[19] G. DA NONO, *Visio Egidii regis Patavie*, in G.F. FABRIS, *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella 1977, pp. 139-155:142; l'opera fu composta fra il 1329 e il 1337.

[20] Al tempo del Portenari erano sette: cfr. A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 113.

[21] DA NONO, *Visio Egidii*, p. 143.

[22] DA NONO, *Visio Egidii*, p. 142: *Harum prima dicetur ianua pontis Molendinorum, eo*

espressamente ricordato come *unius magne et pulchre revolucionis*[23]. D'altra parte questo *pons Molendinillorum* si trovava dietro il cimitero della chiesa di S. Giacomo[24], che a sua volta si elevava nella zona meridionale dell'attuale piazza Mazzini, davanti al settecentesco Palazzo Maldura. Escluso che possa trattarsi di un ponte sul Bacchiglione, non resta che pensare a un ponte sulla Bovetta, il corso d'acqua scavato nel 1246 *per quem certa fluminis aque particula per Caudam Longam labetur usque ad portum Omnium Sanctorum et ab inde in Brentam*[25]; ed effettivamente un ponte siffatto risulta nitidamente segnato nella carta di Padova circondata dalle muraglie vecchie del Portenari. Si può pensare che il nome gli venisse o dalle modeste dimensioni dei mulini ivi esistenti (rapportate alla modesta larghezza della Bovetta) o in opposizione al grande complesso molitorio del vicino ponte Molino. Il cronista non dice per quali ragioni il Comune abbandonasse alla putredine le due ruote; ma il fatto potrebbe essere messo in relazione con il riassetto generale delle acque interne di Padova nella zona Codalunga-Ponte Molino-Ognissanti di cui si parlerà altrove.

Un ultimo mulino comunale in città è infine da ricordare[26]: era destinato alla follatura del lino, la cui coltivazione era largamente diffusa nel contado padovano, e forniva la materia prima per la nascente industria tessile cittadina[27]. Fuori di città, il Comune possedeva mulini sul canale che da Padova conduceva a Monselice, scavato fra il 1189 e il 1201[28], e precisamente presso

quod triginta quatuor rote molentes bladum omnis generis iuxta illam erunt hedificate. Il numero era disceso a trenta all'epoca del Portenari (cfr. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, p. 112).

[23] DA NONO, *Visio Egidii*, p. 143.

[24] Su questa chiesa, eretta prima del 1140 e oggi totalmente scomparsa, cfr. C. GASPAROTTO, *S. Maria del Carmine di Padova*, Padova 1955, p. 7; Id., *Padova ecclesiastica 1239: note topografico-storiche*, in *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*, I, Padova 1967, pp. 13-195.

[25] DA NONO, *Visio Egidii*, p. 143.

[26] Cfr. HYDE, *Padua*, p. 53, che si basa su un documento del 1254 conservato nell'Archivio di Stato di Cremona, n. 1785.

[27] Sulla cultura del lino cfr. G. BRUNACCI, *De cultu lini apud Patavinos*, in P. VANZI, *Protogiornale per l'anno MDCCLXXVIII ad uso della città di Padova*, e A. GLORIA, *Della agricoltura nel Padovano*, Padova 1855, I, pp. LXII, CXCI, CCXII. Il CESSI, *Le corporazioni dei mercanti*, p. 21, contrappone la vantaggiosità della coltivazione del lino, indigeno, ai grossi investimenti richiesti dall'acquisto di materie prime per l'industria laniera; e il CASTAGNETTI, *Mercanti, società e politica*, p. 164, osserva che l'industria del lino, meno onerosa, era già presente nel territorio padovano (specie nella zona di Piove di Sacco) dall'XI secolo, mentre l'industria della lana fu tardiva e non giunse mai ad una importanza strategica per l'economia padovana.

[28] Il canale era stato scavato fra il 1189 e il 1201 (cfr. SIMIONI, *Storia di Padova*, p. 373) e a Battaglia possedeva da antico tempo mulini anche la famiglia da Carrara (cfr. V. LAZZARINI, *Scritti di paleografia e diplomatica*, Padova 1962², p. 43).

Battaglia: un atto del 12 settembre 1284[29] ci informa che fin dal 27 aprile 1203 il Comune aveva allivellato a titolo perpetuo, per l'annuo canone di lire 50 di denari veneti piccoli, la *bompatura de Batalia que est in riveria fossati per quod itur ad Montem Scilicem* e il mulino *quod est ibi edificatum.*

Resta da chiedersi per quali ragioni fin dal principio del Duecento il Comune di Padova si faccia costruttore di mulini entro le mura cittadine. Il motivo più ovvio andrà cercato nella necessità di assicurare direttamente l'approvvigionamento della città soprattutto nei momenti di pericolo o di disagio, come nel caso di guerre o carestie, evitando così ogni possibile abuso di privati[30]. Ma si trattava anche di un investimento di capitali destinato ad assicurare un cospicuo cespite alle finanze comunali. Accanto al reddito del demanio fondiario, inalienabile, riservato al pascolo e al legnatico, e del demanio edilizio, formato dalle botteghe situate intorno al palazzo comunale prima, al palazzo della Ragione dopo, e che venivano regolarmente affittate, si collocava il reddito del demanio industriale, rappresentato appunto dalla proprietà dei mulini, anch'essi inalienabili ma in via ordinaria concessi a livello[31]. È quanto si ricava da due statuti, l'uno precedente al 1236 (*Statuimus et ordinamus quod molendina comunis que sunt in hora Turriselarum et molendina que sunt a Sancto Iacobo de capite pontis perpetualiter debeant esse et remanere comuni Padue nec aliquo modo possint distrahi vel alienari vel in alios concedi, sed semper libera remaneant in comuni*)[32], l'altro del 1236 (*Molendina affictentur in maiori conscilio ad incantum secundum quod dacia comunis Padue affictantur*)[33].

[29] Archivio di Stato, Padova, *Diplomatico*, 3123.

[30] Vale la pena ricordare che il Comune attraverso i suoi funzionari provvedeva anche all'acquisto del grano e sovrintendeva alla confezione del pane, fissando un compenso per i fornai in cui il Gloria vede una specie di calmiere: cfr. GLORIA, *Statuti*, posta 160, p. 62: *Et iusticerii per tres vices vel plures si eis visum fuerit pro anno pro comuni padue eruant frumentum et secundum modum unciarum detur pensa pistoribus et ad illam pensam faciant panes bonos et mundos et bene coctos*. Sulla magistratura dei "giustizieri" cfr. M. ROBERTI, *Le corporazioni padovane d'Arti e mestieri: studio storico-giuridico con documenti e statuti inediti*, "Memorie del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti", XXVI (1902), pp. 93-94.

[31] Cfr. A. PINO BRANCA, *Il sistema finanziario e le basi economiche della costituzione del comune padovano secondo i più antichi Statuti*, Padova 1932, p. 7. Come è noto, l'inventario dei beni comunali non ci è pervenuto, ma lo HYDE, *Padua*, p. 53, fa notare che il Comune investiva i suoi capitali dovunque fosse garantito un buon reddito, per esempio nelle fonti termali di Montegrotto e Montenovo.

[32] Cfr. GLORIA, *Statuti*, posta 1119, p. 234.

[33] Cfr. GLORIA, *Statuti*, posta 1120, p. 342. Si può a questo punto osservare che in altre città italiane i governi comunali, anziché costruire mulini propri, preferiscono acquistare quelli già esistenti: a Reggio Emilia, per esempio, il Comune acquista nel 1241 tutti i mulini funzionanti in città (cfr. C. DUSSAIX, *Les moulins à Reggio d'Emilie aux XII e et XIIIe siècles*, "Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Age - Temps Modernes", 91 (1979), pp. 113-147:133-135). Le ragioni sono le stesse qui indicate per Padova: "Le ravitaillement en vivres

II.

La documentazione relativa ai mulini di Padova e del territorio padovano fra il X e il XIII secolo, pur ripetendo a grandi linee una vicenda che ha molteplici analogie con quella già accertata da alcuni studiosi per altre città italiane, presenta tratti peculiari. L'esistenza dei mulini è strettamente legata, fin dall'origine, al problema della giurisdizione sulle acque; questa è, almeno teoricamente, prerogativa imperiale. Ma la crisi del potere centrale e l'anarchia del Regno Italico inducono i sovrani a cercare l'appoggio dei vescovi, e sia pure a prezzo di importanti concessioni. Nell'897 re Berengario dona al suo arcicancelliere Pietro, vescovo di Padova, la corte di Sacco; i mulini appartengono alla dotazione della *curtis*, sono anzi elementi indispensabili alla sua autosufficienza. Nel 964 l'imperatore Ottone I trasferisce al vescovo di Padova Gauslino il potere sovrano sulle acque, con l'esplicita autorizzazione a costruire mulini. Da questo momento è il vescovo che dona o conferma la proprietà dei mulini: alla donazione di un arco di ponte fatta al monastero di S. Giustina nel 970 dal vescovo Gauslino segue quella di alcuni mulini fatta al medesimo monastero nel 1014 dal vescovo Orso, che dota di simili manufatti anche i monasteri padovani di S. Pietro e di S. Stefano. Il mulino diventa elemento essenziale della vita monastica; in esso si realizza la rivalutazione del lavoro manuale introdotta nel monachesimo occidentale da S. Benedetto, e il desiderio di autosufficienza come mezzo per isolare il cenobio dalla corruzione umana. Ma esso è anche cospicua fonte di reddito: i mulini dei grandi monasteri, spesso acquisiti per via di donazione da parte delle grandi famiglie feudali, che legano quote del loro patrimonio a enti ecclesiastici come segno di protezione e volontà di perpetuazione dei loro nomi, con sempre maggiore frequenza vengono allivellati o infeudati, e il contenzioso giudiziario si infittisce di controversie relative alla proprietà di questo o quel mulino, o al diritto di percepirne le decime. Il grande fatto nuovo del secolo XIII è il passaggio al Comune della giurisdizione sulle acque, conseguente alla vittoria dei Comuni sull'impero; l'attività molitoria cessa di svolgersi a esclusivo beneficio dei singoli proprietari, viene subordinata all'interesse della comunità, regolata da severe disposizioni statutarie, inquadrata in un piano generale di sistemazione delle acque interne. Il Comune concede l'uso delle acque ai nuovi monasteri cittadini che ne facciano richiesta, ma da una parte esige tutte le garanzie che non ne derivino danni

est une préoccupation constante du gouvernement communal. Le pain étant resté la nourriture principal de la population, les moulins sont toujours un élément d'une importance primordiale dans la vie économique [...] De plus [...] les revenus des moulins améliorent l'état des finances communales" (p. 134).

alla comunità, dall'altra addossa ai monasteri tutte le spese relative alla costruzione e alla manutenzione dei canali di derivazione. In particolare, il Comune è attento che i nuovi mulini monastici non rechino nocumento ai manufatti di cui esso, con un gesto che non sembra avere altri esempi nei Comuni italiani finora studiati, si è fatto costruttore e gestore fin dal 1217, e che sorgono presso i ponti delle Torricelle, di Ognissanti, Corvo e dei Molinetti; così come è attento che i mulini non intralcino la navigazione dei fiumi e dei canali recentemente scavati per potenziare commerci e traffici; quando si profila questo pericolo, come accade nel 1273, non esita a proporre o imporre al monastero di S. Maria di Porciglia una permuta che salvaguardi il Piovego dal depauperamento idrico. Contemporaneamente avvia una precisa regolamentazione tecnica dell'uso delle acque da parte del complesso molitorio più cospicuo della città, quello aggregatosi a ridosso di Ponte Molino; ed emana statuti che garantiscano i cittadini da eventuali frodi o sofisticazioni alimentari da parte dei mugnai. E intanto accanto al mulino da grano fanno la loro comparsa i mulini a gualchiera (*fullones*) adibiti alla follatura dei panni, forse già usati all'interno dei monasteri ma presto incrementati in parallelo con lo sviluppo industriale della città. Il panorama documentario, assai povero di particolari tecnici per quanto riguarda la struttura e il funzionamento meccanico dei mulini, lascia anche un po' in ombra i mulini di cittadini privati rispetto a quelli comunali o monastici; ma non tanto che non emergano i nomi, e la fisionomia sociale, di alcuni proprietari o livellari (la distinzione non è sempre accertabile); un *dominus* Bartolomeo, un Giovanni, speziale, un notaio Pietro Bocone e due commercianti di grande intraprendenza, Leonardo di Venezia e Fruzerino Lanzeroti. Alla fine del secolo XIII può ormai dirsi che Padova ha raggiunto un significativo equilibrio fra la sua dotazione di impianti molitori e le sue esigenze alimentari e industriali: equilibrio, a quanto pare, destinato a mantenersi durevole per più secoli successivi.

PAOLA MAR

"Li luoghi per le merci": il sistema delle piazze centrali e i mercati dal XVI al XIX secolo attraverso le fonti documentarie dell'Archivio di Stato di Padova

Premessa

La ricomposizione del quadro storiografico delle strutture mercantili e funzionali della città di Padova è l'obbiettivo dello scritto.

Al mercato aperto non è possibile attribuire uno schema funzionale e spaziale predeterminato, ma i suoi caratteri tipologici sono impressi dalla forma del luogo in cui si è collocato nel corso del tempo.

Le notizie emerse dai documenti lasciano aperti molteplici settori di ricerca, dalla legislazione relativa ai commerci, alle attività delle singole Fraglie d'Arti, alle fonti economico-catastali quali gli estimi, agli atti notarili privati, qui solamente accennati dato che il lavoro mira ad individuare i luoghi di mercato deputati, nel corso dei secoli, ad ospitare i mercati nella città di Padova.

L'analisi e l'uso delle fonti è stato svolto in modo tale da ricondurre i dati acquisiti alla grande scala urbana, pur avendo una notevole quantità di informazioni di natura "particolare", relative al posizionamento di singoli stazi e botteghe nei luoghi deputati tradizionalmente alle funzioni commerciali.

Gli esiti di questo studio sono derivati dall'accorpamento e dall'incrocio di dati provenienti da fondi archivistici diversi che hanno permesso, mediante il confronto delle molteplici scritture con lo scarso materiale iconografico, di individuare le singole zone specializzate di vendita all'interno delle grandi aree delle Piazze centrali.

Le fonti

Le fonti della ricerca sono bibliografiche, documentarie e cartografiche. Il materiale documentario proviene, principalmente, dall'Archivio di Stato di

Padova e dalla Biblioteca Civica di Padova, d'ora in poi citati come A.S.Pd. e B.C.Pd.

Punto di riferimento imprescindibile per il lavoro di ricostruzione dell'assetto mercantile di Padova nei secoli scorsi, è stata la consultazione del fondo archivistico *Strade, Piazze, Mura, Fiere e Mercati, Stazi, Fabbriche,* che risulta composto da 135 fra volumi e buste da ora citato come *Strade, Piazze, Fabbriche.*

Questo fondo contiene documenti databili fra il XV e il XIX secolo e alcuni documenti di secoli precedenti in copia[1]. Gli altri fondi consultati sono stati quelli che hanno come oggetto le disposizioni e le regole delle varie Arti cittadine: *Fraglie d'Arti Padovane,* fra cui particolare attenzione è stata dedicata ai *Fruttaroli, Casolini, Osti, Callegheri,* ossia quelle fraglie la cui attività di vendita era concentrata nel sistema delle Piazze centrali e il fondo *Fraglie Laicali Diverse* risultato della collazione di materiali sparsi di provenienza diversa.

Ciò che emerge è soprattutto la struttura distributiva mercantile legata all'approvvigionamento alimentare delle contrade e alla produzione e vendita di oggetti di utilizzo quotidiano, d'abbigliamento e di uso domestico.

L'analisi delle disposizioni statutarie, sia per quanto concerne i luoghi pubblici di vendita, sia per quanto riguarda i punti di vendita privati, è stata utile per capire la stretta correlazione esistente tra il commercio, l'edificato e la viabilità, tra il fulcro delle Piazze e l'estremo delle contrade.

Secondo le più recenti tendenze della storiografia urbana sono stati effettuati, a conforto delle notizie pervenute dai fondi sopracitati, rilevamenti campione, in particolare per quanto riguarda le contrade centrali, delle strutture economiche della città attraverso le fonti catastali, ossia gli estimi, per le epoche più antiche.

Il sistema delle piazze

I luoghi tradizionalmente deputati all'accoglimento dei mercati sono

[1] A questo proposito si veda *Guida Generale degli archivi di stato Italiani*, III, Roma 1986, pp. 238. Tale fondo risulta dalla fusione di due archivi. È un "fondo eterogeneo che ha come comune denominatore il suolo pubblico; trattasi infatti o di autorizzazioni ad occupare il suolo pubblico per fiere, mercati o stazi (mentre nel caso di fiere e mercati trattavasi di concessioni gratuite, che comportavano spesso la franchigia da ogni dazio..., lo stazio era una vera e propria affittanza di suolo pubblico in cambio di un canone annuo da corrispondere al "conduttor degli stazi" che aveva, a sua volta, ricevuto in locazione dal comune il relativo appalto) o di lavori di manutenzione di strade ed edifici privati o di permessi di costruzione per le fabbriche private prospicienti la via pubblica o da compiersi su terreno comunale".

quelli che si aggregano attorno al Palazzo della Ragione e cioè Piazza dei Frutti e Piazza delle Erbe [2].

Analizzando le fonti iconografiche, relative a *perticazioni,* eseguite fra XVII e XVIII secolo è possibile delineare il quadro della distribuzione delle funzioni commerciali, ossia la partizione in mercati specializzati nelle Piazze centrali.

La Piazza dei Frutti

L'assetto seicentesco della Piazza dei Frutti è delineato da un disegno anonimo redatto in occasione della ristrutturazione dei posti di vendita di pertinenza della fraglia dei *Fruttaroli,* di cui esiste una copia, in migliori condizioni, tardo settecentesca. Questo assetto rimane invariato anche nel corso del Settecento [3]. Il disegno illustra chiaramente anche i siti contigui e fornisce un rilievo dettagliato, completo di misure, della configurazione della Piazza, sottolineando la presenza di elementi forti quali la *"Caxa Matta de' Fornari"* a Levante con antistante la colonna dello stendardo, il pozzo a Ponente, mentre ad Ostro sono evidenziati gli archi del Palazzo della Ragione. L'invaso della Piazza appare suddiviso in più settori che corrispondono a diverse zone di mercato specializzate, definite da ceppi in pietra, ad esclusivo uso delle fraglie a cui sono state assegnate (fig. 1).

Partendo dal limite settentrionale della Piazza costituito dalla via *commune* e procedendo, a Sud, verso il Palazzo della Ragione, sono delineate tre specifiche zone di mercato. La prima denominata Piazza delle Ortolane è destinata alla vendita di verdure e misura piedi padovani 95 per 20. La seconda, destinata alla vendita dei frutti, è chiamata *Piazza de' Fruttaroli,* comprende uno spazio scoperto di piedi padovani 95 per 23 e due strutture coperte di vendita, citate nel disegno come *Coperti vecchi*, che la chiudono sui lati maggiori. La terza, indicata come Piazza del mercato *de Calinari*, non è definita dimensionalmente nella perticazione, ma trova il suo limite estremo nei portici del Palazzo della Ragione, assegnati su questo lato alla Fraglia dei *Merzari.*

[2] Per l'assetto delle Piazze si veda anche: A. VERDI, *Le Piazze adiacenti al Palazzo della Ragione*, in *Il Palazzo della Ragione in Padova*, Padova 1990, pp. 20-26.

[3] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, disegno 4 in copia tardo settecentesca redatto da Domenico Guarnieri il 16/12/1779 f. 200 tratto da uno esistente nello *Statuto della Fraglia dei Fruttaroli*, f. 187 che riprendeva a sua volta il disegno dei quattro termini assegnati alla Fraglia il 27/8/1434; e da A.S.Pd., *Notarile*, b. 6801, dis. del 15/10/1729 eseguito da A. Tentori. Il disegno di Domenico Guarnieri (fig. l) e il disegno di Tentori (fig. 2) confrontati e incrociati con i dati archivistici hanno permesso di definire le aree di mercato specializzate all'interno della Piazza dei Frutti nel loro assetto seicentesco e settecentesco (fig. 3).

Sono altresì presenti altri spazi di vendita ben definiti quali, sul lato occidentale della Piazza, a ridosso del Pozzo, quello dei *Lattari*, che in base ad un documento datato 18 Giugno 1553 era diviso in tante parti quanti potevano occupare i banchi da ogni parte lasciando però libero il transito per il pubblico passaggio[4]. Questi stazi, dove si vendevano latte e latticini, erano numerati e venivano assegnati, con estrazioni a sorte, ogni anno alla vigilia della festa di Sant'Antonio[5]. Non si sa esattamente quanti fossero ma in un documento della metà del XVI secolo i *Deputati ad Utilia* ne revocano l'assegnazione di sei[6]. Sul lato orientale si trova la *Caxa Matta de Fornari* data in uso all'Arte dei *Fornari* esclusivamente per la vendita del pane. L'edificio della *Caxa Matta*, che dista dalla colonna dello stendardo piedi padovani 17 e mezzo, è raffigurato ad un piano con un ampio coperto a quattro spioventi, in cui si distinguono, nel prospetto, nove poste da vendita.

Sul disegno è specificato "Dissegno della Piazza del Peronio e delli quattro termini assegnati alla Fraglia de Fruttaroli l'anno 1434 li 27 Agosto". L'occupazione e la destinazione della Piazza a luogo deputato per la vendita dei frutti era però antecedente; infatti, in un documento del 29 Agosto 1359 è citata col nome di "platee frutarum"[7] e, ancor prima, dopo il 1191, "Peronum a fructibus"[8].

Nel 1407 questa piazza, assegnata con un livello alla Fraglia dei *Frutaroli*, viene definita come "unum locum longitudinis pedum 95, et latitudinis pedum 42 incipiendo in capite Peronii eundo versus palatium vetus casalinorum"[9]. Queste misure sono perfettamente corrispondenti alle misure del disegno del XVII secolo, dove sono indicate due strutture coperte per la vendita dei frutti, ossia due rughe di stazi che definivano al loro interno la piazza destinata al mercato della frutta.

Le due rughe di stazi, con l'affaccio principale sulla Piazza dei Frutti, erano a sviluppo volumetrico semplice, coperte da un tetto a falda e si configuravano come corpi a pianta rettangolare allungata, con una larghezza costante compresa fra i 9 e i 10 piedi ed un'altezza di 8-9 piedi sul fronte della piazzetta interna a discendere sino a 4 piedi circa sui lati secondari. Le

[4] Archivio di Stato, Padova (= A.S.Pd.) *Strade, Piazze e Fabbriche,* b. 77, doc. del 18/6/1553.

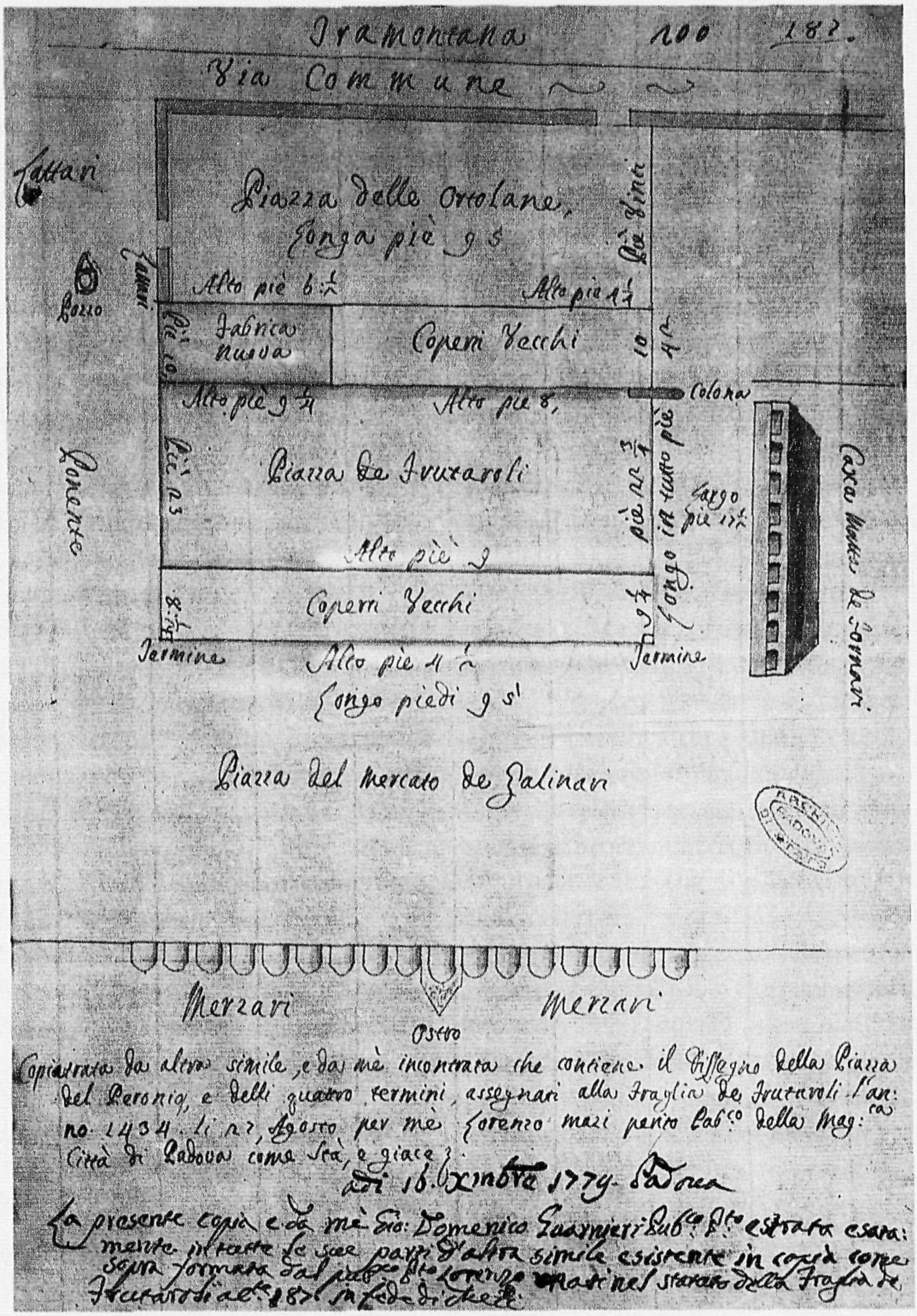
[5] Per il significato di stazio si veda *Guida generale degli archivi*, p. 238. Punto o sito di strada o di piazza, dove uno ha diritto di stare per l'esercizio del suo mestiere. Si tratta di una vera e propria affittanza di suolo pubblico in cambio di un canone annuo da corrispondere al "conduttor degli stazi" che aveva, a sua volta, ricevuto in locazione dal comune il relativo appalto.

[6] A.S.Pd. *Strade, Piazze e Fabbriche,* b. 77, doc. 25/6/1562, f. 177.

[7] L. Saggiori, *Padova nella storia delle sue strade,* Padova 1972.

[8] L. Puppi, M. Universo, *Padova*, Roma-Bari 1982, p. 35.

[9] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse,* b. 11, dis. 4.



Copiatrata da altra simile, e da mè incontrata che contiene il Disegno della Piazza del Peronio, e delli quattro termini assegnati alla Fraglia de Fruttaroli l'anno 1434. li 27 Agosto per mè Lorenzo mazi perito Fab.co della Mag.ca Città di Padova come sopra, e giace.

adì 16. Xmbre 1779. Padova

La presente copia è da mè Gio: Domenico Guarnieri Fab.co P.to estratta esattamente di fatto le sue parti d'altra simile esistente in copia come sopra formata dal predetto Lorenzo Mazi nel stataro della Fraglia de Fruttaroli al.a 187. in fede di che.

Fig. 1. La Piazza dei Frutti nel XVII secolo.
A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, disegno 4 in copia tardo settecentesca redatto da Domenico Guarnieri il 16/12/1779 f. 200 tratto da uno esistente nello Statuto della Fraglia dei Fruttaroli f. 187 che riprendeva a sua volta il disegno dei quattro termini assegnati alla Fraglia il 27/8/1434.

rughe di stazi erano costituite da trentadue poste coperte per la vendita, denominate *cassoni* di cui sedici su un lato della piazza e sedici sull'altro.

Nelle *Disposizioni per la sistemazione della Piazza del Peronio* del 1663 vengono elencate una serie di operazioni di manutenzione riguardanti i *cassoni* a cui doveva provvedere per statuto la Fraglia stessa[11]. In questa occasione venne deciso di rimuovere i *cassoni* del *Peronio* con i loro tetti nell'intera ruga verso il Palazzo della Ragione mentre quelli dalla parte di Santa Lucia, fra la Piazza dei Frutti e quella degli Ortolani, dovevano essere conservati con il loro tetto in coppi. In precedenza i *cassoni* avevano, invece, una semplice copertura in legname, sostituita da quella in coppi dopo il 1566[12]. Dovevano inoltre essere costruite a spese della Fraglia *rebalte*[13] di legno prospicienti la copertura dei *cassoni* che servivano da riparo in caso di maltempo.

La vendita di frutta era consentita solamente all'interno della Piazza *de Fruttaroli* ad eccezione delle botteghe poste nelle contrade della città. In un documento del XV secolo è specificato come nella piazza loro assegnata i fruttaroli potessero "...habere et tenere suas stationes, e caselas, sive capannas coopertas assibus, e storis et figere pallos, super quos possint stare dictae suae casillae, sub quibus stant e tenent suos fructus ad vendendum..."[14]. La Fraglia dei *Fruttaroli* era obbligata, due volte alla settimana, a tener pulito e liberare dalle immondizie i luoghi di sua pertinenza e doveva provvedere alla manutenzione del selciato di pertinenza della sua *Levada.*

I dati dimensionali, rilevati nel disegno, relativi alla Piazza delle Ortolane trovano corrispondenza in documenti precedenti. Risulta particolarmente interessante il proclama datato 1634 che rinnovando gli antichi capitoli imponeva agli Ortolani di ritornare nel luogo in cui solevano tenere il loro mercato e precisamente nel *Peronio* dietro ai *cassoni* dei *Fruttaroli* e di fronte alla ruga dei *Calegari*, come si evince da una *perticazione* fatta dal pubblico perito Gasparo dall'Abaco nel 1565. Gli spazi di vendita dovevano essere articolati in modo tale che in questo luogo si potessero collocare due banchi uno di fronte all'altro: uno prospettava verso la ruga dei *Calegari* e

[10] Per la voce Cassone cfr. M. CORTELEZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della Lingua Italiana,* I, Bologna 1979, p. 213.

[11] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse,* b. 11. *Raccolta a stampa di scritture relative alla Fraglia dei Fruttaroli di Padova 1407-1763. Disposizioni per la sistemazione della Piazza del Peronio 1663.*

[12] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse,* b. 11, doc. 26/8/1661.

[13] Per il significato di Rebalta si veda G. BOERIO, *Dizionario del Dialetto Veneziano*, Venezia 1853. Rist. anast. 1983, p. 556. Palchicciuolo o palchistuolo, sporto di tavole che difende le botteghe od altro dal sole e dalla pioggia.

[14] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, dis. 4.

l'altro verso i *cassoni* ad una distanza tale da non impedire il transito dei compratori [15].

La Piazza delle Ortolane era tripartita longitudinalmente da due file di banchi, che definivano un percorso centrale e due percorsi esterni; ciò trova riscontro anche in una scrittura del 1437 dove sono riportati i medesimi dati dimensionali e la stessa descrizione. In questo documento non vengono specificate, però, le misure dei banchi, mentre viene imposto l'obbligo agli ortolani di fabbricare un rilevato di un piede e mezzo di altezza "...ut discernatur, quod plaustra cum cepiis et capuciis transire non debeant dictam siegam". Questo rilevato, in documenti più tardi, viene citato come *levadina* [16]. A conferma di questa destinazione d'uso, in un proclama a stampa del 1729, si legge che ai venditori di angurie e meloni restava destinato come luogo di vendita la Piazza del *Peronio*, dalla parte opposta delle botteghe dei *fruttaroli* e di fronte alla ruga dei *Calegari* sia nel caso che i beni venissero venduti sopra i carri quanto in altra maniera [17] (fig. 2).

Nel disegno del XVII secolo è indicata anche una Piazza del Mercato *de Gallinari* compresa fra i coperti della Piazza de Fruttaroli e il Palazzo della Ragione; la larghezza di tale area è specificata nella *perticazione* del 1565 di Gasparo dall'Abaco ed è pari a circa 34 piedi [18]. Per questo *merchado de galinari* non erano previste strutture stabili. L'area era suddivisa in stazi su cui si potevano allestire per la vendita semplici banchi o *scagni* nella circonferenza e larghezza imposta dall'affittanza senza la possibilità di alzare legni, colonne o *coperti di stiore*, legnami e lini, solo durante le ore del mercato e in caso di maltempo [19]. In vicinanza della Piazza dei *Gallinari* era situato anche il mercato degli *zoccolari.*

Molto scarse e risalenti alla fine del XVI secolo sono le notizie che riguardano la Piazza dei *Zoccolari* o *Zavatteri* che si estendeva in larghezza, dietro i *cassoni* dei *frutaroli* fino alla *Levada* dei *marzari* e in lunghezza fino alla *fruttaria.*

Se si è riusciti così a definire le funzioni della Piazza intesa come spazio scoperto, risulta piuttosto difficile, invece, tentare di ricostruire l'assetto e le funzioni delle aree porticate relative all'intorno della piazza dei Frutti. Si sa che i fronti della piazza erano tutti porticati e che sotto i volti e in prossimità dei pilastri venivano generalmente collocati degli stazi per la vendita delle merci (fig. 3).

[15] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc. 18/3/1634.

[16] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse* b. 10. doc. 17 Aprile 1437.

[17] A.S.Pd. *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, doc. 15/10/1729 *Proclama a stampa del Podestà Polo Donà.*

[18] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 10, doc. 12/4/1565 f. 289.

[19] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, doc. 14/3/1700.

