

BIBLIOTECA CIVICA
DI PADOVA

DIREZ.

III 1/86

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

ANNATA LXXXVI - 1997

ova
cario

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente : Pier Luigi Fantelli, Assessore alla Cultura
Direttore del Bollettino : Davide Banzato
Direttore Editoriale del Bollettino : 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, Vincenza Cinzia Don Vito, 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. 1/86

1005862

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

RIVISTA PADOVANA DI ARTE
ANTICA E MODERNA NUMISMATICA
ARALDICA STORIA E LETTERATURA

ANNATA LXXXVI - 1997

BIBLIOTECHE CIVICHE di PADOVA

Realizzazione editoriale a cura di Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia
ISBN 88-317-7295-3

SOMMARIO

Arte antica e moderna

A. TREVISANATO, <i>Correlazioni spaziali e simboliche tra villa rustica, ager e limites di centuriazioni in età romana. L'esempio di Villa del Bosco-San Colombano nella colonia agricola della Saccisica</i>	Pag.	7
L. CABURLOTTO, <i>Una copia dal Padovanino e alcuni documenti</i>	»	25
P. TOSETTI GRANDI, <i>Contributi alle nature morte della scuola di Francoforte-Hanau del Museo Civico di Padova</i>	»	33
L. MELICA, <i>La chiesa di S. Martino di Pianiga. Indagine storico-artistica ...</i>	»	53
M. PELLEGRINI - M. BARBIERO, <i>Rilievo e analisi morfologica del complesso monasteriale di Santa Maria delle Carceri attraverso un confronto con il catastico del XVII secolo</i>	»	83
M. RAMPIN, <i>Note sul pittore-fotografo Giacomo Caneva e sulla sua formazione</i>	»	111
G. BELTRAME, <i>Cosroe Dusi (1808-1859)</i>	»	121

Storia e letteratura

R. MESSBARGER, <i>The Very Fiber of Their Being: Antonio Conti's Materialist Argument for Women's Inferiority</i>	»	137
---	---	-----

Numismatica

V. CASAROTTO, <i>Per la storia del collezionismo "minore" nel Veneto: la raccolta sfragistica del Museo di Bassano del Grappa</i>	»	147
---	---	-----

Recensione

D. STIAFFINI, <i>G. Zampieri, Vetri antichi del Museo Civico Archeologico di Padova (Corpus delle collezioni archeologiche del vetro nel Veneto, 3), Venezia, Giunta Regionale del Veneto - Comitato Nazionale Italiano Association Internationale pour l'Histoire du Verre, 1998</i>	»	189
---	---	-----

ANDREA TREVISANATO

Correlazioni spaziali e simboliche
tra *villa rustica*, *ager* e *limites*
di centuriazioni in età romana. L'esempio
di Villa del Bosco-San Colombano
nella colonia agricola della Saccisica

La colonia agricola romana della Saccisica si ritiene fosse stata ubicata in una zona corrispondente all'attuale parte orientale del territorio a sud di Padova, attorno all'odierna Piove di Sacco¹. Conferme sull'esistenza di questo graticolato d'incerta definizione modulare e spaziale sono state fornite dalla toponomastica oltre che dall'archeologia². Significativi sono stati i rin-

¹ Per notizie dettagliate sul territorio e sulla colonia agricola della Saccisica, si guardi: C. GASPAROTTO, *Padova Romana*, Padova 1951, *passim*. La nota studiosa, sulla base di rilevamenti archeologici e di dati storici, letterari ed epigrafici ipotizzò, per la centuriazione della Saccisica, un'origine risalente al I secolo d.C. Inoltre, per l'*ager* centuriato della Saccisica, suppose anche l'esistenza di una limitata fase iniziale, databile attorno all'epoca augustea per le presunte analogie con il graticolato di Camposampiero, ritenuto, come quello di Cavarzere, appunto collocabile in quel periodo, anche sulla base del riscontro di una certa regolarità nella suddivisione dei lotti della centuriazione. La critica attuale, facendo affidamento su una certa irregolarità delle *centuriae* e su numerosi reperti archeologici rinvenuti nelle località di Vallonga ed Arzergrande, comunemente ritiene che la colonia agricola della Saccisica, come quella di Bassano, possa risalire invece all'età flavia o alla fine del I secolo d.C. Sulla centuriazione della Saccisica, si consultino inoltre: M. SALVATORI, *La colonia agricola romana della Saccisica*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", L (1961), I, pp. 7-23; G. RAMILLI, *Gli agri centuriati di Padova e Pola nell'interpretazione di Pietro Kandler*, Padova 1973, *passim*; G. RAMILLI, *Padova e il suo territorio in età romana*, "Padusa", IX (1978), p. 3 segg.; L. MARCATO-A. RUTA SERAFINI, *Rinvenimenti di età romana a Villa Del Bosco (Padova)*, "Archeologia Veneta", IV (1981), pp. 198-202; S. PESAVENTO MATTIOLI, *La centuriazione del territorio a Sud di Padova come problema di ricostruzione storico ambientale*, in *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso veneto*, Modena 1984, pp. 92-108; S. BONOMI, *Il territorio patavino. Il territorio meridionale*, in *Il Veneto nell'età romana*, II, Verona 1987, pp. 206-211. In merito alla cartografia del territorio a sud di Padova, si possono visionare: *Carta d'Italia - Tavole I.G.M. 1:100.000*, 50 (Padova); 51 (Venezia); 64 (Rovigo); 65 (Adria). Recenti segnalazioni fornite da satelliti hanno consentito pure una ricostruzione di parte della centuriazione meridionale patavina, in un territorio oltre la via Annia, ai margini della laguna. Si consulti, a tal proposito: C. MENGOTTI, *L'utilizzazione delle foto da satellite nello studio della centuriazione romana: la centuriazione a nord-est di Padova*, "Archeologia Veneta", II (1979), pp. 83-98.

² L'esistenza di un graticolato proprio di un territorio romano a sud-est di Padova, poi

venimenti di un cippo gromatico in località il Cristo di San Pietro Viminario e di alcune tracce viarie ritenute corrispondenti a *limites* di centuriazioni in un'area circoscritta ad est dal fiume Bacchiglione e ad ovest dalla linea Padova-Monselice³.

Il riscontro in questo territorio di alcuni allineamenti a distanze multiple di circa 710 m ha inoltre portato alla delineazione di un modulo comune, dal lato di 20 *actus* e con un'inclinazione di 21° verso settentrione. Segmenti riconducibili a *kardi* e *decumani* propri di un reticolo centuriato, ricorrenti a distanze multiple di 20 *actus*, sono stati identificati anche nei pressi del canale di Castagnola-Pontelongo (ipotizzato come un rifacimento di un'antica *fossa limitalis*)⁴. Altri brevi tracciati ravvisati a nord di Terrassa Padovana sono pure stati ipotizzati come tratti dei due probabili cardini principali della centuriazione. La stessa pianta di Piove di Sacco, in base a queste interpretazioni, risulta inserita nel reticolo dell'*ager* centuriato romano, di cui conserva ancora il medesimo orientamento dei *limites*.

La Saccisica in epoca romana era servita da una fitta rete di infrastrutture di comunicazione terrestri e fluviali. L'esistenza di un tracciato stradale che doveva collegare Padova con il suo territorio centuriato a sud, Piove di Sacco e i *vici* della costa adriatica è comprovata anche dall'esistenza del ponte Corvo, al limite sud-est della città patavina⁵. Una ulteriore conferma

indicato come colonia agricola della Saccisica, fu provata alla fine del secolo scorso. A tal merito, sono da considerarsi fondamentali le seguenti trattazioni: A. GLORIA, *L'agro patavino dai tempi romani alla pace di Costanza*, Venezia 1881, pp. 124-133; E.N. LEGNAZZI, *Del catasto romano e di alcuni strumenti di geodesia*, Padova 1885, pp. 261-265; P. PINTON, *Codice Diplomatico Saccense*, Roma 1892, *passim*; P. PINTON, *Idrografia e Toponomastica dell'Antica Saccisica*, "Bollettino della Società Geografica Italiana", (1894), pp. 888-890; A. DE BON, *La colonizzazione romana fra Brenta e Piave*, Bassano 1933, p. 4; P. FRACCARO, *Intorno ai confini e alla centuriazione degli agri di Patavium e di Acelum*, in *Studi di antichità classica in onore di Ciaceri*, Genova-Roma 1940, p. 31; GASPAROTTO, *Padova* cit., p. 152 segg.

³ Relativamente al cippo gromatico rinvenuto in località S. Pietro Viminario, si rimanda a: L. LAZZARO, *Scoperta di un cippo gromatico a S. Pietro Viminario*, "Atti e Memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXIV (1971-1972), pp. 191-201.

⁴ Per notizie particolareggiate su metodologie, caratteristiche e *formae* della suddivisione dell'*ager* centuriato, si vedano: F. CASTAGNOLI, *Le formae delle colonie romane e le miniature dei codici dei gromatici*, "Memorie della Classe di Scienze morali e storiche dell'Accademia dei Lincei", ser. 8, 4 (1943), p. 83 segg.; R. CAMAIORA, *Forme della centuriazione: i modi di suddivisione del suolo*, in *Misurare* cit., pp. 85-87; R. CAMAIORA, *Forme della centuriazione: suddivisioni interne delle centurie*, in *Misurare* cit., pp. 88-93. Per il canale di Castagnola-Pontelongo, si guardino: G. ROSADA, *Funzione e funzionalità della Venetia romana: terra, mare, fiumi come risorse per un'egemonia espansionistica*, in *Misurare* cit., p. 22 segg.; S. PESAVENTO MATTIOLI, *La centuriazione a sud di Padova come problema di ricostruzione storico ambientale*, in *Misurare* cit., p. 101.

⁵ Si confrontino: C. GASPAROTTO, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 50 (Padova)*, Firenze 1959, pp. 40, 65; A. PROSDOCIMI, *I monumenti romani di Padova*,

della plausibile esistenza di tale arteria stradale si è avuta anche presso Vigorovea con il rinvenimento di copiose sepolture d'età romana (comunemente disposte lungo i rettifili viari)⁶.

Questo territorio della bassa padovana era attraversato soprattutto dalla via Annia, proveniente da Altino e Padova e dalla via Popillia, proveniente da Adria, due grandi vie consolari che dovevano congiungersi nei pressi dell'odierna Sambruson⁷. L'esistenza della via Popillia, già menzionata nella *Tabula Peutingeriana*, è anche asserita da un cippo miliare d'età romana rinvenuto ad Adria e da un documento del 912, questi ultimi attestanti anche il nome della via consolare⁸. Il percorso di questa importante arteria stradale è stato testimoniato anche da diverso materiale archeologico, come certi materiali fittili d'epoca augustea (provenienti da Lova), un monumento funerario mutilo (riutilizzato nella chiesa di Lugo) e alcune tombe (localizzate a Calcroci)⁹.