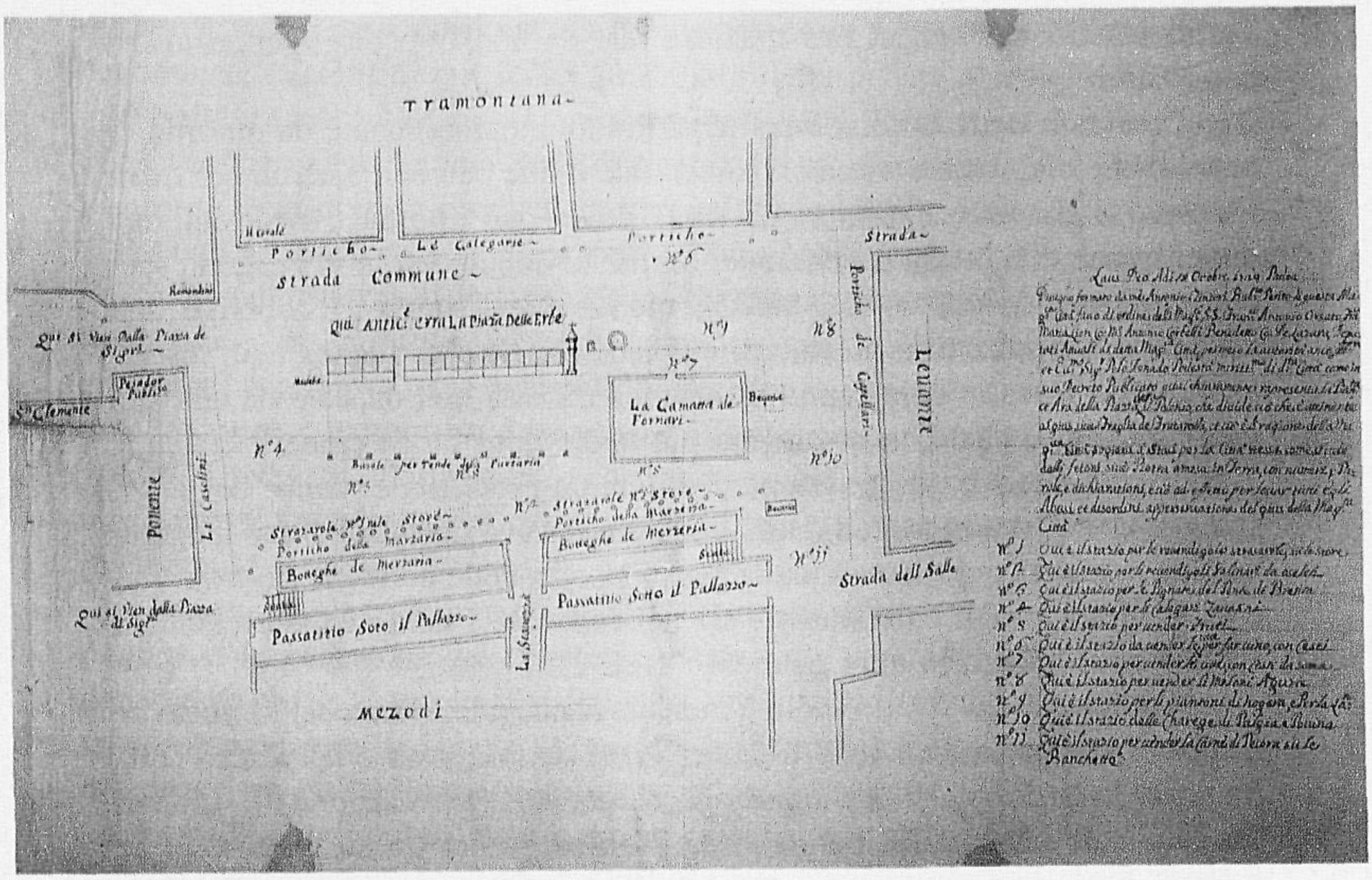


Fig. 2. La Piazza dei Frutti nel XVIII secolo.
A.S.Pd., *Notarile*, b. 6801, dis. del 15/10/1729 eseguito da A. Tentori.

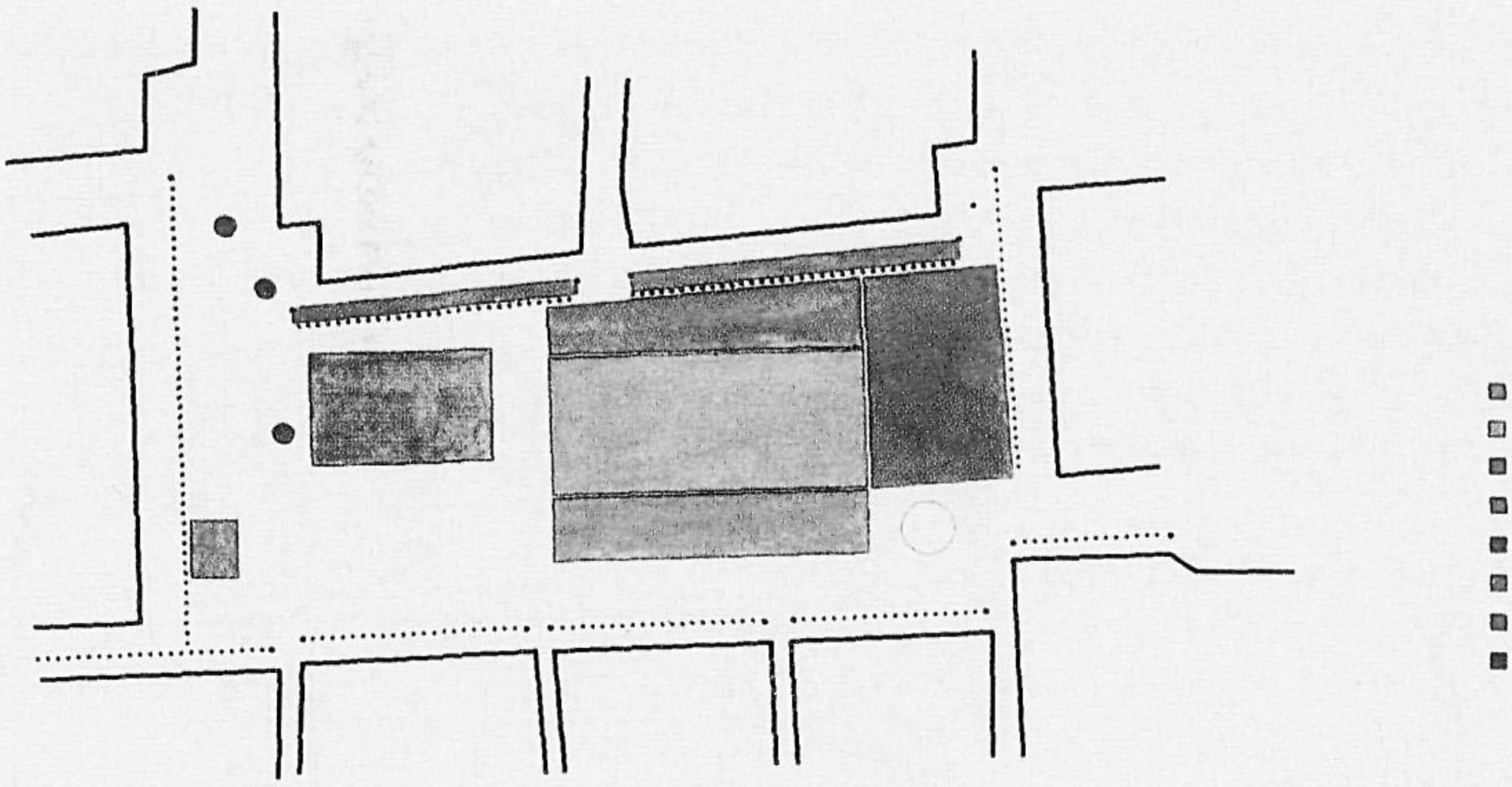


Fig 3. Le aree di mercato specializzate all'interno della Piazza dei Frutti nel loro assetto seicentesco e settecentesco definite in base alla cartografia storica e all'incrocio dei dati documentari.

In un documento della fine del XIV secolo è testimoniata l'esistenza delle *stahones drapariae*, ovvero stazi dove si vendevano panni [20]. Le botteghe sotto il Palazzo della Ragione, in corrispondenza della loggetta ad un piano costruita dopo l'incendio del 1420 [21], nel disegno preso in considerazione, erano occupate dai *Merzari* [22]. Queste botteghe di *Merzaria*, chiamate anche *Scavezzà de Merzari* o *Scavezzaria de Panni*, si configuravano come fondaco già dal 1453. Nel 1660, invece, si trova traccia di una bottega nella ruga delle *Merzerie* i cui portici prospettano verso la *Camatta* [23].

Le botteghe potevano talvolta occupare anche l'antistante portico con banchetti di loro ragione, riparati verso l'esterno dalle intemperie mediante *coperti* in legno o portichetti, come si può chiaramente vedere nel disegno del 1753 che illustra l'assetto del Palazzo della Ragione in corrispondenza della bottega del merciaio Giovanni Maria Reniero [24] (fig. 4).

Le botteghe situate sotto i portici che si affacciavano sul lato orientale della Piazza dei Frutti erano chiamate ruga dei *Cappellari*. Questo toponimo,

[20] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, fasc. "Povegli da sogari", doc. 14/3/1398.

[21] L. Puppi-G. Toffanin, *Guida di Padova,* Trieste 1983, p. 72.

[22] Per il significato di marzer si veda Boerio, *Dizionario del Dialetto Veneziano*, p. 397 merciaio, panniere, pannaiuolo, merciadro; per Marzeria p. 401 Merceria, "luogo o bottega delle merci; e chiamasi in Venezia con tal nome quella strada che cominciando dall'Orologio di San Marco... va per San Salvatore a finire nel campo di San Bartolommeo".

[23] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 89, doc. 3/3/1660.

[24] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 49, dis. 1 (fig. 4).

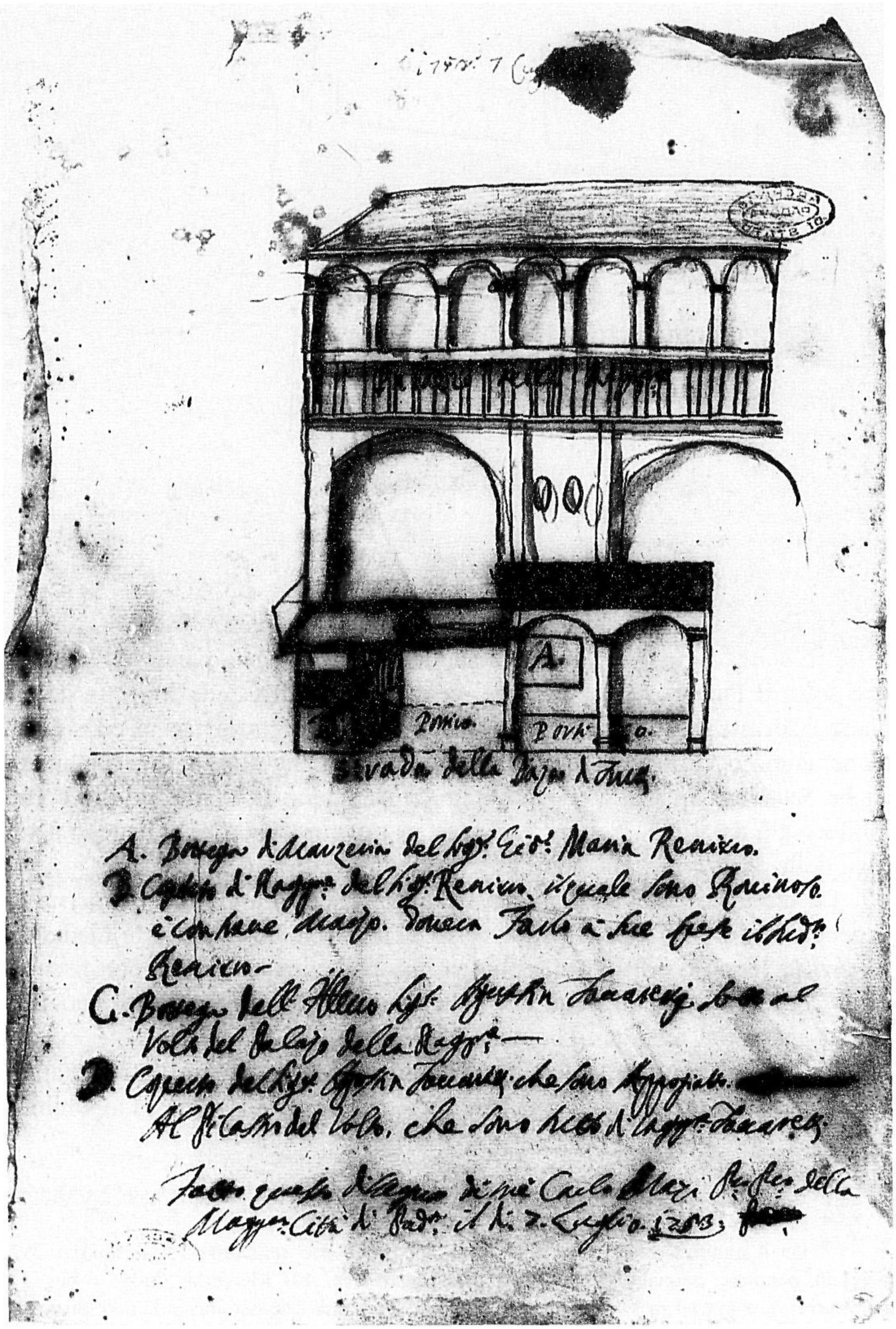


Fig. 4. Le botteghe sotto i portici del Palazzo della Ragione.
A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 49, dis. 1.

presente in un manoscritto anonimo del XVII secolo, indicava la presenza in questa zona di attività di vendita essenzialmente di berretti e cappelli, notizia che viene confermata da una serie di fonti archivistiche. All'inizio del XVII secolo, infatti, si ritrovano nell'ordine una affittanza di stazio di *cappellaro* posto presso il *Canton delle Busie*, la concessione ad Ottavio *cappellaro* alla Testa d'Oro di uno stazio posto sempre al *Canton delle Busie* e infine la licenza a Zuane, *capellaro* appresso il *Salle* all'insegna del Giglio, di poter tenere davanti la sua bottega una tavola con i cappelli purché non impedisca il transito pubblico[25].

L'assetto funzionale del limite settentrionale della Piazza dei Frutti è di difficile definizione. Il settore corrispondente al fronte edilizio nord-occidentale, compreso fra strada della *Busa* e la strada delle *Boccalerie* e che prosegue in direzione della via che conduce a Piazza dei Signori, era destinato all'esercizio di botteghe della Fraglia dei *Casalini*. È probabile che queste botteghe corrispondessero al sito dei *Casalini*, indicato nei documenti quattrocenteschi come *Palatius Vetus*, dove viene testimoniata l'esistenza di una *Ruga Casalinorum* costituita complessivamente da dodici botteghe[26]. Nell'estimo del 1615 sono catasticate in corrispondenza della contrada di Santa Lucia sette botteghe di *Casalini*, mentre nella contrada confinante di San Clemente, sono indicate dieci botteghe di *Casalini*, ubicate nelle vicinanze della Chiesa di San Clemente[27]. Altre botteghe assegnate alla Fraglia dei *Casalini* erano ubicate, secondo quanto riportato nel 1447, in un *Palatius Novus Casalinorum* posto nella Piazza delle Erbe che comprendeva otto botteghe poi unificate in due. I *casolini*, poi, godevano di un diritto di stazi in Piazza delle Erbe di cui si parlerà più diffusamente nel paragrafo successivo.

Sul limite settentrionale della Piazza erano poste anche le *Callegarie Nuove* che sono citate, per la prima volta, nella *perticazione* di Gasparo dall'Abaco del 12 aprile 1565, quando venne presa come riferimento di misura una ruga dei *Callegari* che definiva il lato nord della piazza delle Ortolane[28]. Questa *Ruga dei Callegari*, a differenza delle botteghe di *Callegaria* site sotto i portici del Palazzo delle Prigioni, chiamate *Callegarie Vecchie,* è indicata nei documenti a partire dal 1660 come *Callegarie Nove*[29].

[25] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, bb. 104 e 106, "affittanze di stazi e Licenze perché i conduttori di bottega possano mettere banchi sotto i volti corrispondenti 1608-1610".

[26] A.S.Pd., *Fraglie d'arti padovane*, *Casalini*, b. 38, doc. 24/2/1447 e A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, "Stampa Fraglia dei Frutaroli di Padova 1407" "...Incipiendo in Capite Peronii eundo versus palatium vetus Casalinorum...".

[27] A.S.Pd., *Estimo 1615 Inquisizioni*, b. 292, dal n° 1323 al n° 1332.

[28] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc. 18/3/1634.

[29] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 100, doc. 9/8/1660.

Alcune attività commerciali si estendevano anche in corrispondenza delle strade che mettevano in comunicazione la Piazza dei Frutti con la Piazza delle Erbe nei pressi dei due volti che univano il Palazzo della Ragione agli edifici contigui.

Nel settore sud-orientale di Piazza dei Frutti, nelle vicinanze del Volto della Corda e nei pressi del Canton delle Busie si trovavano nel XVII secolo numerose botteghe come ad esempio quella di un *linarollo*, di un *cavadenti* e una rivendita di acquavite; mentre per quanto riguarda gli stazi ci sono dei *beretari*, un *ochialaro*, due *cappellari*, dei *cortellinari*, dei *tripari e becari*, un *cavolaro*, *un frutarolo*, degli *hortolani*, un *pescador*, un *merzaro* e un *veraro* che vendeva *li sui goti*[30].

Sull'altro lato della Piazza dei Frutti, nelle vicinanze dell'altro volto, oggi non più esistente, c'era il *Canton della Gugia* o *Zugia* dove erano ubicati parecchi stazi di ortolani, di *coroneri* e *berrettari*.

La Piazza delle Erbe

Tra i materiali documentari reperiti presso i fondi consultati, spiccano due mappe della fine del XVII secolo che illustrano e descrivono l'assetto planimetrico e la distribuzione delle funzioni, ossia la partizione in mercati specializzati, della attuale Piazza delle Erbe, qui indicata come Piazza del Vino[31] (fig. 5). Con questa denominazione, entrata in uso dopo il Quattrocento ad indicare per esteso l'intera area della piazza, si soleva in precedenza identificare solamente la zona sud-ovest della piazza stessa. Le mappe sopracitate, redatte dal pubblico perito Giacomo Cromer, furono richieste dai *Deputati ad Utilia* della città di Padova e rappresentano la pianta della Piazza del Vino e i diritti di stazio qui pretesi dalle fraglie dei *Portadori*, dei *Faveri* e dei *Casalini*. I limiti delle aree spettanti a ciascuna fraglia furono indicati al perito direttamente dagli stessi Gastaldi delle Fraglie. Nel disegno del 1679, in rosso, viene indicata sul lato orientale della piazza la zona di mercato riservata ai *Portadori de Vin*, dove solevano sostare per *imbotar* il vino, per concludere i contratti e definire i prezzi dei vini. In effetti, l'area con tale campitura indicava il diritto preteso dalla Fraglia di estendere i suoi spazi di mercato oltre la strada dove transitavano carrozze e carri sino al Portico e alla

[30] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, bb. 104 e 106, *passim*.

[31] A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, dis. 11/1 del 20/2/1681 e 11/2 del 10/4/1679, eseguiti da Giacomo Cromer. I disegni di Giacomo Cromer dis. 11/1 (fig. 5) e 11/2 (fig. 6) confrontati e incrociati con i dati archivistici hanno permesso di definire le aree di mercato specializzate all'interno della Piazza delle Erbe nel loro assetto seicentesco e settecentesco (fig. 7).

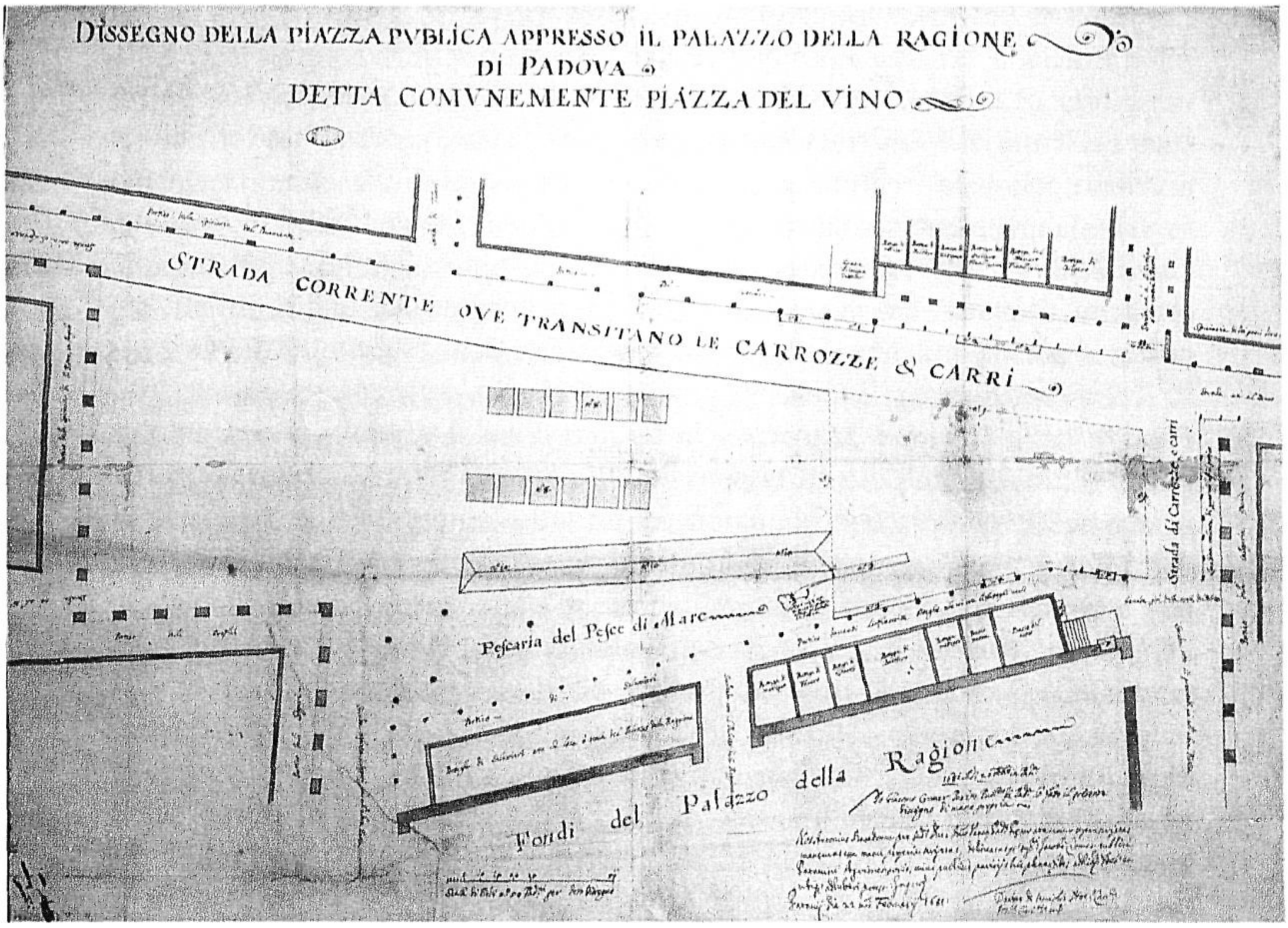


Fig. 5. La Piazza dei Frutti nel XVII secolo.
A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, dis. 11/1 del 20/2/1681 di Giacomo Cromer.

Levadina delle *Calegarie Vecchie*[32]. È evidenziato in giallo il diritto della Fraglia dei Fabbri a ubicare dodici stazi di loro pertinenza sopra la Levada nei giorni di mercato. Questi stazi erano suddivisi in due file o *liste* da sei stazi ciascuna di forma quadrata di otto piedi di lato, separate tra loro da un percorso pedonale largo un piede e mezzo. I cantoni di ciascuna *lista* erano segnati da una pietra scolpita recante l'insegna dell'arte dei fabbri: l'incudine. Già dal 1398 i fabbri possedevano "...duodecim stationes ferariae positae ante palatium... versus sero in platea Bladi..."[33]. Il mercato dei fabbri, infatti, era posto in corrispondenza dello sbocco in piazza della Strada dei Fabbri.

Sempre in corrispondenza della parte centrale della piazza, ma verso il Palazzo della Ragione, si trovava la *Levada* dove si vendeva il pesce dolce la cui delimitazione del sito fa pensare all'esistenza di una struttura coperta, in quanto riprende la configurazione di un tetto a quattro falde. I magistrati delle *Rason Vecchie* concessero in affitto nel 1597 alla fraglia dei Pescatori, per lire 100 *de piccoli*, la *Levada* che era stata costruita con una spesa complessiva di lire 1513 *de piccoli* dalla Fraglia stessa[34]. La vendita del pesce nella piazza delle Erbe era proibita nei mesi di giugno, luglio e agosto, mesi in cui il mercato del pesce probabilmente veniva trasferito nella contrada della Pescheria Vecchia. In questa contrada anticamente gli stazi per la vendita del pesce erano due: uno situato in corrispondenza di un porticato quadrato accanto alla chiesetta di San Giobbe, l'altro in prossimità dell'Osteria alla Campana, nelle immediate vicinanze della Chiesa di Sant'Andrea[35]. Nel 1797 il Governo democratico emise una ordinanza per cui il mercato del pesce fu spostato da Piazza delle Erbe, priva di scoli che favorivano il defluire delle immondizie, a Piazza delle Legne. Nemmeno questa soluzione si rivela efficace tanto che si decise di ricollocare il mercato nella vecchia Pescheria di Sant'Andrea, realizzando però i necessari lavori quali *gattoli* di scolo e la riselciatura della Piazzetta con portico che si estendeva per complessivi 70 passi[36]. Una *ducale* dell'Eccellentissimo Senato del 28 Novembre del 1676 decreta, su richiesta della Magnifica Città di Padova, il trasferimento e la separazione del Mercato assegnando la Piazza delle Erbe ai venditori di prima mano e la Piazza dei Frutti ai *Revendigoli.*

I venditori di prima mano potevano recarsi, a qualsiasi ora del giorno,

[32] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 78, s.d. *Indice delle cose più notabili che sono sopra la Piazza Pubblica appresso il Palazzo della Ragione di Padova come appare sopra il presente dissegno.*

[33] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc. 14/3/1398 *Povegli da Sogari.*

[34] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 63, doc. 14/3/1597.

[35] Biblioteca Civica di Padova (= B.C.Pd.), B.P. 345, *Denominazione e confine delle Contrade della città di Padova scritta da ignoto antico nel 1671*, ms.

[36] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc. 29/3, 29/4, 30/4/1798.

BIBLIOTECA CIVICA DI PADOVA

nel luogo deputato al mercato in piazza delle Erbe, mentre i *revendigoli*, coloro che comperavano per poi rivendere, potevano recarsi in piazza delle Erbe per fare acquisti solo nei giorni in cui non c'era mercato e dopo mezzogiorno. Nel 1748 un proclama riguardante gli stazi dei venditori di vettovaglie imponeva che fossero contraddistinti da una lettera, a seconda del tipo di merci vendute, gli stazi che si trovavano nella Piazza delle Erbe: la lettera O contraddistingueva le Ortolane, la Lettera B i *Biavaroli* ecc. Questo mercato di vettovaglie si svolgeva sopra la *Levada da Ortolane e da Frutti*, detta anche *Levà dell'Anzolo*[37], nel settore orientale della Piazza di fronte al Palazzo Pretorio in corrispondenza dei portici in cui si trovavano le spezierie di San Piero e dell'Anzolo.

Il settore nordorientale della Piazza delle Erbe era denominato, secondo quanto riportato dal già citato manoscritto anonimo, Piazza dei Cerchi, corrispondeva a quello spazio compreso fra la *Levada* dei Frutti e il Portico degli Orefici e derivava il suo nome dai cerchi di castagna per le botti che si vendevano. Tale indicazione toponomastica si rileva già a partire dal 1570. Sul limitare della Piazza dei Cerchi, fra il Palazzo della Ragione e la Pescheria, si trovava un fondo di stazi di pertinenza della fraglia dei *Casalini*; l'estensione di questo fondo non è riportata nel disegno del 1679, ma in corrispondenza di quest'area si trovavano 5 ceppi o pietre scolpite raffiguranti una forma di formaggio. Nel 1423 la concessione a riedificare in muratura una *statiuncola de lignamine* ubicata in Piazza delle Erbe all'inizio delle Ruga dei *Casalini* testimonia come questo diritto fosse di antica data[38]. Sembra che questi stazi venissero affittati dalla Fraglia stessa ad altri venditori, come si evince in una scrittura del 1636 in cui uno stazio di *casalino* veniva affittato ad un salumiere a patto che ogni sabato lo lasciasse libero per la vendita del formaggio[39]. Il fronte commerciale settentrionale di Piazza delle Erbe era costituito dalle botteghe sotto il Palazzo della Ragione che ospitarono nel corso dei secoli differenti attività.

Dal 1532 il Senato aveva stabilito che sotto questi portici si facesse *un fontego di curami*, in cui venissero conservate sia le pelli conciate che quelle fresche. Le attività di *Beccaria*, dei *Pellattieri*, *Scorzeri* e *Callegheri* erano strettamente collegate nel processo produttivo[40]. Questa connessione si può legger chiaramente anche nell'antico assetto della Piazza; infatti le *Callega-*

[37] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 78, dis. 1 del 5/8/1654.

[38] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 89, doc. 1423.

[39] A.S.Pd., *Fraglie d'arti Padovane, Casolini*, b. 23, doc. 1636.

[40] Si veda Boerio, *Dizionario del Dialetto Veneziano*, p. 73, per il significato di beccher beccaio, beccaro, macellaio. Per il significato di Pelattier pp. 486 conciatore, conciapelli, colui che concia il cuoio per poi essere adoperato ai vari usi. Scorzer p. 663 è lo stesso che pelatier, callegher p. 118: calzolaio, maestro di scarpe.

rie Vecchie erano ubicate in vicinanza di detto *fontego*, lungo il fondale occidentale della Piazza stessa, sotto il Palazzo delle Debite, allo sbocco della strada maggiore della contrada delle *Beccherie Vecchie*[41]. Si trovavano qui complessivamente undici botteghe di cui nove tenute in uso e altre due affittate dalla fraglia dei *pellizzari* e *varottari*[42]. L'Ufficio di Sanità, però, nel 1622 ordinò che il fondaco dei *curami* venisse trasportato in un altro luogo più vicino alle *Beccarie* e distante dalle Piazze[43].

Nell'estimo dei beni della fraglia dei *pellizzari* e *varottari* del 1668, infatti, queste botteghe non erano più usate dalla fraglia ma sei erano affittate ai *pescadori*, una agli ortolani e due ai *beccari.* Questi esercizi erano situati da una parte e dall'altra della *Scavezzà* di fronte alla Piazza del Vino e confinavano da un lato con il Dazio della Mercanzia, dall'altro con le botteghe in cui un tempo era posizionato il fondaco poi occupate dai salumieri, barbieri e *merzari*[44].

Il disegno del 1681 fornisce un quadro piuttosto esauriente delle attività insediate sotto i portici del Palazzo della Ragione (fig. 6). A partire dalla Scala del palazzo, sul lato occidentale si trovava indicato al numero 7 una bottega di *peltrer*, al numero 6 uno stazio da *zavater* vicino all'immagine dipinta della Beata Vergine, poi nell'ordine, sotto il portico detto *fonteghi vechi*, il Dazio del Vino, il Dazio della Macina, una merceria, un barbiere, un *linarolo*, un fabbro e infine un'altra merceria[45]. Fuori del portico dei *fonteghi vechi* c'erano, al numero 5, uno stazio di arrotino con due mole al numero 4, uno stazio di *becaro da castradi* e, infine, al numero 3 stazi dove venivano venduti *erbami* il giorno della Vigilia di Natale.

Attraversata la *Scavezada,* si passava nel portico dei Salumieri, di fronte ai *Sogari*, su cui si affacciavano tre o quattro[46] Salumerie[47]. Da alcune scritture del 1705 si può desumere come le botteghe poste nell'antico sito delle Salumerie di fronte ai *Sogari* fossero state leggermente ampliate verso la

[41] Nel manoscritto anonimo B.C Pd., B.P. 345, *Denominazione e confine delle Contrade* si legge: "Beccerie Vecchie. Comincia dal Lion d'oro e finisce alla Spezieria del Pomo d'Oro in faccia al Monte di Pieta... Era detta cosi perche' ... eravi il macello i cui luoghi sino al dì di oggi si vedono".

[42] A.S.Pd., *Fraglie laicali diverse,* b. 9, doc. 1627.

[43] A.S.Pd., *Fraglie laicali diverse*, b. 9, doc. 1622.

[44] A.S.Pd., *Fraglie laicali diverse*, b. 5, doc. 10/7/1668.

[45] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 78, doc. s.d. *Indice delle cose piu notabili che sono sopra la Piazza Pubblica appresso il Palazzo della Ragione di Padova*: "...come appare sopra il presente dissegno". Il disegno in questione è quello più volte citato come A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, dis. 11/1.

[46] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 74, doc. 26/8/1685.

[47] Il documento suggerisce come le botteghe *d i* salumai non guardassero verso la Piazza ma si affacciassero sulla "...strada che và in Faza ai Sogari..." cioè la strada, posta sul lato orientale del palazzo della Ragione andando da Piazza delle Erbe a Piazza dei Frutti.

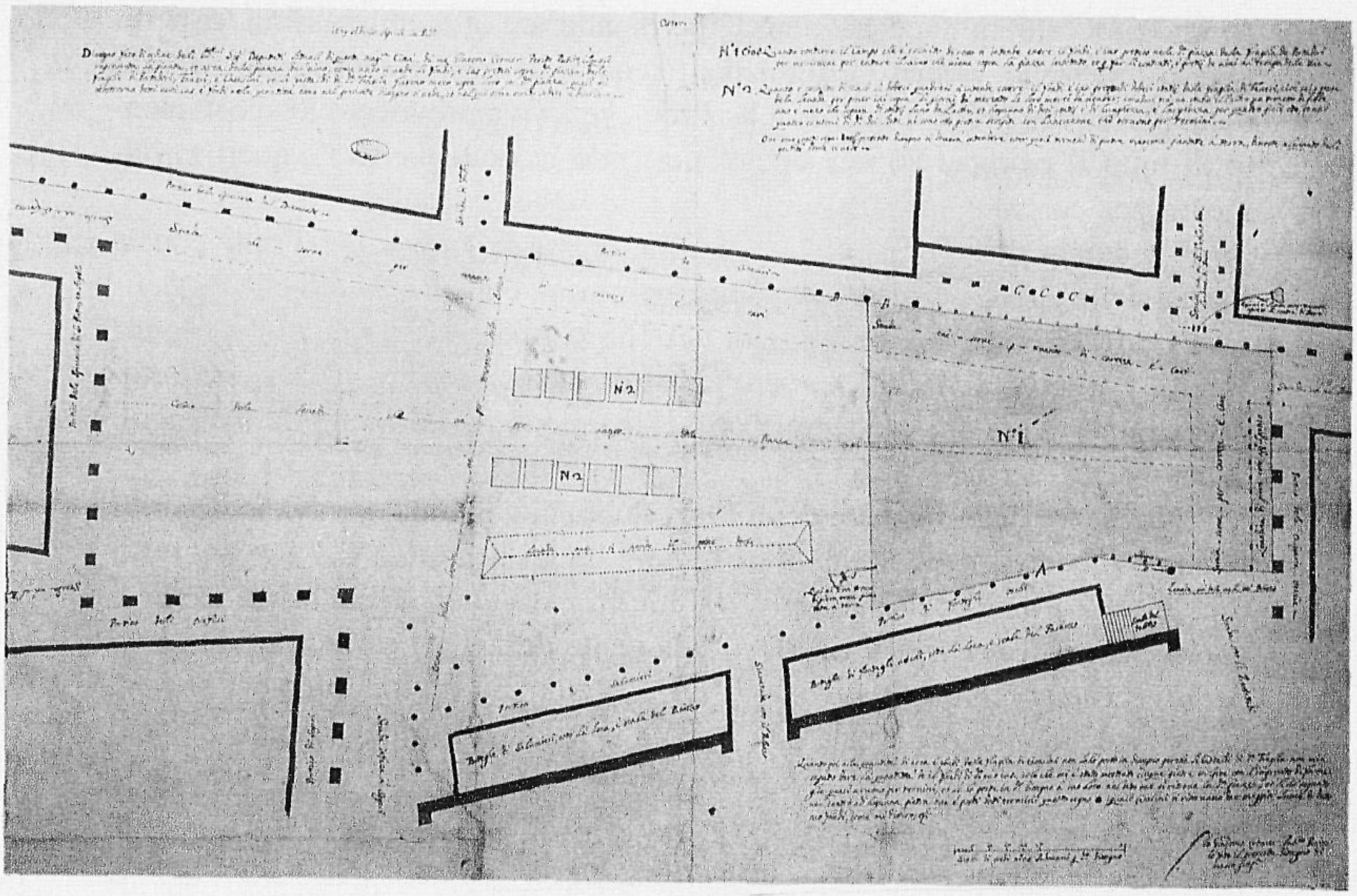


Fig. 6. La Piazza dei Frutti nel XVII secolo.
A.S.Pd., *Fraglie Laicali Diverse*, b. 11, dis. 11/2 del 10/4/1679, di Giacomo Cromer.

strada ritoccate in facciata senza, però, alterare gli antichissimi coperti. Questi interventi vennero effettuati in seguito al trasferimento del mercato dalla piazza dei Frutti a quella delle Erbe che aveva provocato lo spostamento di tutto il commercio dei salumi privando le botteghe di "...quell'avviamento per cui solo erano habili per la loro pocca capacità..." [48].