In età Claudia, contemporaneamente alla costruzione del tratto endolagunare della via Popillia, alternativo al vecchio tracciato Annia-Popillia, dovettero svolgersi delle opere di bonifica, ristrutturazione e centuriazione del territorio della colonia Saccisica, i cui confini, probabilmente, arrivavano a sud fino all'Adige (centuriazioni di Este ed Adria), ad est fino alla laguna, a nord fino alla linea *Meduacus Maior* - via Annia (centuriazione di Padova-Camposampiero), ad ovest in corrispondenza dell'attuale via Romana Apennense, ad oriente sino ad Abano.

in *Padova antica. Da comunità paleoveneta a città romano-cristiana*, Trieste-Padova 1981, p. 255; V. GALLIAZZO, *I Ponti Romani*, II, Treviso 1994, pp. 205-207.

⁶ Per i ritrovamenti archeologici di monumenti funerari lungo un tracciato viario nella zona di Vigorovea e presso Piove di Sacco, si esaminino: A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, III, Padova 1862, pp. 316-318; *C.I.L.*, V, 3008, 3029; A.S.A.V., Padova. In merito alle tombe romane rinvenute in località Vigorovea, si guardi anche: G. ZAMPIERI, *tombe romane da Vigorovea*, in *Le divisioni agrarie romane nel territorio patavino*, Riese Pio X 1984, p. 103 segg.

⁷ Si vedano: L. BOSIO, *Itinerari e strade della Venetia Romana*, Padova 1970, *passim*; G. UGGERI, *Aspetti della viabilità romana nel delta padano*, "Padusa", XII (1981), pp. 40-58.

⁸ Per il miliare romano si consulti il *C.I.L.*, V, parte I, 8007, che riferisce del ritrovamento ad Adria di una pietra miliare indicante il miglio LXXXI di una via consolare e la denominazione del relativo console (*P. Popillius*), che la fece costruire. Si veda inoltre: E. ZERBINATI, *Un miliario a Corte di Piove di Sacco*, in *Introduzione storica alle letture della Carta Catastale del "Retratto del Gorzon"*, in *Itinerari e Documenti per una Storia della Bassa Padovana*, I, Stanghella 1986, pp. 87-90. Per il documento del 912, si rimanda a: A. GLORIA, *Codice Diplomatico Padovano*, I, Venezia 1877, p. 28. Per ulteriori indicazioni sul tracciato della via Popillia, si vedano: BOSIO, *Itinerari cit.*, pp. 41-49; M. SALVATORI, *Precisazioni intorno alla via Popillia nel tratto da Adria a Porto Menai*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXI (1971), p. 21 segg.; UGGERI, *Aspetti cit.*, pp. 48-58.

⁹ Per le tombe rinvenute in località Calcroci, si guardi: A.S.A.V., Padova. Per il monumento funerario mutilo, si confronti: *C.I.L.*, V, 2846.

La particolare configurazione ambientale della Saccisica determinò l'orientamento dei *limites* della centuriazione, tracciati in maniera tale da consentire anche il deflusso idrico. Una strada parallela ad un probabile corso d'acqua regolarizzato o ad un canale opportunamente orientato in un territorio centuriato assumeva una primaria importanza, fino a diventare, a volte, lo stesso *kardo maximus* della centuriazione¹⁰. Questa potrebbe essere una tra le motivazioni per cui il percorso della via Popillia non viene tuttora ritenuto coincidente con il *kardo maximus* della colonia agricola della Saccisica, per il cui graticolato è stato ipotizzato lo stesso orientamento dei due cardini maggiori dell'antica Piove di Sacco, con una inclinazione di circa 19° 30', in senso orario ed in direzione nord-sud e una subordinazione rispetto al vicino canale, ritenuto già esistente in epoca augustea¹¹.

La conformazione geografica della Saccisica consentì pure la creazione di un'importante rete di comunicazione fluviale, in direzione est-ovest, identificata nelle ramificazioni dei fiumi *Meduacus* e Cornio, nella *fossa Clodia* (una delle *fossae* di collegamento tra costa ed entroterra del delta padano ricordate da Plinio anche per la singolare disposizione ortogonale rispetto agli alvei fluviali) ed in un complesso di canali, come la *Publica Cadertilia*, confluyente nel Cornio¹². Tale sistema di viabilità acquea fu posto in correlazione con uno analogo di viabilità terrestre, costituito soprattutto dalle vie Padova-Piove-Altino e Padova-Porto-Altino, che finì con l'essere alternativo e spesso anche sostitutivo agli stessi *decumani* coloniali (tav. I).

In area Saccisica si ritiene che le *centuriae* potessero aver avuto un lato pari a 17 *actus* (circa 600 m), quindi leggermente minore di quello canonico di 20 *actus* (circa 700-705 m)¹³. Di valido aiuto per l'individuazione dei

¹⁰ Si veda: R. CHEVALLIER, *Geografia, archeologia e storia della Gallia Cisalpina*, Torino 1988, p. 146.

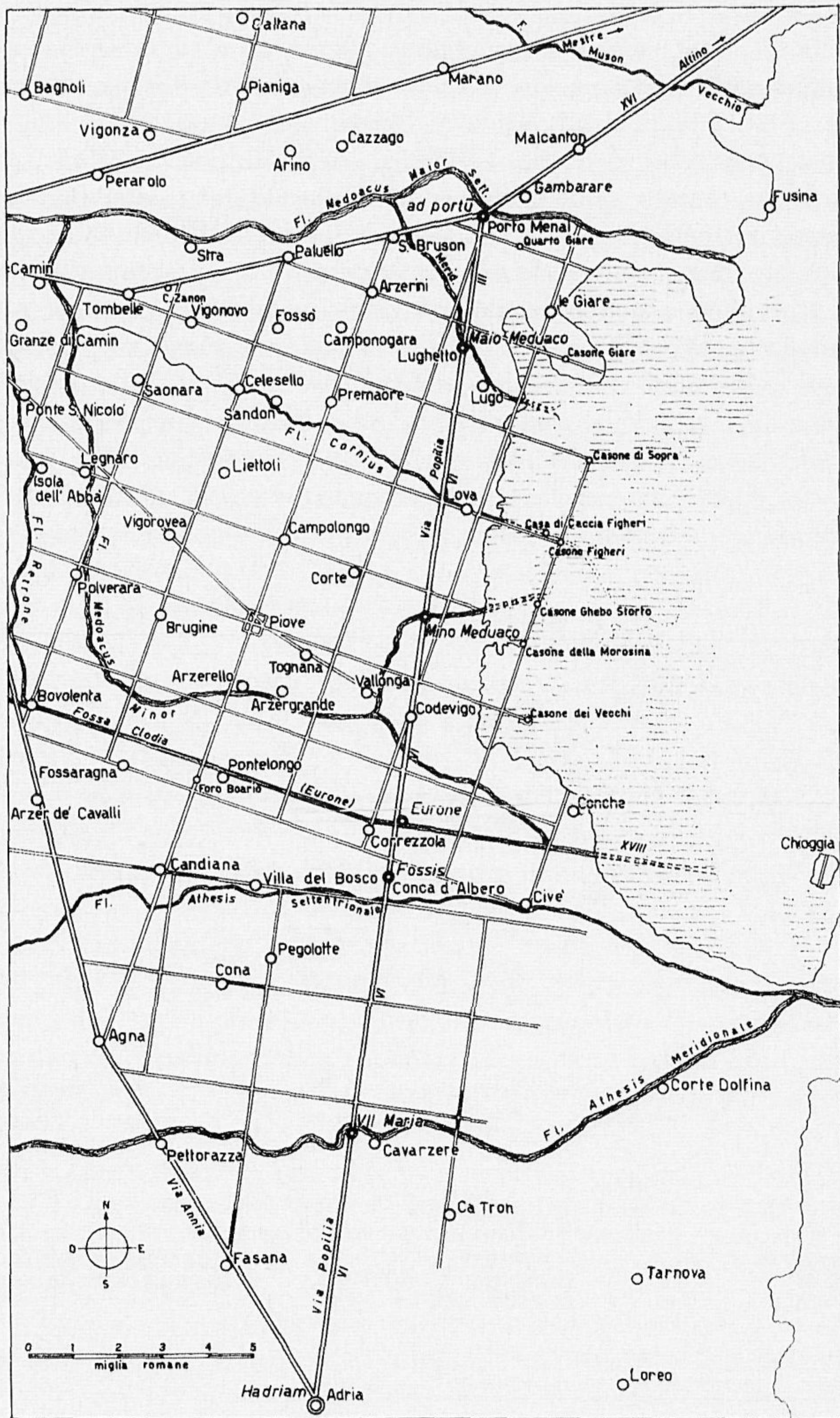
¹¹ Per il territorio della colonia della Saccisica, si vedano: GLORIA, *L'agro patavino cit., passim*; BONOMI, *Il territorio patavino cit.*, pp. 206-211. Relativamente all'orientamento di 19° 30' attribuito a *kardo maximus* e *decumanus maximus* della romana Piove di Sacco, si veda: SALVATORI, *La colonia*, p. 19. Per il canale di Piove: GASPAROTTO, *Padova cit.*, p. 155; SALVATORI, *La colonia cit.*, p. 19. Per delucidazioni sull'area in cui si ritiene siano stati collocati graticolato e *limites* della centuriazione della colonia Saccisica, si consultino: *Carta d'Italia - Tavola I.G.M.*, 51, III, SO; SALVATORI, *La colonia cit.*, figg. 4, 5.

¹² Per il sistema di comunicazione fluviale nella Saccisica, si rimanda a: SALVATORI, *La colonia cit.*, p. 22. Per la *fossa Clodia*, canale forse fatto costruire da Claudio, si vedano: PLINIO, *N.H.*, 3, 16, 120-121; L. BOSIO, *L'antico delta del Po*, in *Il delta del Po*, Padova 1981, pp. 91-92, dove la *fossa Clodia* è posta in relazione con il porto pliniano *aedro*; G. ROSADA, *Portus Aedro - Vallonga (Padova)*, "Archeologia Veneta", III (1980), pp. 69-96, dove invece si ipotizza per la *fossa Clodia* un tragitto dalla *mansio fossis* a *Clodia*. Su territorio e idrografia del delta padano in età romana, si consulti: CHEVALLIER, *Geografia cit.*, Torino 1988, p. 142 segg.