La strada dei *Sogari* era quella che univa la Piazza dei Frutti con la Piazza delle Erbe, e prospettava su quest'ultima con un portico che ne definiva l'affaccio nordorientale [49]. Già nel 1553 si parlava di alcuni stazi posti sotto il Portico dei *Sogari* "... octo pilastros factos... sub palatio novo Pretorio extra porticum ubi vendentur corda... incipiendo a secundo pilastro anguli ipsius palatii versus platea..." [50].

Nel Libro delle Bollette degli Stazi Pubblici del 1632, venivano descritti minuziosamente gli stazi che si trovavano lungo il portico dei *Sogari*, posti tra i dieci *cormelli* delle arcate [51] fra cui un cavadenti, venditori di *herbe e corbe*, salumi, *naranze*, *soghe* [52], e, solamente durante il carnevale, due *beccari* di carne porcina e un *luganegher* [53]. All'incrocio fra il portico dei *Sogari*, e il sito denominato *Levada dell'Anzolo* e la Piazzetta dei Cerchi, c'era il Portico degli *Orenesi* così chiamato perché erano ubicate gran parte delle oreficerie. Sotto questo portico c'erano gli stazi di uno *spadaro*, con "...le sue armi con resteliera et altro...", un *cappellaro* e un venditore di libri [54].

La comunità di Padova era stata sempre impegnata a tenere sgombri i portici; un proclama del 1748 intimava che ogni conduttore dovesse occupare solo lo spazio assegnatogli e non occupasse mai i Portici degli Orefici che dovevano essere sempre liberi per il pubblico passaggio. L'assetto commerciale del Portico dell'Anzolo che delimitava il settore orientale della Piazza delle Erbe è minuziosamente illustrato in un disegno di Francesco da Zanin del 1654, che riproduce le planimetrie delle botteghe corrispondenti [55] (fig.

[48] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 78, doc. 1705.

[49] Si veda Boerio, *Dizionario del Dialetto Veneziano*, p. 670. Per il significato Soga: voce del contado verso Padova con il significato di corda.

[50] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 78, doc. 1553.

[51] Si veda Boerio, *Dizionario del Dialetto Veneziano*, p. 199. Per il significato di cormello o colmelo pilastro cioè colonnetta quadra di pietra, piantata sulla via pubblica per appoggio o per divisione di questa dal marciapiede.

[52] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 62, doc. 24/8/1632.

[53] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 104, fasc. *Nota dei bottegai che hanno occupato il suolo pubblico.*

[54] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 69, doc. 18/2/1608, b. 78 *passim*, b. 66 doc. del 1634.

[55] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 78, dis. 1 (fig. 8) in cui si può constatare l'organizzazione degli stazi attorno ai colmelli e lo spazio occupato sotto i portici dai *balconi* di pertinenza della Spezieria dell'*Anzolo*.

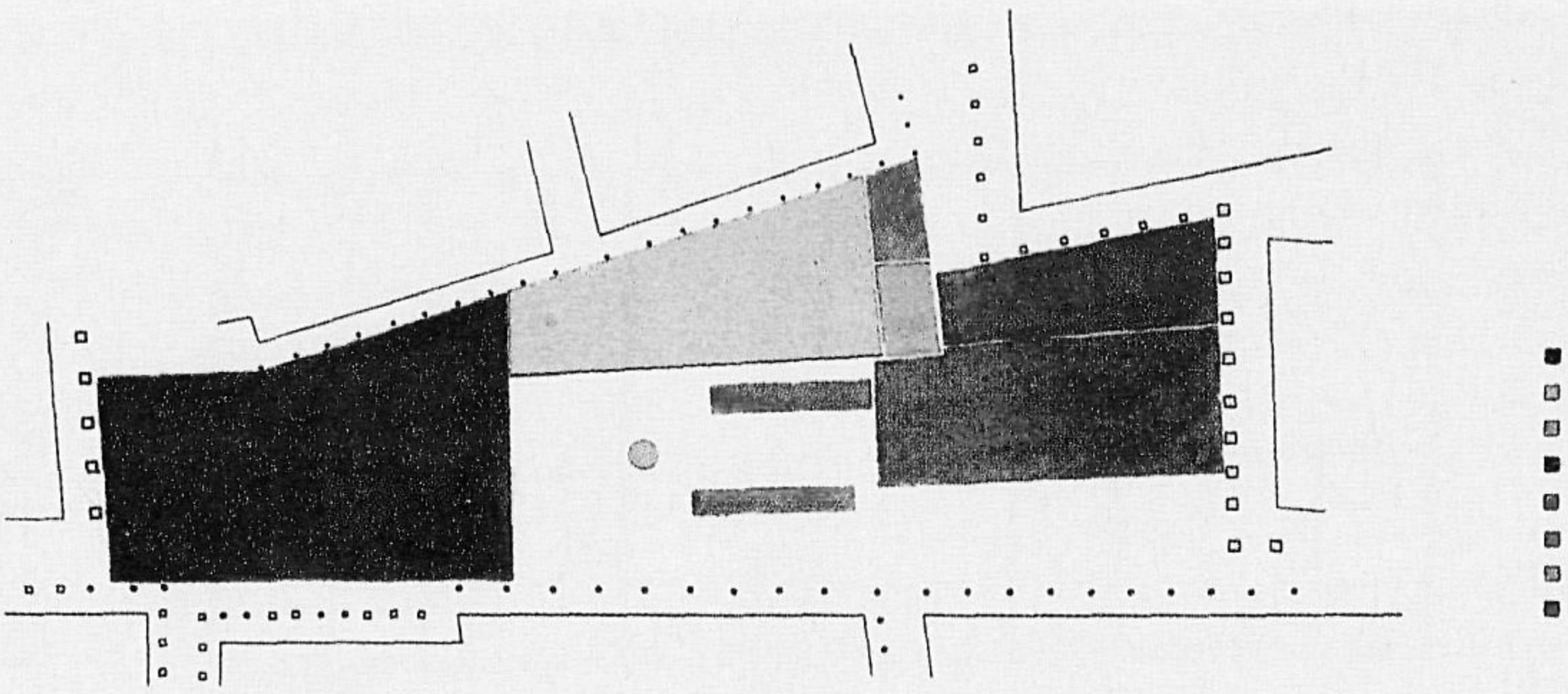


Fig. 7. Le aree di mercato specializzate all'interno della Piazza delle Erbe nel loro assetto seicentesco definite in base alla cartografia storica e all'incrocio dei dati documentari.

7). A partire dalla strada che va a San Lorenzo c'erano la spezieria dell'Anzolo e la Spezieria di San Piero, una bottega di ferramenta, una di orefice mentre la quinta bottega, ubicata prima della strada verso il Bò, non era individuata. La Spezieria dell'Anzolo era la bottega di maggiore superficie, sui due lati verso il portico, aveva quattro *balchoni*, per tener esposti al pubblico vasi, medicinali e i libri del negozio. Questa Spezieria era talmente rinomata che era definita "... l'ornamento di quella Piazza... per essere si può dire il fondaco delli medicinali..."[56]. L'importanza del luogo è testimoniata dal divieto di piantare bottega, imposto dai *Deputati ad Utilia*, ad alcuni *beccari da castrado* dato che le loro attività erano considerate indecorose e antigieniche per la presenza delle mosche che danneggiavano i prodotti degli speziali[57]. Durante l'estate, fuori dal portico, veniva concesso allo speziale di aprire delle tende per riparare la merce dal sole e dalla calura e, tra le arcate della Spezieria dell'Angelo, c'era una panchina per far accomodare i clienti. Il disegno sopracitato venne redatto per dirimere un contenzioso di origini molto antiche relativo all'occupazione di suolo pubblico fra il proprietario della Spezieria dell'Anzolo e la Città di Padova fornendoci anche un buon numero di informazioni sugli stazi ubicati nelle immediate vicinanze o sotto il suddetto portico come, ad esempio, due stazi di ferramenta minuta dalla parte di San Canziano e talvolta *pignatari*, *cortellinari*, *vendi trivellini* e altro[58].

[56] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 69, doc. f. 28, s.d.

[57] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc. 3/4/1686.

[58] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 78, fasc. *Processo della Comunità di Padova contro i Bolzetta 1654.*

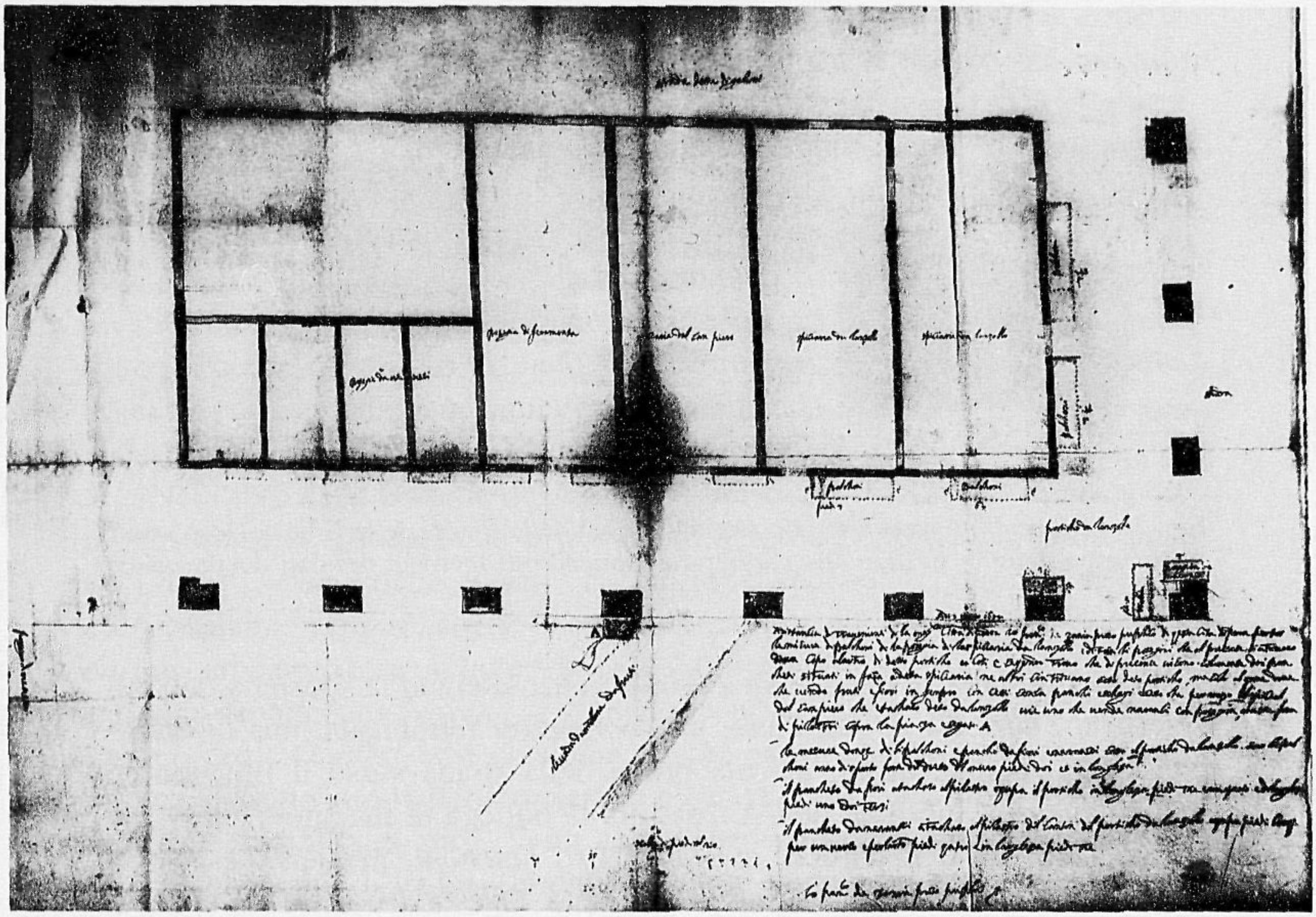


Fig. 8. Organizzazione degli stazi attorno ai colmelli e lo spazio occupato, sotto i portici, dai *balconi* di pertinenza della Spezieria dell'Anzolo in piazza delle Erbe.
A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 78, dis. 1.

Nel XVII secolo fonti di natura diversa ci informano sulla presenza consolidata di stazi sotto il portico per vendere arance, fiori, meloni e di banchi di *strazzarolo* e *coronaro*[59]. Davanti, alla Spezieria dell'Anzolo, oltre ai pilastri, c'erano alcune poste per la vendita della carta, mentre davanti alla Spezieria di San Piero, invece si trovavano "... il tocco per tagliar il Verzin et altri con il mortaro...". Tutti questi stazi, compresi quelli attaccati ai pilastri, erano strutture mobili che venivano allestite alla mattina e rimosse alla sera.

In piazza delle Erbe, oltre alla Spezieria dell'Anzolo e di San Piero c'erano altre spezierie: quella della Zucca sotto il portico dei *Sogari*, quella del Diamante negli edifici posti a chiusura della Piazza sul lato sud-est e quella dei *Doi Pomi d'Oro* all'angolo sud-ovest (fig. 8).

Non ci sono molte notizie relative al quadro funzionale del fronte meridionale della piazza. Al di là dei riferimenti toponomastici, riportati nei due disegni citati, ossia Portico della *Speciaria dal Diamante* per l'affaccio compreso tra la strada di San Lorenzo e la strada dei Fabbri e Portico *de Casselari* per l'affaccio compreso tra la strada dei Fabbri e la Strada delle Caneve, i dati più interessanti provengono da un rilievo del XVIII secolo relativo al limite estremo del Portico della spezieria del Diamante[60], dove si trovavano un caffè, uno *spadaro* e un orefice[61].

Nel portico dei *Casseleri*, nel disegno del 1681, invece, si individuavano la bottega di un *casseller*, quella di un *verier*, di un barbiere, di *un fontegaro* e di un *calegaro*. In corrispondenza del portico della Spezieria dei *Doi Pomi d'Oro* c'erano un barbiere, una sartoria e la camera piccola dei Pegni[62].

Sul fronte occidentale della Piazza erano ubicate le botteghe denominate *Callegarie Vecchie* poste sotto il Palazzo delle Debite o Prigioni. La fraglia dei *Callegheri* fu investita dalla città di Padova dell'originario titolo di affittanza relativo a venti botteghe di *callegaria* nel 1339. Successivamente, nel 1475, tale investitura venne rinnovata per quarantuno botteghe di cui diciassette in corrispondenza del Palazzo delle Prigioni e ventiquattro in un altro palazzo detto *Solleria* verso San Cancian. Fuori dal portico, davanti all'edificio delle Prigioni che ospitava le *Callegarie Vecchie* si rilevava la presenza,

[59] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 64, fasc. *Herediis Angeli Bolzetta Aromatarii* e b. 78, fasc. *Nota delle botteghe e stazi posti sotto il portico pubblico 1618.*

[60] Si veda BOERIO, *Dizionario del Dialetto Veneziano*, p. 146. Per il significato di casseler: casettaio, stipettaio maestro di far cassette o casse. Per quanto riguarda l'origine del toponimo relativo al Portico, potrebbe anche essere riferita all'esistenza di caselarie ossia ad attività di casolini. Non è stato possibile accertare questa ipotesi attraverso i dati documentari.

[61] A.S.Pd., *Foro Civile Savio 5 n 37*, b. 209, dis. 60.

[62] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche,* b. 87, fasc. 1544-1548.

in ambedue i disegni del XVII secolo, di una *Levadina celesata di quareli*[63]. Questo spazio era necessario per la piena fruizione delle botteghe stesse in quanto, data la piccola dimensione delle botteghe, qui si tenevano le merci, le tavole e i piani di appoggio per lavorare e bagnare il cuoio e le pelli[64]. Per difendere la *Levadina* dalla pioggia e dal sole, la fraglia aveva provveduto alla costruzione di alcuni ripari in legno detti *rebalte* e si faceva carico delle spese per *salizare la Levada* che in origine era stata costruita con pietre cotte poste a coltello a spina di pesce e successivamente in pietre vive. Il limite della *Levadina,* secondo quanto riportato dalla iconografia relativa alla Piazza, era segnato da piccoli cippi lapidei. Questo rilevato detto *levada* o *levadina*, si ritrovava in più zone della Piazza delle Erbe: la *levà dell'Anzolo*, *la levà de Portadori de Vino* e la *levà de Pescadori*[65]. È presente anche nelle altre piazze in cui si svolgono attività commerciali come ad esempio nella Piazza dei Frutti, la *Levà de Gallinari*, e nella Piazza del Santo ben cinque *levade* attorno a cui si raggruppavano gli stazi delle *Coronare*[66] (fig. 9-10).

Le altre Piazze Centrali

Non ci sono molte notizie che riguardano il sistema delle Piazze intorno al fulcro centrale costituito da Piazza delle Erbe e Piazza dei Frutti.

In un proclama del 15 Ottobre 1729 del Podestà Paolo Donà, che mirava a separare gli stazi della città di Padova per evitare frodi, si individuavano altre Piazze in cui si tenevano mercati seppur molto specializzati: in Piazza San Marco chiamata Piazza delle Legne, oggi piazza Cavour, si vendeva legna a fascine, nell'ormai scomparsa Piazza Forzaté nei pressi dell'attuale teatro Verdi, invece si svolgeva il commercio del carbone sia a sacchi che a ceste.

[63] Come già accennato in precedenza, la levada o levà corrispondeva ad un settore rialzato della piazza, o prossimo ai portici, la cui altezza è stata indicata dai documenti pari circa ad un piede e mezzo padovano.

[64] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 55, doc. cit. Si tratta di scritture concernenti la controversia sorte fra la Magnifica Città di Padova e i Fratelli Consorti proprietari delle botteghe, una volta della Fraglia dei Callegari, a proposito degli *jus* sulla Levadina. La città infatti ritiene che le Levadina come stazio sia attinente alle sue ragioni e l'affitta per 56 ducati. Le relazioni dei periti e le risposta degli avvocati di città si basano su una serie di investiture, livelli ecc. per affermare i propri diritti allo *jus*.

[65] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche,* b. 106, *passim*. La localizzazione delle *levade* si può vedere chiaramente in un disegno della fine del XVI secolo. B.C. Pd., B.P. 1480/5, *Disegni Pd. Piazza delle Erbe*, ms. (fig. 9).

[66] La levada che portava al *segrà* del Santo fu sottoposta a "...disfacimento e successivo restauro nel 1768" (A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc. 11/5/1768). Un disegno cinquecentesco (fig. 10) illustra la precisa ubicazione delle levade in Piazza del Santo. A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 73, dis. 1.

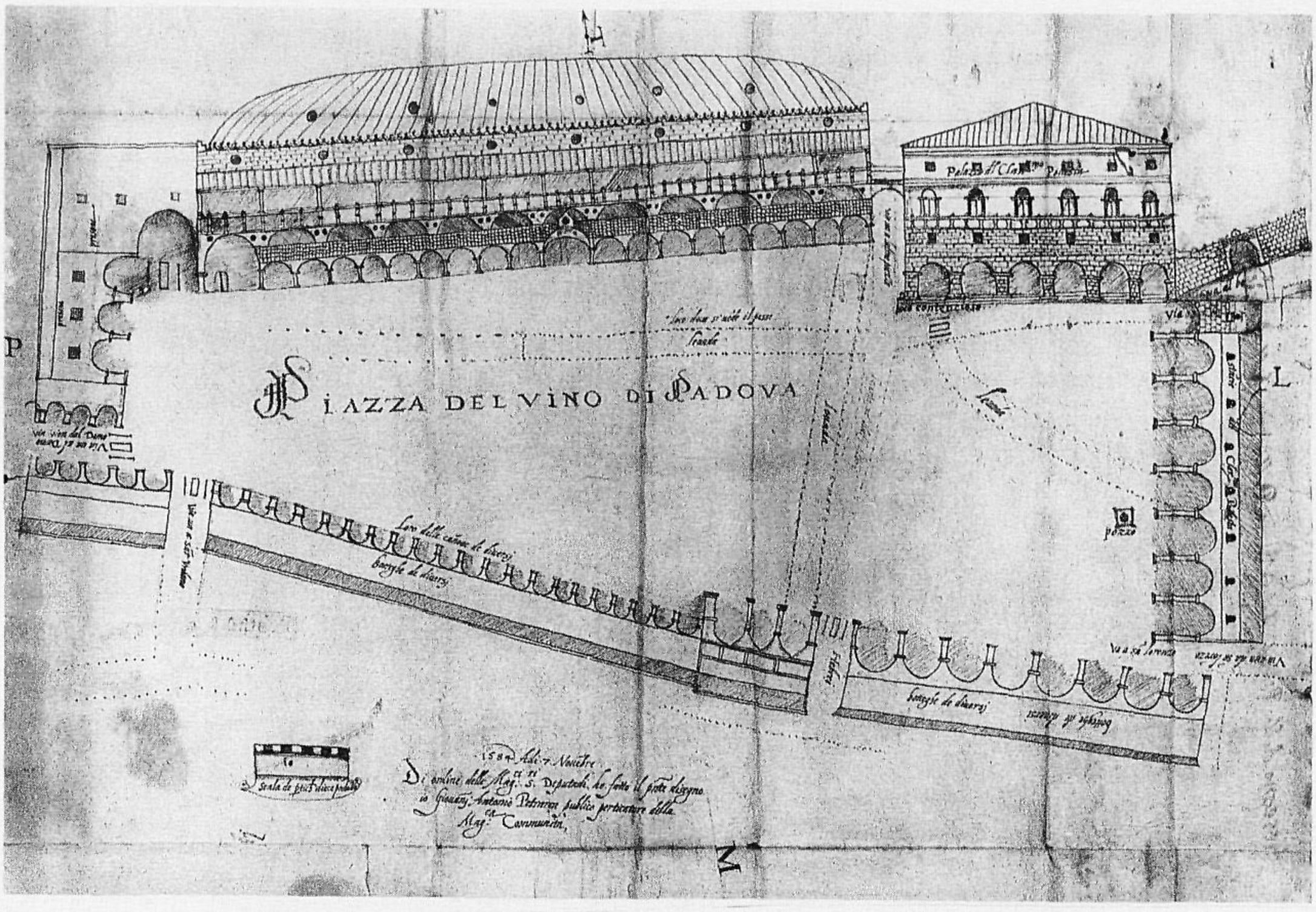


Fig. 9. La localizzazione delle *levade* nella Piazza delle Erbe alla fine del XVI secolo. B.C.Pd., B.P.1480 5, *Disegni Pd. Piazza delle Erbe*, ms.

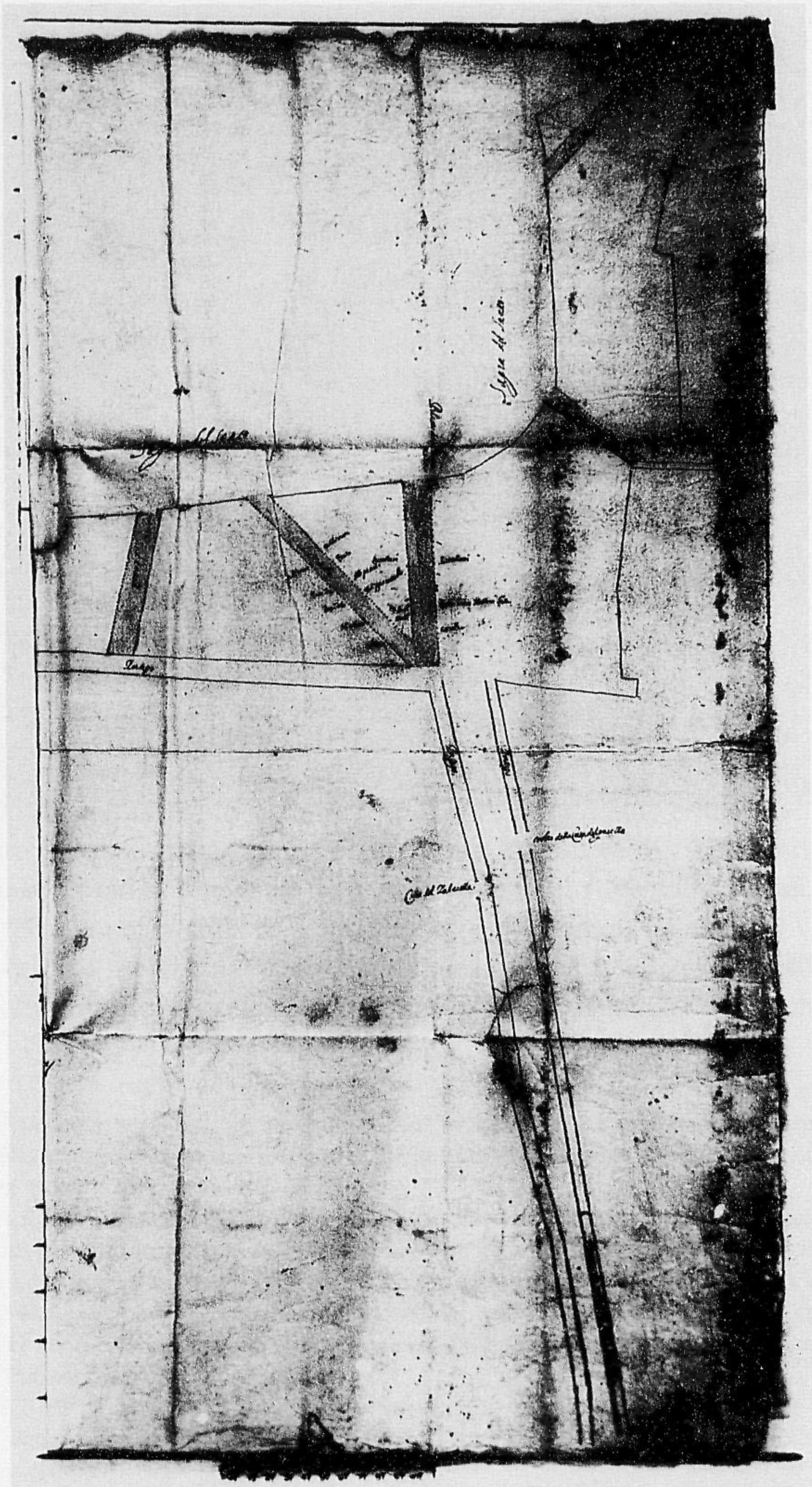


Fig. 10. La localizzazione delle *levade* in Piazza del Santo probabilmente della fine del XVI secolo.
A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 73, dis. 1.

In una documento del 1792, relativo alla risistemazione e separazione dei mercati in Padova, si propone di spostare il mercato degli *strazzaroli*, che si teneva due giorni alla settimana in Piazza delle Erbe, nella vicina Corte del Capitanio ora Piazza Capitaniato[67] e successivamente anche in Piazza dei Signori[68].

In prossimità del Sagrato della Chiesa di Sant'Antonio si svolgeva un commercio permanente di carattere strettamente devozionale che sussiste ancora ai giorni nostri. Questi banchi tradizionalmente definiti *coronare*[69], attualmente disposti attorno ai limiti del sagrato della Piazza del Santo, storicamente erano aggregati a formare delle piccole *rughe* di stazi in corrispondenza dei principali accessi viari alla Piazza. In un disegno del XVI secolo sono indicate ben cinque *levade* su cui erano ubicate le *Coronare*: una sulla strada proveniente da Ponte Corvo, due in corrispondenza dello sbocco in piazza dell'attuale via del Santo, una sullo sbocco della strada del Borgo dei Capelli e una all'incontro della strada del Businello[70].

Nel XVII e XVIII secolo, queste *levade* risultano ridotte alle due in corrispondenza della via del Santo e a quella all'incontro della strada del Businello, posta in doppio ordine, per un totale di 23 stazi[71].

Disposizioni statutarie e normative relative al commercio

Analizzando i Proclami in materia di Stazi e gli statuti delle Fraglie emerge la notevole attenzione dedicata dalle magistrature padovane e veneziane nei confronti delle questioni concernenti l'occupazione del suolo pubblico.

L'esigenza primaria era quella di mantenere sgomberi tutti i luoghi che non fossero espressamente deputati ad ospitare strutture mercantili sia fisse che ambulanti.

Nei capitoli, infatti, venivano delineate minuziosamente le strutture e le zone in cui era possibile svolgere il commercio ambulante ad esclusione dei portici e dei loro cormelli per non impedire il libero transito. Non era con-

[67] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc s.d. probabilmente 1792.

[68] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77 *Istanza relativa agli stazii in Piazza dei Signori* 1800.

[69] Si veda Boerio, *Dizionario del Dialetto Veneziano*, p. 200. Coroner: coronaio, facitor di corone del rosario.

[70] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 73, dis. 1. Disegno cinquecentesco della Contrada del Santo.

[71] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, dis. 1. Stazi per botteghe di coronare nella Piazza del Santo.

cesso occupare strade scoperte e togliere la luce alle botteghe che si trovavano sotto i portici.

Nelle disposizioni statutarie confermate dalla Serenissima Repubblica di Venezia nel 1420, era previsto che le pubbliche Piazze, particolarmente soggette ad abusi, fossero sgomberate e che nessuna persona potesse occupare gli anditi, le vie e i portici [72]. Non era assolutamente concesso tenere stazi e banchetti sotto il Palazzo della Ragione e tra i pilastri dei portici che si affacciavano nelle Piazze [73] e in particolare sotto il portico dell'*Anzolo* e sotto le *Mercerie* [74], lungo la strada del Sale, nelle vicinanze del *Canton delle Buzie* fino alla spezieria dell'Aquila verso il Bò [75].

I venditori dovevano posizionarsi "... dalla Parte di Cormeli, tra un cormelo e l'altro non intacando il portico fori che quanto contiene il detto Cormelo, e non dalla parte del muro così che il portico resti libero e spacioso..." [76]. Si voleva salvaguardare così il transito dei viandanti e delle carrozze lasciando liberi portici, anditi e strade. In caso di trasgressione di queste disposizioni veniva intimato lo sgombero entro otto giorni e qualora non si ottemperasse alle intimazioni si procedeva alla distruzione di qualsiasi struttura e alla pena pecuniaria di 25 lire. Per occupare il suolo pubblico si doveva chiedere l'autorizzazione alla Magistratura competente e presentare domanda in Cancelleria [77]. L'ottemperare a queste norme statutarie fece sì che sorgessero innumerevoli contenziosi fra la città di Padova e alcuni privati. Infatti c'era una radicata la tendenza da parte dei proprietari delle botteghe a mettere, sotto i portici, banchi e banchette per esporre la merce.

Ad ogni singola fraglia erano assegnate precise zone in cui era possibile esercitare la propria attività: alla Fraglia dei *Beccheri* era concesso *vender carne e menuzzame* solo nella *Beccaria Grande* e nelle poste ordinarie e cioè San Zuanne, San Francesco, Santa Sofia, Ponte Molin e Torreselle [78].

Per qualsiasi occupazione di suolo pubblico era necessario conseguire una licenza o permesso da parte dei *Deputati ad Utilia* che stabilivano anche i giorni di apertura delle botteghe. La giurisdizione dei *Deputati ad Utilia* si estendeva anche alle *rebalte*, *sporti di legno*, *balchoni* e soprintendevano

[72] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 61, Ducale del 17/3/1609.
[73] *Ibidem*.
[74] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 55, Proclama a stampa del 28/8/1660.
[75] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc. 25/2/1581.
[76] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 55, Proclama a stampa cit.
[77] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 63, doc. 27/3/1620. Documento segnato Volume C. processo 22.
[78] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 77, doc. 23/3/1574.

anche ai rapporti fra i conduttori di stazi e gli afffittuali per evitare irregolarità e vagliavano quali fossero le condizioni dei volti e dei portici [79].

A tutela dei privilegi concessi alle singole fraglie, ossia delle zone di vendita specializzate, le norme statutarie stabilivano particolari prescrizioni per salvaguardare i commerci, imponendo delle distanze minime fra botteghe dello stesso tipo, che variavano se le botteghe erano localizzate all'interno o all'esterno della cinta muraria della città [80].

I magistrati provvedevano anche a far mantenere pulita la città, non si poteva assolutamente pulire il pesce e gettare spazzatura e residuati di lavorazioni, sia liquidi che solidi, nelle strade pubbliche e nelle Piazze [81]. I mercati nelle Piazze, da quanto risulta nella relazione del podestà e vice Capitano Alvise Mocenigo presentata al Senato il 17 novembre 1648, si svolgevano tre volte alla settimana probabilmente il martedì, il giovedì e il sabato [82].

[79] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 125-128, doc. 9/9/1794.

[80] A.S.Pd., *Fraglie d'Arti Padovane. Casolini*, b. 38, doc. 16/2/1538, *passim*.

[81] A.S.Pd., *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 55, Proclama cit.

[82] *Relazioni dei Rettori veneti in terraferma, Podestaria e Capitaniato di Padova*, a cura dell'Istituto di Storia Economica dell'Università di Trieste, Milano 1975, p. 347

PAOLO MAGGIOLO

Il botanico Felice Viali nelle sue relazioni con Francesco Passerini, Lelio Trionfetti e Giambattista Morgagni (e due lettere di Geminiano Montanari e Giacomo Grandi sull'Orto dei semplici)

In posizione di centrale importanza nello sconfinato archivio Magliabechiano della Biblioteca nazionale di Firenze è il prezioso fondo dei carteggi, vero tesoro e inesauribile miniera di storia della cultura, riunito tra il 1650 e il 1714 dal grande erudito toscano eletto a bibliotecario palatino dalla regnante casa dei Medici.

Com'è noto, Antonio Magliabechi (1633-1714) dalla sua posizione privilegiata ottenuta nella capitale del Granducato s'impose ben presto, attraverso i canali dell'epistolografia privata, quale mediatore culturale per eccellenza, autorevole protettore di letterati, consigliere di collezionisti ed egemone organizzatore del mercato librario in Toscana. Diventò insomma, come già fu detto con assai felice espressione, il "segretario perpetuo dell'Europa scientifica".

La fitta rete di scambi manovrata dal Magliabechi, la cui trama è diffusa in oltre ventimila documenti, vanta la presenza di firme altisonanti legate alla parte migliore della società intellettuale del tempo, quelle menti che seppero cogliere l'eredità dell'esperienza galileiana. Corrispondenze di indiscutibile valore storico sono affiancate, nell'archivio da cui abbiamo attinto, a gruppi di carteggi che potremmo definire, in qualche modo, "periferici", soprattutto se posti a confronto coi dibattiti più elevati, ma non per questo inutili a ricostruire il clima culturale dell'epoca e la fisionomia di quella particolare "res publica" che fu il mondo del sapere [1].

In uno di questi minori filoni della complessa architettura magliabechiana s'inserisce il nostro Felice Viali (1637-1722) [2], di nascita padovana, neo-

[1] Per una essenziale bibliografia sul fondo Magliabechiano della Biblioteca nazionale centrale di Firenze si rinvia alla nota 28 del mio precedente saggio sul carteggio Viali: P. MAGGIOLO, *Tra Padova e Toscana. Cultura e mercato librario nelle lettere di Felice Viali a Giambattista Ricciardi, Alessandro Marchetti e Antonio Magliabechi*, "Bollettino del Museo civico di Padova", 84 (1995), pp. 199-221.

[2] Sul Viali si consulti innanzitutto il catalogo della mostra dedicata alla sua collezione

lettore di medicina teorica straordinaria nello Studio di Pisa.

Appena sceso in Toscana il giovane medico, e futuro prefetto dell'Orto botanico patavino, è immediatamente coinvolto nell'intricato sistema di collaborazioni e informazioni predisposto – è il caso di dirlo – a trecentosessanta gradi dal tenace bibliotecario di Firenze.

Trenta lettere di Felice Viali al Magliabechi viaggiarono tra il 1660 e il 1707[3], testimoni di un mutuo commercio di notizie sull'attività di amici e conoscenti, sull'assegnazione di cattedre universitarie, sulle novità librarie ed il relativo mercato gestito da editori e librai operanti nella cerchia dei due bibliofili.

Proprio ad un negoziante "protetto" dal Magliabechi è indirizzata la seconda delle due sequenze epistolari del botanico padovano conservate alla Biblioteca nazionale. Il destinatario è Francesco Passerini "libraro dirimpetto alla chiesa di Badia", zona centralissima in Firenze compresa tra Palazzo Vecchio e il Bargello e neppure troppo distante dall'abitazione di Antonio Magliabechi in via della Scala, circostanza che permetteva a quest'ultimo di utilizzare la familiare bottega come luogo di convegni con dotti personaggi o come vario recapito di carte e di libri[4]. A questo indirizzo giungono trentadue lettere di Felice Viali in un arco di tempo compreso tra il novembre 1665 ed il febbraio 1674[5].

La metà degli anni sessanta è il momento in cui la posizione del Passerini quale favorito del Magliabechi si fa più forte, quasi inattaccabile, e lo innalza ai vertici del circuito commerciale del libro[6]. Per il mercato pisano

libraria: *I libri di botanica appartenuti a Felice Viali (1638-1722), prefetto dell'Orto e lettore dei semplici nello Studio di Padova*, a cura di P. Maggiolo e S. Vio, Roma 1985, con un profilo biografico curato da S. Vio e un esame delle edizioni botaniche di P. Maggiolo. La figura del Viali è successivamente ripresa da P. Maggiolo, *Felice Viali, prefetto dell'Orto*, "Padova e il suo territorio", 54 (1995), pp. 19-21, in cui si precisa la data di nascita del naturalista, anticipandola al 1637 in base al certificato di battesimo, dal registro della parrocchia di S. Giacomo, conservato nell'Archivio della curia vescovile di Padova. La sua corrispondenza con Giambattista Ricciardi, Alessandro Marchetti e Antonio Magliabechi è illustrata in Maggiolo, *Tra Padova e Toscana*; alcune sue lettere al Magliabechi furono pubblicate da G. Targioni Tozzetti, *Clarorum Venetorum ad Ant. Magliabechium... epistolae*, II, Florentiae 1746, mentre il suo carteggio indirizzato a Francesco Cupani è trascritto da C. Dollo, *Filosofia e scienze in Sicilia*, Padova 1979, pp. 401-409.

[3] Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (= BNF), *Magliabechiano*, VIII, 652. Questo stesso faldone contiene anche le trentadue lettere inviate a Francesco Passerini.

[4] Cfr. *Lettere e carte Magliabechi. Regesto*, a cura di M. Doni Garfagnini, I, Roma 1981, soprattutto i regesti delle lettere n. 439, 679, 1516 e 1517.

[5] Cfr. la nota 3.

[6] R. De Magistris, *Il mercato librario a Firenze e a Napoli. Produzione e circolazione del libro tra XVII e XVIII secolo*, "Biblioteche oggi", 7 (1989), pp. 235-256. A documentare le commissioni di Antonio Magliabechi e della libreria palatina al Passerini contribuiscono le

si parla addirittura di un suo monopolio, imposto da Antonio Magliabechi al Collegio di Sapienza in un periodo di notevoli incrementi programmati per quella biblioteca[7].

Merito dei consistenti progressi compiuti dalle raccolte della Sapienza nella seconda metà del secolo va soprattutto a Federigo Nomi (1633-1705), rettore del Collegio, che sicuramente non ebbe a rifiutare, semmai a sollecitare i consigli e le indicazioni dell'esperto Magliabechi[8].

"Il nostro Collegio ha parecchi scudi da spendere, e Passerino suo è il nostro solito libraio" è l'eloquente messaggio del Nomi all'influente intermediario e con ciò si ribadiva la piena disponibilità di Pisa ad affidarsi al suo fornitore ufficiale[9], Francesco Passerini.

A vantaggio del binomio Magliabechi-Passerini operava in Pisa anche il nostro Felice Viali. Dalle sue lettere al libraio della capitale emerge un intenso traffico di acquisti, scambi e pagamenti, improntato all'efficienza di risultati e alla correttezza nei rapporti. Viali si dimostra quanto mai esigente, a sfiorare talvolta il rimprovero, accorto nello spendere ma scrupoloso nel saldare i debiti e prodigo di istruzioni affinché gli involti con i libri non abbiano a subire danni nel corso del trasporto o difficoltà di recapito una volta giunti a destinazione. Né restano celate, in queste pagine, l'attenzione e la curiosità dello studioso-bibliofilo per le novità editoriali o, comunque, per i titoli disponibili sullo scaffale del Passerini, ben sapendo il nostro di quale privilegiata posizione godesse il libraio nella catena della importazione e della distribuzione dei testi.

Per meglio illustrare la natura del colloquio Viali-Passerini e per consolidare le conoscenze sui sistemi di trasporto dei libri e sulle prassi doganali, non sarà inutile riportare alcuni brani della loro corrispondenza.

Viali a Passerini, Pisa 1.12.1666[10]

> Dirà V.S. che sono troppo sollecito ad incommodarla; in grazia incolpi la Sua cortesia e mi compatisca, assicurandosi che sarò in ogni occasione dispostissimo ad impiegarmi in Suo vantaggio.

note dei libri e dei pagamenti conservate nel fondo archivistico magliabechiano e segnalate in *L'Archivio magliabechiano della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, a cura di P. Pirolo e I. Truci, Firenze 1996, pp. 28-29.

[7] S. De Rosa, *Una biblioteca universitaria del secondo '600; la Libraria di Sapienza dello Studio pisano (1666-1700)*, Firenze 1983, pp. 8, 28-30, 46, 49.

[8] De Rosa, *Una biblioteca universitaria*, p. 30.

[9] La lettera di Federigo Nomi, da Pisa 19.11.1670, è segnalata in De Rosa, *Una biblioteca universitaria*, p. 36.

[10] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 66r.

Si compiaccia subito, ricevendo questa mia, di trovare il Procaccio di Pisa e farsi insegnare a chi averà consegnato in Dogana costì un involto di robba coperto con tela verde, se mal non mi ricordo segnato LVB, e subito faccia spedire per Fano pagando la gabella che potrà importare lire tre in circa o poco più. Fatto questo trovi il Procaccio d'Ancona e li consegni il med.mo involto acciò lo porti a Fano al sig.r cav.ro Luzio Ubaldo Borgogelli [11]; tutte queste cose vogliono esser fatte prima di sabato sera perché il Procaccio d'Ancona che partirà domenica prossima possa portar seco l'involto suddetto. M'avvisi anco della spesa perché la possa rimborsare.

Viali a Passerini, Pisa 8.12.1666 [12]

Sta bene tutto ciò ch'ella ha operato per la spedizione dell'involto per Fano, e mi dispiace che oltre l'abbattersi in un Procaccio indiscreto abbia avuto a perdere tanto tempo, il quale mi obbligo di compensare una volta coll'impiegarmi in suo vantaggio.
Ricevei i libri del sig.re Natti [13] e le rendo mille grazie...
Si compiaccia di vedere alla posta se vi fossero lettere del sig.re Gasparo Burchiellati [14], et essendovene, me le mandi subito. Al sig.re Zanetti [15] ricapiti l'ingionto e se le darà certo danaro lo pigli, e me ne dia avviso.

Viali a Passerini, Pisa 3.1.1667 [16]

Di tutto quello che averà speso per me tenga memoria che la renderò puntualmente sodisfatta.
Voglio per me il Cartesio de homine [17], onde V.S. me lo leghi e me lo mandi, che come non ho avuto mai difficoltà con lei, così non crederò d'averla nel prezzo rigoroso di questo libro.

Viali a Passerini, Pisa 13.1.1667 [18]

Ringrazio V.S. per la premura che ha di vantaggiarmi e quanto sia al Cartesio V.S. lo indirizzi al sig.r Francesco Redi medico di S.A.S. ch'egli mi farà il

[11] Luzio Ubaldo Borgogelli (n. 1619) è di nobile famiglia originaria di Forlì, stabilitasi a Fano nel sec. XIV. Cfr. V. Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, II, Milano 1929, p. 140.

[12] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 67r.

[13] Dovrebbe trattarsi di Pietro Nati, che sarà ordinario di semplici dal 1672-73 al 1684-85 all'Università di Pisa.

[14] Gasparo Burchiellati. Il personaggio in relazione col Viali non è ancora identificato né sembra da collegarsi all'omonima famiglia trevisana.

[15] In Maggiolo, *Tra Padova e Toscana*, si avanza l'ipotesi che questo Zanetti sia il padovano Giovanni Zanetti, lettore di medicina pratica straordinaria nell'Università di Pisa.

[16] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 71r.

[17] La prima edizione latina del *De homine* di Cartesio è Lugduni Batavorum, apud Franciscum Moyardum & Petrum Leffen, 1662 seguita da Lugduni Batavorum 1664.

[18] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 72r.

favore di riceverlo, ma mi mandi insieme quel Graef de succi pancreatici natura [19].
Ho ricevuto la scritta dal sig.r Empoli [20], e quelli sig.ri m'anno detto che subito che avranno riscosso il danaro della terzeria salderanno il conto, ed io all'ora nel modo che m'accennò, o in qualche miglior forma le farò capitare le monete.

Viali a Passerini, Padova 5.8.1667 [21]

Chiamato inaspettatamente alla Patria improvvisamente partii di costì, e però non potei essere a salutarla; l'assicuro però che la vidi coll'affetto, e non mi scordo di lei anco in lontananza. Se le preme che p.a del mio ritorno sia saldata la partita mia m'avvisi che subito darò ordine perché le sia sborsato il danaro. Si contenti di ricapitare l'ingionta, procurando in tutti i modi le risposte quanto prima e, se il sig.re Magliabechi le desse due libretti, ne faccia un involtino e me li invij per il Procaccio pagando il porto sino a Venezia e scrivendo sopra la lettera franco di porto sino a Venezia, perché così verrò a spendere la metà di meno.

Viali a Passerini, Pisa 10.12.1668 [22]

Ricorro alla sua cortesia perché si contenti di provvedermi dell'ultima opera del sig.r Redi intitolata l'origine de gl'insetti [23], qual provvista potrà mandarmela quanto prima, che io subito le rimetterò il danaro. Sento anco dire che sia stata stampata costì un'opera intitolata la Grillaia [24]; di questa pure ne desidero una copia. Vorrei di più sapere qual sia l'ultimo prezzo del libro dell'Esperienze filosofiche del Ser.mo Principe Leopoldo [25], perché parendomi ragionevole, ne farò provisione.
Perché vedo che mi riuscirà più facile far esito qui de' libri che le lasciai, penso esser bene che V.S. me li mandi serrati in una sacchetta sigillata per navicella [26],

[19] R. De Graaf, *Disputatio medica de natura et usu succi pancreatici*, Lugduni Batavorum, ex off. Hackiana, 1664, con successive edizioni fino al 1685. Reinier De Graaf (1641-1673) fu uno dei primi studiosi della secrezione pancreatica.

[20] Di questo personaggio si conservano nel fondo Magliabechiano di Firenze quattro lettere, datate 1664-1665, relative a scambi e acquisti di libri. Cfr. *Lettere e carte Magliabechi. Regesto*, pp. 839-840.

[21] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 77r.

[22] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 83r.

[23] F. Redi, *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti*, in Firenze, all'insegna della Stella, 1668.

[24] A. Aprosio, *La Grillaia*, Napoli, per Novello de Bonis, 1668.

[25] *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento sotto la protezione del Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana e descritte dal Segretario di essa Accademia*, Firenze, per Giuseppe Cocchini, 1667. Il redattore dell'opera è Lorenzo Magalotti, segretario dell'Accademia.

[26] Si ricorreva di frequente ai "navicellai" per le spedizioni via fiume. Particolari imbarcazioni trasportavano la merce da Livorno a Firenze e viceversa sfruttando il "Canale dei

> et averò ancor bisogno della nota che le lasciai de med.mi per poter sapere quanto si sia cavato, e darne credito all'Amico ch'è padrone de' libri med.mi. Se ha in bottega qualche bell'opera nuova di belle lettere, o di medicina, me ne dia l'avviso...

Viali a Passerini, Pisa 29.11.1669[27]

> ...la prego a mandarmi per qualche navicellaro que' libri che tiene di mia ragione con la nota di quelli che avesse venduto e del ritratto de' med.mi perché possa darne conto all'Amico. Di più vorrei che si contentasse di provedermi di tutte le Opere di Plutarco, ma vulgari, e quando trovasse gli Opuscoli soli, anche questi mi servirebbono, e poi attenderei le Vite di Plutarco med.mo quando se le porgesse l'occasione, e subito la rimborsarei delle spese. M'avvisi ancora se ha qualche libro di nuovo e curioso...

Viali a Passerini, Padova 29.8.1670[28]

> Scrissi un tempo fa a V.S. che non essendo passato per Firenze non avevo potuto consegnarle il danaro che le dicevo, e però m'avisasse la forma con la quale sarebbe stato di suo gusto lo rimettessi; ma non avendo mai avuto risposta di sorte alcuna, prima di partirmi da Padova per un breve viaggio ho voluto scriverle, e mandarle le qui ingionte lettere per mandare a Siena, perché il Cav.ro al quale sono drizzate in virtù di queste le manderà lire cento, et io poi nel passaggio per costì salderò la partita. Intanto non voglio lasciare di dirle che V.S. mi ha fatto pagare i libri il terzo di più di quello che vagliono in Venezia, onde bisognerà che un'altra volta stia più avvertito.

Viali a Passerini, Pisa 2.5.1672[29]

> Da che io ho dato gli ordini a Padova che sia pagato il danaro a Combi e La Nou non sono passati tanti giorni, onde i med.mi s'abbiano a dolere. Per sbrigarmi però da questo affare, tenendo avviso che il sig.r mio fratello sia fuori di Città risolvo d'inviare a V.S. il danaro coll'Ord.o di Mercoredì, perché poi a V.S. riuscirà più facile il rimetterlo a Venezia.

Dalla lettera del 2 maggio 1672 si può attribuire al Viali un ruolo di collegamento tra Francesco Passerini e i Combi La Nou, l'azienda fondata a Venezia nel 1601 e propostasi, grazie all'operato di agenti commerciali che

navicelli" nel tratto Livorno-Pisa e l'Arno tra Pisa e Firenze. Si risparmiavano in tal modo tre o quattro giorni sull'itinerario terrestre Cfr. A. MIRTO, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento*, I, Firenze 1989, p. 40.

[27] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 86r.

[28] BNF, *Magliab.*, VIII, 652 c. 92r.

[29] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 96r.

frequentavano le più importanti fiere del libro, come intermediari ideali tra la produzione nord-europea e la clientela italiana [30].

Gli imprenditori veneziani erano ormai introdotti negli ambienti fiorentini da due decenni [31]. Per avere successo nei canali delle vendite fu loro necessario conquistare la fiducia dei personaggi-chiave della circolazione del libro in Toscana, primo fra tutti – è quasi scontato precisarlo – l'uomo determinante, ovvero il Magliabechi, al quale essi scrivono: "La sicuro bene che per gratia di Dio, nessuno ha il mezzo così buono come noi, per proveder l'Italia di libri oltramontani" [32].

Era consuetudine del bibliotecario ricevere personalmente dai Combi i volumi che sarebbero stati poi smistati tra la corte medicea e gli eruditi come Carlo Dati, Francesco Redi, Andrea Moniglia, Lorenzo Panciatichi ed altri ancora [33]. Magliabechi ottenne altresì di far coincidere gli affari della società veneziana con gli interessi di Francesco Passerini, circostanza questa che ottiene conferma dall'ultima lettera di Felice Viali qui sopra trascritta.

Il medico-botanico padovano, assai rigoroso nel trattare qualsiasi negozio, si dimostra tuttavia riconoscente con il suo interlocutore e non esita a ricambiarne i validi servigi con qualche piccolo favore personale: come quando lo tranquillizza di aver provveduto a perorare la causa di un suo congiunto presso l'influente protomedico Francesco Redi, il galileiano che lo stesso Viali teneva in gran conto e appellava con ammirazione "arcanorum Naturae scrutator eximius" [34]:

Viali a Passerini, Pisa 31.1.1670 [35]

> Subito che giunsi a Pisa raccomandai caldamente al sig.re Redi il negozio del suo cugino, e questo mi rispose che in riguardo delle raccomandazioni avute e delle mie instanze farà al suo tempo il possibile, ma che il negozio anderà un pezzo in lungo; m'ha di vantaggio promesso d'avvisarmi quando l'affare

[30] A. Mirto, *Librai veneziani del Seicento: i Combi-La Nou ed il commercio librario con Firenze*, "La bibliofilia", 94 (1992), 1, pp. 61-88.

[31] La posizione dei Combi in Firenze restò comunque in subordine rispetto ai più fortunati concorrenti di Amsterdam e Lione.

Uno studio importante sulla circolazione libraria in questo periodo è Mirto, *Stampatori, editori, librai*, I-II, Firenze 1989-1994. In particolare, la seconda parte tratta *I grandi fornitori di Antonio Magliabechi e della corte medicea.*

[32] Il brano di questa lettera, il cui originale è alla Biblioteca nazionale di Firenze, *Magliab.*, VIII, 640 a, c. 144r., è trascritto da Mirto, *Librai veneziani del Seicento*, p. 63.

[33] Mirto, *Librai veneziani del Seicento*, p. 69.

[34] F. Viali, *Plantae satae in seminario Horti medici Patavini Gymnasium feliciter anno MDCLXXXVI*, Patavii, typis Petri Mariae Frambotti, 1686, c. [2].

[35] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 87r.

sarà sì in spedizione perché possa far passare qualche uffizio coll'ill.mo Capponi... [36].

Si adopera a vantaggio del libraio anche nella circostanza dell'esecuzione testamentaria dei beni appartenuti a Leone Bartolomei, lettore di diritto civile a Pisa dal 1660/61 al 1665/66:

Viali a Passerini, Pisa 26.11.1666 [37]

Ho parlato al sig.re Baccio Tolomei [38] che ha la cura della casa del quondam sig.r Leone Bartolamei e l'ho anco mostrato la sua lettera; questo sig.re mi ha detto con bella cortesia che le scriva che fra pochi giorni le dirà qualcosa e sarà pienamente soddisfatto.

Un mese più tardi il Passerini riceve da Viali, suo referente in Pisa, ulteriori assicurazioni sul buon esito della trattativa in corso:

Viali a Passerini, Pisa 29.12.1666 [39]

Ho dato la copia della scritta e ho detto quanto V.S. m'ha significato a gli eredi del sig.re Bartolamei, i quali m'hanno risposto che esiteranno i Cuiacij [40] e che la renderanno sodisfatto.

L'ultimo scambio tra i due si verifica il 28 febbraio del 1674 alle soglie del definitivo ritorno a Padova di Felice Viali, che non era riuscito ad ottenere la lettura dei semplici nell'Ateneo pisano nonostante l'appoggio di un'eminente personalità come il cardinale veneziano Giovanni Dolfin [41]. L'addio alla città toscana determina pure lo sciogliersi dei legami professionali con il libraio fiorentino [42] ma si potrebbe contemporaneamente sottolineare come il

[36] Ferrante Capponi (1611-1688), consigliere di Cosimo III de' Medici.

[37] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 65r.

[38] Baccio Maria de' Tolomei, dottore *in utroque iure*, figura tra i testimoni alla laurea di Antonio Soldani di Montevarchi il 3.5.1669. Cfr. *Acta graduum Academiae Pisanae*, Pisa 1979, p. 329.

[39] BNF, *Magliab.*, VIII, 652, c. 70r.

[40] Jacques de Cujas (1522-1590), giureconsulto francese. Fu il più grande interprete del diritto romano nel Cinquecento. Delle numerose edizioni delle sue opere è rimasta famosa quella curata da C. A. Fabrot, in 10 tomi, Lutetiae Parisiorum 1658.

[41] Maggiolo, *Tra Padova e Toscana*, p. 202.

[42] Daltronde, vita e carriera di Francesco Passerini non erano destinate a protrarsi a lungo. Il 20.10.1677 Magliabechi, scrivendo ai suoi fornitori Borde e Arnaud, dà notizia del suo decesso. Cfr. S. Ussia, *Carteggio Magliabechi. Lettere di Borde, Arnaud e associati lionesi ad Antonio Magliabechi (1661-1700)*, Firenze 1980, lettera n. 189.

rimpatrio del docente venga a coincidere con l'avvio di un nuovo carteggio tra Padova e Firenze: quello di cui risulta titolare Pietro Maria Frambotto all'indirizzo di Antonio Magliabechi, dal 17 agosto 1674 al 26 marzo 1700[43]. Potrebbe essere stato Felice Viali il promotore del contatto?

Pietro Maria Frambotto appartiene ad una famiglia di librai stampatori assai stimata in ambito locale, che già il nostro botanico aveva avuto occasione di accreditare presso il Magliabechi nella persona di Paolo, genitore di Pietro Maria[44].

Uscirono dall'officina all'insegna del Salvatore titoli rilevanti, firmati dai nomi più ragguardevoli della cultura patavina del secolo XVII; ma il fiore all'occhiello del nutrito catalogo di casa Frambotto può veramente dirsi la fortunata edizione di un classico: il *Satyricon* di Petronio[45] integrato dai capitoli centrali del romanzo con il suggestivo banchetto di Trimalchione, una provvidenziale restituzione consentita dalla scoperta del cosiddetto "codice di Traù"[46].

Ma torniamo agli epistolari di Felice Viali. La seconda raccolta di lettere che si vuol qui presentare risale al periodo padovano dell'abate, inscritta in un ventennio compreso tra il 1685 e il 1705. Sono diciassette epistole inviate al filosofo e naturalista Lelio Trionfetti conservate nella Biblioteca universitaria di Bologna[47].

L'esordio del carteggio (2 maggio 1685) trova il Viali ormai prefetto dell'Orto botanico patavino, nomina ottenuta nel 1683 per successione a Jacopo Pighi (1647-1682). Nel 1687 si affideranno al Viali anche le dimostrazioni dei semplici, ovvero le esercitazioni pratiche che si svolgevano direttamente sulle piante medicinali ad integrazione della *lectura simplicium* che si teneva nelle aule del Bo. Questa stessa cattedra dell'*ostensio simplicium*, insieme con quella di storia naturale, pure occupava all'Università di Bologna il suo corrispondente Lelio Trionfetti[48].

[43] BNF, *Magliab.*, VIII, 658.

[44] Maggiolo, *Tra Padova e Toscana*, pp. 214-215.

[45] *PETRONIUS ARBITER, Fragmentum nuper Tragurij repertum*, Padua, typis Pauli Frambotti, 1664.

[46] Sulla tormentata edizione della *Cena* vedi M. Mortin, *Due lettere di Ottavio Ferrari sulla prima edizione della 'Cena Trimalchionis'*, "Aevum", 14 (1940), pp. 231-239, e P. Tremoli, *La scoperta del codice petroniano di Traù*, "Atti e memorie della Società Dalmata di storia patria", 23 (1994), pp. 55-63. Si veda inoltre Maggiolo, *Tra Padova e Toscana*, p. 213, nota 74.

[47] Biblioteca Universitaria di Bologna (=BUB) Ms. 1072 VI 8.

[48] Su Lelio Trionfetti si consulti G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, VIII, Bologna, nella stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1790, pp. 118-121; *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di R. Cremante e W. Tega, Bologna 1984, *passim*.

Curiosamente il Trionfetti si trovò a sfiorare l'opportunità di ottenere lui stesso la sede padovana poi assegnata all'abate Viali, e questo grazie al fervido interessamento di Geminiano Montanari (1633-1687) che a Padova insegnava astronomia e meteore. Leggiamo quanto il Montanari si affretta a comunicare al Trionfetti nel dicembre 1682 e la descrizione che fa dell'Orto di Padova e delle sue pertinenze:

Montanari a Trionfetti, Venezia 5.12.1682[49]

> Vacò martedì passato la catedra botanica di Padova per morte del sig.r dott.e Pighi, che sia in Cielo, mio carissimo strettissimo amico, et io subito proposi la persona di V.S. Ecc.ma a questi Riformatori e le ne scrissi il Mercoredì per la posta di Ferrara e spero l'havrà ricevuta dal dr. Gio. Giacomo Monti a cui la raccomandai. Per li studii di V.S. Ecc.ma e per lo suo genio di lei, e per più risguardi, ella gli sarebbe propriissima, portando seco oltre lo stipendio, la Casa di bando che è un Casino in Isola nell'Horto stesso poco lontano da S. Antonio di Padova, et la commodità, non solo dell'Orto, ma d'un brolo, o sia terra arborata di frutti e d'uva, congionta al Giardino, da cui si cava il vino per tutto l'anno, e fieno, e frutti, et altro, che è una bellissima delizia, cinto intorno da un canal d'acqua. Ma ho qualche dubio che la Provis.e non basti per hora, onde vorrei che gli Ecc.mi Rif.ri mi promettessero la p.a vacanza di filosofia; V.S. Ecc.ma veda quel che gli torna conto e m'avvisi...

Se queste erano le "bellissime delizie" del Giardino di Padova magnificate al Trionfetti dal matematico modenese, altri due autografi riuniti nella medesima busta 1072 della Biblioteca universitaria di Bologna ci ragguagliano sulle precise competenze del lettore in carica.

Autore del primo documento è Giacomo Grandi (1646-1691), anch'egli di Modena[50], il quale, quand'era studente in medicina a Padova aveva potuto assistere alle esercitazioni condotte sui semplici nel "Viridarium" dello Studio. Era dunque in grado di rispondere ai quesiti postigli dal concittadino Montanari, all'epoca matematico a Bologna:

Grandi a Montanari, Venezia 22.11.1676[51]

> Quanto a quello che ricerca della maniera che tengono a Padova nella lettura de' semplici, deve sapere che cinquant'anni fa si praticava anche in questo Studio la forma che si usa costì di portar l'herbe colte a piacere degli scolari

[49] BUB, Ms. 1072, VI, 9, c. 193r.

[50] Sul Grandi, medico e letterato, prosettore anatomico a Venezia si veda G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, III, Modena, presso la Società tipografica, 1783, pp. 3-6, e A. Maggiolo, *I soci dell'Accademia Patavina dalla sua fondazione (1599)*, Padova 1983, p. 151.

[51] BUB, Ms. 1072, VI, 10, c. 210r-v.

avanti il lettore, e chiederne il nome e la virtù & c. Ma poi osservandosi che questa maniera di leggere era confusa, che si sradicavano i semplici più rari che venivano solamente osservati dai primi che li coglievano e non dagli altri, e che veniva esposta al ludibrio dell'insolenza scolaresca la riputazion del lettore, che sovente veniva ingannato a bella posta con una mezza foglia, o con un solo fiore di piante in qualche parte simili, fu dal Senato determinato che il lettore nel mese di maggio e giugno andasse nell'Horto de' Semplici, e ogni giorno a una determinata hora dopo pranzo principiasse a mostrare e dichiarar in latino la natura dell'herbe per ordine secondo che son collocate ne' quadri o sia areole del Giardino; seguitando il giorno susseguente a mostrare e dichiarar quelle le quali non ha mostrate il giorno antecedente; e così seguita la lettura caminando per l'horto accompagnato dagli scolari che ascoltano, e gli fan corona; i quali poi finita la lezione cogliono poi le mostre dell'herbe spiegate, e non dell'altre, e le mettono in libro, overo se le fanno cogliere, con qualche sborso, dal custode dell'Horto. Questo è quel che si pratica in Padova.

La seconda lettera interessante le attività dell'Orto, con nuovi particolari sulla prassi organizzativa seguita nell'Istituto padovano, è la seguente di Felice Viali a Lelio Trionfetti, scritta dunque da chi, in quel momento, era il prefetto in carica nonché titolare dell'*ostensio simplicium*.

Viali a Trionfetti, Padova 2 giugno 1690[52]

Il Professore destinato all'Ostensione de' semplici in quest'Orto pubblico non solamente tiene una chiave dell'Orto per valersene a suo piacere in ogni tempo, ma è padrone assoluto dell'Orto med.mo né conosce altri superiori che il Magistrato ecc.mo de' Riformatori dello Studio. I Giardinieri devono ubbidire, ed ubbidiscono in tutto e per tutto al Professore, così essendo loro comandati dal Magistrato se li lasciano le chiavi dell'Orto, non già per segno d'alcuna autorità, ma perché possano mostrare il Giardino a' Forastieri, e vadano a lavorare quando occorre senza incommodare il Professore. Nel resto il Professore med.mo fa aprire a chi vuole, ed impedisce l'ingresso nell'Orto a chi più le piace, il che però non si fa se non per giusti motivi. Così si praticava anco a Pisa a miei tempi, e così parmi che si dovrebbe praticare per tutto, altrimenti restarebbe umiliata la dignità del Professore quando avesse a dipendere da Giardinieri, oltreche dovendo il Professore allestire, e fare le sue lezioni, troppo strano sarebbe ch'egli non potesse avere sotto l'occhio la materia della quale deve trattare, a suo piacere. Così qui si è praticato sempre a quanto sappia, ed ora più che mai, e così procurerò che segua sempre, perché così richiede il decoro e giustizia.
È vero che i Giardinieri[53] di quest'Orto anno avuto che dire con tutti i Profes-

[52] BUB, Ms. 1072, VI, 8, cc. 150r-151r.

[53] Sono noti i nomi di tre giardinieri che nel 1690 lavoravano alle dipendenze dell'Orto: Giovanni Macchion, primo giardiniere, Tommaso Andreola, aiutante, e Antonio Tita, assistente volontario. Tita nel 1695 passerà a coltivare il giardino botanico privato del nobile Giovan

> sori, e l'anno fatto ancor di strane burle, com'è seguito anco a me, forse più degli altri; ma non è mai però loro venuto in pensiero d'escludere i Professori dell'Orto, né credo che sia ora per venirgli tanto meno che io ho mostrato in qualche parte la loro insolenza, tuttoché ebbi avuto la sventura di vedere costoro protetti da qualche personaggio autorevole ingannato dalla loro astuzia.

Evidentemente il Trionfetti, che nel 1686 era diventato prefetto dell'Orto felsineo, aveva richiesto al collega una relazione sull'Orto di Padova per poterla riscontrare con le procedure in vigore a Bologna.

Fin dalle prime battute che ci sono pervenute di tale corrispondenza trapela chiaramente il proficuo rapporto di cooperazione instauratosi fra i due botanici, confermando quella consuetudine propria dei semplicisti di praticare il reciproco scambio di semi e di piante per l'incremento dei rispettivi vivai:

Viali a Trionfetti, Padova 2.3.1685[54]

> Il seme della Sofora[55] fu un mio minimo testimone del mio desiderio di servirla, di cui darò sempre tutte le prove, se averò in mio potere cosa che possa essere di suo gusto, e se mi vedrò frequentato l'onore de' suoi comand.ti son sicuro che V.S. ecc.ma averà in abbondanza di che consolarmi dentro la Sfera Botanica particolarmente, onde a Lei raccomando il mio Orto...
>
> Ho ricevuto l'involtino inviatole di Roma dall'Ecc.mo Sig.re Gio. Battista[56] suo fratello e mio Sig.re amatissimo cui moltissimo devo e vivamente la ringrazio per le cure prestate in spedirmelo.

Francesco Morosini a S. Massimo di cui pubblicò un catalogo nel 1713. Cfr. R. De Visiani, *L'Orto botanico di Padova nell'anno MDCCCXLII*, Padova 1842, pp. 23-26.

Presso la Biblioteca universitaria di Bologna, Ms. 1072, VI, 10, sono due lettere di Antonio Tita († 1729) a Lelio Trionfetti con cui il giardiniere padovano accompagna l'omaggio di alcune piante. Il testo è trascritto in P. Maggiolo-M. Viscidi, *Un invio di piante medicinali da Padova al professore bolognese Lelio Trionfetti (1683)*, "Atti e memorie dell'Accademia italiana di storia della farmacia", XIV (1997), 1, p. 53-59.

[54] BUB, Ms. 1072, VI, 8, c. 167r.

[55] La *Sophora L.* è una pianta ornamentale.

[56] Giovanni Battista Trionfetti (Bologna 1656-Roma 1708) aveva studiato in un primo tempo filosofia, come il fratello Lelio. In seguito si era dedicato, con maggior profitto, alle scienze naturali. In *Observationes de ortu ac vegetatione plantarum cum novarum stirpium historia*, Romae, typis Dominici Antonii Herculis, 1685, analizza alcune specie coltivate nell'Orto botanico di Roma, istituto del quale divenne direttore nel 1698. Prima di morire vendette la sua ricca biblioteca alla Casanatense per 440 scudi. Cfr. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, VIII, pp. 116-118. Sulla sua biblioteca: V. De Gregorio, *La "libreria" botanica di G.B. Trionfetti nella Biblioteca Casanatense di Roma*, in *Per le nozze di corallo 1955-1990 di Enzo Esposito e Citty Mauro*, Ravenna 1990, pp. 43-69, e A.M. Torroncelli, *Un giardino tra i libri: botanica e botanici nella Biblioteca Casanatense durante la prefettura Audiffredi*, "Rivista cistercense" 12 (1995), 1, pp. 76-79.

Il nome di Giovanni Battista, fratello di Lelio, ricorre con una certa frequenza nelle carte sottoscritte da Viali. Il padovano dimostra di nutrire notevole stima per questo studioso che alla Sapienza di Roma occupava la duplice cattedra di botanica teorica e pratica e, nel 1698, sarà nominato direttore dell'Orto botanico al Gianicolo:

Viali a Trionfetti, Padova 6.11.1692[57]

> Senza cerimonie, per non recedere da patti trà noi stabiliti, riverisco V.S. Ecc.ma di tutto cuore, e le mando una scattola con entro due piante di Leonuro[58], perché le compiaccia di spedirla coll'ingionte lettere all'ecc.mo sig.r Gio. Battista di lei fratello e mio sig.re dal quale ho avuto l'ord.e di così fare. Se per mia quiete le piacerà d'accennarmi la ricevuta di questa mia e della scattola io l'ascriverò a gran favore. Riverisco umilmente Monsig.re Ill.mo Arcidiacono Marsigli[59] e desidero sapere se il suo Leonuro abbia fiorito, pregandola anco dirle che farò l'Indice de' pochi semi raccolti dal mio Giardiniere in tempo di mia lontananza dalla Città per cause noiose, e che lo spedirò a S.S. Ill.ma con mie lettere.

Ancora su Giambattista Trionfetti e su una pregevole edizione botanica in corso di pubblicazione si sofferma la prossima lettera di cui si propone un ampio stralcio:

Viali a Trionfetti, Padova 16.12.1692[60]

> Fruttuosissimamente è riuscita la diligenza con cui piacque a V.S. Riv.ma d'avanzare a Roma la scattola di piante, già che tengo avviso dall'Ecc.mo Sig.r Gio. Battista esserle pervenute così fresche e vivaci, come se all'ora si fossero estratte dal terreno...
> È uscito il secondo tomo dell'Opera botanica del Rivino[61] in foglio reale come il primo, e con figure grandi e bellissime. È questo 2° volume *De plantis flore irregulari tetrapetalo*, come il primo è *De Plantis flore monopetalo*; e presto uscirà il terzo *de Umbelliferis*. Il metodo di questo Autore consiste nello stabilire i generi delle piante su la consistenza de' fiori; l'ordine certo parmi bello, e vago, e forse più facile di quello del Morisone[62]. Ma questi benedetti libri

[57] BUB, Ms. 1072, VI, 8, c. 159r.

[58] *Leonurus L.*, genere di piante erbacee diffuso nell'Eurasia.

[59] Anton Felice Marsili (Bologna 1649-Perugia 1710), arcidiacono della cattedrale di Bologna, fu promosso vescovo di Perugia nel 1701. Erudito, agiografo e naturalista.