¹³ Sulla suddivisione in *centuriae* dell'*ager* della Saccisica, si rimanda a: SALVATORI, *La*

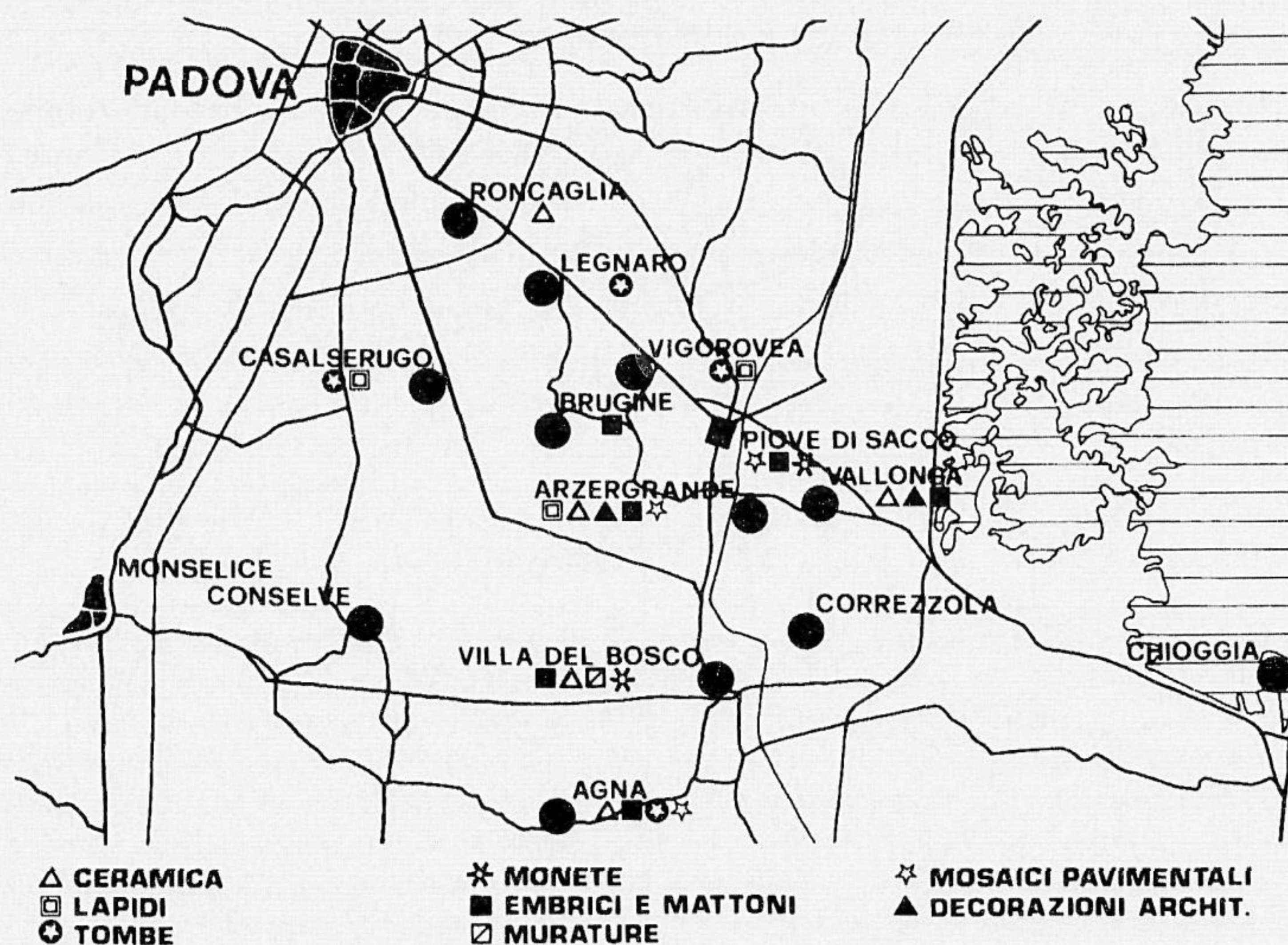


CORRELAZIONI SPAZIALI E SIMBOLICHE TRA VILLA RUSTICA, AGER E LIMITES



limites propri della centuriazione della Saccisica si mostrarono alcune strutture murarie attribuite ad una probabile abitazione romana ad uso rurale scoperte durante una campagna di scavo effettuata dalla Soprintendenza nel maggio 1980 a Villa del Bosco - S. Colombano, in una località ritenuta appunto appartenente al lembo meridionale della Saccisica (tav. II).

In epoca romana Villa del Bosco fu un florido centro di produzione e commercio agricolo situato sulla riva settentrionale dell'Adige, in un territorio ricco di collegamenti grazie alla sua felice collocazione geografica in una regione delimitata, a nord e a sud, rispettivamente dai fiumi Brenta ed Adige, ad est dalla via Popillia e ad ovest dalla via Padova-Adria. I saggi di scavo, effettuati in un'area a sud-est della chiesa parrocchiale di Villa del Bosco, portarono alla luce alcune strutture murarie di pietra e laterizio relative ad una *villa rustica* romana datata tra la fine del I secolo a.C. e l'inizio del I secolo d.C. Queste furono identificate in una struttura di un pilastro, in un tratto di muratura di mattoni (fronteggiato, in testa, da un altro muro perpen-



Tav. II: Villa del Bosco ed altre località del territorio S-E di Padova: ritrovamenti archeologici d'età romana (da: MARCATO-SERAFINI, *Rinvenimenti* cit., fig. 3).

colonia cit., p. 24. Sulle metodologie generali di centuriazione del territorio in età romana, si veda: CAMAIORA, *Forme* cit., pp. 85-93.

dicolare composto da massi di trachite, sbozzati su due facce e saldati mediante malta di calce) ed in una struttura quadrangolare (avente un lato di circa 1,70 m) composta da mattoni allineati in orizzontale su tre filari, delimitati da una doppia bordatura di mattoni disposti a coltello¹⁴.

Le strutture murarie della dimora rustica di Villa del Bosco hanno evidenziato tra loro un orientamento perpendicolare (200°, 290°) tale da consentire delle plausibili ipotesi di individuazione logistica della poco conosciuta viabilità centuriale della colonia Saccisica. I costruttori romani infatti erano soliti pianificare gli insediamenti sull'ager centuriato secondo codificati ordini distributivi, orientando le strutture perimetrali delle costruzioni in funzione di *limites* di agri centuriati, lungo i quali, in osservanza della *lex Sempronia*, venivano situate anche le sepolture. Gli insediamenti campestri, oltre che parallelamente o in coincidenza con i *limites*, potevano essere ubicati anche presso strade di raccordo o in prossimità di incroci stradali. Il posizionamento delle abitazioni rurali non era quindi posto direttamente in relazione con la viabilità delle grandi *viae publicae* e consolari, come la via Annia, ma piuttosto con il sistema viario minore che era ad esse correlato¹⁵. È anche importante evidenziare come tali costruzioni campestri sorgessero leggermente staccate e non addossate direttamente ai tracciati viari (come descritto anche da Catone, Columella e Varrone)¹⁶.

Anche nella colonia della Saccisica la distribuzione nel territorio degli insediamenti probabilmente fu regolata da criteri, se non funzionali, almeno correlati con la viabilità terrestre e fluviale. Il rinvenimento di tracce di opere di arginatura di corsi fluviali, attestato per esempio ad Ardoneghe, lascia intendere la particolare importanza riservata ai traffici acquei (motivata anche dalla vicinanza con la laguna, i *vici* ed i porti adriatici).

Un esempio suffragante tale affermazione di interdipendenza fu dato dal ritrovamento, negli immediati dintorni di Campagnola di Brugine, di un altro insediamento rustico situato in posizione linearmente collegabile al Brenta di Vallonga, pertanto analogamente contraddistinto da rapporti di connessione

¹⁴ Per la probabile abitazione ad uso rustico rinvenuta in località Villa del Bosco - S. Colombano (Padova), si vedano: MARCATO-RUTA SERAFINI, *Rinvenimenti cit.*, pp. 195-202; *Le zone archeologiche del Veneto*, Venezia 1987, p. 33. Per ulteriori notizie sul territorio a sud-est di Padova, si guardi: ROSADA, *Portus cit.*, pp. 69-96.

¹⁵ Su eventuali e particolareggiate localizzazioni nell'ager centuriato di insediamenti rurali in funzione di *limites* di centuriazione e di sistemi infrastrutturali viari, si vedano: G.A. MANSUELLI, *Urbanistica ed architettura della Cisalpina romana fino al III sec. e.n.*, Bruxelles 1971, p. 48; G. TIBILETTI, *Considerazioni sui gromatici*, in *Storie locali dell'Italia romana*, Pavia 1978, *passim*; M. BERGAMINI, *Centuriatio di Bologna. Materiali dello scavo di tre centuriae*, Roma, 1980, *passim*; M.G. CELUZZA, *La piccola proprietà*, in *Misurare cit.*, p. 159.

¹⁶ Si consultino: CATONE (1,3), COLUMELLA (1, 5, 6) e VARRONE (1, 26).

con sistemi infrastrutturali d'acqua e di terra¹⁷.

Tracce di due presunte abitazioni rurali, consistenti principalmente in frammenti di tegole, mattoni non cotti ed anfore, sono stati rinvenuti anche nella zona dell'odierna Sandon. Nella campagna contigua a tale località furono trovate anche tracce di mattoni verosimilmente appartenute ad un ponticello romano, ora demolito, dalla presunta larghezza di circa 3,90 m (dodici piedi romani), che dovette servire un cardine quintario, di norma largo appunto una dozzina di *pedes*¹⁸.

Termine di comparazione per l'abitazione rurale di Villa del Bosco - S. Colombano può essere pure la *villa rustica* rinvenuta a San Basilio di Ariano Polesine, anche per la sua collocazione in un'area di confluenza tra le due ramificazioni della via Popillia, date dalla strada per Adria e da quella via endolagunare che nel proseguo immediato verso settentrione del suo tracciato finiva con l'entrare nell'*ager* centuriato della Saccisica. La ricomposizione delle strutture indagate archeologicamente ha evidenziato nella *villa rustica* polesana un organismo architettonico frazionato in vari ambienti, con fondazioni e probabili alzati di laterizio. Lo sviluppo dell'edificio fu contraddistinto da almeno tre fasi edilizie successive, corrispondentemente databili alla fine del I secolo a.C., alla seconda metà del I e del III secolo d.C. e caratterizzate da una graduale riutilizzazione delle precedenti strutture¹⁹.

Nel territorio patavino degna di nota è anche la *villa rustica* di Saletto di Vigodarzere, ritenuta risalente alla fine del II secolo d.C., anche in base all'analisi interpretativa di alcuni frammenti di pavimenti musivi²⁰. Altre vestigia relative ad insediamenti di tipo rustico sono state scoperte in un'area prossima ad un tracciato viario che percorreva da oriente ad occidente il territorio centuriato a nord-est di Padova²¹. Significativi si sono dimostrati i

¹⁷ Sull'insediamento ad uso rustico rinvenuto a Campagnola di Brugine, si vedano: BONOMI, *Il territorio patavino* cit., pp. 210; A.S.A.V., Padova.

¹⁸ Per notizie relative al territorio di Vallonga, si consultino; ROSADA, *Portus* cit., pp. 69-96; *Le divisioni agrarie romane nel territorio patavino. Testimonianze archeologiche*, Riese Pio X 1984, *passim*. Per le tracce del ponticello e delle abitazioni ad uso rustico romane rinvenute nei pressi di Sandon, si guardi: SALVATORI, *La colonia* cit., p. 20. In merito alla sezione verticale trasversale del piano di calpestio (larghezza del passaggio) e conseguente dimensionamento dei ponti, si veda: GALLIAZZO, *I ponti* cit., p. 498 segg.

¹⁹ Per la *villa rustica* rinvenuta presso S. Basilio di Ariano Polesine, si vedano: U. DALLEMULLE, *La villa rustica di S. Basilio*, in *L'antico Polesine. Testimonianze archeologiche e paleoambientali*, Padova 1986, pp. 185-187; A. TONIOLO, *L'insediamento di S. Basilio di Ariano Polesine. La Villa rustica*, in *Il Veneto* cit., II, pp. 304-307.

²⁰ Per la *villa rustica* di Saletto di Vigodarzere, si rimanda a: A. SCHIAVO, *Vigodarzere e il suo territorio*, Vicenza 1970, pp. 23-24; Archivio Soprintendenza Archeologica del Veneto, Padova.

²¹ Si vedano: GASPAROTTO, *Edizione archeologica*, pp. 10-11; A. BENETTI, *Il graticolato romano. La centuriazione dell'agro patavino "Cis Musonem". I castelli - le pievi - la*

resti di un'abitazione rustica ad impianto planimetrico organizzato attorno ad una corte centrale, datata attorno al I secolo d.C., rinvenuti a Straelle di Camposampiero. Anche questa *villa rustica* infatti, essendo stata posizionata ad una distanza quasi intermedia rispetto a cardini e decumani delimitanti una centuria, risulta correlata al sistema dei *limites* della centuriazione²².

Le originarie divisioni centuriali del territorio, le strutturazioni areali ed i successivi allineamenti delle costruzioni private poterono subire degli adattamenti in fase di attuazione sia per la natura specifica del luogo, sia per la eventuale presenza, preesistente all'intervento romano, di precedenti costruzioni campestri (particolarmente numerose tra le popolazioni celtiche, avvezze agli insediamenti isolati) subordinanti le successive opere di riadattamento ed orientamento, nonché per la costruzione di successivi manufatti non pianificati inizialmente.

Altri condizionamenti probabilmente furono portati anche dall'eventuale persistere di aree boschive o dedite a pascolo in zone limitrofe o interne sia al territorio centuriato che a quello non suddiviso (tra *ager centuriatus* ed *ager insolutus*, in genere, potevano sussistere delle interdipendenze, dei rapporti, anche proporzionali, tra le rispettive superfici)²³. La remota presenza di aree boschive nella campagna patavina è attestata anche da numerosi toponimi, quali Boschiera, Boscato, Bosco di Rubano e, appunto, Villa del Bosco²⁴.

Queste situazioni poterono quindi causare od influire anche su certe parziali o determinate variazioni degli allineamenti tra i vari sistemi viari delle centuriazioni e gli insediamenti nel territorio, quali appunto furono anche i complessi architettonici delle *villae rusticae*. Le locazioni e gli allineamenti delle abitazioni rurali, di norma in corrispondenza dei *limites*, poterono risultare sfasati anche nei casi in cui le arterie centuriali oltrepassarono i confini municipali²⁵.

toponomastica, Verona 1974, pp. 21, 30; P. FURLANETTO-F. RONCONI, *Materiali archeologici da Borgoricco-S. Maria di Sala*, in *Le divisioni agrarie romane nel territorio patavino*, Riese Pio X 1984, pp. 49-75; Archivio Soprintendenza Archeologica del Veneto, Padova.

²² Per la relazione dello scavo e le planimetrie dell'abitazione ad uso rustico rinvenuta a Straelle di Camposampiero, si vedano: Archivio Soprintendenza Archeologica del Veneto, Padova; C. MENGOTTI-A. TONIOLO, *Camposampiero, loc. Straelle: resti di fabbricato rustico in area di centuriazione*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", V (1989), pp. 30-40.

²³ In merito ai sistemi di suddivisione delle aree attuati nei territori centuriati, suddivisi ed incolti, si vedano: R. CHEVALLIER, *La centuriazione romana dell'Istria e della Dalmazia*, "Atti e Memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria", n.s. 9 (1961), pp. 11-24; CELUZZA, *Il territorio della colonia*, in *Misurare cit.*, pp. 151-155.

²⁴ Su toponimi attestanti eventuali presenze di boschi nel territorio circostante Padova, si veda: GLORIA, *Codice cit.*, p. LXII.

²⁵ Si rimanda a: G.A. MANSUELLI, *La villa nell'organizzazione romana*, in *La villa romana - Giornata di Studi - Russi 10 maggio 1970*, Faenza 1971, pp. 24-28; V. RIGHINI, *Ville rustiche e ville urbanorustiche nella Gallia Cisalpina*, in *L'azienda agraria nell'Italia*

Di particolare suggestione in determinate costruzioni dovette essere stata la eventuale scelta ed applicazione di specifici allineamenti e disposizioni spaziali in base a particolari condizionamenti naturali, o in funzione di orientamenti a carattere astronomico. Nell'applicare metodologie astronomiche agli edifici confluirono tanto finalità pratiche, per impartire alla struttura architettonica migliori caratteristiche abitative e funzionali (come una più consistente protezione dagli agenti atmosferici, una maggiore insolazione e quindi luminosità, importante sia per le funzioni produttive che per l'abitabilità), che intenti rituali, a cui le popolazioni rurali dettero un'importanza maggiore rispetto agli abitanti delle città. Il credo della fenomenologia celeste infatti ebbe componenti sia propiziatorie che pratiche, utilitaristiche, legate a cicli produttivi basati su fasi, cicli lunari e stagioni. Già in epoca protoaugustea è possibile ipotizzare, specialmente per determinate costruzioni presenti in un territorio, come quello agreste, per tradizione o per influssi delle popolazioni autoctone, più vicino alla componente magica e misterica, allineamenti *secundum coelum*. Gli orientamenti secondo l'equinozio invece saranno presenti successivamente, specialmente in concomitanza con l'età tardo imperiale, epoca in cui si susseguiranno altre evoluzioni, coinvolgenti sia l'aspetto strutturale che quello simbolico e sacrale delle *villae rusticae*, portando, a volte, anche alla creazione di santuari all'interno delle singole proprietà²⁶.

Quindi il simbolismo proprio dell'abitazione ad uso rurale coinvolse allo stesso tempo la forma, la tipologia, le strutture e le membrature architettoniche che finirono con l'inserirsi spazialmente e simbolicamente tanto nel paesaggio naturale (con una simbologia spesso espressione delle tradizioni locali e che si rifaceva al naturalismo, alla ritualità, alla sacralità) quanto nel paesaggio artificiale, dato dalle infrastrutture, dal sistema viario delle centuriazioni (con un altro ordine di simbologia, correlato al potere romano e con chiari intenti didascalici e di propaganda).

La disposizione planimetrica della dimora rustica di Villa del Bosco probabilmente era conforme a quella delle altre costruzioni dell'abitato rurale

centrosettentrionale, "Atti del Convegno - Verona 1977", Napoli 1979, *passim*; M.J. STRAZZULLA RUSCONI-C. ZACCARIA, *Spunti per un'indagine sugli insediamenti rustici di età romana nel territorio aquileiese*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", XII (1983-1984), 2, pp. 113-134; CELUZZA, *La piccola cit.*, p. 159.

²⁶ Per esperienze, interpretazioni, metodologie archeoastronomiche circa eventuali allineamenti ed orientamenti di costruzioni in epoca romana, si veda: G. SENA CHIESA, *Il vicus romano di Calvatone-Bedriacum: l'evidenza archeologica, gli orientamenti strutturali, le interpretazioni archeoastronomiche*, in *Archeologia e astronomia: esperienze e prospettive future*, "Atti dei Convegni Lincei", 121 (1995), pp. 38-41. Per i sacrari nelle *villae*, si veda: G. SUSINI, *Campagna e città: temi di geografia economica romana*, in *La villa romana cit.*, p. 12. Sulla correlazione fra funzioni culturali e *villae*, si rimanda a: R. CHEVALLIER, *La romanisation de la Celtique du Po*, "BEFAR", 249 (1983), p. 165 segg.

che si ritiene possano aver avuto un orientamento parallelo rispetto a cardini e decumani della colonia agricola della Saccisica²⁷. Gli spiccati criteri di parallelismo, rispetto alle direttrici viarie della centuriazione propria della colonia Saccisica, manifestati nella collocazione spaziale dell'impianto planimetrico dell'abitazione rustica di Villa del Bosco, consentono di delineare diverse ipotetiche identificazioni, anche concettuali oltre che spaziali, tra architettura campestre e graticcio centuriale.

Infatti sia tali costruzioni che i cardini della centuriazione furono probabilmente costruiti in stretta osservanza di regole che, per estensione, ritengo potessero ricollegarsi al concetto di "rettilineità" metaforicamente configurante l'ordine ed il potere romano. Di conseguenza, nel mondo privato della *villa rustica*, poteva esserci un richiamo all'*auctoritas* romana, che finiva con l'entrare fin dentro al *fundus* proprio delle abitazioni rurali, sia teoricamente mediante un prolungamento ideale dei *limites* dentro la superficie della villa, sia realmente, in quanto il *dominus* doveva consentire il transito all'interno della sua proprietà.

Non dovevano pertanto esserci barriere per la *romanitas*, che poteva entrare anche in un mondo autonomo come quello della *villa rustica* il cui stesso linguaggio architettonico, composto da ambienti prevalentemente chiusi, stava ad esprimere una sostanziale condizione d'indipendenza e di chiusura verso l'esterno. Ne conseguiva per la libertà della *villa rustica* un subordinamento al centralismo romano: la villa era concepita spazialmente come parallela alla strada, con una distribuzione ordinata nel territorio secondo rapporti di simmetria bilaterale. Quindi un uso di regole proprie della simmetria per ricomporre due entità uguali concettualmente che si rispecchiavano l'una con l'altra. La viabilità veniva così ad assumere anche finalità emblematiche di collegamento ideologico, di unione con il centralismo romano. Questi criteri di "rettilineità", applicati a due entità presenti nel territorio centuriato, *villae rusticae* e *limites*, intese in divenire, sia dal punto di vista concettuale che spaziale, finivano con lo stabilire un'unione tra periferia e centro, tra dentro e fuori, tra spazio chiuso ed aperto: il tutto su uno stesso binario concettuale, con un parallelismo ideologico e simbolico, oltre che strutturale e spaziale.

Nel I e II secolo d.C., alle architetture ad uso rustico contraddistinte da una sistematica applicazione di predeterminati schemi planimetrici fissi subentrarono anche complessi architettonici distribuiti su più piani e contraddistinti da ambienti articolari per nuclei, sparsi o allineati, che ben si inseri-

²⁷ Per il parallelismo spaziale rispetto ai *limites* delle centuriazioni riscontrato nelle strutture murarie della *villa rustica* scoperta a Villa del Bosco, si veda: MARCATO-SERAFINI, *Rinvenimenti* cit., p. 202.

vano nel paesaggio²⁸. Singolare fu la distribuzione planimetrica ad “U”, o a peristilio, che permise di proporzionare ed articolare l’architettura delle *villae rusticae* lungo un asse centrale, definendo, allo stesso tempo, anche uno spazio architettonico pseudoprospectico a spina di pesce. L’articolazione ad “U” di queste dimore rustiche comportava una definizione netta dei contorni perimetrali che finivano col rendere l’architettura della villa immediatamente definita e definibile dall’esterno. La spazialità interna poteva venire ampliata con motivi architettonici aperti negli ambienti più piccoli o mediante motivi architettonici in fuga prospettica, quali i colonnati, in quelli più grandi. Queste costruzioni ad “U”, risultando aperte in una direzione per la loro simmetria bilaterale, s’inserivano armonicamente nel paesaggio che diventava l’ultimo piano della loro composizione. Inoltre la schematicità configurativa della tipologia a peristilio, presente in queste architetture dalla peculiare distribuzione spaziale ad “U”, consentiva specifici adattamenti planimetrici, subordinati alle esigenze del clima e della morfologia ambientale (come accorpamenti di ambienti, per migliorare l’abitabilità, soprattutto nella stagione più fredda).