[60] BUB, Ms. 1072, VI, 8, c. 181r-v.

[61] A.Q. Rivinus, *Introductio generalis in rem herbariam*, Lipsiae 1690-1699.

[62] Robert Morison, professore di botanica ad Oxford. Del naturalista inglese il Viali possedeva due edizioni, *Hortus regius Blesensis*, Londini, typis Tho. Roycroft, 1669, e *Plantarum umbelliferarum distributio nova*, Oxonii, e theatro Sheldoniano, 1672.

botanici costano tanto, che in un'opera si spende lo stipendio di un anno, né l'uomo vi si può accostare se non tirato dal genio, o trascinato come la serpe all'incanto. Questi due tomi si vendono a dieci ducati di nostra moneta l'uno, e così sarà degli altri, se non più. Io mi sono già imbarcato per i due, et ho la promessa del terzo per lo stesso prezzo, benché sia per essere più voluminoso de' gli altri. Non so che dire, cercherò di tormi qualche altra soddisfazione per aver questa.

Si parla qui di un'opera famosa, l'*Introductio generalis in rem herbariam* di Augustus Quirinus Bachmann, Rivinus nella forma latinizzata, il quale ideò un sistema di classificazione dei vegetali suddiviso in diciotto classi (*ordines*) basato sulla costituzione dei fiori.

Inoltre, a questo interessante innovatore (1652-1723) va riconosciuto il primato su Linneo nell'uso della nomenclatura binomia.

L'abate Viali, che andava coltivandosi una biblioteca personale di gran valore[63], finalizzata soprattutto all'aggiornamento scientifico e all'attività didattica, fa capire chiaramente di essere disposto a sborsare una cifra elevata pur di arricchire la propria raccolta con i prestigiosi volumi del medico e botanico tedesco.

Apprendiamo dall'epistola al Trionfetti del 5 febbraio dell'anno seguente che il Bachmann si era rivolto allo stesso prefetto di Padova per procurarsi alcuni esemplari floristici il cui studio sarebbe stato essenziale per la revisione del trattato:

Viali a Trionfetti, Padova 5.2.1693[64]

> Due soli tomi dell'opera botanica d'Augusto Quirino Rivino sino ad ora sono usciti alla luce da torchi di Lipsia, e di questi pretendono i librari ducati venti, e così si sono pagati da me, e da altri; io però vado addomesticando un libraio perché si contenti di ducati 18 e ciò per servire ad un Cav.ro forastiere mio amico, che li desidera. Il primo tomo è *De plantis flore irregulari monopetalo*; il 2° *de plantis flore irregulari tetrapetalo*; il terzo sarà delle Umbellifere, il quale non tarderà molto ad uscire, ma l'autore vorrebbe prima avere il *Piretro Umbellifero* ed il *Cumino Sativo* del Mattioli; s'è perciò raccomandato a me, ed io che non ho da servirlo, mi raccomando alla di lei bontà perché se a caso avesse di quelli semi freschi me ne faccia grazia, onde possa provvederne l'amico.

Nel 1697 il laborioso terzo tomo non è ancora in stampa, ma il Viali

[63] Un'analisi complessiva del fondo librario di Felice Viali è offerta da T. Pesenti, *La Biblioteca universitaria di Padova dalla sua istituzione alla fine della Repubblica Veneta (1629-1797)*, Padova 1979.

[64] BUB, Ms. 1072, VI, 8, c. 179r.

continuerà a segnalare ai cultori di botanica la disponibilità delle prime due parti dell'opera sul mercato librario locale.

Nel consultare l'*Hortus catholicus* di Francesco Cupani[65] non vi trova citata la nota *Introductio* del Bachmann e vi pone rimedio dandone avviso al religioso siciliano "perché so quanto sia grato ai botanici pari suoi la notizia dei libri nuovi e del modo per potersene provvedere"[66]. In una lettera successiva al fondatore dell'Orto botanico di Misilmeri (Palermo) promette l'invio di ulteriori "bollettini bibliografici" ma non si trattiene dal deplorare il costo eccessivo dei testi scientifici dovuto al dispendioso corredo iconografico:

Viali a Cupani, Padova 27.8.1697[67]

> Sempre che si darà l'occasione dei libri botanici vendibili, ce lo scriverò; ma a dire il vero, i libri di tal materia si vendono a prezzi così grandi, e particolarmente quelli di là dei Monti, che anco per questa parte, si può dire, che la professione dei Semplici è degna dell'attenzione dei Principi; senza la borsa dei quali è impossibile ai poveri galantuomini di provvedersi del bisognevole. Il prezzo più alto è dei libri stampati in Inghilterra, particolarmente dei figurati; d'un solo tomo in foglio anco non molto grande, del *Linstero de Cochleis*[68], bensì pieno di figure di Chiocciole bellissime, non si vergognano di volere cinque Doppie.

Se il prezzo, addirittura "vergognoso", del trattato di Martin Lister incide pesantemente sulle finanze del professor Viali, un altro opuscoletto, quasi contemporaneo, sulle chiocciole gli era stato invece recato in dono da un secondo botanico siciliano, fra l'altro amico del Cupani: Paolo Boccone, semplicista di corte del granduca di Toscana. Si tratta della *Relazione del ritrovamento dell'uova di chiocciole* (1683) di Anton Felice Marsili (1649-

[65] L'opera (Napoli 1696) è confluita, insieme con gli altri libri del Viali, alla Biblioteca universitaria di Padova. Cfr. *I libri di botanica appartenuti a Felice Viali*, p. 61. Francesco Cupani, terziario francescano, fu avviato allo studio della flora siciliana da un amico di Felice Viali, Paolo Boccone (frate Silvio tra i monaci cistercensi). Elaborò un sistema di classificazione basato sulla considerazione dell'infruttescenza. Fondò il giardino botanico di Misilmeri (Hortus Catholicus) grazie al mecenatismo del principe di Cattolica Giuseppe del Bosco e raccolse per tale vivaio piante da tutto il mondo, sfruttando le sue relazioni con J. Tournefort, K. Commelin, P. Hotton, W. Sherard, J. Volckamer e il nostro Felice Viali. Cfr. C. Colombero, *Cupani Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1985, pp. 406-407.

[66] La lettera, spedita da Padova il 9 giugno 1697, e altre sei missive (l'ultima è del 18 marzo 1705) di Felice Viali a Francesco Cupani sono state pubblicate da Dollo, *Filosofia e scienze in Sicilia*, pp. 401-409. Gli autografi risultano dispersi ma la Biblioteca universitaria di Messina dispone fortunatamente di una loro trascrizione realizzata nella seconda metà del Settecento da Francesco Paolo Chiarelli.

[67] Dollo, *Filosofia e Scienze in Sicilia*, p. 404.

[68] M. Lister, *De cochleis tam terrestribus, quam fluviatilibus exoticis*, Londini 1685.

1710), erudito e naturalista bolognese. Per lungo tempo trascurato, a differenza del fratello Luigi Ferdinando (1658-1730), Anton Felice Marsili gode oggi di una maggiore attenzione da parte degli studiosi che han provveduto di recente a ristampare la predetta *Relazione* sulle chiocciole insieme con il trattatello *Delle sette de' filosofi e del genio di filosofare* (1671)[69], opera giovanile del Marsili quando ancora non era arcidiacono della cattedrale di Bologna (1686) nè vescovo di Perugia (1701).

Alla scuola filosofica bolognese, fucina di talenti in questa seconda metà del secolo XVII, non fu certamente estraneo neppure Lelio Trionfetti il quale, prima di essere trasferito all'ostensione dei semplici, aveva inaugurato la carriera universitaria leggendo filosofia e accogliendo tra i suoi scolari il celebre Domenico Guglielmini.

Come si è visto, nel dicembre del 1682 Geminiano Montanari scriveva a Lelio Trionfetti: "vorrei che gli Eccellentissimi Riformatori mi promettessero la prossima vacanza di filosofia", auspicandone il passaggio all'Università di Padova. Nel 1693, liberatasi la cattedra di filosofia ordinaria "in secundo loco" tenuta da Francesco Spoleti, sarà invece l'abate Viali a muoversi *in suo favore. Con entusiasmo fornisce* ragguagli all'amico in vista di un suo eventuale trasferimento, offrendosi di più di patrocinare egli stesso la sua candidatura:

Viali a Trionfetti, Padova 26.11.1693[70]

> Intorno alla cattedra vacante qui di filosofia sento corsi già alcuni impegni, ma però non credo che i P.roni siano per così presso risolvere. Io avevo deliberato, senz'abbassare il di lei merito, di fare come da me la proposizione della di lei persona, e se avessi veduto che vi s'applicasse da chi comanda andar tirando innanzi il trattato, ma perché sì che subito mi domanderebbono intorno allo stipendio, se a lei piacerà che io dia di piglio al negozio, sarà necessario che candidamente m'avvisi ciò che possa a lei bastare di provvisione.
> Calcoli dunque i suoi proventi di costì, e faccia qualunque altra considerazione, e poi m'avvisi i suoi precisi sentimenti, avvertendo che qui si tratta a fiorini, ogn'uno de' quali rileva sei Giulij e due terzi di cotesta moneta. Questo servizio è perpetuo et il danaro è pagato prontamente di mese in mese, onde quando riuscisse ciò che sommamente desidero, ed a lei tornasse, potrebbe rassegnare il suo canonicato, e lasciare la lettura; ma di ciò parlo in aria, perché non so lo stile di costì.
> Attenderò dunque quanto prima da lei il preciso suo sentimento intorno allo stipendio, avvertendola che oltre il Collegio, che potrà importare fiorini 40 in

[69] G. PIAIA, *I filosofi e le chiocciole. Operette di Anton Felice Marsili (1649-1710)*, Assisi 1995. Il curatore ha utilizzato per l'edizione la copia dell'Universitaria di Padova che conserva la dedica di Paolo Boccone "all'ill.mo sig. abate Felice Viali".

[70] BUB, Ms. 1072, VI, 8, cc. 175r-176r.

> 50 all'anno, non ci sono altri emolumenti, già che qui per decreto del Senato si ha l'obbligo delle lezioni private senza veruna ricognizione.

In questi giorni, in cui è in gioco la condotta, lo scambio postale procede ad un ritmo serrato. La lettera di Felice del 26 novembre ottiene immediata risposta il 1° dicembre successivo e, da Padova, senza indugio alcuno il giorno 4 prende la via di Bologna la seguente comunicazione in cui l'ottimismo iniziale del Viali è smentito dai fatti:

Viali a Trionfetti, Padova 4.12.1693[71]

> Tanto è il desiderio d'averla vicino che non ho potuto più stare alle mosse. Senz'attendere altre lettere di V.S. Riv.ma ho risoluto di dare un tocco ad uno de' gli Ecc.mi Riformatori col quale ho maggior servitù, intorno all'affare consaputo, ed ho ritratto anco la risposta. Nell'ingionto foglio ella vedrà in copia tutta la serie del negoziato[72], in cui mi rincresce assai di non avere avuto quella fortuna ch'ella merita, e che io desideravo. Non mi pento però d'avere operato, perché a buon conto resta in ottima considerazione il di lei nome appresso l'Ecc.mo Basadonna[73] che felicissimo di memoria saprà opportunamente ricordarsene.

Lo zelo dell'abate non cessa neppure a fronte di una soluzione del "maneggio" contraria ai primi disegni concertati col diretto interessato. Pur confermando che l'ambita cattedra sta prendendo una strada diversa da quella sperata – nel 1694 sarebbe stata assegnata infatti ad Alessandro Businelli – non rinuncia a comunicare al Trionfetti i dettagli sul trattamento economico riservato al prescelto:

Viali a Trionfetti, Padova 11.12.1693[74]

> Nella lettera di V.S. Riv.ma del primo del corrente ho letto le convenienze ed i calcoli che l'è piaciuto spedirmi.

[71] BUB, Ms. 1072, VI, 8, c. 163r.

[72] Il Ms. 1072, IV, 4 della Biblioteca universitaria di Bologna riunisce un gruppo di *Lettere date da Padova al canonico Trionfetti concernenti al maneggio per una lettura in Padova per esso Trionfetti*, tra cui una di Felice Viali a Girolamo Basadonna, del dicembre 1693.

[73] Girolamo Basadonna, nobile veneziano, fu podestà di Padova dal 29 giugno 1677 al 4 dicembre 1678. Protettore naturale dei Ricovrati che, in suo onore, convocarono un'accademia pubblica, stampandone in seguito gli *Applausi dell'Accademia dei Ricovrati alle glorie della Serenissima Repubblica di Venezia sotto il Principato di Carlo Patino per la partenza del Podestà Girolamo Basadonna*, Padova, Cadorino, 1679. Nella raccolta è pure un componimento del Viali che nel 1686 dedicherà allo stesso Basadonna, con Nicolò Venier e Girolamo Gradenigo, procuratori di S. Marco, il catalogo delle piante acclimatate nell'*Hortus medicus Patavinus* (VIALI, *Plantae satae*). Cfr. MAGGIOLO, *I soci dell'Accademia Patavina*, p. 29.

[74] BUB, Ms. 1072, VI, 8, c. 173r.

> Sino a fiorini 600 di prima condotta mi sarei persuaso che i Riformatori fossero arrivati, ma difficilmente a più nel tempo corrente, in cui gli strepiti di Marte fanno che i Principi non possano fissare tutto l'occhio e tutto il pensiero alle lettere [75]. È ben vero che ogni sei anni si fa la ricondotta con sicurezza d'aumenti, che non è così poco, perché alla cattedra di cui si tratta darebbono fiorini 200 o almeno 150. Aggiungo la perpetuità dell'impiego e sempre con vantaggio maggiore, già che non vi è esempio che verun galantuomo sia stato licenziato dal servizio...
> Tanto m'occorre in risposta alla lettera di V.S. Riv.ma ma senza frutto, perché, com'ella averà inteso dall'ultime mie, l'occasione presentemente è svanita, non svanirà già dal mio animo l'attenzione per altre congionture, che potessero darsi, quando saprò che a lei così piaccia.

Per i toni cortesi, per l'innata modestia e per l'immancabile disponibilità a prestarsi a favore di amici, o comunque di tutti coloro che sentisse vicini per interessi scientifici ed eruditi, si può dire che il Viali godesse della stima generale nel vasto circuito dei dotti. Il carteggio Trionfetti fa trapelare suoi legami con altri nomi eccellenti della cultura tardoseicentesca, come il medico Giovanni Girolamo Sbaraglia (1641-1710) assai legato all'amico Giovan Battista Trionfetti, il tedesco di Norimberga Johann Georg Volckamer (1662-1744), il dottore zurighese Giovanni Enrico Lavater appartenente ad una gloriosa famiglia svizzera di medici e scienziati, il più familiare Domenico Guglielmini (1655-1710).

Grande amicizia intrattenne Viali con quest'ultimo, venuto a Padova da Bologna nel 1698 per insegnare matematica, passando nel 1702 a medicina e divenendo in questa Università il caposcuola dell'indirizzo iatromatematico [76]. Occasionalmente l'abate Viali accettava di sostituire il collega nelle lezioni di medicina teorica ordinaria, soprattutto quando il bolognese, famoso per il suo trattato *Della natura de' fiumi* (1697), veniva convocato fuori città dai magistrati della Serenissima a prestare consulenze nel campo dell'idraulica fluviale.

Nonostante la considerazione in cui Guglielmini era tenuto nello Stato veneziano, ben tardi gli fu riconosciuta l'aggregazione al consesso padovano dei Ricovrati, precisamente il 21 gennaio 1710 durante il terzo principato del conte Leonida Ludovico Zabarella [77].

Due mesi prima del suo decesso, avvenuto in Padova il 12 luglio 1710,

[75] All'epoca i veneziani erano impegnati contro i Turchi in Dalmazia, nello Ionio e nell'Egeo, in un momento poco florido per le casse statali. Cfr. F.C. LANE, *Storia di Venezia*, Torino 1978, p. 475.

[76] G. ONGARO, *La iatromatematica nello Studio di Padova e nel Veneto*, in *I Riccati*, a cura di G. PIAIA e M.L. SOPPELSA, Firenze 1992, pp. 230-239.

[77] MAGGIOLO, *I soci dell'Accademia Patavina*, p. 155.

Bernardino Ramazzini porge al riformatore Agostino Gadaldini la cattiva nuova delle sue disperate condizioni di salute:

Ramazzini a Gadaldini, Padova 11.5.1710[78]

> Trovasi con sommo dispiacere di tutta la Città il Sig.re Guglielmini in un pessimo stato di sua salute, e poco meno che disperato il suo Caso. Egli haveva un privilegio, che quando era fuori di Città per servizio del pubblico non perdeva i suoi diritti per esser assente, e mandava a supplire per lui il sig.r Abbate Viali.

Quest'alternarsi dei due docenti sulla cattedra di medicina fa sì che il supplente Viali venga coinvolto, suo malgrado, in una polemica sorta tra Guglielmini e i suoi studenti i quali decidono di avanzare alla magistratura dei Riformatori dello Studio una protesta nei confronti del docente bolognese, articolata in 11 punti minuziosamente argomentati. Tra le varie rimostranze emerge soprattutto la difficoltà da parte dell'uditorio di comprendere pienamente il linguaggio usato a lezione dal Guglielmini ("un latino barbaro e basso e oscuro per i termini matematici") e la sua scarsa affabilità ("Che sia più cortese co' scolari sì nel trattare come nelle fedi"). Gli esigenti scolari padovani si dimostrano pure indispettiti dal fatto che il Guglielmini "Ha fatto lega con il sig.r Viali, uno loda l'altro, e tutti e due ingannano il mondo e loro Sig.ri"[79].

Le spoglie mortali del Guglielmini, sopite dunque per cause naturali le predette polemiche, furono deposte nella chiesetta di S. Massimo ove troverà posto anche la tomba del suo biografo Giambattista Morgagni il quale, nel *De vita Dominici Gulielmini commentariolum*[80], trascrive l'iscrizione fune-

[78] La lettera, da Padova 11 maggio 1710 (originale in Archivio di Stato di Venezia, *lettere ai Riformatori dello Studio*, b. 190), è pubblicata in B. Ramazzini, *Epistolario*, a cura di P. Di Pietro, Modena 1964, p. 203.

Ramazzini, che viene a Padova nel 1700, è in contatto con Felice Viali almeno dal 1695, invitato già allora dal botanico a chiedere una lettura in questa Università. Si veda la lettera del Ramazzini ad Antonio Magliabechi (originale in BNF, *Magliab.*, VIII, 1131, lett. 29) pubblicata in Ramazzini, *Epistolario*, pp. 192-193. Da Modena il 15 giugno 1698 Bernardino Ramazzini indirizza al Viali una lettera-commento al *De petroleo Montis Zibinii* di Francesco Ariosto, successivamente divulgata in B. Ramazzini, *De fontium Mutinensium admiranda scaturigine tractatus physico-hydrostaticus... Accedit libellus Francisci Areosti de petroleo Montis Zibinii*, Patavii, per Jo. Baptistam Conzattum, 1713, pp. 203-235.

[79] M.L. Soppelsa, *Le scienze teoriche e sperimentali tra Sei e Settecento* in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, *Il Settecento*, II, Vicenza 1986, pp. 304-305.

[80] La vita del Guglielmini scritta dal Morgagni trovò posto in D. Guglielmini, *Opera omnia*, I, Genevae, sumptibus Cramer, Perachon & socii, 1719.

bre in S. Massimo ma non trascura di ricordare un'altra lapide dedicata al defunto e collocata nel chiostro del Capitolo al Santo di Padova, che tributa al medico e matematico dello Studio un encomio ancor più solenne[81]. Il permesso di erigere questo cenotafio nella basilica antoniana è concesso il 28 dicembre 1710 proprio all'abate Felice Viali che ottiene in tal modo di veder perpetuata la memoria dell'amico in una sede più importante[82].

Sentimenti di riconoscenza verso il Guglielmini doveva nutrire anche l'illustre Morgagni i cui primi contatti con gli ambienti colti padovani erano stati favoriti proprio dal matematico romagnolo[83].

Morgagni, che da Bologna, patria dei suoi studi, si era trasferito a Venezia, si affaccia giovanissimo in Padova nel gennaio del 1707 per assistere alle lezioni universitarie di medicina, botanica e filosofia, portando con sé alcune copie del suo primo lavoro d'impegno, gli *Adversaria anatomica* (1706) che gli permisero di stringere relazioni tali da fargli conseguire più tardi la prima cattedra padovana.

Tra i numerosi maestri che Morgagni ebbe occasione di sentire in questo Studio c'era anche l'anziano Felice Viali che ancora "dichiarava e dimostrava" i semplici dell'Orto. Una copia degli *Adversaria* toccò anche a lui come veniamo a sapere da questa lettera spedita al donatore alcuni mesi più tardi. Nel momento in cui Felice Viali ringraziava il Morgagni e gli assicurava di aver letto attentamente il suo libro non era ancora apparsa la prima recensione dell'opera nel numero di novembre 1707 del "Journal des Sçavants"[84]:

Viali a Morgagni, Padova 17.9.1707[85]

> Chi è vagabondo non può essere puntuale, onde non si maravigli V.S. Ill.ma se sono tardo in rispondere alle di lei compitissime lettere, delle quali mi favorì sin sotto il dì 27 d'Agosto, già che, prevedendo d'avere ad imprigionarmi per tutto il rimanente dell'Autunno in quest'Orto, presi la risoluzione di prima divertirmi alquanto in campagna, ed ivi godere di qualche conversazione geniale. Abbia dunque ella la bontà di compatirmi, e di credere che in altre occasioni supplirò con altrettanta diligenza alla passata trascuratezza. Ho accolto con

[81] Il testo della lapide collocata in basilica è trascritto nell'originale latino e tradotto in italiano da V. ZARAMELLA, *Guida inedita della basilica del Santo*, Padova 1986, pp. 743-744.

[82] A. SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, I, Padova 1983, p. 954.

[83] G. ONGARO, *Morgagni uditore a Padova nel 1707*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 25 (1992), pp. 323-358.

[84] P. CASINI, *Morgagni nella stampa periodica 1706-1722*, in *De sedibus et causis. Morgagni nel centenario*, a cura di V. CAPPELLETTI, F. DI TROCCHIO, Roma 1986, pp. 199-207.

[85] BIBLIOTECA COMUNALE DI FORLÌ, *Fondo Morgagni*, XX, cc. 155-156. Ho trovato segnalata la lettera in ONGARO, *Morgagni uditore a Padova*, p. 342.

sentimenti di molta stima, e d'obbligo uguale le benignissime espressioni delle quali ha voluto col di lei mezzo onorarmi il compitissimo, e gentilissimo Sig.re canonico Trionfetti, al quale la prego, quando se le presenterà l'occasione, confermare l'immutabilità del mio rispetto verso la di lui rara virtù, e singolarissima benignità, della quale da gran tempo ho avuto prova pienissima. Quanto al secondo punto della di lei lettera, con cui mi ricerca di foglio diretto al sig.r Hotton, eccola ubbidita alla meglio che ho saputo, non è però che non conosca ch'ella non abbia bisogno di favore per introdursi all'amore di questo letterato, già che i parti delle di lei virtù possono farsi strada francamente per tutti; nulladimeno ho voluto concorrere col suo desiderio, perché ella conosca la mia rassegnatezza alla sua volontà, oltre che son ben certo d'acquistare con quest'ufficio qualche grado di merito appresso il sig.r Hotton med.mo che reputa sua gloria l'amicizia dei letterati suoi pari.
Nel resto l'assicuro d'aver letto attentamente l'opera di V.S. Ill.ma con diletto, e con frutto e, se mi fosse lecito tanto, la persuaderei a proseguire nelle fatiche, le quali possono riuscirle d'onore, e di gloria, e forse anco una volta di frutto. Io ammirerò sempre la sua virtù, e stimerò sempre il suo amore, reputando mio vantaggio l'essere conosciuto da tutti qual sono veramente.

In questo periodo il Morgagni si prende cura personalmente della capillare diffusione degli *Adversaria*, le "mie prime bagatelle anatomiche" com'egli stesso vuol minimizzare scrivendone a Lelio Trionfetti [86]. In realtà, bramoso di favorevoli commenti alle sue scoperte anatomo-patologiche, tenta di allargare la cerchia delle sue relazioni pregando perciò il Viali di introdurlo presso quel Petrus Hotton nominato nell'epistola.

Il "letterato" di cui si parla (Amsterdam 1648-Leida 1709) fu direttore dell'Orto botanico di Leida in due distinti periodi, prima e dopo la prefettura di Paul Hermann [87]. Sono state pubblicate alcune sue lettere ad Antonio Magliabechi e a Francesco Cupani [88] nonché l'intero catalogo della sua corrispondenza col dalmata Giorgio Baglivi (1668-1707), medico anatomico alla Sapienza di Roma [89]. Nel 1709 la sua raccolta libraria fu messa all'asta, previa pubblicazione del relativo catalogo intitolato *Bibliotheca Hottoniana* [90], e un'acquisizione di questi volumi ai fondi leibniziani è stata ipotizzata in un recente studio [91].

[86] BUB, Ms. 1072, IV, 6. La lettera del Morgagni al Trionfetti datata Venezia, 2 luglio 1707.

[87] A. Haller, *Bibliotheca botanica*, II, Tigurii 1772, p. 27.

[88] *Clarorum Belgarum ad Ant. Magliabechium nonnullosque alios epistolae*, cur. G. Targioni Tozzetti, II, Florentiae 1745, pp. 283-287; Dollo, *Filosofia e scienze in Sicilia*, pp. 411-421.

[89] A. Toscano, *Catalogo delle carte di Giorgio Baglivi conservate nella Waller Samling presso Universitetsbiblioteket "Carolina rediviva" di Uppsala*, "Nuncius", 9 (1994), pp. 683-738.

[90] *Bibliotheca Hottoniana*, Lugduni Batavorum 1709.

[91] M. Palumbo, *Leibniz e la 'res bibliothecaria'*, Roma 1993, p. 130.

Viali acconsente di buon grado di accreditare il giovane e promettente Morgagni presso lo studioso olandese, già riconoscendo nel forlivese l'astro nascente dell'anatomia. Morgagni, venticinquenne, ha davanti a sé una lunga e brillantissima carriera; quella di Viali, più modesta, è quasi al tramonto, ormai alle spalle la stagione migliore che coincise con una delle epoche più fortunate del suo stesso Orto botanico. Sotto la sua direzione il vivaio patavino fu potenziato con nuove strutture, accresciuto nel patrimonio floristico e reso più bello e decorato da quei particolari architettonici che si ammirano tuttora. È proprio del 1707 il completamento del muro circolare con la sovrastante balaustra in pietra d'Istria, ma ancora nel giardino non erano state collocate le statue di "Salomone" e "Teofrasto" scolpite da Giovanni Bonazza: un acquisto perfezionato tra il 1710 e il 1711[92].

Il Teofrasto, filosofo peripatetico e precursore di studi botanici che al visitatore esibisce "in saxeo libro" la sua *Historia plantarum*, ispirò la penna di uno sconosciuto sonettista che un foglio inedito della Biblioteca civica di Padova ha restituito ai lettori[93]. I versi encomiastici dell'anonimo poeta del secolo XVIII intendono segnalare i fautori dell'artistica committenza: il nostro Felice Viali quale rappresentante dello Studio e il nobile Federico Venier, capitano e vicepodestà di Padova, che nella città di Antenore impersonava l'autorità della Serenissima. Eccone il testo:

Anno 1710

L'orto Publico de' Semplici in Padoa, che fu il primo del mondo, ordinato alla Ser.ma Rep.ca di Venezia per salute universale, arrichito da S.E. Venier d'ornamenti e d'una statua di Teofrasto Eresio, insigne filosofo antico.

Sonetto

Questa è la Mole Augusta, onde ne venne
Eterna gloria al Veneto Senato,
Che primo di Pietate il merto ottenne
In far l'huomo quaggiù sano e beato.
Per lodarla stancò tutte le penne

[92] Sul piccolo statuario dell'Orto: C. SEMENZATO, *Le statue dell'Orto botanico di Padova*, "Arte veneta", 32 (1978), pp. 394-398.

[93] BIBLIOTECA CIVICA DI PADOVA. Il foglio col sonetto sul "Teofrasto", rinvenuto di recente, è ancora privo di segnatura. Nel verso dello stesso documento è una composizione di Felice Viali dedicata a Federico Venier, vicepodestà di Padova nel 1710-12, trascritta in MAGGIOLO, *Tra Padova e Toscana* cit., p. 218.

La storia, e non bastò di fama il fiato,
L'opera fu Divina, e pur convenne
Ch'ella in parte cedesse al Veglio alato.
Dal tempo edace a riparar le mura
Sudano i Porporati Eneti e poi
Ad aggiungerle pregi ogn'un procura.
Ferigo alza tra' questi i vanti suoi
Mentre ergendo a Teofrasto una figura
Fabro è di gloria a sé, di gioia a noi.

Ossequiosiss.o tributo a sua Ecc.za
l'Abbate Felice Viale Pub.co Profess.e
Preffetto dell'Orto

ALESSANDRO PASETTI MEDIN

Nuovi documenti per la villa sul colle di Sant'Elena ed i suoi giardini nell'Otto e Novecento

L'archivio Maldura, recentemente depositato presso la Biblioteca Civica [1], conserva al suo interno un nucleo riguardante più propriamente la famiglia Emo Capodilista, erede di parte del patrimonio di casa Maldura. Per volontà di monsignor Andrea Maldura, alla sua morte nel 1891 le sue sostanze – tra cui il palazzo di Padova, la villa di Rivella e vaste proprietà fondiarie – passano infatti al pronipote Angelo Emo Capodilista, capostipite del ramo Emo Capodilista Maldura.

I documenti di cui si tratta riguardano però una proprietà acquisita successivamente a tale data, che nulla ha a che vedere quindi con i beni di provenienza Maldura: è in occasione del matrimonio con Angelo Emo che la baronessa Emilia Barracco acquista con la propria dote, nel 1901, la villa sul colle di Sant'Elena a Battaglia, che era stata già dei Selvatico Estense [2].

L'insolito edificio, sormontato da un cupolino e da quattro torrette merlate che lo pongono in diretto rapporto col vicino castello del Catajo [3], era passato nel 1814 dai Selvatico ad Agostino Meneghini, *intelligente agricoltore* che provvide ad un radicale riassetto della proprietà, suggellato da un intervento paesaggistico jappelliano assai celebrato e purtuttavia fino ad oggi affidato solo ai versi composti dall'abate Barbieri in occasione delle nozze della figlia del proprietario e ad un labile disegno del cartolare Jappelli. Se la testimonianza poetica permette di datare attorno al 1819

[1] S. CELEGHIN, *Continuità del controllo aristocratico del territorio di Pernumia nel XVIII e XIX secolo: il patrimonio fondiario dei conti Maldura*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXIV (1995), pp. 223-239.

[2] Archivio Notarile di Padova, notaio Emilio Volner di Battaglia, n. 2408. Atto datato 4/4/1901.

[3] Le due residenze sorgono su alture pressoché equidistanti, a nord e a sud, rispetto al paese di Battaglia. L'orientamento verso l'Emilia degli Obizzi, strettamente legati alla casa d'Este (cfr. A. PASETTI MEDIN, *Feste e sovrani nei giardini del Catajo*, in *I giardini del "Principe"*, Atti del convegno (Racconigi, 22-24 settembre 1994), a cura di M. MACERA, I, s.l., 1994, pp. 92-96), viene certamente condiviso dai Selvatico, che ricorrono ad artisti emiliani (Lorenzo Bedogni, Luca Ferrari da Reggio) ed aggiungono al proprio il cognome Estense per i loro buoni servigi verso la dinastia, fino ad ospitare con sfarzo il duca di Modena nel 1743 (B. BRUNELLI-A. CALLEGARI, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano 1931, pp. 268-299).

...quella infine
meravigliosa inenarrabile scena
che a piè del colle vien sorgendo, in atti
varii distinta e storiata, i mirti
della selva amorosa, i fortunati
boschi d'Eliso, e le beate sedi
dell'anime felici; e d'altra parte
il Tartaro profondo, e l'ardue soglie
del negro Dite, e i ribollenti stagni
del torbido Acheronte, e le campagne
tristi del pianto; figurata imago,
che il cigno mantovan traea nei carmi,
segno d'alta Sofia[4],

la planimetria jappelliana documenta per lo più il riordino della rete idrica nella zona circostante il colle, con il sentiero che costeggia i tre laghetti termali ancor oggi conservatosi. In tale fase l'assetto del giardino ai piedi della scalinata, caratterizzato da due fontane a doppia vasca sovrapposta, rimane pressoché immutato rispetto alla stampa di fine Settecento di Orlandini e Giampiccoli[5], con l'eccezione di due rustiche serre poste ai lati della nicchia centrale del ninfeo con statua di Nettuno[6]. Ancora leggibile è inoltre l'ampio viale, in asse con la scalinata monumentale, che fino ad oltre la prima metà del Settecento costituiva l'accesso principale al colle di Sant'Elena[7]. Il progressivo innalzamento dell'argine e soprattutto la costruzione del nuovo stabilimento termale sulla riva del canale, in prossimità del paese, ad opera dell'ultimo proprietario Selvatico (1791-93, inaugurato nel 1797)[8],

[4] G. Barbieri, *I bagni di S. Elena,* versi in nozze Cromer-Meneghini, Padova 1819. Cfr., in proposito, B. Mazza, *Jappelli e Padova*, Padova 1978, pp. 31-33 ed, inoltre, R. Piva, *Le "confortevolissime" terme. Interventi pubblici e privati a Battaglia e nelle terme padovane fra Sette e Ottocento*, Battaglia 1985, pp. 53-54 e L. De Benedetti, *Giardino, paesaggio e territorio*, in *Il giardino veneto. Dal tardo Medioevo al Novecento*, a cura di M. Azzi Visentini, Milano 1988, pp. 292-294. Da ultimo, il recentissimo contributo di G. Mazzi, *Un giardino per le terme: il progetto di Giuseppe Jappelli per Sant'Elena di Battaglia*, in *Il giardino dei sentimenti. Giuseppe Jappelli architetto del paesaggio*, a cura di G. Baldan Zenoni-Politeo, Milano 1997, pp. 150-166.

[5] Biblioteca Civica di Padova (d'ora in poi BCP), R.I.P., n. 4367/XLVII. In diretto rapporto con tale stampa è un inedito dipinto su tela, reperito negli scorsi decenni sul mercato antiquario e conservato nella vicina villa Emo di Rivella. Per l'iconografia storica sull'edificio, cfr. Piva, *Le "confortevolissime" terme.*

[6] P.L. Fantelli, *Ville venete a Battaglia Terme*, in *Battaglia Terme. Originalità e passato di un paese del padovano*, a cura di P.G. Zanetti, Battaglia 1989, pp. 95-113.

[7] Ben visibile nella stampa allegata alla *Descrittione delli Stabili del Sig. Cavaliere Benedetto Selvatico alla Battaglia*, Venezia 1657. Segnalo qui anche una veduta a volo d'uccello della villa, con perticazione dei campi annessi (Archivio di Stato di Padova – d'ora in poi ASP –, Consiglio del Territorio, dis. n. 76)

[8] Cfr. Piva, *Le "confortevolissime" terme*, pp. 37-51.

determinarono l'obliterazione dell'asse prospettico che univa la villa alla via d'acqua, contrappuntato sulla riva opposta dalla sei-settecentesca Ca' Grimani. Tale situazione è ben documentata nell'iconografia storica, con un progressivo spostamento del punto di osservazione della villa, che nell'avviso di apertura dei bagni del maggio 1823 (fig. 1), perso ogni rapporto col canale, funge da sfondo monumentale allo stabilimento alle pendici del colle, al centro della veduta ed in diretta connessione con l'ampio viale alberato che conduce, a nord, al principale fabbricato termale. L'incisione consente di rilevare la nascente vegetazione sul colle, opportunamente terrazzato, e le serre citate ai piedi della scalinata, entro il giardino protetto da un muro di cinta come nelle vedute più antiche. Sembrerebbe di poter escludere, contrariamente a quanto si è spesso pensato, sostanziali modifiche al giardino ed agli edifici, almeno fino alla vendita da parte di Meneghini dell'intera proprietà, nel 1844[9].

Acquirente è la contessa Maria von Wimpffen, moglie di un alto ufficiale austriaco di stanza nel Veneto e ricchissima ereditiera in quanto unica figlia del barone von Erskeles, facoltoso uomo d'affari costruttore di linee ferroviarie nel Lombardo-Veneto e vice governatore della banca nazionale austriaca[10]. Alla riqualificazione ed al rilancio di villa e stabilimenti, promossi dalla nobildonna fin dalla sua entrata in possesso, risalgono i primi documenti ora reperiti.

Di particolare rilievo è la *Tipografia della villa sul colle di S. Elena in Comune di Battaglia (...), con adjacenze pedemontane e Stabilimenti di acque termali, il tutto di proprietà della Contessa Maria Wimphen nata Baronessa Escheles*, non firmata ma datata 1851: compaiono qui per la prima volta, oltre al nuovo ingresso sulla strada per Galzignano, con il viale di gelsi che conduce direttamente allo stabilimento al monte ed alla villa, i giardini termali tra S. Elena e l'abitato, con la collinetta della ghiacciaia e un vasto specchio d'acqua a nord, connessi da due viali pedonali al *prato circolare in viali alterni* a sud, sul luogo dell'antico accesso alla proprietà (fig. 2).

Ancor pù notevoli le trasformazioni nell'area di immediata pertinenza della villa, separata con un lungo muro di cinta dagli ampliati fabbricati rurali a nord-est (*Granaj*, *Cantine*, *Casa pell'Agente*, *stalle e fienile* con un *giardino da orto dell'Agente*), ancora ben visibili in fotografie degli anni Venti di questo secolo[11]. Il giardino ai piedi del colle viene assai ampliato ad

[9] ASP, Archivio Notarile Antico, nuova serie, notaio Agostino Meneghini, b. 148, n. 396. Con allegato, sub A, *Mappa della possessione Meneghini a Battaglia.*

[10] P. GINSBORG, *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848-1849*, Milano 1978, pp. 67, 72, n. 29.

[11] Collezione Emo, Rivella di Monselice, come pure la mappa che si va descrivendo, dalla cui legenda sono tratte le didascalie riportate.

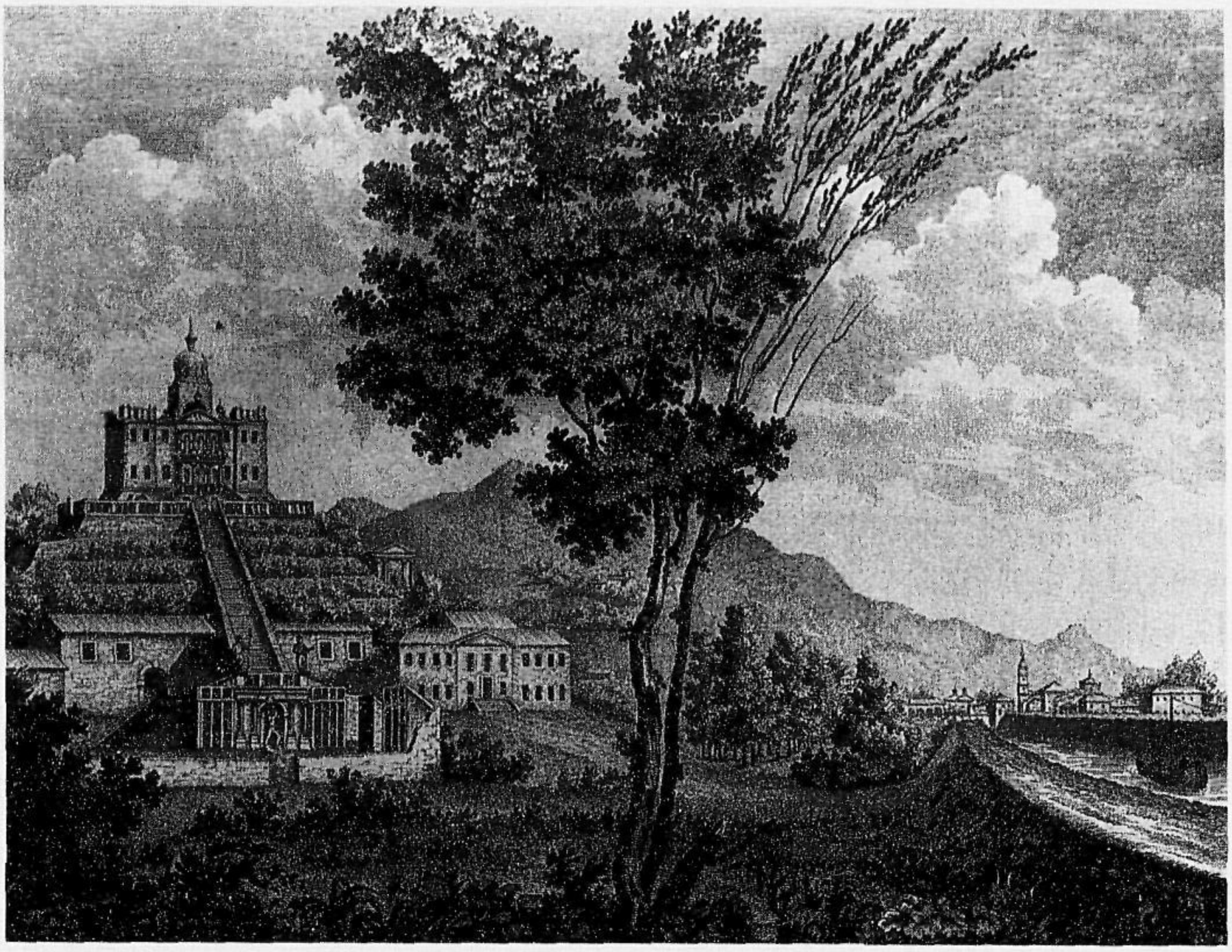


Fig. 1. *Bagni termali di S. Elena alla Battaglia*, incisione, 1823 (BCPD).

est, con la creazione di uno spazio trapezoidale, tangente alla rotonda citata, entro cui si dispongono aiuole geometricamente scompartite. Un piccolo giardino formale viene creato pure di fronte allo stabilimento termale e *piccoli giardinetti* su terrazze laterali sottostanti la villa, quasi alla sommità del colle, coltivato a vite sui versanti orientale e meridionale e piantato a bosco sugli altri lati. Vengono modificati anche l'andamento dei canali ed il profilo dei tre laghetti, il primo dei quali è ora arricchito da una minuscola isola, con una *capanna rustica per uso del giardiniere* nelle vicinanze, ed un nuovo appezzamento di bosco più a sud. Ampliate le adiacenze nel cortile sottostante la villa (*scuderie rimesse e case d'abitazione pel custode ortolano e giardiniere*), si dota il giardino formale di un'ampia serra sul lato a tramontana.

Questo assetto, compresa la trasformazione del ninfeo alla base della scalinata in tre arcate ogivali, è parzialmente leggibile in una minuscola veduta a stampa contemporanea, applicata al centro della mappa. Si conservano inoltre nell'archivio Maldura, attualmente in corso di riordino, la pianta e l'alzato di una capanna *pour servir de magasin aratoire à éxécuter dans le parc de la Battaglia* (fig. 3) [12], nonché la pianta tracciata a mano libera di un edificio assai allungato con vani disposti simmetricamente rispetto a un salone ellittico centrale, recante una dettagliata legenda ed una nota più tarda a matita: *ritiensi un progetto per fabbricato di fronte all'attuale serra* (fig. 4) [13]. Ora, mentre l'uso del francese non si spiega se non in presenza di un committente straniero, e gli edifici descritti non compaiono nella planimetria allegata alla compravendita Meneghini-Wimpffen del 1844 [14], l'esame calligrafico dei numerosi manoscritti jappelliani presso la Biblioteca Civica di Padova non lascia alcun dubbio circa l'autografia dell'ultimo progetto citato, che doveva con ogni evidenza costituire il *pendant* della serra effettivamente costruita. La grande planimetria del 1851 (anno precedente la scomparsa di Giuseppe Jappelli) viene quindi ad assumere carattere di suggello alla risistemazione dell'intera proprietà, ricollegandosi all'intervento per Meneghini di un trentennio precedente.

La presenza del giardino "all'italiana" con partizioni geometriche, che la

[12] BCP, *Archivio Maldura* (d'ora in poi *AM*), b. 640, n. 39. Il foglio sciolto reca nell'angolo superiore sinistro l'indicazione di una numerazione progressiva, a riprova del fatto che si tratta di una serie organica di interventi.

[13] BCP, *AM*, b. 644, n. 43. Oltre a stanzini angolari di risulta del salone centrale *(ripostigli pel servizio dell'Uccelliera, ripostiglio per dolci bottiglie etc., cesso)* sono previsti a nord un'uccelliera e stanze di servizio o per il giardiniere, a sud una sala da biliardo, un *fumoir* e altre stanze per il giardiniere. Posteriormente, una loggia con gradinate mette in comunicazione l'edificio con il parco, mentre lungo la facciata anteriore si dispongono due gallerie *con gradinate pel collocamento dei vasi da fiori.*

[14] Non pare inoltre riscontrabile in questo fondo archivistico alcun documento riferibile al periodo Meneghini.

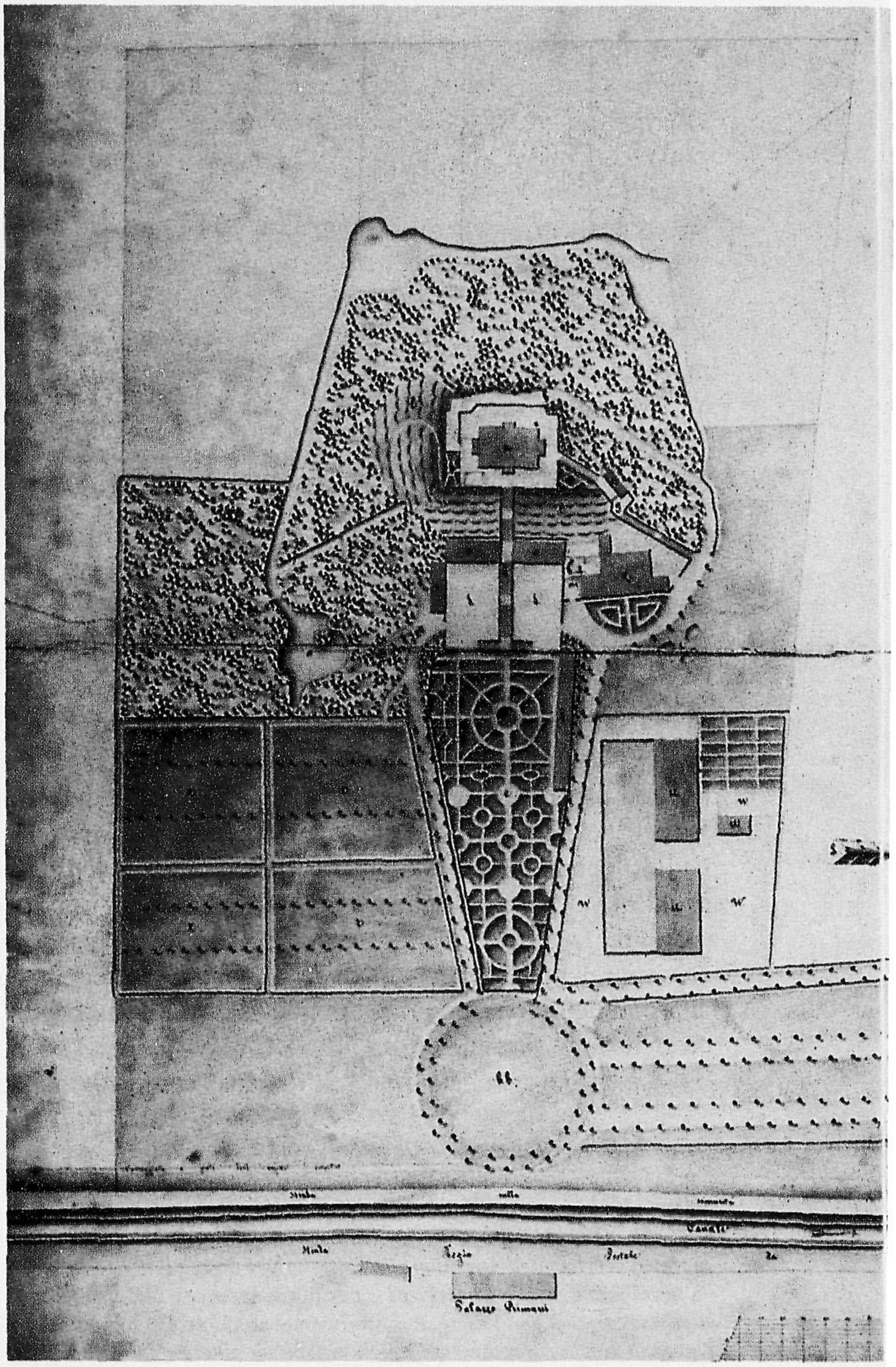
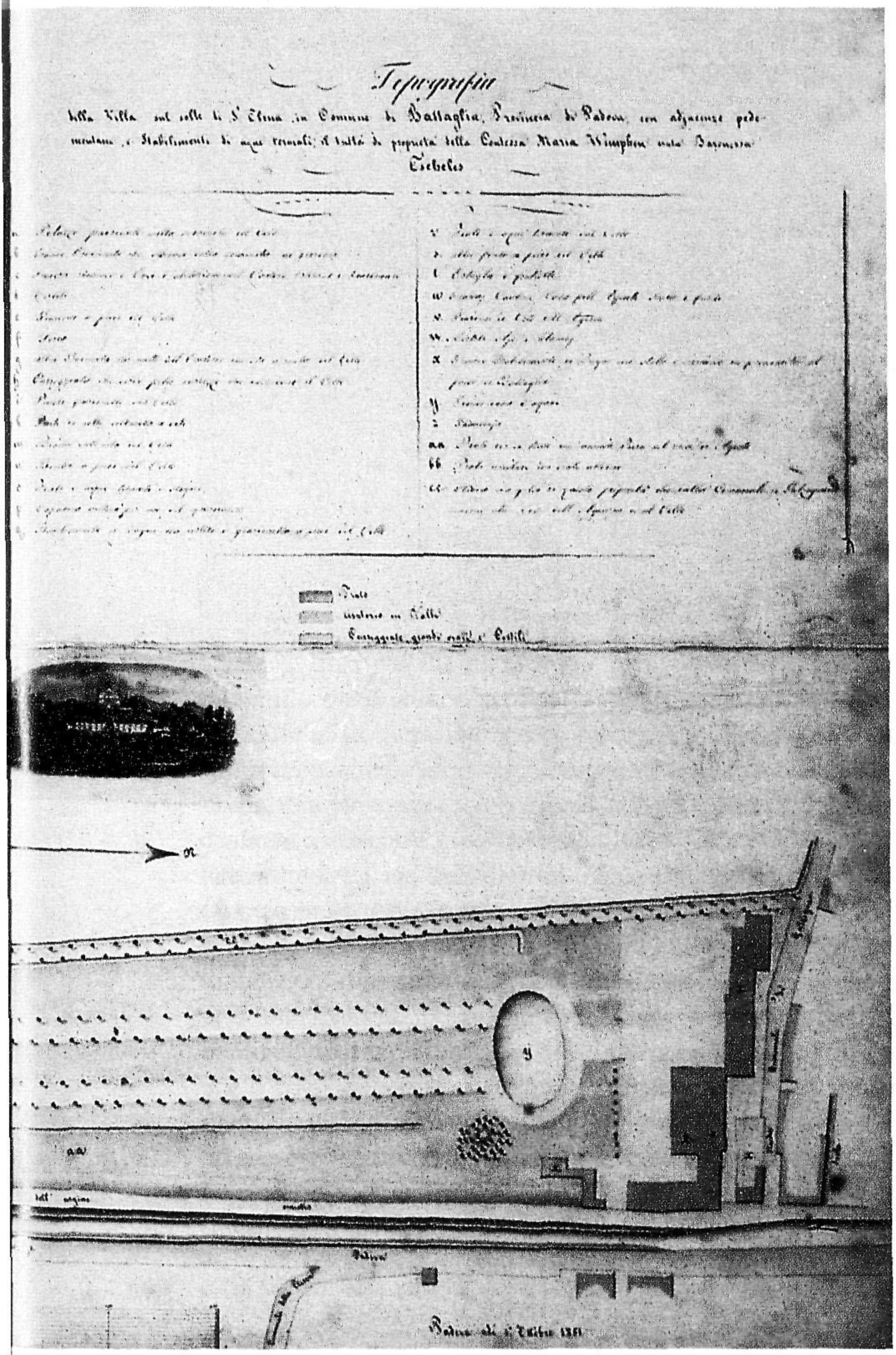


Fig. 2. *Tipografia della villa sul colle di S. Elena...*, disegno acquarellato, 1851 (Coll. priv.).


Topografia
della Villa sul colle di S. Elena in Comune di Battaglia, Provincia di Padova con adjacenze pedemontane, e stabilimento di acque termali; di ragione della Contessa Maria Wimpffen nata Barbarigo
Scala
Fabbrica principale della Villa
Casa Colonica
Fabbrica rustica
Barchessa
Torre
Fabbrica rustica
Casa Colonica
Fabbrica rustica
Fabbrica rustica
Fabbrica rust

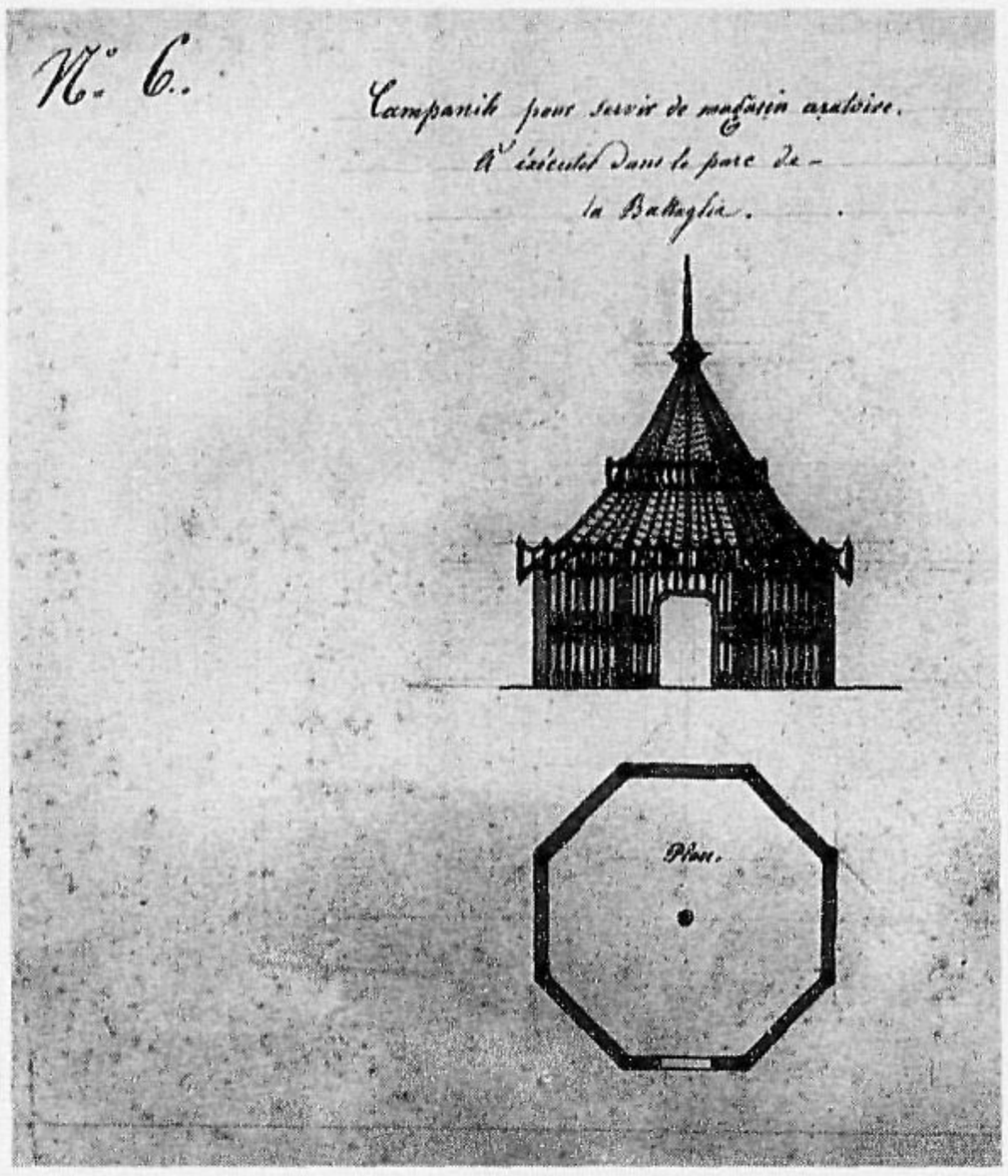


Fig. 3. G. JAPPELLI, *Campanile pour servir de magasin aratoire à éxécuter dans le parc de la Battaglia*, disegno acquarellato (BCPD).

posizione della residenza permetteva di apprezzare in prospettiva aerea, dovette certo essere assai apprezzata dalla facoltosa committente oltramontana, entusiasticamente coinvolta – nonostante i tempi assai calamitosi nei domini italiani di casa d'Austria – nel riordino del proprio feudo d'elezione, frequentato da personaggi quali Heinrich Heine e Alexander von Humboldt [15]. Al tempo stesso l'intervento jappelliano corrobora l'aspetto castellano della residenza con opportuni dettagli neogotici (si pensi ai vicini interventi degli asburgici duchi di Modena al Catajo, raddoppiato a monte col merlato Castelnuovo, dotato di una cappella neogotica e di un nuovo giardino con bosso ed essenze sempreverdi mediterranee, nonché di svariate dipendenze medievaleggianti), dalle citate archeggiature alla base della scalinata – in luogo del "classico" ninfeo – alle ogive ed alle torrette della serra [16], stilemi ricorrenti nella sua opera dopo il viaggio in Inghilterra del 1836-37.

In tale direzione è volto uno studio, di poco più tardo (1853), dell'ingegnere A. Brusoni, con tre diverse soluzioni per il prospetto di rimesse e scuderie (fig. 5) [17], proposte non realizzate che ben s'inseriscono in quel massiccio "stile castellato", merlato e caratterizzato dall'arco rotondo *(Rund-*

[15] B. BRUNELLI, A. CALLEGARI, *Ville del Brenta*, p. 299.

[16] Rimangono ancora leggibili, sul lato nord, malgrado le successive trasformazioni, una fila di archetti pensili e tre archi a sesto acuto oggi murati, sicuramente ascrivibili all'intervento di Jappelli.

[17] BCP, *AM*, b. 644, n. 45.

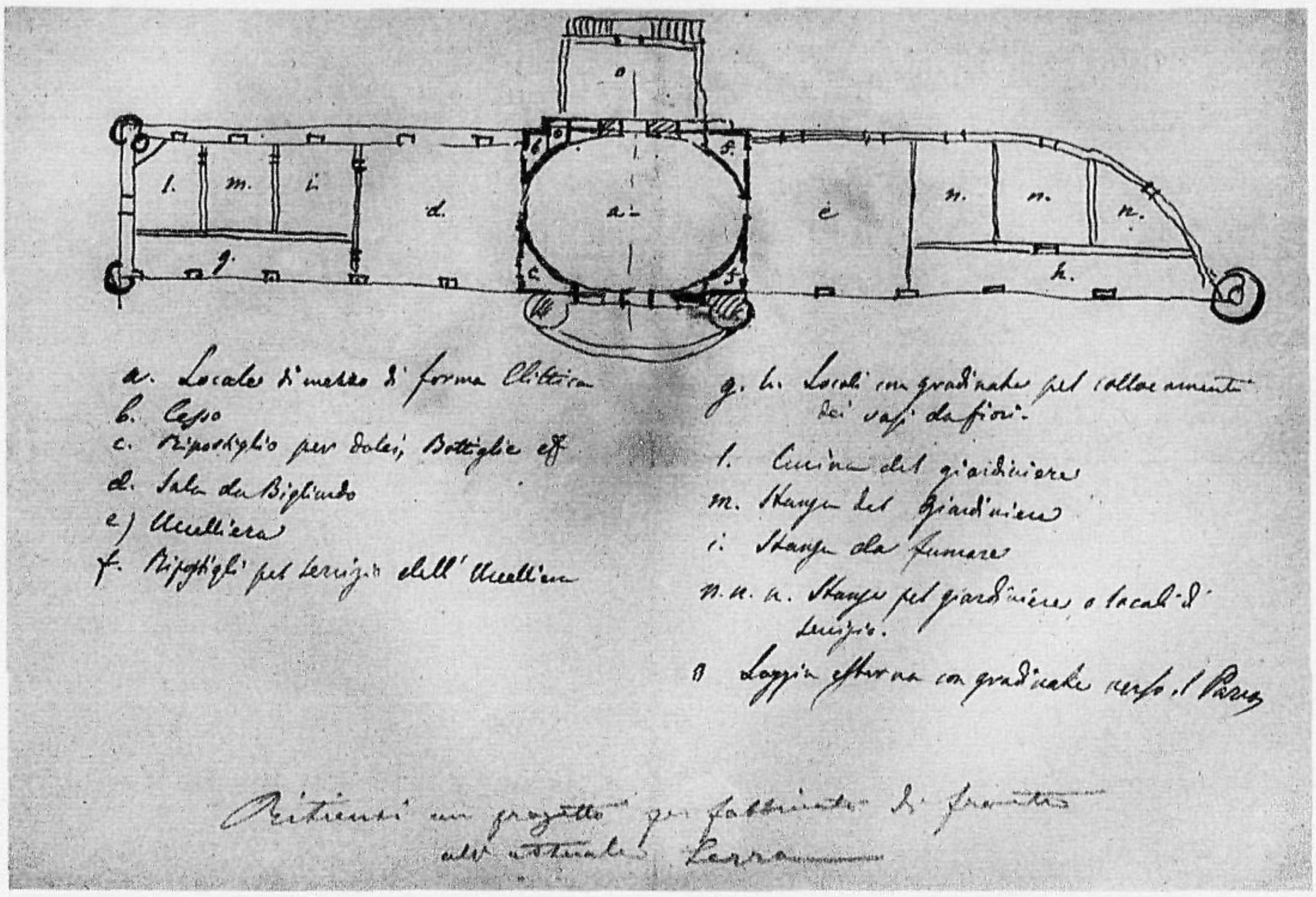


Fig. 4. G. JAPPELLI, *Progetto per fabbricato da giardino*, disegno (BCPD).

bogen) che in questi anni conosce grande fortuna nei domini imperiali per edifici con le più svariate destinazioni d'uso, dalle ville alle stazioni ferroviarie, dai penitenziari agli ospedali. È lo stile in cui a Trieste si costruiscono il nuovo arsenale e l'acquedotto, ma anche il castello di Miramar per l'arciduca Massimiliano, fratello dell'imperatore [18]. La stessa villa, cui nel 1848 si stanno apportando *innovazioni* [19], dovette essere decorata e arredata con un gusto assai vicino, negli intagli elaborati di mobili, *boiseries* e fregi in legno scuro e nei pesanti tendaggi, alla residenza "italiana" dello sfortunato imperatore del Messico [20]. Anche nello *Schloss Battaglia* gli stili si mescolano in ossequio al dilagante eclettismo, dal gotico *troubador* di uno stipo (fig. 6) alle formelle neoquattrocentesche di un soffitto intagliato a cassettoni, destinato ad ospitare al centro gli stemmi comitali (fig. 7), al cinquecentismo di un fregio con festoni e protomi leonine (fig. 8) [21]. In quest'ultimo progetto,

[18] I primi progetti, elaborati dal *civil ingenieur* Carl Junker, si datano al 1855-56. Cfr., anche per una disamina su tale stile, D. BARILLARI, *Fonti e modelli per il castello di Miramar a Trieste*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno (Pavia, 25-28 settembre 1985) a cura di R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI, II, Milano 1989, pp. 252-260.

[19] *I colli euganei*, Padova 1848, p. 156.

[20] R. FABIANI, *La residenza di Massimiliano d'Asburgo*, in *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, catalogo della mostra, Trieste 1990, pp. 76-85.

[21] BCP, *AM*, b. 640, n. 5, n. 6, n. 8.

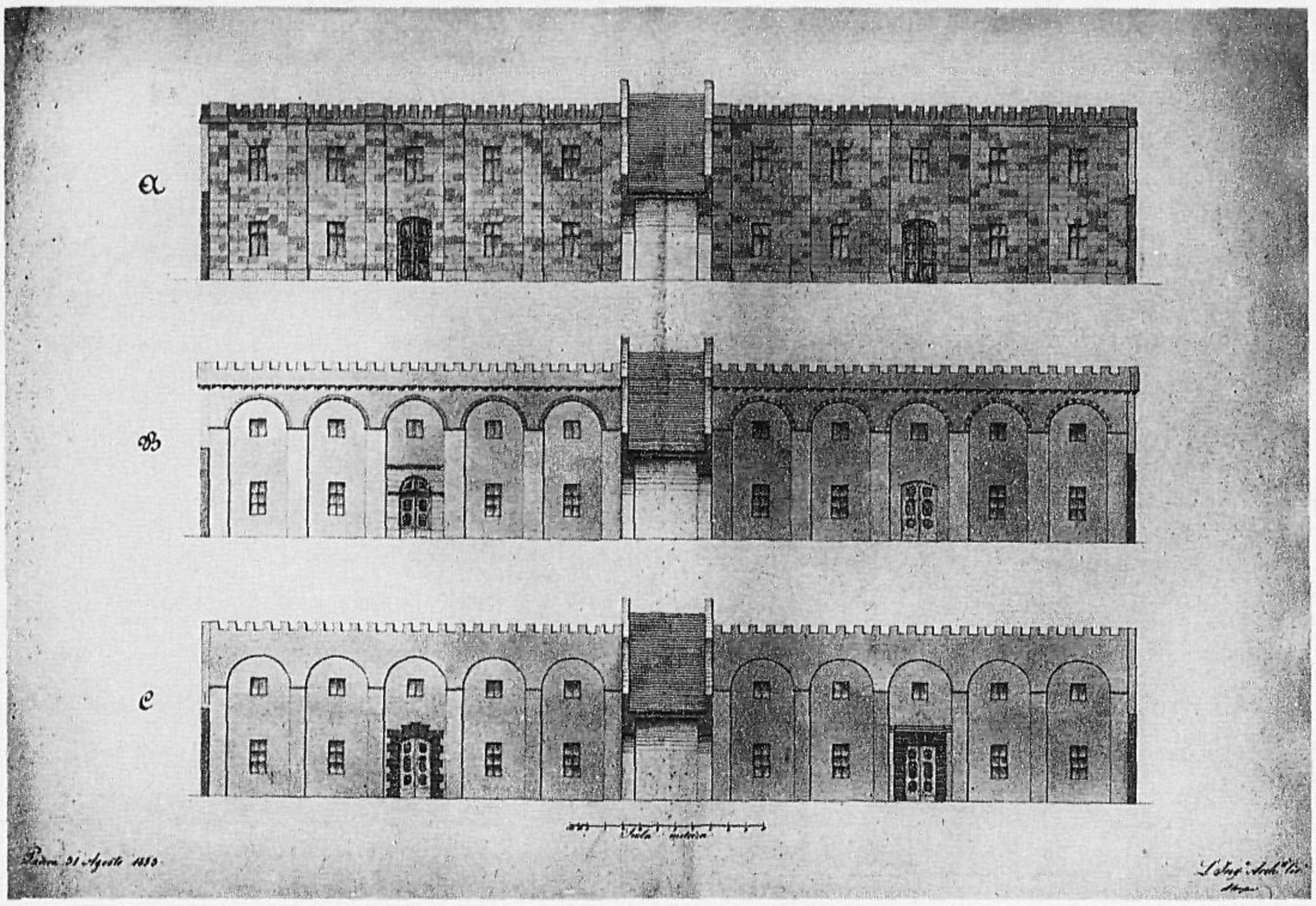


Fig. 5. A. Brusoni, *Tre diversi prospetti per dipendenze*, disegno acquarellato, 1853 (BCPD).

probabilmente per una stanza d'angolo del piano nobile (con pareti a finto marmo giallino entro cornice rossa su basamento marrone e tendaggi verdi con frange dorate), la compresenza della denominazione dell'edificio in tedesco e della indicazione di scala in francese, riscontrabile anche in un'altra tavola, fa pensare ad un decoratore francese. Non mancano del resto, tra i numerosi e spesso interessanti progetti di decorazione e arredo, ulteriori indicazioni in tal senso, da un *projet de frise à éxécuter dans le petit salon contigu à la chambre à coucher de Madame la Comtesse* ad un fastoso lampadario eclettico con didascalie pure in francese, firmato D'Hautel (?)[22].

Nel 1861 Maria von Wimpffen, passata a nuove nozze, dona al figlio Vittorio i beni *in Battaglia, Galzignano, Val San Eusebio, Monselice, Pernumia*, con la clausola che tale donazione abbia effetto giuridico alla sua morte[23]. Nonostante la cessione del Veneto al regno d'Italia, le terme continuano ad essere frequentate, anche per effetto della presenza della corte arciducale

[22] BCP, *AM*, b. 640 e b. 644. In assenza di altri documenti, risulta talvolta difficile distinguere quanto riguarda Battaglia e quanto invece la residenza veneziana della contessa, cui sono riferibili ad esempio, nella b. 644, il disegno n. 10 (*stanza da letto in palazzo a Venezia*) ed il n. 20, con gli stemmi da intagliarsi sulla gondola.

[23] Archivio Notarile di Padova, notaio Agostino Meneghini, b. 167, n. 2751.