Nelle province nordoccidentali diffusa fu anche un’abitazione rustica composta da un corpo allungato principale, con agli estremi due ambienti aggettanti ed aggregati da un portico che si estendeva lateralmente in due avancorpi. La tipologia di questo manufatto, evoluzione di semplici case rurali a trabeazione lignea, subì delle graduali trasformazioni che interessarono principalmente la *pars fructuaria*. Ad un’iniziale e generica aggiunta di un corridoio e di un porticato su uno dei lati lunghi, seguirono sia aggregazioni di magazzini, luoghi di servizio e stalle in nuclei a parte o sporgenti (“villa-corridoio”) che organizzazioni di ambienti attorno ad una o più corti (“villa-cortile”)²⁹.

Nel II e III secolo d.C., col mutare dell’economia agricola romana, nell’ottica di un mercato più locale, la tipologia della *villa rustica* divenne sempre più peculiare alle esigenze produttive dei coloni³⁰. La *pars dominica*,

²⁸ Si vedano: STRAZZULLA RUSCONI-ZACCARIA, *Spunti cit.*, pp. 113-114; H. MIELSCH, *La villa romana*, Firenze 1990, p. 64 segg.

²⁹ Si confronti: J.B. WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Milano 1979, p. 135.

³⁰ Sui mutamenti degli insediamenti rurali, nel II e III secolo d.C., consequenziali delle trasformazioni economiche in senso localistico, si veda: R. MATIJASIC, *Alcune considerazioni sulle forme di insediamento rustico in Istria dal III al VI sec.*, “Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste”, Quaderno XIII, parte seconda Trieste 1983-84, pp. 231-243. Sulla classificazione in tre tipi essenziali di *villa rustica*: la *villa rustica* lussuosa, la *villa urbano-rustica* (in cui il *dominus* era permanentemente presente) e la *villa rustica* produttiva (connotata dall’assenza del padrone), si rimanda a: M. ROSTOVZEV, *Storia economica e sociale dell’Impero romano*, Firenze 1933, p. 71; J. PERCIVAL, *The Roman Villa. A Historical Introduction*, London 1976, pp. 54-58.

seppur ridotta nelle dimensioni, continuò comunque a contraddistinguersi, rispetto alla parte produttiva, per la ricchezza dei servizi e per l'accuratezza degli ornamenti, per soddisfare le esigenze da lungo tempo consolidate (già evidenziate da Catone) di trovare agi simili a quelli presenti nelle, a volte vicine, *villae* di piacere e dell'*otium*³¹.

È da sottolineare pure l'esistenza di un genere di villa dalla tipologia plurifunzionale, frutto dell'accostamento e dell'integrazione reciproca di ambienti caratterizzanti tanto la *villa urbana* che quella *rustica*. Le successive trasformazioni sociali, economiche ed agricole causeranno nella tipologia dell'abitazione rustica modifiche e differenziazioni dovute tanto alla diversificazione delle attività (pseudointustriali, artigianali, d'allevamento) che ai mutati atteggiamenti delle varie componenti sociali insediate nelle fattorie (a volte con il coinvolgimento degli stessi gruppi servili)³².

A partire dall'età imperiale, relativamente alla tipologia architettonica, nella villa si delinearono due principali tendenze nella metodologia compositiva. Da una parte si progettaron ville più sensibili all'estetica, nelle quali l'architettura era in stretta relazione, quasi in dipendenza, con l'ambiente circostante, con conseguente organizzazione della composizione architettonica e delle sue articolazioni sul paesaggio, dall'altra si idearono manufatti più pragmatici, caratterizzati da un impianto architettonico meno correlato all'aspetto paesaggistico, con un linguaggio figurativo privilegiante il lato utilitaristico, più autonomo nei contorni della planimetria e nell'articolazione delle masse³³.

La *villa rustica* finì con l'identificarsi maggiormente in questo secondo ordine di classificazione. La non perfetta corrispondenza tra i vari ed estesi ambienti costitutivi la sua architettura fu dettata per lo più da motivazioni funzionali, essendo la *villa rustica* il centro che generava e su cui ruotava l'economia agricola dell'intera proprietà. La *pars dominica*, la parte residenziale, contraddistinta da una maggiore ricercatezza nell'architettura e nella decorazione, assunse nell'impianto planimetrico globale una collocazione periferica rispetto alla *pars fructuaria*, la parte dedita alle attività produttive, che ricoprì invece un ruolo primario nell'organizzazione e nella distribuzione della spazialità, interna ed esterna, a volte raggiungendo anche risultati estremi dati da una molteplicità di corpi architettonici separati. L'aggregazione di più ambienti, alle primarie finalità di concretezza unì anche connotazioni

³¹ Si vedano: E. DE ALBENTIS, *La casa dei romani*, Milano 1990, p. 169 segg.; MIELSCH, *La villa* cit., p. 5 segg.

³² Si consulti: *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, VII, Roma 1958, pp. 1166-1172.

³³ Si vedano: MANSUELLI, *Urbanistica* cit., pp. 209-213; G.A. MANSUELLI, *Archeologia della villa romana*, in *Russi, la villa romana, la città*, Faenza 1975, pp. 17-23.

scenografiche rese manifeste dalla stretta implicazione della costruzione con il paesaggio, attuata mediante un inoltrarsi verso l'esterno di corpi architettonici aggettanti. La *villa rustica* divenne così anche punto di riferimento, centro catalizzatore e organizzatore dello stesso paesaggio circostante.

La voluta accentuazione dimensionale di alcune parti costitutive la *villa rustica* produsse degli ingrandimenti dimensionali nell'altezza, e, soprattutto, nella lunghezza, che portarono, allo stesso tempo, ad una rottura della scala e ad una caratterizzazione simbolica del manufatto, accentuabile o riducibile mediante un accurato e differenziato uso dei materiali e delle tecniche costruttive. Da un punto di vista compositivo, in Cisalpina, si riscontrò sovente una riluttanza verso le forme curvilinee. In un'ottica razionale furono preferite costruzioni rurali aventi una forma quadrangolare ed un impianto planimetrico a geometria rettilinea, con contorni più netti che permisero una lettura più definita dell'architettura grazie al prevalere degli orizzontalismi.

Nell'impianto longitudinale delle *villae rusticae* individuo un'identificazione con i cardini della centuriazione, dei quali potevano costituire, metaforicamente, un'estensione concettuale, esplicita dal prevalere di elementi architettonici rettilinei, a sottintendere un prolungamento spaziale, fisico degli stessi *limites*. Sul territorio geometricamente ordinato dei lotti delle *centuriae* tali costruzioni rurali venivano a costituire dei nodi spaziali, appositamente posizionati in relazione ai tracciati propri dei *limites*. Inserendosi ordinatamente nella scacchiera della centuriazione, le abitazioni ad uso rustico assumevano anche un preciso compito di regolamentazione territoriale, di fulcro spaziale generante, regolarizzante e delimitante gli stessi lotti dell'*ager* centuriato.

La stretta correlazione, organizzativa, funzionale, sociale ed architettonica tra abitazioni ad uso rustico e fondo è implicita sin dai primi trattati riguardanti la *res rustica*. Nel trattato di Catone (*De agri cultura*), del II secolo a.C., per la *villa rustica* si consiglia una progettazione secondo criteri pragmatici piuttosto che estetici in quanto tale manufatto viene considerato un organismo architettonico rispondente essenzialmente a finalità economiche. La trattatistica posteriore, esemplificata nel I secolo a.C. da Varrone (*De re rustica*), in età augustea da Vitruvio (*De architectura*), e nel I secolo d.C. da Columella (*De re rustica*) propone modelli di *villa rustica* più articolati, con suddivisioni in *pars urbana, rustica e fructuaria* (il settore dedito agli alloggi per la servitù, agli impianti ed ai magazzini)³⁴. La differente entità territoriale nelle assegnazioni di lotti nelle colonie di diritto latino e romano,

³⁴ Si vedano: G.A. MANSUELLI, *Le ville del mondo romano*, Milano 1958, pp. 17-25; G. TOSI, *Considerazioni sull'interdipendenza tra "villa" e agro centuriato*, in *Misurare cit.*, pp. 85-91; M.G. CELUZZA, *Le villae*, in *Misurare cit.*, pp. 163-165.

a seconda della diversità di censo dei beneficiari, *pedites*, *centuriones* o *equites*, comportò una corrispondente variazione tipologica delle rispettive *villae rusticae*, che si contraddistinsero, oltre che per il diverso valore delle decorazioni architettoniche e musive, anche per le varie articolazioni degli impianti planimetrici (a differenza delle più schematiche ed uniformi articolazioni delle case urbane, espressione forse anche di un certo “egualitarismo” sociale). Inoltre, specialmente in età imperiale (come è attestato pure in area aquileiese), sembra che parte delle *gentes* più altolocate o appartenenti alla classe dirigente cittadina amasse particolarmente le dimore suburbane o rustiche, che venivano situate appena al di fuori del *suburbium*. Grazie alla loro estensione e ricchezza di infrastrutture viarie, di terra e, spesso, d’acqua, nelle zone suburbane vennero confinate le attività produttive più contaminanti e rumorose. Nondimeno nei sobborghi trovarono posto anche santuari, *castella divisoria*, ville di piacere con giardino, fattorie con frutteti e campagne coltivate, allevamenti, installazioni e costruzioni rurali di vario tipo dedite prevalentemente all’approvvigionamento alimentare giornaliero della città (in tempo di guerra tutti questi insediamenti venivano a costituire anche un primo anello di difesa attorno alle stesse città, una sorta di prima linea difensiva antecedente alla cerchia muraria). Gli assidui soggiorni di cittadini influenti nelle dimore suburbane furono dovuti anche al dislocamento di tali costruzioni in aree tali da consentire rapidi e quotidiani contatti con le limitrofe città. Le *villae d’otium* suburbane testimoniarono dunque il rapporto di simbiosi tra le realtà proprie della città e della campagna, tra le quali s’inserì, come diaframma transitorio, il polivalente e plurifunzionale mondo “di frontiera” dato appunto dal *suburbium*³⁵.

Nella *villa rustica*, all’architettura della *pars urbana*, più ornamentale in quanto delineata appositamente per il *dominus* (con diversificazioni dovute anche al particolare censo dei diversi proprietari), si contrapponevano quelle più funzionali relative alla *pars fructuaria* e *rustica*, configurate e dimensionate anche in riferimento al *fundus* (principi di proporzionalità tra *villa rustica* ed entità fondiaria erano stati già sottolineati da Catone). Inoltre lo

³⁵ Si veda: R. CHEVALLIER, *Problematiche della centuriazione. Arte e civiltà romana nell’Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia*, “Catalogo Mostra - Bologna 1964” (Bologna 1965), *passim*. I riferimenti al *suburbium* nelle fonti antiche solevano distinguersi anche a seconda del periodo considerato, di guerra o di pace. In quest’ultima situazione il *suburbium* è spesso rapportato, oltre che con le occupazioni produttive, anche con le attività di evasione correlate al tempo libero (*otium*). Lo stesso possesso di un *suburbium*, o di una *villa suburbana* esplicava l’avvenuto raggiungimento di elevati ranghi sociali (privati cittadini) o attestava poteri consolidati (imperatori). A tal riguardo, tra gli autori classici, si vedano, tra gli altri: TACITO (*Ann.*, III, 47, 4), CICERONE (*Phil.*, XII, 24; *Ad Atticum* XII, 37, 2), MARZIALE (*Ep.*, 12, 57, 21). Sempre sul *suburbium*, si veda: R. CHEVALLIER, *Problématique du suburbium: l’image de la ville vue de l’extérieur*, Colloque de Paris, 1997, in corso di stampa.

stesso Catone (II, 4; VI, 3) e Varrone (I, 2, 23; 16, 6) sottolinearono persino l'esistenza di correlazioni tra abitazioni rurali e strade, interdipendenze che Columella (I, 3, 3-4) estese anche all'*ager* e ai *limites* della centuriazione. (Se le direttrici dei *limites* proseguivano nel *fundus* di costruzioni preesistenti alla suddivisione centuriata dell'*ager*, il proprietario aveva l'obbligo di garantire il passaggio all'interno della sua proprietà). Per la *villa rustica* si può presumere anche un ruolo di epicentro, di organizzazione dell'economia agricola romana che era appunto caratterizzata dalla duplice produttività delle superfici centuriate e della stessa villa. La dimora rustica costituiva un'infrastruttura economica autosufficiente, uno spazio privato in un territorio pubblico, in rapporto sia con le strutture abitative (città, *vici*) che con le infrastrutture pubbliche (vie di comunicazione, di terra, ma anche d'acqua, come doveva esser stato pure nella Saccisica).

Le forme regolari e quadrangolari tanto dei perimetri che delle singole parti costitutive e distributive degli impianti planimetrici delle abitazioni ad uso rustico si riconnettevano dunque in maniera naturale, sia spazialmente che simbolicamente, ai criteri di ortogonalità propri degli impianti centuriati e delle loro articolazioni infrastrutturali. L'iterazione di moduli abitativi nella scacchiera compositiva delle *villae rusticae* diventava quindi una sorta di immedesimazione concettuale nella maglia a reticolato propria delle *centuriae* (a loro volta considerate una riproposizione, semplificata, degli impianti castrensi). Si può inoltre considerare la griglia modulare, adottata per proporzionare l'intero organismo architettonico, una particolare tecnica di progettazione fondata sulla costruzione retorica vitruviana, imperniata su una sistematica organizzazione di figure geometriche.

Per la progettazione dell'abitazione ad uso rustico, che aveva come finalità primaria l'*utilitas*, i costruttori romani s'avvalsero di una tecnica compositiva fondata sulla composizione piana e sull'utilizzazione di figure geometriche pure. La *compositio* della *villa rustica* si basava sulla geometrizzazione della superficie, organizzata per lo più mediante ambienti dalle pure forme di quadrati e rettangoli, aventi un fulcro originante dato da uno spazio interno, originariamente definito dalla corte, che definiva e proporzionava tutti i luoghi circostanti. L'esistenza di un unico fulcro centrale, su cui convergeva tutto l'impianto architettonico, dava un assetto razionale a tutto il complesso della *villa rustica*, che poteva aver perduto la sua omogeneità a causa dell'aggregazione di più nuclei abitativi.

Simbolicamente questa "unitarietà" compositiva della costruzione, ottenuta mediante un raccordo spaziale e centrale dei molteplici ambienti la interpreto come un'estensione del concetto di razionalità e, conseguentemente, d'universalità: l'*unicum* spaziale raggiunto mediante una ricomposizione unitaria dell'architettura risultava essere una eco dell'unicità del mondo ro-

mano. Questa ricomposizione di un'architettura unitaria nella *villa rustica* fu attuata mediante un ordinamento proporzionato, analogico, di figure e dimensioni, tale da rendere possibile uno spazio globale unitario.

L'unitarietà del mondo romano idealmente poteva ben identificarsi tanto nei cardini della centuriazione che nelle altre vie di comunicazione, la cui comune componente longitudinale, rettilinea poteva significare un'estensione verso il mondo esterno, "ad infinitum" di tale messaggio, in sintonia con l'universalismo proprio di Roma. Tale ipotetica correlazione tra un parallelismo spaziale ed uno ideale, simbolico tra *villa rustica* e viabilità, ritengo possa essere stata presente anche nella Saccisica, in località Villa del Bosco, nell'abitazione a carattere rustico, le cui strutture murarie perimetrali sono appunto contraddistinte da criteri di parallelismo spaziale nei confronti dei cardini della centuriazione.

In Gallia abbastanza comune fu pure un tipo di *villa rustica* definito da un allineamento di ambienti lungo il lato più lungo dell'edificio che finì col diventare il perno organizzatore di tutta l'architettura, assumendo quel ruolo generante l'architettura che era già stato proprio della corte centrale nella precedente tipologia di abitazione rustica. L'equilibrio geometrico della composizione, rotto dalla disposizione laterale, fu ristabilito grazie all'accostamento rettilineo di ambienti che, in quanto allineati, dettero dinamicità al manufatto, ed anche grazie ad un'accurata distribuzione spaziale di vani geometrici di diversa ampiezza, che distribuirono il peso della composizione. I contorni degli ambienti, ben percettibili in forme regolari quali i rettangoli e i quadrati, delimitando le campiture volumetriche, allo stesso tempo armonizzarono l'insieme della costruzione. La successione e sovrapposizione di figure quadrangolari creò delle linee di forza, di tensione prevalentemente orizzontali che resero statica la composizione. Il diverso dimensionamento e collocamento delle partiture architettoniche infine produsse singolari effetti ritmici.

Un'organizzazione spaziale, quella della *villa rustica*, che passava pertanto da un'articolazione a blocchi ordinati assialmente ad una contraddistinta da ambienti distinti o allineati, nel tentativo di creare un *continuum* con lo spazio esterno delle *centuriae*, ordinato secondo la stessa simmetria bilaterale della *villa rustica* con la quale finiva con l'averne in comunanza tanto un'identità ideologica che spaziale (confluenza dei rispettivi assi).

La tipologia longitudinale o particolareggiata di molte *villae rusticae* a volte fu dovuta al fatto che esse costituivano rifacimenti od ampliamenti di preesistenti costruzioni rurali. La compresenza di spazialità longitudinale e centrale, seppur dovuta fondamentalmente a motivazioni tecniche, può essere interpretata persino come un richiamo alla molteplicità della natura, in cui la *villa rustica* s'inseriva organicamente, anche assumendo, per la sua centralità, per il suo essere entità spaziale geometricamente proporzionata, definita,

un ruolo di ripartizione e sintesi sia della spazialità ordinata propria del territorio centuriato che della spazialità non definita caratteristica dei territori limitrofi. La *villa rustica*, quindi, per lo stesso fatto di essere “forma” finì per ordinare proporzionalmente lo spazio circostante avvalendosi di criteri propri della geometria piana.

Questa libertà di articolazione degli spazi architettonici presente nella tipologia della *villa rustica* possiamo interpretarla anche come una esplicazione della *libertas*. La *villa rustica*, con la sua “libera” articolazione spaziale, planimetrica e volumetrica, fatta di figure geometriche pure, diventava una proprietà privata in cui vigeva la piena autorità del padrone. La maggiore libertà compositiva della *villa rustica*, meno soggetta ad osservare quei vincoli normativi a cui erano invece assoggettate le dimore urbane, stava a sottintendere una certa autonomia nei confronti del potere centrale. La *villa rustica* infatti costituiva un universo a sé stante, in cui confluiva una *summa* di varie componenti, spaziali, urbanistiche, architettoniche, ma anche economiche, etiche e sociali. Inoltre, per la sua funzione di “centralità”, essa si poneva in equilibrio tra mondo naturale ed artificiale, diventando allo stesso tempo stigma di universalità.

Nelle *villae rusticae* la composizione piana, basata sulle proiezioni ortogonali, ha portato ad una equiparazione tra pianta ed alzato. Inoltre nell’articolazione dell’organismo architettonico fu generalmente presente una stretta relazione e corrispondenza con il contesto territoriale. Il suo particolare organismo architettonico, a nuclei, composto da figure geometriche accostate, risultò quindi perfetto per un inserimento spaziale nel territorio centuriato, che era appunto ordinato secondo analoghi criteri di geometria piana, basati sulla riproposizione e sull’intreccio ortogonale dei vari *limites*, veri e propri assi geometrici incuneati in un impianto territoriale ordinato in quanto geometrizzato. Quindi una architettura geometrica inserita in un agro ordinato da un impianto parimenti geometrico.

Un’architettura di piano fu quindi adottata per la *villa rustica*, la cui *compositio*, data da figure geometriche pure, s’inserì nella griglia modulare della *centuriatio*, definita e delimitata da cardini e decumani, cioè da assi e direttrici (tra loro paralleli ed ortogonali) che creavano superfici spaziali quadrangolari. Una reticolo, quello della abitazione ad uso rurale, inserito geometricamente in un reticolo urbanistico, regolato da leggi geometriche bidimensionali. Progettando la *villa rustica* mediante pure forme geometriche, i costruttori romani crearono un’architettura di quadrati e rettangoli, passando dall’astratto al concreto, al teorico al reale, dalla teoria alla pratica, “usando” la geometria (come “usarono” gli ordini architettonici) per definire, ordinare e proporzionare sia lo spazio interno della *villa rustica* che quello esterno del territorio.

LUCA CABURLOTTO

Una copia dal Padovanino e alcuni documenti

La moderna chiesa parrocchiale di Civè di Correzzola conserva, collocata sulla parete di fondo, una pala raffigurante *La Madonna col Bambino e i santi Benedetto e Prosdocimo* (fig. 1), replicante il dipinto di Alessandro Varotari con il medesimo soggetto che, proveniente dalla galleria abbaziale di S. Giustina, è oggi esposto al Museo Civico di Padova¹. Nonostante la differenza qualitativa, è interessante osservare come la tela di Civè presenti la composizione nella sua intierezza, essendo l'opera padovana tagliata irregolarmente in basso. Congiuntamente a ciò è opportuno notare il fatto che la più volte ricostruita parrocchiale del piccolo paese del piovese sia stata dipendente dal monastero benedettino di S. Giustina sin da quando venne fondata nel 1189², e che dunque le due opere hanno la medesima committenza: così che si può confermare la appartenenza *ab antiquo* della tela padovana alla galleria abbaziale, appartenenza non provata dagli inventari se-

Desidero ringraziare Elisabetta Saccomani e Davide Banzato per la disponibilità e le cortesi indicazioni offertemi.