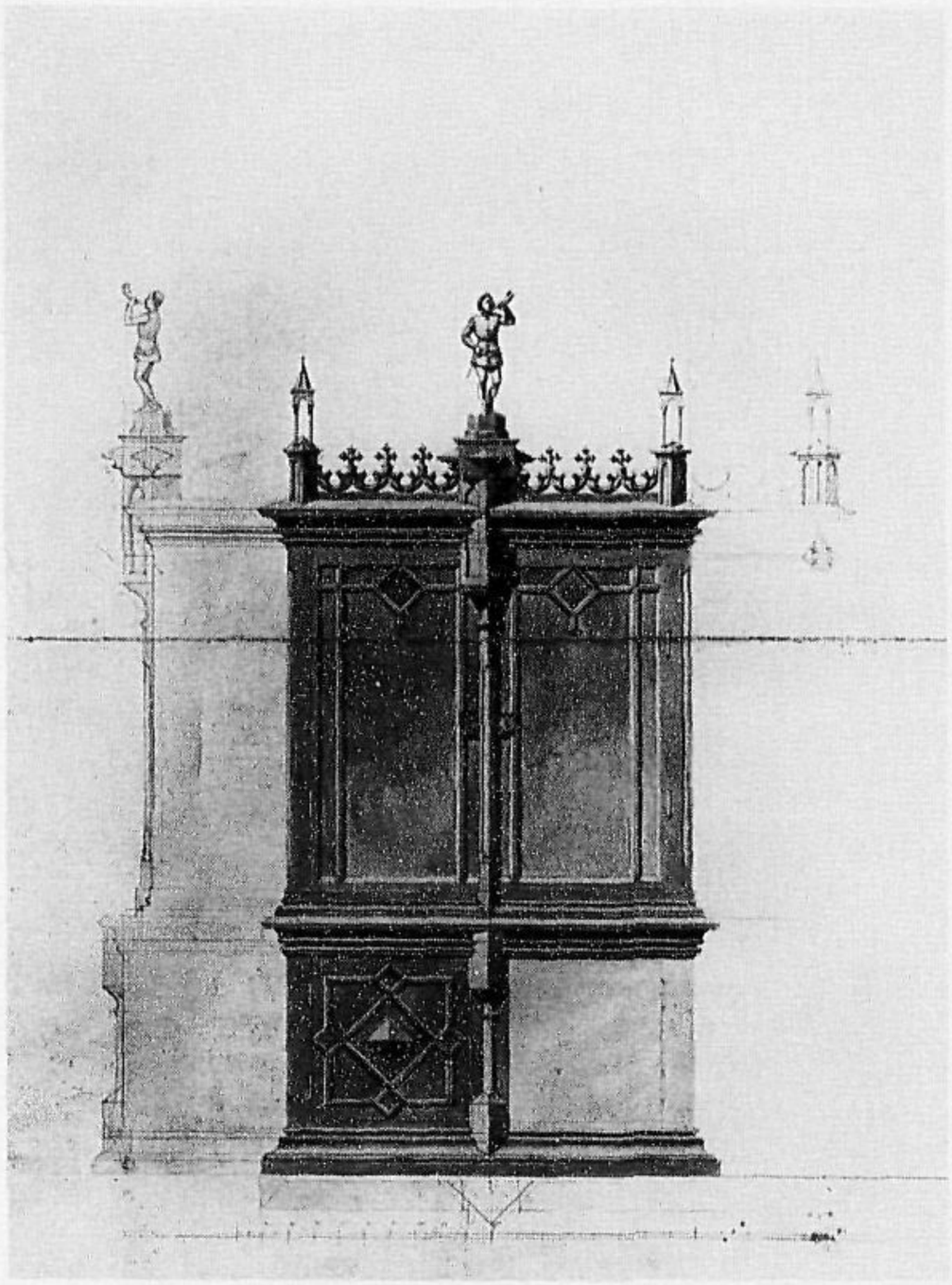
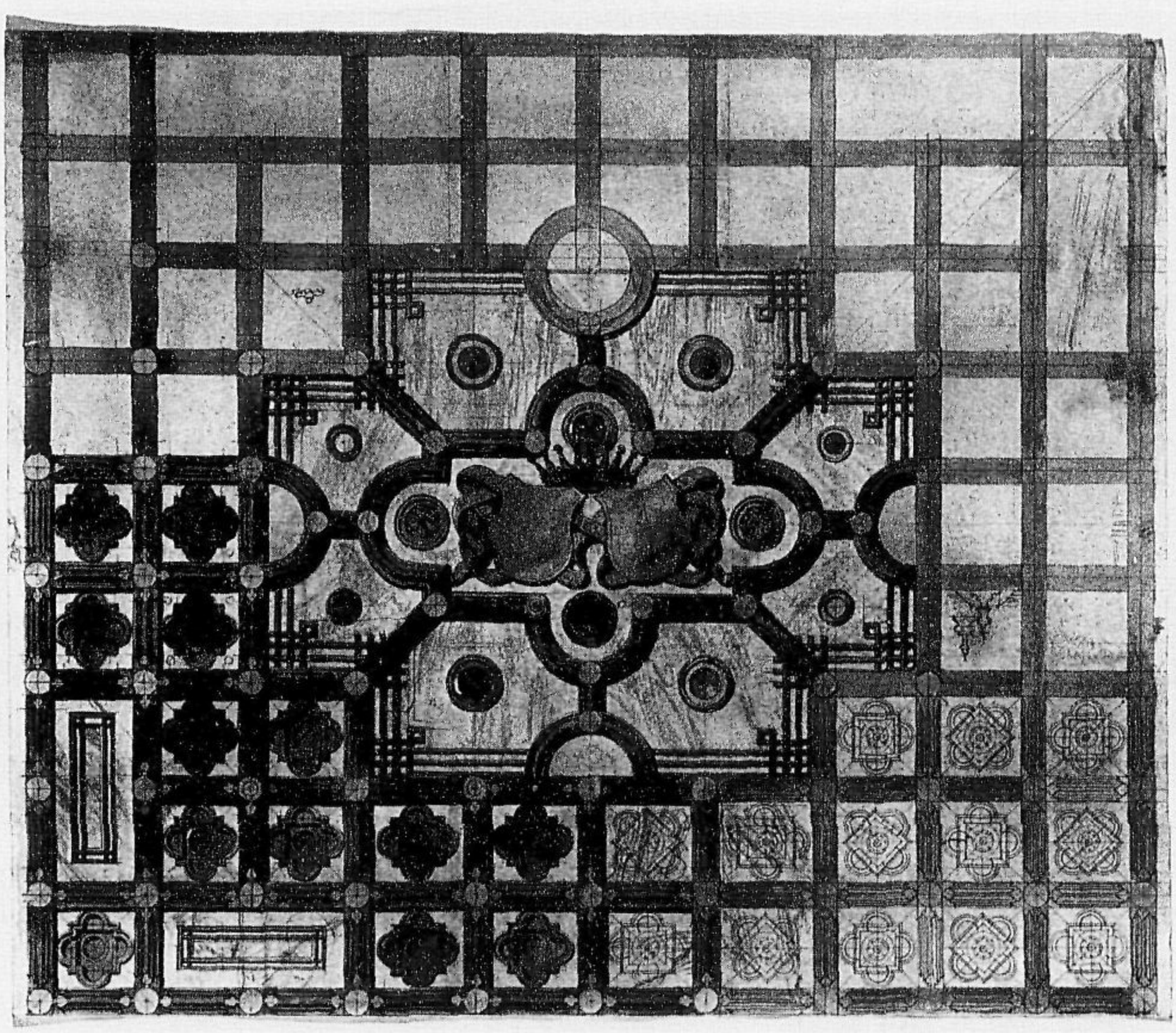


Fig. 6. *Progetto per uno stipo*, disegno acquarellato (BCP).

Fig. 7. *Progetto per un soffitto a cassettoni*, disegno acquarellato (BCP).



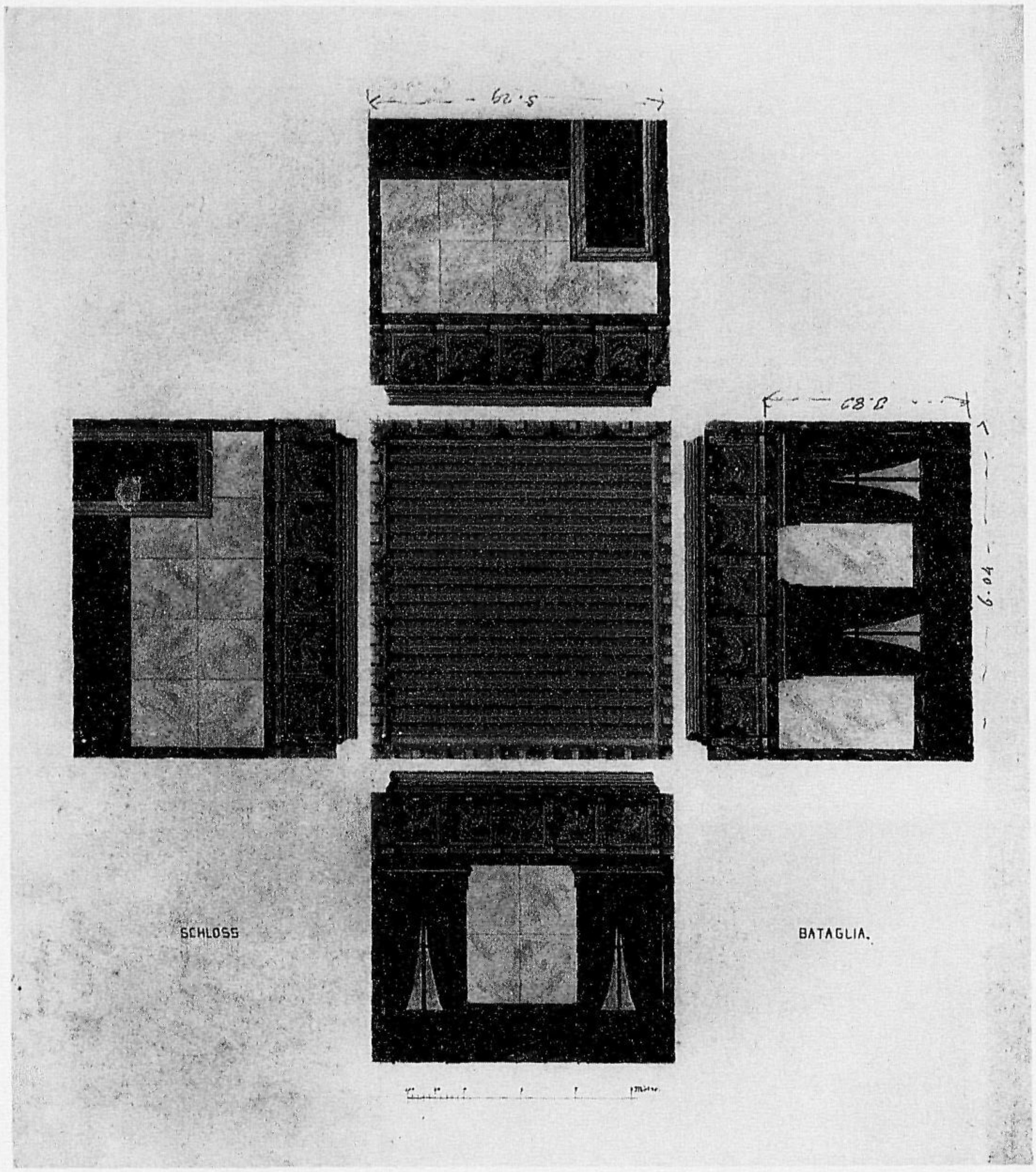


Fig. 8. *Progetto di decorazione di una stanza*, disegno acquarellato (BCP).

d'Austria-Este al Catajo, dalla buona società tedesca e sono oggetto di sensibili miglioramenti da parte del nuovo usufruttuario. Si deve a Vittorio la realizzazione, verso il 1872, di un pozzo artesiano al centro della rotonda tangente l'argine, esattamente all'incrocio tra l'asse dei due viali del giardino termale e quello della *grande scalea del Castello*, spesso riferito all'intervento di Jappelli e invece ascrivibile, grazie ad un disegno firmato, all'ingegnere padovano Antonio Zabeo (1821-1906) (fig. 9)[24]. L'esame della grafia porte-

[24] BCP, *AM*, b. 644, n. 36.

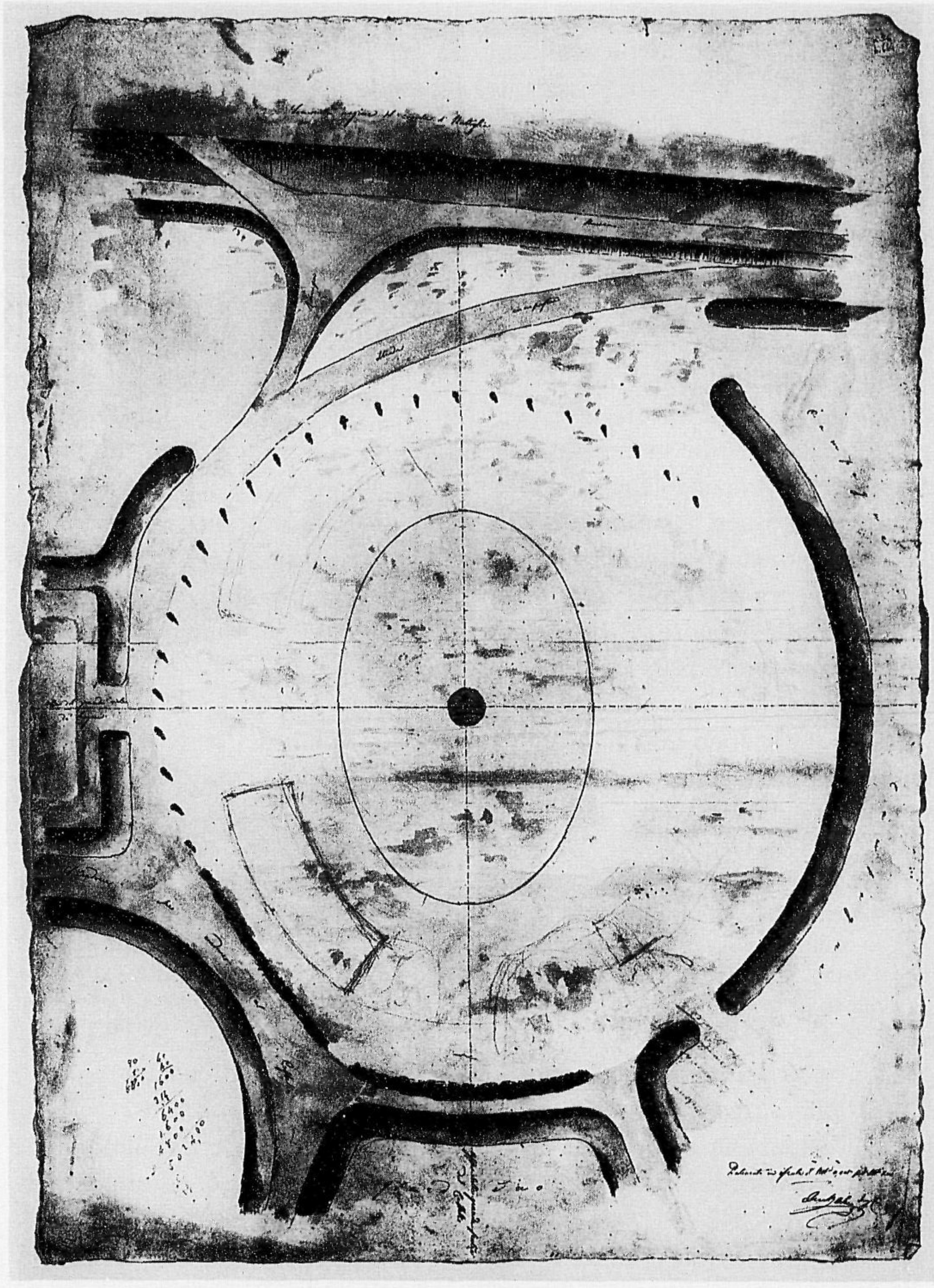


Fig. 9. A. ZABEO, *Planimetria di rotonda con pozzo artesiano*, disegno acquarellato (BCP).

rebbe ad attribuire allo stesso un progetto per il rifacimento del giardino trapezoidale ai piedi della scalinata: tra la serra jappelliana, di fronte alla quale sono *letti caldi* (semenzai), e la rotonda del pozzo artesiano, vialetti sinuosi intersecano aiuole erbose dal profilo curvilineo, su cui si dispongono studiatamente masse arboree e fiori (fig. 10)[25].

Tale fisionomia informale, peraltro confermata da una planimetria a stampa di fine Ottocento o primo Novecento[26], è visibile anche nelle incisioni che corredano le guide promosse dal dinamico proprietario. In queste opere, redatte in tedesco con successiva traduzione francese e italiana, illustri cattedratici viennesi paragonano le acque termali a quelle di Baden-Baden ed i fanghi a quelli di Marienbad, decretando l'inserimento di Battaglia, *vago gioiello, adorno all'intorno d'altre gemme*, tra le *villes d'eaux* meta dell'alta società europea[27]. Se ne decantano i pittoreschi dintorni euganei, con la loro rigogliosa vegetazione meridionale, cornice attraente degli eleganti stabilimenti, ritenuti ben superiori a quelli aponensi. Ricorrono liriche descrizioni del parco termale, con *quattro filari di platani annosi, circondati da un prato di fresca verdura* su cui si affacciano gli stabilimenti, adeguatamente appartati *dal moto clamoroso di quella popolazione attiva e allegra* che pure doveva contribuire al fascino mediterraneo del luogo[28].

Se *il mito e l'istoria esaltano e rischiarano a vicenda quelle terme*, arte e natura si fondono con rara seduzione nel giardino del castello del conte Wimpffen, le cui sale vengono liberalmente aperte agli ospiti: l'edificio appare incorniciato da

> una flora eletta, la più rigogliosa e sfolgoreggiante. V'è la magnolia grandiflora dai nivei calici d'un inebriante olezzo, l'albero dalle acute e lunghe spine, con le quali, dicesi, sia stata intrecciata la corona di Cristo; il cedro Deodara e del Libano, il sughero, l'araucaria, l'anagiride, la paulovnia imperiale e molte altre piante di diverso clima e paese[29].

Un vero giardino d'acclimatazione dunque, con agavi, banani, palme e fichi d'india, grazie alla favorevole esposizione ed alle numerose sorgenti d'acqua calda, che alimentano pure le serre. La parte superiore del colle è ancora a vigneto, nel giardino in basso crescono invece rose, garofani, gigli,

[25] BCP, *AM*, b. 640, n. 25.

[26] Pubblicata come opera di Jappelli da N. GALLIMBERTI, *Giuseppe Jappelli*, Padova 1963, p. 85, senza però dichiararne la provenienza.

[27] E. MAUTNER, *Battaglia bei Padua*, Zurich s.d.; G. KLOB, *Le terme clorurate saline di Battaglia negli Euganei*, Zurich-Milano s.d.; E. MAUTNER, G. KLOB, *Le Terme Euganee di Battaglia*, Venezia 1876, con successive edizioni.

[28] MAUTNER-KLOB, *Le Terme Euganee*, pp. 12-13.

[29] MAUTNER-KLOB, *Le Terme Euganee*, pp. 11-13.

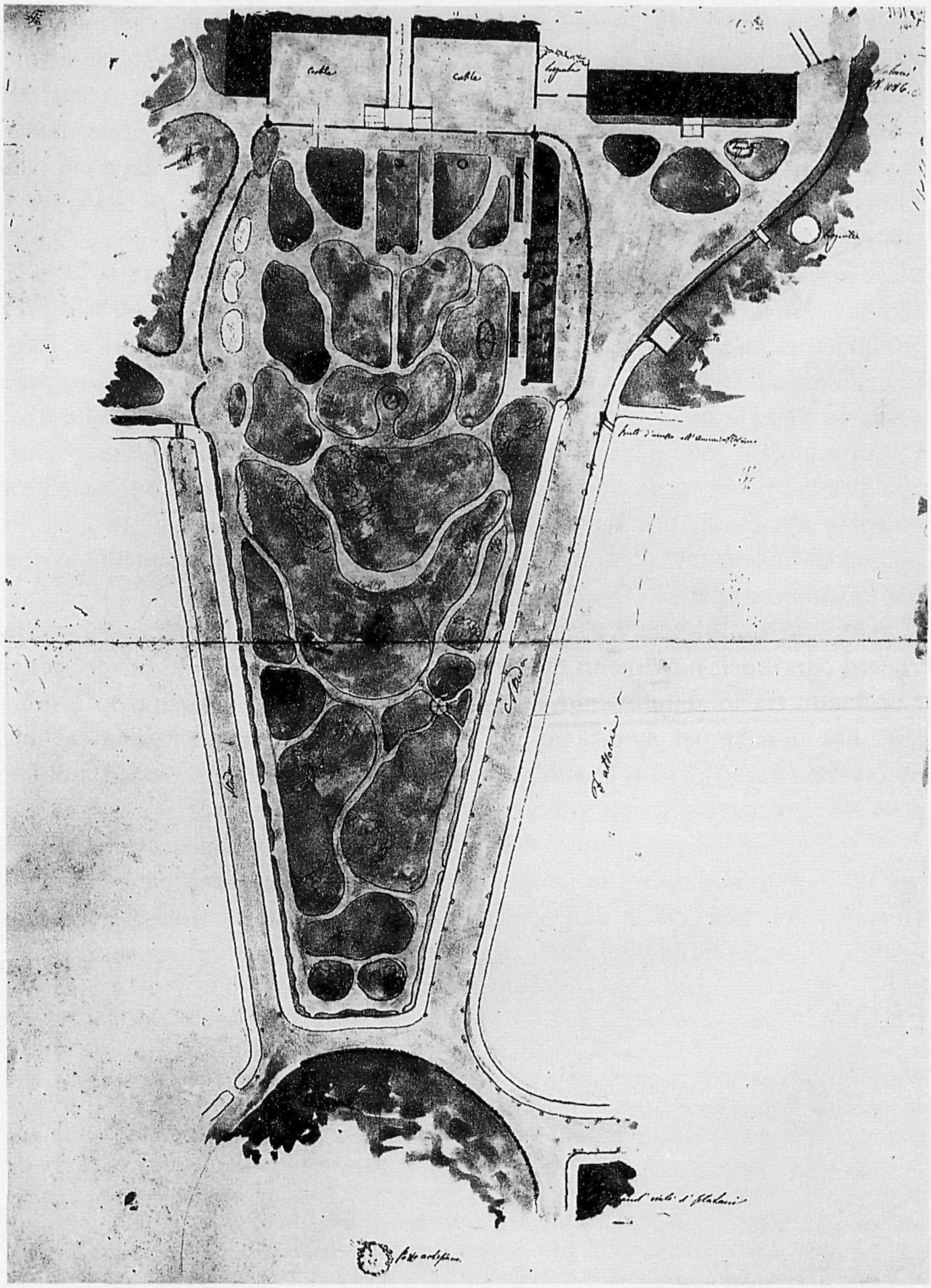


Fig. 10. A. Zabeo (?), *Progetto di giardino*, disegno acquarellato (BCP).

viole, dalie, lillà, rododendri, peonie, giacinti, tulipani, resede e gelsomini [30].

Probabilmente per dar ricetto a tante varietà si pensò di ingrandire le serre, affidandone la ricostruzione al maggior architetto di giardini veneto del secondo Ottocento, Antonio Caregaro Negrin. L'attuale mancanza dei documenti relativi agli elaborati grafici non permette una precisa datazione dell'intervento, testimoniato da un'intera cartella di disegni e da quanto ancora osservabile *in loco* [31]. La dizione *Studii per la ricostruzione e ampliazione delle Serre, annesse al Giardino della Villa a Battaglia di proprietà di S.E. la Cont. Maria di Wimpffen* sulla cartella già contenente le tavole, che porterebbe a datare il progetto tra 1851 (planimetria già esaminata) e 1861 (donazione al figlio) va inoltre considerata con cautela, rimanendo come abbiamo visto la proprietà intestata alla contessa madre vita natural durante. La serra jappelliana viene ingrandita fino ad inglobare i *letti caldi* antistanti, con la demolizione delle torrette e la costruzione di un salone ottagonale di maggior altezza in posizione mediana, per ospitare le piante più alte. Si prevedono inoltre una serra calda, evidentemente per piante tropicali, ed una più vasta serra tiepida (figg. 11, 12) [32].

Ancora al Caregaro Negrin si debbono gli studi per la sistemazione, con vialetti curvilinei, movimenti di terra, macchie arboree e aiuole fiorite, per il giardinetto tra lo stabilimento maggiore e la strada per Galzignano a nord (fig. 13), nonché per modifiche alla ghiacciaia ed alla disposizione del terreno soprastante (fig. 14) [33]: sull'effettiva realizzazione di tali disegni nulla è possibile precisare allo stato attuale.

Agli ultimi anni di Vittorio Wimpffen, se non alla sua successione aperta nel 1897, potrebbe datare un curato *dossier* con il rilievo completo, in piedi viennesi, del "castello" e delle pertinenze, ad opera di un ingegnere che si firma con grafia inintelligibile [34]. Magnanimo benefattore del paese, il conte

[30] L. Pezzolo, *Battaglia. I suoi dintorni e le sue terme,* Padova 1883, pp. 24-25.

[31] BCP, *AM*, b. 640, nn. 32-38, 40; b. 644, n. 37. Ricerche condotte in Stiria, dove i Wimpffen avevano altre proprietà, hanno permesso di individuare due rami della famiglia, uno dei quali (Schloss Kainberg a Kunberg), potrebbe aver conservato documenti d'archivio. Ringrazio la direzione dello Steiermarkisches Landesarchiv di Graz, cui debbo l'informazione.

[32] La grande serra, eseguita in conformità al progetto di Caregaro Negrin e conservatasi in efficienza fino alla metà degli anni Sessanta (ospitava le piante grasse e una grande palma nel vano centrale), è crollata in buona parte nella primavera 1992.

[33] BCP, *AM*, b. 640, n. 43; b. 644, n. 34. La monografia di B. Ricatti, *Antonio Caregaro Negrin: un architetto vicentino tra eclettismo e liberty*, Padova 1980, non riporta progetti per Battaglia, ma l'autrice (comunicazione orale, 27.2.1997) afferma che i manoscritti utilizzati per il catalogo delle opere non risultano esaurienti, anche alla luce di dispersioni avvenute nell'archivio Caregaro Negrin. L'architetto è comunque attivo nel territorio padovano nel 1858 (giardino Venier a Villa del Conte) e nel 1864-65 (villa Breda a Ponte di Brenta, con barchessa, serra, ghiacciaia ed altri edifici).

[34] BCP, *AM*, b. 640, album *Castello.*

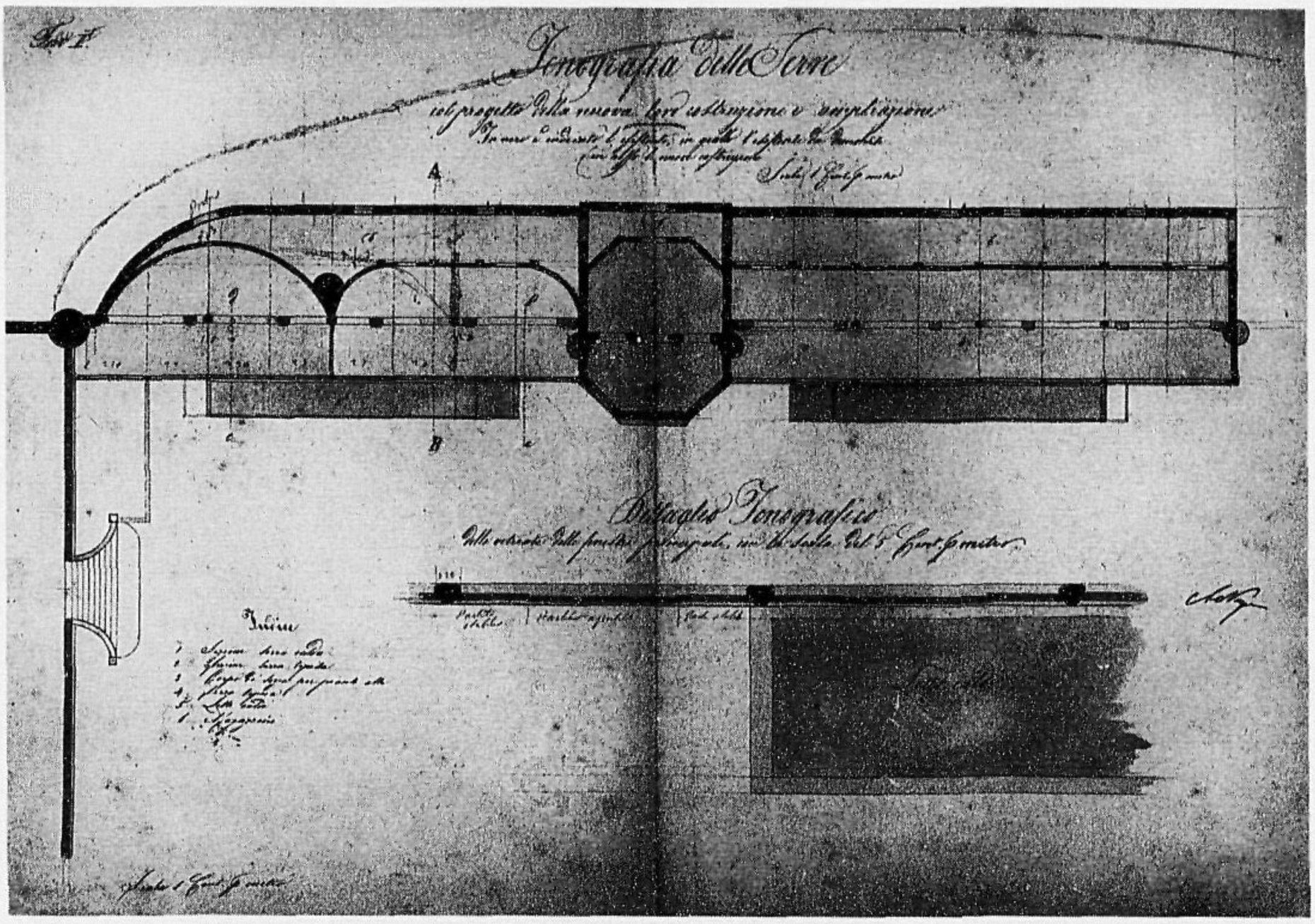


Fig. 11. A. CAREGARO NEGRIN, *Icnografia delle serre*, disegno acquarellato (BCP).

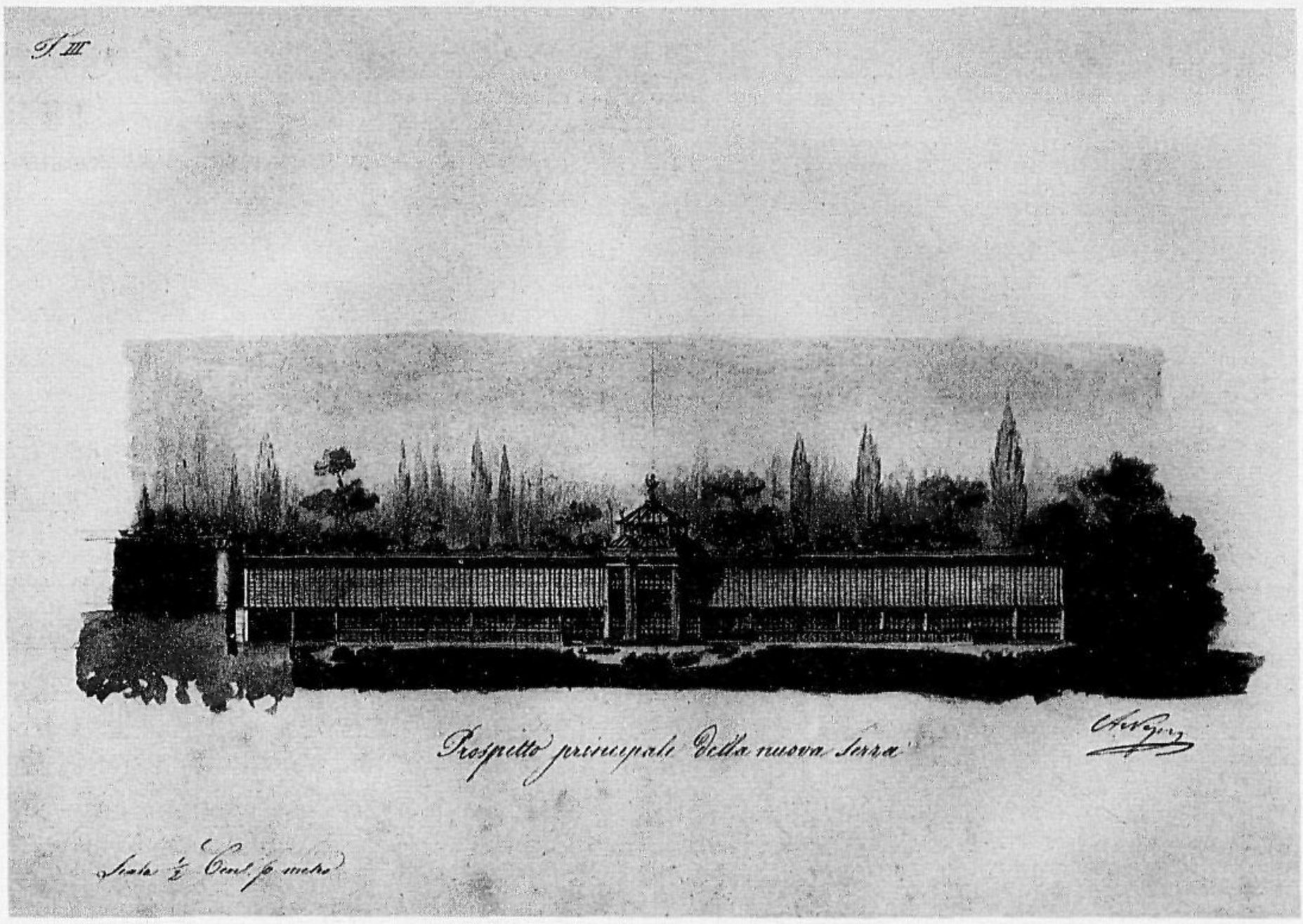


Fig. 12. A. CAREGARO NEGRIN, *Prospetto principale della nuova serra,* disegno acquarellato (BCP).