¹ Il quadro del Museo Civico di Padova è stato ora schedato da E. SACCOMANI, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, a c. di D. BANZATO-A. MARIUZ-G. PAVANELLO, Milano 1977, pp. 127-128, scheda n. 36; cfr. precedentemente U. RUGGERI, *Alessandro Varotari detto il Padovanino*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 16 (1988), p. 122 e ID., *Il Padovanino*, Soncino 1993, p. 46. Per la provenienza cfr. G. MARIANI CANOVA, *Alle origini della Pinacoteca Civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la galleria abbaziale di S. Giustina*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXIX (1980), p. 90. Le misure dei due dipinti sono di cm. 190 x 130 (Padova) e 228,5 x 136 (Civè).

² F. DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazioni sopra l'istoria ecclesiastica di Padova. Dissertazione sesta*, Padova 1812, doc. CXXVII, pp. 136-137. Cfr. inoltre A. PORTENARI, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, p. 511; J. SALOMONIO, *Agri patavini inscriptiones sacrae et prophanae*, Patavii 1691, p. 394; F. SARTORI, *Guida storica delle chiese parrocchiali ed oratorii della città e diocesi di Padova*, Padova 1884, p. 83; G. DE SANDRE GASPARINI, *Contadini, chiesa, confraternita in un paese veneto di bonifica. Villa del Bosco nel Quattrocento*, Padova 1979, p. 19; S. BORTOLAMI, *L'età dell'espansione (sec. XI-XIII) e la "crisi" del Trecento*, in *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, a c. di A. DE NICOLÒ SALMAZO-F.G. TROLESE, Treviso 1980, p. 22. Si noti infine come nelle premesse formulari alle visite del vescovo e dell'abate la chiesa sia dichiarata *pleno jure* sottoposta a S. Giustina di Padova. La chiesa antica di Civè, riedificata nel 1713, è stata abbattuta in seguito alla dichiarazione (1971) di pericolo per la pubblica incolumità (cfr. *La diocesi di Padova*, Padova 1972, pp. 212-213).



Fig. 1. Copia da Alessandro Varotari detto il Padovanino, *La Madonna col Bambino e i santi Benedetto e Prodocimo*, Civè di Correzzola (Padova), chiesa parrocchiale (foto dell'autore)

centeschi e nota solo al momento delle soppressioni napoleoniche.

Dei pochi elementi esterni che possano contribuire ad una datazione della pala di Civè, e quindi eventualmente di quella di Padova, vanno segnalate le visite del vescovo di Padova Marco Cornaro del 14 novembre 1601 e dell'abate di S. Giustina Domenico Perozzo del 15 agosto 1604. Il primo, volta l'attenzione all'altar maggiore, "mandavit fieri pallam seu ichonam", e il secondo, con più marcato imperio, chiedeva ai rettori che "quamprimum ecclesiam ipsam restaurare faciant in omnibus rebus necessariis, et praesertim in inveniundo unam pallam ad altare majus"³. La più scrupolosa indicazione di Domenico Perozzo è in linea con l'appartenenza della chiesa al cenobio benedettino ed è infatti logico che questo, ancor più che la curia vescovile, dovesse interessarsi zelantemente alla cura e conduzione della piccola parrocchiale, come provano le attente visite che essa regolarmente ricevette dagli abati di S. Giustina⁴. Non è dunque improbabile che fosse lo stesso Perozzo, o comunque un suo successore, ad adoperarsi per la decorazione dell'altar maggiore della piccola, se non angusta, antica chiesa di Civè, tanto più a tener conto che nelle relazioni delle visite è più volte manifestata la povertà della parrocchia e che nessun sostegno materiale da parte di patroni appare disponibile, stante una disagiata condizione economica che si protrarrà fin dentro il nostro secolo. L'ipotesi di un diretto intervento dell'abate diventa tanto più sostenibile tenendo conto che la tela di Civè replica

³ Per la visita di Marco Cornaro cfr. Archivio della Curia Vescovile di Padova, *Visitationes*, xv (sub Marco Cornelio), c. 564v. È utile osservare che l'altare che il vescovo, come poi l'abate, chiede venga adornato, è quello "super quo quiescit Sanctissimus Sacramentus", cioè, come si ricava dal *recto* dello stesso foglio, l'altar maggiore: è "super altari in capite ecclesie" che in apertura di visita il vescovo trova infatti allogato il Santissimo Sacramento. Per la visita di Domenico Perozzo cfr. Archivio di Stato di Padova (d'ora in avanti A.S.P.), *Corporazioni religiose soppresse, S. Giustina*, b. 161, fasc. 10, c. 33r. Se è pacifico il *post quem* del 1604, per l'*ante quem* ci si deve accontentare del 1658, data in cui il nostro dipinto era certamente *in situ*. Torna qui utile l'osservazione che l'altare di pertinenza della pala era quello in cui trovava sede il Santissimo Sacramento: conviene infatti osservare che la visita dell'abate del 5 ottobre 1658, pur così scrupolosa nel volere che se ne adorni il tabernacolo, non richiede più il dipinto: ancorché *e silentio* (come sempre, del resto, in questi casi) se ne ricaverà che a questo s'era già adempiuto (si legga in A.S.P., *Corporazioni religiose soppresse, S. Giustina*, b. 161, fasc. 10, c. 54r, ove si chiede "quod supra pinaculus tabernaculi Sanctissimi Sacramenti apponatur imago Salvatoris"). Per le visite degli abati cfr. L. MASCHIETTO, "Ut grex dominicus salubriter regatur, conservetur et custodiatur". *Visite pastorali degli abati di S. Giustina in Padova alle parrocchie dipendenti (1534-1791)*, Padova 1998. Per la parrocchiale di Civè cfr. *ad indicem*; su Domenico Perozzo cfr. alle pp. 213-215 e *ad indicem*. L'interesse del Perozzo per i possedimenti benedettini della zona di Correzzola si riscontra in M. GERVAZI, *Relazioni storiche della chiesa, e monastero di S. Giustina di Padova*, ms., Biblioteca Civica di Padova, BP 373, c. 85.

⁴ A.S.P., *Corporazioni religiose soppresse, S. Giustina*, b. 161, *passim*; b. 174, cc. 140-145; b. 194, vol. XLV, cc. 72-74 e 155-157.

quella di Alessandro Varotari proveniente dall'appartamento abbaziale di S. Giustina.

Così, prescindendo dalle valutazioni stilistiche, il rinvenimento archivistico della visita del 1604 e dell'ordine in essa impartito indurrebbe a pensare che, in un momento non di molto successivo, fosse commesso al Padovanino il dipinto ora agli Eremitani, dal quale assai presto, giusto da non lasciare l'altar maggiore di Civè troppo a lungo disadorno nel rispetto dei dettami del Concilio di Trento, sarebbe stata ricavata la copia, essendo trattenuto a Padova l'originale. È utile a questi fini considerare che l'incarico di abate di Domenico Perozzo, che potrebbe essersi interessato del problema, si estende in questa fase (tornerà a ricoprire la carica negli anni 1612-1616 e 1620-1623) al 1607: il che riporterebbe la tela degli Eremitani ad una datazione anticipata. Tuttavia la libertà del fare pittorico che in essa si riscontra (si notino ad esempio barba e capelli del S. Benedetto) non sembra ripresentarsi nell'*Incredulità di S. Tommaso* (datata 1610; Padova, chiesa di S. Lucia), opera di riferimento della giovinezza di Padovanino, peraltro più genialmente avanzata in quanto ad invenzione verso il rinnovamento proposto dall'artista, per il suo rigore formale e la sua altera fierezza e per la sua più interiore e personale rielaborazione dei dati stilistici cinquecenteschi. Sicché, in conclusione, aperta una nuova ipotesi come qui si è fatto, non può però chiudersi provatamente il discorso.

La lettura che è stata data della tela degli Eremitani⁵, e che si conferma infatti anche nell'integrità della raffigurazione, ha sottolineato come essa sia compositivamente arcaica e un poco spazialmente angusta. Il pittore sembra inoltre impegnarsi qui a mostrare la propria cultura pittorica, citando nella parte alta la pala Pesaro, e ad esibire le proprie abilità nell'uso del brillante espediente prospettico offerto dal *topos* della mano avanzante di Prosdociamo⁶. Forse questi elementi, e la funzionalità devozionale della raffigurazione, hanno determinato la fortuna di questo soggetto. L'entusiasmo tizianesco del Varotari, nella citazione della tela dei Frari, conduceva infatti qui al richiamo di una formula di successo, pur in forma esteriore e superficiale ma proprio per questo tanto più dichiarata. Ciò si congiungeva all'uso di schemi ormai stereotipi nei due santi, schemi a portata di mano nel vasto "prontuario" palmesco, il quale era di altrettanto certo gradimento per la volgarizzazione che offriva del Cinquecento veneto. È appunto questo caso di fortuna

⁵ SACCOMANI, in *Da Padovanino* cit., pp. 127-128.

⁶ *Topos* che risale addirittura, per far esempio di alcuni fra i casi più noti, alla tavola con *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* di Masolino e Masaccio agli Uffizi, alla *Madonna della Vittoria* di Mantegna al Louvre, alla *Vergine delle rocce* di Leonardo e all'*Aristotele* della *Scuola d'Atene* di Raffaello.

della tela di Padovanino, e così dei suoi componenti stilistici, ciò che conviene porre all'attenzione presentando la tela della parrocchiale di Civè, soprattutto perché tale fortuna maggiormente colpisce se si pensa all'arcaicità della composizione di questo lavoro, che tra l'altro non può entrare nel novero dei più significativi dipinti del Varotari.

Affianchiamo a queste note alcune risultanze d'archivio, del tutto inedite la prima e la seconda. Queste si riferiscono rispettivamente al contratto matrimoniale di Alessandro Varotari, stipulato a Padova il giorno 11 agosto 1612, e alla costituzione di un procuratore, il 17 ottobre 1617. Nella prima occasione il Varotari, abitante in Padova in contrada Porciglia, tratta col fratello della sposa, rimasta orfana, Giovanni Mesa, abitante a S. Daniele. Quest'ultimo è creato procuratore nel secondo atto, in cui infatti il pittore, abitante allora in Venezia, è detto proprio in quel momento presente in città (*tunc existens*) in contrada S. Daniele. È interessante il largo mandato offerto qui al cognato, affinché possa agire in Padova, Trento, Verona.

L'esistenza degli altri due atti fu resa nota da Sartori⁷, con l'errata indicazione dell'anno, forse per un semplice *lapsus calami*. Si tratta di una procuratoria, affidata a padre Girolamo Moneghina minore conventuale del Santo, e di un atto livellario, nel quale l'appena nominato procuratore agisce in rappresentanza dell'artista, che risulta allora abitante in Venezia "in contrà di Frari". Nel correggere le date, approfittiamo per rendere noto il testo.

⁷ A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976, p. 231b.