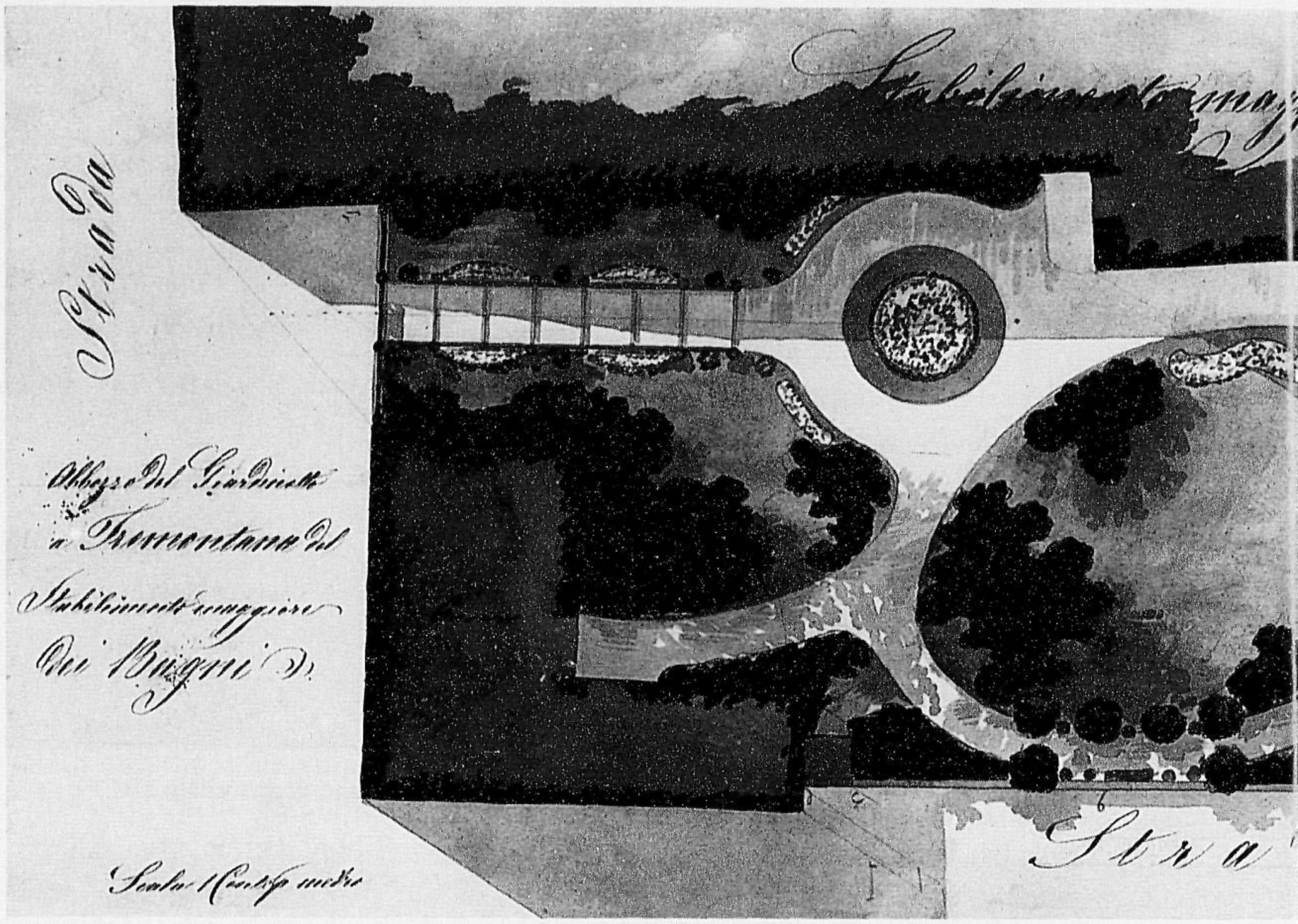
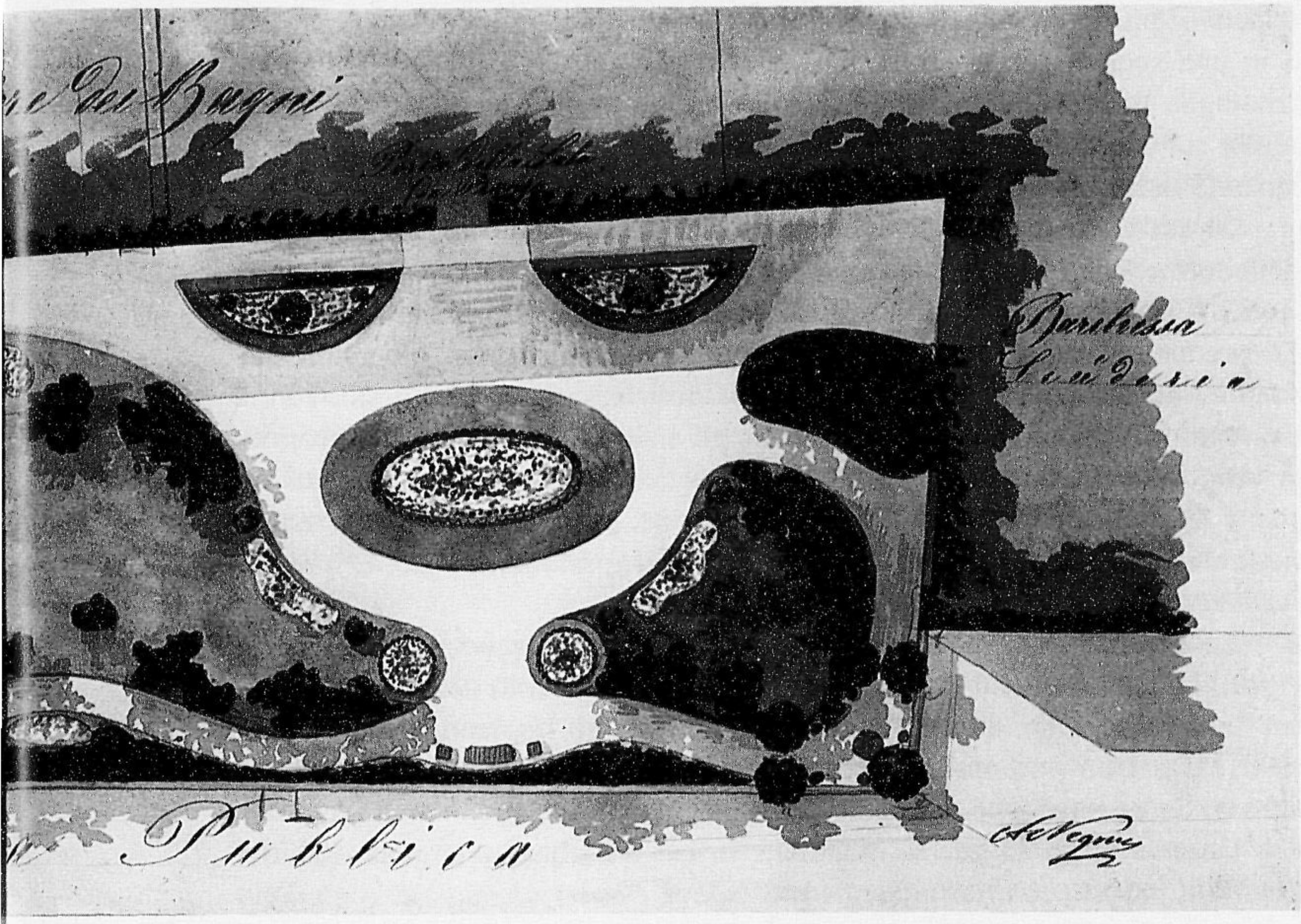


Fig. 13. A. Caregaro Negrin, *Abbozzo del giardinetto a tramontana del stabilimento maggiore dei Bagni*, disegno acquarellato (BCP).



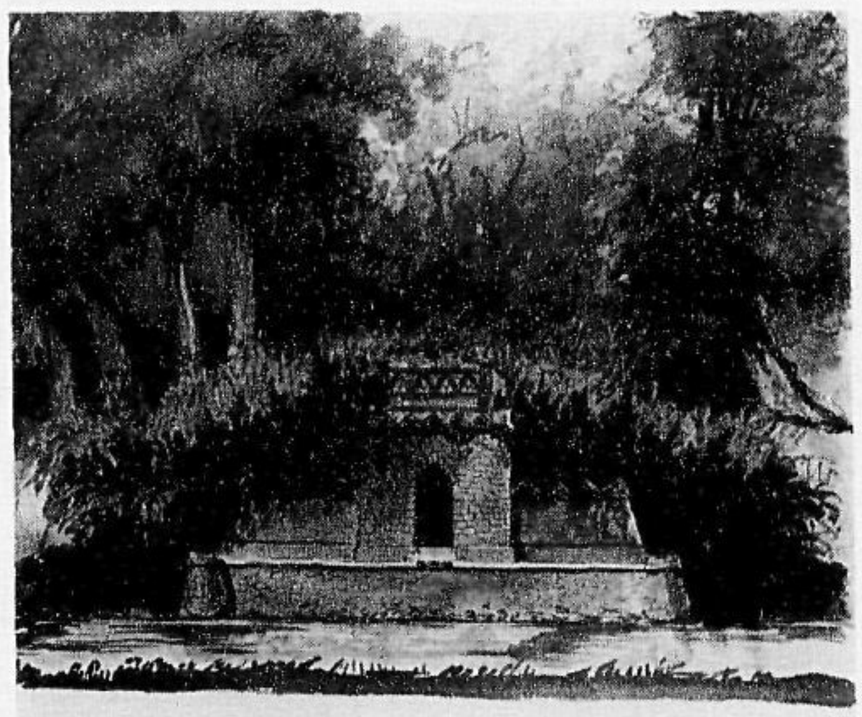


Fig. 14. A. CAREGARO NEGRIN, *Facciata ultimata della ghiacciaja...*, disegno acquarellato (BCP).

intaccò il pur lauto patrimonio con il coinvolgimento in imprese di bonifica e in una società per la produzione e la distribuzione dell'energia elettrica (Battaglia fu il primo centro della provincia ad usufruirne, nel 1895)[35]: terreni e stabilimenti vengono affittati nel 1893 all'industriale conserviero milanese Francesco Cirio[36].

Si era contemporaneamente andata ridimensionando la grande fortuna delle terme, che il primogenito Siegfrid Wimpffen cede nel 1901 al senatore Roberto Barracco, padre di Emilia Emo Capodilista acquirente della villa. La prematura scomparsa di quest'ultima, solo quattro anni più tardi, trasmette l'asse ereditario ai figli Andrea e Gabriele, cui nel 1917 – alla morte del nonno Barracco – pervengono anche gli stabilimenti termali. Le proprietà vengono ben conservate grazie a una costante manutenzione: ingenti restauri sono documentati nel 1913-14 alle terme, per il cui giardino si acquistano dalla Sgaravatti di Saonara una *magnolia grandiflora* e sei *cryptomeria elegans*[37].

Lo *château* Emo mantiene frattanto la cornice di agavi in vaso e bassi vigneti su terrazzamenti dovuti all'impronta di fine secolo del conte Wimpffen[38]. Si conservano, di questi anni, i progetti per gli impianti termoidraulici (1901) e per un non realizzato fabbricato a due piani ad uso di biblioteca (1904), da erigersi probabilmente alla base del colle[39].

Durante la prima guerra mondiale, in cui il comando supremo italiano installa il proprio quartier generale tra Padova e le terme euganee, risiedono nella villa i reali, che vi ospitano il re del Belgio Alberto I: avviene qui il primo incontro tra i futuri sovrani Umberto e Maria José[40], mentre gli impianti vengono riservati ad *uso balneo-termale militare*[41], ma servono poi anche da ospedale e per l'acquartieramento delle truppe. Questo utilizzo provoca gravi danni agli stabilimenti, che riaprono nel 1921 dopo sostanziali restauri finanziati in buona parte dai proprietari[42]. Si rinnovano i riconoscimenti ufficiali e le esportazioni di fanghi in Germania, Svizzera e Francia, mentre le trasformazioni della geografia sociopolitica del dopoguerra determinano un repentino cambiamento dei frequentatori: del 1923 è la prima convenzione con un gruppo di operai e impiegati iscritti alla Cassa Nazionale

[35] F. Selmin, *Elettricità e sviluppo. Vita economica tra Ottocento e Novecento*, in *Battaglia Terme*, pp. 181-190.

[36] R. Piva, *Le terme*, in *Battaglia Terme*, pp. 127-142: 139.

[37] BCP, *AM*, b. 794, fasc. 2, 4.

[38] *Thermes de Battaglia*, Padova, 1911.

[39] BCP, *AM*, b. 640, n. 44.

[40] J. Ballarini Orfei, *Battaglia Terme*, Padova 1942, p. 27.

[41] BCP, *AM*, b. 652; b. 797.

[42] Vengono rifatti i pavimenti, gli impianti e le decorazioni (BCP, *AM*, b. 804).

per le Assicurazioni Sociali, che nel 1926 occupa per intero le strutture termali, fino all'acquisto del marzo 1927[43].

Con i fabbricati vengono compravenduti viali, prati e terreni circostanti per circa 19 campi padovani, e nel preliminare dell'atto si specifica che *se codesto Ente intendesse sopra elevare il fabbricato dello stabilimento S. Elena, dovrà ottenere la previa autorizzazione della Sovraintendenza ai Monumenti con riguardo al lato estetico, architettonico e panoramico della sovrastante villa*, che era già stata vincolata ai sensi della vigente legge di tutela[44].

A quest'epoca, secondo la documentazione fotografica reperita[45], risale la piantumazione del colle con conifere e sempreverdi, mentre nel giardino in basso sono visibili aiuole erbose e agrumi in vaso. Sul retro, verso la ferrovia, vengono realizzati un maneggio e, più a nord, due campi da tennis.

Lo sforzo che l'Italia fascista compie per l'elevazione morale e materiale del popolo, secondo quanto Mussolini dichiara proprio a proposito di queste terme fin dal 1927[46], comporta un'impostazione radicalmente diversa da quella con cui erano sorte: l'ansia di modernità littoria conduce addirittura alla completa distruzione del complesso termale. Nel 1936 si inaugura il nuovo stabilimento S. Elena, il cui sciatto razionalismo, con un grigio rivestimento in trachite, si salda in modo stridente alle pertinenze merlate della villa, mentre a poche decine di metri la mole sinistra di un immenso fabbricato poligonale, ospitante lo stabilimento maggiore, incombe sul giardino.

La fastidiosa contiguità crea inoltre una serie di contrasti tra l'amministrazione Emo Capodilista e l'INFPS, che forse l'incipiente clima bellico distoglie da ulteriori espansioni[47].

Allo scoppio del secondo conflitto mondiale Andrea e Giuseppina Emo Capodilista si stabiliscono nella villa e intraprendono una serie di opere volte a migliorarne l'abitabilità, che comportano anche l'eliminazione di fregi e controsoffittature sovrapposte dai Wimpffen alle originarie travature dipinte[48]. Se l'arredo della residenza viene arricchito con opere di pregio[49], sono

[43] BCP, *AM*, fasc. 2 (rogito dr. Amedeo Paoletti, registrato il 18/3/1927 al n. 4135).

[44] BCP, *AM*, b. 660, fasc. 3.

[45] Un album fotografico molto interessante si conserva nella collezione Emo Capodilista a Rivella di Monselice. Cfr., inoltre, BRUNELLI, CALLEGARI, *Ville del Brenta*, pp. 278, 283 e FANTELLI, *Ville venete*, p. 98.

[46] G. INDRI, *Per la salute degli operai: un biennio di attività nel campo assistenziale*, s.l. 1927, con prefazione di Benito Mussolini.

[47] BCP, *AM*, fasc. 2, documenti vari.

[48] BCP, *AM*, b. 660, fasc. 2, e comunicazione orale di Giuseppina Emo Capodilista (14.4.96).

[49] Un'adeguata documentazione fotografica è pubblicata da M. DAMERINI, *La villa sul colle di Sant'Elena*, in "Novità le ville", 2ª ed., Milano 1957, pp. 246-253.

il giardino e il parco a ricevere le cure appassionate e competenti della proprietaria, che interviene sull'assetto ormai storico. Si conserva nell'archivio un'intensa corrispondenza con la Sgaravatti Piante di Saonara, il cui consulente, l'architetto tedesco Bredenkamp, discute con la contessa le nuove sistemazioni floreali [50]. Nel 1941 si pensa ad un *parterre* formale alla base della scalinata, mentre nel bosco si collocano arbusti da fiore e si sostituiscono alcuni alberi. Per le piantagioni più delicate l'architetto si reca a Battaglia per istruire personalmente il giardiniere della villa, Pasquale Bregolato. È necessario sottolineare come tale corrispondenza, che può apparire a prima vista minuta e di secondaria importanza, costituisca invece un'interessante testimonianza scritta dei rapporti spesso incerti tra committente, architetto paesaggista e fornitori, configurando la sensibilità con cui in questo momento si reinterpreta un giardino storico.

Caratteristico della rinnovata fortuna del giardino "all'italiana", dopo la grande mostra fiorentina del 1931 [51], appare il largo uso del bosso, con cui vengono realizzate le partizioni geometriche del *parterre*. Dichiarato è anche un influsso britannico nell'uso del termine *border*, le bordure miste di cui Gertrude Jekyll era stata maestra [52], che Giuseppina Emo utilizza nelle zone informali del giardino. L'aspetto un po' cupo del parco romantico, peraltro rispettato con il corretto inserimento di conifere già sviluppate (cedro himalayano, abete e cipresso calvo), viene temperato dalle grandi quantità di fiori, con laghi e canali bordati di iris e miosotis in grande quantità. L'attenzione per il giardino continua nel dopoguerra, con il ripristino delle archeggiature alterate da Jappelli alla base della scalinata e l'inserimento, con criteri scenografici, di statue di stile settecentesco in pietra di Vicenza [53].

Gli Emo Capodilista lasciano nel 1965 la proprietà [54] che conosce una serie di passaggi tra diverse società. A parte alcuni restauri negli anni Ottanta, al degrado del patrimonio arboreo, falcidiato dal gelido inverno 1984-85 e da agenti patogeni, si è accompagnato quello dei fabbricati, oggetto di ripetuti

[50] BCP, *AM*, b. 794, fasc. 2, *Piante e fiori per giardino 1941-42*.

[51] *Mostra del giardino italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1931), a cura di U. Ojetti, Firenze 1931 e, in proposito, V. Cazzato, *Firenze, 1931: la consacrazione del "primato italiano" nell'arte dei giardini*, in *Il giardino: idea, natura e realtà*, Atti del convegno (Pietrasanta, 22-23 maggio 1987), a cura di A. Tagliolini e M. Venturi Ferriolo, Milano 1987, pp. 77-108.

[52] Cfr. R. Bisgrove, *The Gardens of Gertrude Jekyll*, London 1992.

[53] Interventi databili tra 1957 e 1962, a giudicare dalle fotografie pubblicate da Damerini, *La villa*, a p. 247 e Gallimberti, *Giuseppe Jappelli*, p. 85.

[54] Si deve a Giuseppina Emo, a partire dall'anno successivo, l'impianto del giardino di Rivella, per il quale prevedo un prossimo contributo negli atti del Gruppo Giardino Storico dell'Università di Padova.

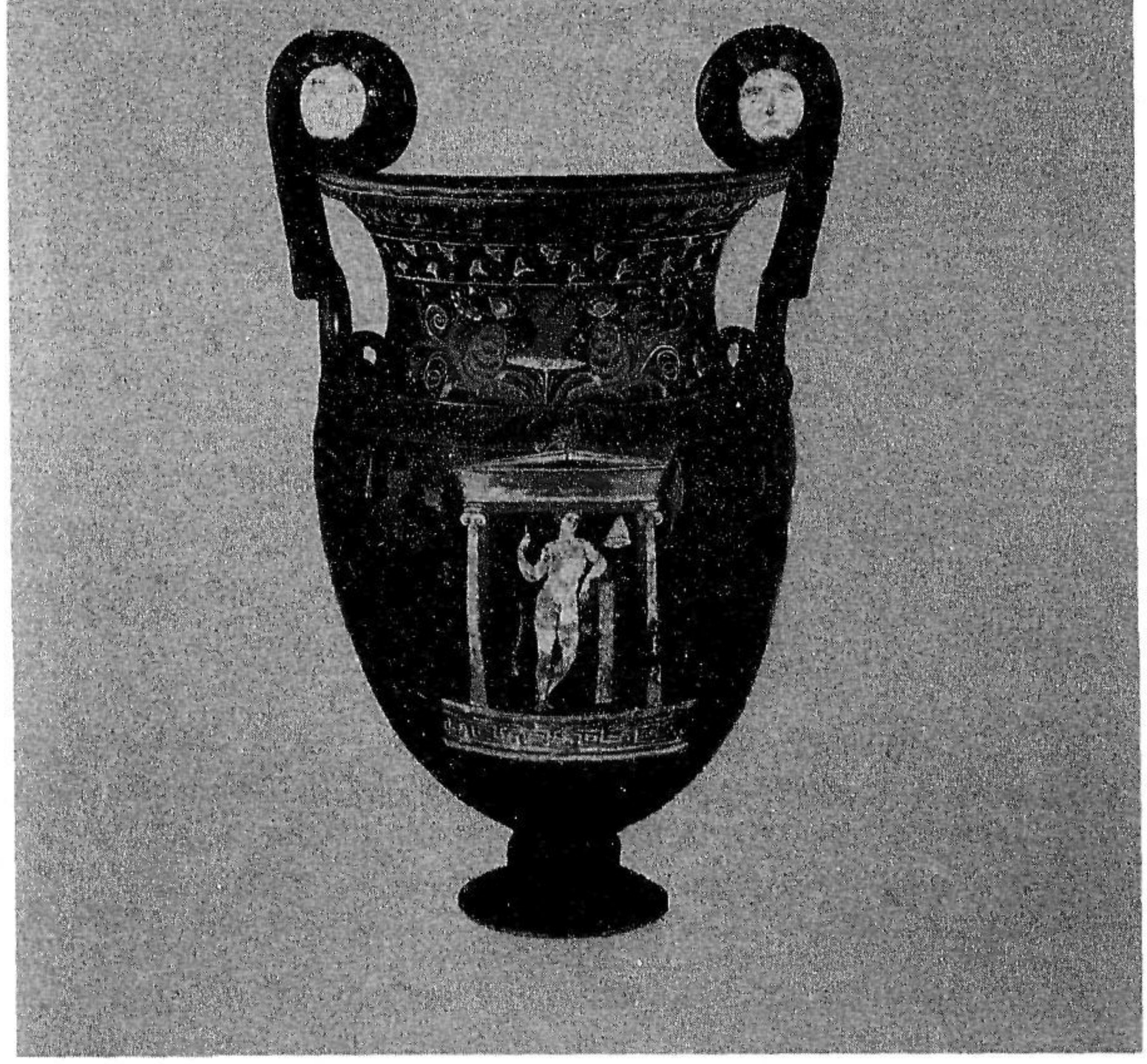
furti e atti vandalici. Nonostante il crollo dell'ala orientale della serra e la perdita dell'impianto del giardino trapezoidale, in cui permangono pregevoli esemplari di magnolie, cipressi calvi e tulipiferi, resta possibile ed auspicabile un recupero, che potrebbe opportunamente connettersi ad una riqualificazione delle terme e dei loro giardini.

Sono riconoscente per indicazioni e consigli a: Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Giuseppina e Marina Emo Capodilista, Mapi Cunico, Giovanni Gomiero, Marco Maffei, Mariella Magliani, Antonella Pietrogrande, Beatrice Piva, Bernadetta Ricatti, Roberto Zurma. È a Raffaella Piva che devo la segnalazione di tale fondo, da lei precedentemente individuato nell'ambito delle sue ricerche sulle terme, da cui questo lavoro prende le mosse.

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO
DI PADOVA

LA COLLEZIONE CASUCCIO

a cura di Girolamo Zampieri



Recensione

G. ZAMPIERI, *La collezione Casuccio nel Museo Civico Archeologico di Padova* (Bollettino del Museo Civico di Padova, numero speciale), Padova 1996, pp. 470.

La pubblicazione ha il merito di presentare in maniera organica ed esauriente un interessante nucleo di circa 200 reperti, illustrando la raccolta di C. Casuccio, donata nel 1994 al Comune di Padova. Si determina, così, ancora una volta, l'occasione di riflettere sul fenomeno del collezionismo privato e sui problemi dello scavo clandestino e delle forme del recupero pubblico, per fini scientifici e divulgativi, di questo materiale decontestualizzato.

La recente acquisizione viene posta dall'Autore nel solco della più antica tradizione ottocentesca che aveva permesso la stessa costituzione del museo padovano, originato nel 1825 dalla confluenza di un diffuso collezionismo privato nelle raccolte pubbliche, incrementate anche in seguito con una serie di donazioni che aumentarono considerevolmente intorno al 1865, soprattutto con la cessione delle raccolte Capodilista e Bottacin, andate ad arricchire la pinacoteca e il gabinetto numismatico.

Il contesto in cui si è formata la raccolta Casuccio, frutto di un'attività svoltasi in anni molto più recenti (dal 1947 al 1956), è comunque sostanzialmente diverso dal punto di vista storico e culturale rispetto alle condizioni dell'Italia preunitaria, testimoniando una situazione che induce senza dubbio a riflessioni amare sul depauperamento del patrimonio archeologico nazionale. Manca tuttora un'analisi adeguata del collezionismo privato in questo secolo, mentre continua a costituire una delle fonti principali nella formazione e nell'incremento di musei storici e archeologici nella nostra nazione e all'estero, più che ripercorrendo una tradizione ottocentesca, dimostrando purtroppo in alcune classi sociali un'adesione ancora forte ai valori della cultura antiquaria ed una scarsa sensibilità alla ricerca scientifica, storica ed archeologica.

L'itinerario, costitutivo e fruitivo, della collezione Casuccio si mostra analogo a quello di un'altra collezione, più ricca e più celebre, appartenuta a V. Chini e donata al Museo Civico di Bassano del Grappa, anch'essa prodotto ultimo dei gravi saccheggi dei giacimenti archeologici pugliesi e costituitasi in un arco di tempo simile, sempre a Bari, per poi emigrare con il suo proprietario nel Veneto (G. ANDREASSI, *Ceramica italiota a figure rosse della Collezione Chini del Museo Civico di Bassano del Grappa,* Roma 1979; G. ANDREASSI, M. LABELLARTE, G.A. MARUGGI, A. PATERA, *Ceramica greca della Collezione Chini nel Museo Civico di Bassano del Grappa,*

Roma 1990; *Ceramica sovraddipinta, ori, bronzi, monete della Collezione Chini nel Museo Civico di Bassano del Grappa,* Roma 1995, tutti editi nella Collana diretta da G. Traversari "Collezioni e Musei Archeologici del Veneto"). Allo stesso contesto regionale appartengono comunque molte altre raccolte, di varia importanza e significato, dalle collezioni tarantine Baisi e Ragusa alle altre minori, di cui recentemente la Soprintendenza Archeologica competente è riuscita a redigere una recensione ed un catalogo esaustivo, proprio al fine di ridurre il rischio di dispersioni anche al di fuori del territorio nazionale.

Molto spesso i protagonisti di oggi sono medici "appassionati" ed una clientela popolare fatta anche di clandestini, che ringraziano con i beni disconosciuti e rubati della collettività. È soprattutto in Puglia, comunque, che il fenomeno non ha soluzione di continuità tra il secolo scorso ed oggi, dalle storiche collezioni Capecelatro, emigrata già nel 1820 al Museo Nazionale di Copenhagen, o Ceci di Taranto, alla collezione Basta di Canosa, alla collezione Lo Jucco sempre di Taranto, venduta a più riprese a vari Musei esteri, da Boston al Louvre, alla collezione Cacace, completamente dispersa, sino alle più recenti collezioni Rocca ed infine Rotondo, acquisite al Museo di Taranto in momenti diversi di questo secolo. Si tratta di un commercio insistente e sotterraneo, al quale si deve comunque almeno il recupero di una parte dei reperti, in un flusso tradizionalmente destinato al mercato estero, prima verso la Germania e la Svizzera, e poi da Basilea e da Ginevra verso varie mete, soprattutto gli Stati Uniti, ma ora anche il Giappone e l'Australia (Sul problema recente, v. *Fundort: unbekannt. Raubgrabungen zerstören das archäologische Erbe,* München 1993). In particolare, dagli anni post-bellici fino all'inizio degli anni Sessanta di questo secolo, in concomitanza con il diffondersi delle nuove tecniche di dissodamento agricolo e con i vari interventi pubblici nel Mezzogiorno, spesso concepiti come se fossero destinati all'Occidente statunitense della frontiera, è stata scritta una delle pagine più gravi della destrutturazione culturale e materiale di intere regioni, privandole di un'occasione di recupero di quella identità oggi tanto sentita nell'Italia che riscopre il regionalismo e il decentramento.

L'attività clandestina, mai completamente interrotta, è ripresa negli ultimi tempi con un'organizzazione ed un vigore alimentati ancora una volta dal commercio internazionale, concentrandosi ora soprattutto nell'area dell'antica Daunia, dove le necropoli di Arpi e di Salapia sono state prese d'assalto con i mezzi meccanici in un saccheggio ancora più distruttivo e sistematico. Di fronte ad un sistema organizzato di queste dimensioni, nonostante l'abnegazione dei responsabili della tutela, la risposta dello Stato in Italia è stata del tutto inefficace, nella prevenzione e nella repressione, permettendo anche il trafugamento di opere di particolare impegno, come la testa bronzea di

Porticello, fortunatamente recuperata, il bronzo Getty di Malibù e l'Afrodite in calcare di provenienza siciliana nello stesso Museo, sino alle sistematiche recentissime spedizioni dei "cercatesori" americani subacquei alla R. Ballard.

Il recupero e la ricostruzione del patrimonio disperso devono necessariamente avvenire attraverso la registrazione e la definizione del fenomeno in Italia; se il collezionismo segna la negazione del significato storico e contestuale del reperto, in alcuni casi esso può costituire comunque l'unica traccia rimasta di un saccheggio e di una perdita altrimenti totali. In questo senso l'acquisizione pubblica di tali raccolte costituisce un segnale estremamente positivo, un passo verso il riconoscimento della funzione sociale di questi beni, anche se decontestualizzati e gravemente ridotti nel significato di documento storico; per questo essi richiedono un impegno particolare per la loro edizione scientifica, che non può avvalersi, se non a livello di confronti, delle metodologie che permettono una lettura più chiara e completa del materiale in associazione.

L'intento perseguito dall'Autore, in questo caso, sviluppa anche l'occasione didattica fornita dalla presentazione del materiale decontestualizzato, che diventa un campionario "esemplare" per conoscere produzioni e testimonianze, tracce culturali e tematiche dell'esperienza megaloellenica in Puglia e nei territori limitrofi. Si sfrutta in questo modo il carattere vario e occasionale della raccolta, che comprende un *aryballos* corinzio, tre vasi attici a figure nere, un solo esemplare attico a figure rosse, quattro *kylikes* di tipo ionico ed un esemplare di tipo laconico, insieme alla ceramica apula a figure rosse, sovraddipinta, acroma, a vernice nera e a quella geometrica delle tre varietà iapigie, per raccontare con attenzione una storia artigianale lunga e complessa.

Dagli inizi del VI al I sec. a.C. il panorama produttivo delle culture apule preromane sembra quasi integralmente rappresentato, anche se mancano completamente le provenienze; una prima indicazione in questo senso può essere fornita dalle produzioni artigianali sub-geometriche, tra cui prevalgono le ceramiche peucete, 24 vasi contro i 6 dauni e i 2 messapici. Tra Ruvo e Canosa, in maniera indicativa, può essere individuata la provenienza di un *askos* a decorazione policroma e plastica (n. 59) e all'area tra Canosa e Bitonto rimandano il cratere a mascheroni acromo n. 60 e l'anfora panatenaica acroma n. 61. Al territorio di Salapia e di Arpi o ai loro dintorni, invece, possono essere dubitativamente assegnati alcuni pezzi sovraddipinti che trovano i maggiori confronti nelle necropoli scavate in questi centri dauni da S. e F. Tinè, come l'*epichysis* n. 50, gli *skyphoi* 51 e 52 e la tazza biansata n. 57. All'area messapica e più probabilmente a quella brindisina potrebbero essere appartenuti vasi sovraddipinti come il cratere n. 40, la *pelike* del gruppo di Alessandria n. 43, le tazze skyphoidi n. 53 e 54 o il *krateriskos*

n. 56. Scarse, infine, sono le tracce di materiali attribuibili all'area tarantina, cui potrebbero essere pertinenti, con molte incertezze, l'*oinochoe* sovraddipinta n. 49 e il gruppo delle tazze biansate a vernice nera n. 110, 113, 114, 115, oltre un nucleo di terrecotte votive comprendente i n. 129, 132, 133-143 (per le produzioni ceramiche sovraddipinte ed il problema della distribuzione delle officine e della diffusione areale dei reperti, v. i contributi di A. D'Amicis, M.T. Giannotta ed E. Lippolis in *I Greci in Occidente. Arte e Artigianato,* a cura di E. Lippolis, Taranto 1996, con discussione del problema e bibliografia precedente; per l'area tarantina in particolare, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto, III, 1 Taranto la necropoli: aspetti e problemi della documentazione archeologica dal VII al I sec. a.C.*, a cura di E. Lippolis, Taranto 1994, con bibliografia precedente; sul problema della documentazione storico-archeologica dell'attività culturale tarantina, da ultimo, E. Lippolis, S. Garraffo, M. Nafissi, *Culti greci in Occidente, I Taranto,* Taranto 1995).

Il tentativo di ricostruzione delle aree culturali di provenienza del materiale raccolto, quindi, sembra suggerire che poche ceramiche provengano dalla necropoli di IV sec. a.C. di Taranto e da quelle della sua *chora,* oggetti di minore qualità ed occasionali; al contrario la maggior parte della coroplastica potrebbe derivare dalla dispersione di un'unica stipe votiva tarantina, forse quella più famosa di contrada Carmine, in parte saccheggiata prima dell'intervento di scavo della Soprintendenza, considerando l'attestazione omogenea di vari tipi del cd. Apollo Hyakinthos e della Polyboia.

Quasi tutta la collezione sembra essersi formata comunque con materiali di IV sec. a.C. provenienti da aree indigene, prevalentemente peucete e daunie meridionali, forse da Salapia e dalla zona Ruvo-Bitonto, più che da Canosa, centro di cui mancano elementi specificatamente indicativi; a queste zone potrebbero appartenere probabilmente anche la gran parte delle ceramiche figurate apule e i pochi materiali di importazione attici compresi tra la seconda metà del VI e gli inizi del V sec. a.C.; un nucleo minore, ma di una certa consistenza, deve essere stato scavato in area messapica, da una necropoli con fasi di frequentazione di IV e III sec. a.C., forse della zona del Brindisino, considerando i confronti tipologici e decorativi con i reperti restituiti dalle necropoli di Oria, Muro Tenente e Mesagne. Un solo esemplare è stato attribuito infine alla produzione metapontina, lo *skyphos* a labbro distinto e con fascia risparmiata e decorata a figure nere n. 96, ma anche in questo caso si può trattare di un reperto rinvenuto in una necropoli della Peucezia, regione che ha restituito diversi esemplari di questo tipo, attestando anche per altri versi un'intensa diffusione commerciale metapontina, soprattutto tra VI e V sec. a.C.

La presentazione del materiale, che per ovvie motivazioni procede per

classi, con brevi introduzioni generali ed un esaustivo commento per ciascun reperto, appare completa e ben documentata, essendo integrata da foto in bianco e nero e a colori e dal rilievo grafico, quando questo risulta utile ad una migliore conoscenza e alla classificazione tipologica, e appaiono senza dubbio esaurienti e diffuse le citazioni bibliografiche. Qualche dissenso può essere manifestato sui problemi, per altro ampiamente discussi, come lo stesso Autore non manca di sottolineare, relativi all'interpretazione di alcune iconografie della ceramica apula, come nel caso della propensione per la tesi che le immagini di ammantati sul lato secondario dei grandi vasi possano costituire una specie di prosecuzione della veglia funebre da parte dei "confratelli" del morto, soprattutto se in questo caso si considera la chiara dipendenza del soggetto dalle analoghe iconografie attiche prive di connessioni con l'ambito funerario (p. 71). Anche le letture del sincretismo religioso e del culto di Eros nella forma espressa in vari contributi da K. Schauenburg probabilmente devono essere considerate con molta cautela, in attesa di un riesame complessivo del sistema lessicale dell'immaginario figurativo apulo (p. 71). Così, in particolare, per la *pelike* n. 13, lato A, più che ad una scena nuziale si deve pensare forse alla più consueta rappresentazione di un'offerta funeraria espressa con un rituale simbolico, in cui l'apparizione dell'Eros androgino costituisce un'aggiunta rispetto ad uno schema precedente ampiamente attestato con valenze diverse da quelle del *gamos*.

Per quanto riguarda le cronologie proposte, esse trovano ampia base nella bibliografia corrente più diffusa; in questo senso bisogna solo ricordare che da più parti sono state documentate forti perplessità sulle datazioni suggerite da J.R. Green per la ceramica sovraddipinta, ed in particolare per la sua fase tarda, che certamente comprende con le varie officine assimilabili al gruppo di Alessandria ed altre produzioni, l'intero arco del III sec. a.C., fino all'età annibalica. Numerose difficoltà deve aver sollevato l'esame della ceramica a vernice nera, per la quale, in mancanza di studi tipologici specifici, l'Autore ha operato integrando attentamente le indicazioni fornite dal monumentale *corpus* di J.P. Morel con le specifiche pubblicazioni di scavo dell'area di provenienza del materiale. In questo modo è stato possibile correggere la visione produttiva ricostruita dallo studioso francese, che esclude esplicitamente nel loro complesso i problemi delle tradizioni manifatturiere più meridionali di tradizione ellenizzante, rispettando la prospettiva campanocentrica prescelta per la sua ricerca.

Non bisogna tacere che nel vasto campionario della collezione Casuccio appaiono inoltre alcuni reperti a vernice nera di probabile provenienza adriese o limitrofa, oltre ad *un'oinochoe* in bucchero grigio ed uno *skyphos* etrusco sovraddipinto. Sono ulteriori elementi di un patrimonio reso ora veramente pubblico, non solo attraverso la fortunata acquisizione, ma anche e

soprattutto attraverso la sua presentazione ragionata, che viene a costituire sotto diversi aspetti un nuovo invito a riflettere sui problemi della conoscenza e del recupero, della fruizione scientifica e divulgativa, risolti in maniera esauriente ed equilibrata dall'impegno dell'Autore.

Enzo Lippolis
Soprintendenza Archeologica dell'Emilia Romagna
Bologna

1005066

BIBLIOTECHE CIVICHE DI PADOVA

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI MAGGIO 1998
DA LA GRAFICA & STAMPA S.R.L., VICENZA
PER CONTO DI MARSILIO EDITORI S.P.A. IN VENEZIA