LUCA CABURLOTTO

Appendice

I

A.S.P., *Archivio Notarile*, b. 3765, c. 253

Padova, 1612, 11 agosto

In nome del omnipotente Iddio Amen. Corendo l'anno della natività del reddentor et salvator nostro Jesu Christo mille seicento e dodeci, inditione decima, in giorno di sabato undeci del mese di agosto in Padova nel pubblico pallazzo dalla ragion all'offitio de drago. Presenti domino Gian Battista Sardinio nodaro publico di Padova della contrà de ponte corbo fu del quondam domino Battista et domino Pietro Suman publico comandador fu del quondam Giacomo della contrà delli Contarini, testimonij alle cose infrascrite presenti et insieme con me nodaro rogadi. Essendo che come si asserisse sij stato a honor et gloria del santissimo Iddio tratato et finalmente concluso vero et legittimo matrimonio fra la honesta giovane madonna Caterina figliuola legittima et naturale delli quondam domino Gioanbattista Mesa et madonna Antionia giugali della contrà de S. Daniel di Padova da una parte; et il prudente et honorato homo domino Alessandro delli Varotari pitor fu del quondam famosissimo domino Dario Veronese pitor habitante in Padova nella contrà de Porciglia dall'altra, et essendo conveniente che in esso matrimonio intervenghi dotte perciò hora personalmente costituito, nel luoco predetto alla presentia delli testimonij sopradetti et di me infrascritto nodaro, il magnifico et molto eccellente dottor di legge domino Zuane Mesa detto Zanetto fratello utriusque congiunto della sopradetta madonna Catherina spontaneamente per si heredi et successori suoi ha promesso et per tenor del presente publico instrumento promete di dar, et pagar, in dotte et per nome di dotte ogni eccecion de ragion et di fatto remotta per la soprascrita sua sorella all'antedetto domino Alessandro presente contentante et accetante ducati dosento in tutto da lire 6 soldi 4 danari de piccoli per ducato, parte in danari, contadi, et parte in beni mobilli, et nel infrascritto modo cioè al tempo del sponsalicio ducati cinquanta, et beni mobilli per il valsente et come saranno per experti, et comuni amici extimati d'acordo, et il restante fino alla ditta summa de detti ducati dosento dargheli in danari contadi, nel termine de un anno prossimo venturo, il qual anno se intendi principiar al presente giorno, la qual dotte adesso, come all'hora che serà intieramente pagata et satisfatta nel modo sopradetto, el soprascritto domino Alessandro spontaneamente per si heredi, et successori suoi solennemente obligandosi promete et se obliga apresso detto eccellentissimo domino Zanetto presente stipulante et accetante per nome della detta madonna Catherina sua sorella absente et de suoi heredi, et successori, accetante ben et dilligentemente tenir, governar, et custodir tolendo in sé et sopra di sé ogni caso fortuito che potesse occorer, et quella in tutto, overo in parte dar rendder et restituir in ogni in ogni tempo et in ogni caso questo si doverà restituir, secondo la forma delli statutti overo leggi municipali di questa magnifica città con il patto pero solito et consueto, giusta la forma di essi statuti, cioè che se essa madonna Catherina morirà inanti del detto suo consorte et senza figliuoli lui guadagni la mittà di detta dotte et l'altra mittà sii obligato restituir alli più proximi di quella overo a chi piu piacerà a lei de lassarghila Et se all'incontro mancherà di vitta esso Alessandro inanti della sua consorte, o con figliuoli o senza sol haver debbi tutta la sua intiera dotte de ducati dosento et stian altri ducati cinquanta da lire 6 soldi 4 per ducato delli beni del sopradetto Alessandro suo marito per contradotte et donatione per le nozze e cossi in tutto ducati dosento e cinquanta. Le qual tutte cose soprascritte le parti predette han promesso attender, osservar et adimpir et in alcuna cosa non contrafar o contravenir

UNA COPIA DAL PADOVANINO E ALCUNI DOCUMENTI

per se o vero per altri per qual si voglia ragione o causa sotto obligatione et hipotheca di tutti li lor beni mobilli et stabilli presenti et futuri.

II

A.S.P., *Archivio notarile*, b. 1220, c. 313
Padova, 1617, 17 ottobre

Anno currente a Nativitate eiusdem milleximo sexcentesimo decimo septimo indictione 15 die martis 17 mensis octobris Padue in contrata burgi Sancti Crucis in thalamo inferiori et posteriori domus mei infrascripti nodari (...) dominus Alexander Virrotarius filius quondam domini Darij habitator Venetijs tunc exitens Padue in contrata sancti Danieli fecit instituit creavit et solemniter ordinavit summ verum nuncium et legitimum procuratorem dominum Joannem Mesam eius sororium presentem et acceptantem generaliter ad exigendi petendi et recuperandi omnem et quacumque denariorum quantitatem (...) specialiter Padue Trenti Verone

III

A.S.P., *Archivio Notarile*, b. 2263, c. 26
Padova, 1632, 20 gennaio

In Christi nomine amen. Anno eiusdem nativitatis milesimo sexcentesimo trigesimo secundo. Inditione decima quinta die martis 20 mensis januarij Padue in contracta [cancellato: Domus; sopra la riga: ecclesie cathedralis] in domo habitationis mei infrascripti notarij presentibus domino Antonio Molina carpentario et domino Impoliti Neva finestrario habitatoribus in supradicta contrata testibus ad infrascripta vocatis et rogatis

Il signor Alexandro Varotari pittore quondam Dario habitante in Venetia per ogni miglior modo che ha potuto ha costituito et solenemente ordinato suo vero legitimo procuratore, nontio et commesso il molto reverendo padre maestro Gierolimo Moneghina del ordine de minori conventuali absente come fusse presente specialmente et espressamente a nome di detto signor Alexandro a scoder ogni e qualunque quantità di denari da qual si voglia perssona si per occasion de livelli come per qual si voglia altre cause niuna eccettuata e di quanto riceverà farli fine equetatione si et scrittura publica come privata et se facesse bisogno a comparere davanti a qualunque eccellentissimo giudice o giusdicente di qualunque autorità et anco davanti li illustrissimi signori rettori.

Item a vender et alienare ogni sorta di ragion livelaria di ragione del suddetto signor Alexandro a qual si voglia persona per quelli precij che a detto molto reverendo padre maestro parerà e piacerà et per le cosse predette a far stipular per publico nodaro uno o più instrumenti con quelle clausole solitte [sopra la riga: et consuete] patti modi e conditioni come recerà le dette vendite per le quali possi anco ricevere dalli compratori ogni e qualunque sorte di danaro.

Item a vender, et alienar ogni sorte di beni mobili di ragion del sudetto signor Alexandro e dalli compratori ricevere il denaro come sopra et generalmente a far operar tutte quelle cosse oportune et necessarie si come far potesse il sopradetto signor Alexandro se fosse presente ed autorità di sostituir uno o più procuratori con la medema autorità et potestà quelli renovar ad ogni suo bene placito remanendo sempre saldo e fermo il presente mandato a procura prometendo detto signor Alexandro che tutto quello che sarà fatto e procurato dal sopradetto reverendo padre maestro procurator constituir [sopra la

riga: come sopra] o vero da altri che fussero sustituiti da lui havendo fermi ratto et grato et mai in alcun tempo contravenire per si overo per altri sotto obligation di tutti li suoi beni mobili e stabili presenti e futuri

Deo Optimo Maximo

Ego Stephanus Giachelle filius quondam domini Gasparis habitator Paduae in supradicta contrata publicus veneta autoritate notarius patavinus premissis interfui et rogatis scripsi signo nomine mei appositis solitis et consuetis

IV

A.S.P., *Archivio notarile*, b. 2263, c. 27

Padova, 1632, 22 gennaio

In Christi nomine amen. L'anno corente della salutifera Natività 1632 indictione xv in dì de zobia 22 del mese di genaro in Padoa nel convento delli reverendi padri del Santo nelle stantie del habitatione del reverendo padre maestro Gierolimo Moneghina presente il signor Fidel di Rossi speciale all'insegna del Lion d'orro quondam domino Maino et messer Zamaria Tadiato habitante in casa del molto illustre signor Marc'Antonio Dotto a S. Agata testimonij.

Scode livello il magnifico signor Alessandro Varotari figliolo del quondam signor Dario et della signora quondam Samaritana giugali di ducati cinque da lire sei soldi quattro per ducato in due rate Pasqua et S. Giustina dal magnifico signor Bernardin Burletto nodaro colegiato di questa città fondato sopra una casa posta in Padova in contra de S. Urban fra li suoi confini et desiderando esso signor Bernardin suddetto a francarsi dalla suddetta pension livelaria di essi ducati cinque annui al che condesendendo esso signor Varotari quindi e che costituito alla presentia di sopra detti testimonij e me infrascritto nodaro l'antedetto signor Alessandro Varotari pittor habitante in Venetia in contrà di Frari et spontaneamente per sé e per eredi et successori suoi ha francato et affranca esso signor Bernardin Burletto presente per si et eredi e della suddetta pension livelaria di essi ducati cinque annui fondatti come sopra et questi con l'esborso di ducati settanta che esso signor Burletto ha numerato et esborsato da lire sei soldi quattro per ducato ad esso signor Alessandro presente per si etc et asetraente in doppie undeci da lire 25 l'una ongarì n° 2 cechini n° 4 mantoane 40 ducati venetiani n° 4 et reali n° 1 che il tutto asende alla summa di lire 434 che è il precio suddetto per la francatione del suddetto capitale e pro itta che de cettero esso signor Burletto non sij ne sarà più tenuto pagar il livello suddetto liberandolo della suddetta pension livelaria et capital sudeto chiamandossi sodisfatto anco delli livelli decorssi con patto di mai più adimandarli cossa alcuna ponendolo nel statto et esser che si atrovava esso signor Alessandro varotari avanti la stipulation del presente instrumento di qual tutte cosse a promesso sotto obligation

PAOLA TOSETTI GRANDI

Contributi alle nature morte della scuola di Francoforte-Hanau del Museo Civico di Padova

Il recente riassetto degli edifici storici del Museo di piazza degli Eremitani ha consentito, con la maggior disponibilità spaziale, l'esposizione di molte opere sei-settecentesche, da anni custodite fuori dai circuiti fruibili al pubblico. È ora possibile cogliere la rappresentatività dei generi pittorici di questi due secoli nelle collezioni private e istituzionali confluite, attraverso vicende documentate dagli studi storico-filologici, nel civico museo.

Il genere delle nature morte, diramato nei numerosi temi, è rappresentato con opere significative¹; in particolare la natura morta arcaica², di primo Seicento, che vede "l'alternanza, ma anche l'intreccio"³ di due aree culturali coeve: una italiana ed una transalpina⁴, è rappresentata in museo da quattro dipinti esposti, in origine presso la galleria abbaziale di Santa Giustina e la collezione padovana Adele Sartori Piovene, raffiguranti una *Tavola imbandita con alzata metallica con dolci*, una *Natura morta con cesto d'uva*, una *Tavola imbandita con fruttiera di porcellana con uva e pesche*, una *Natura morta con fruttiera Ming sbecata con prugne*⁵ (figg. 1, 2, 3, 4) di Francesco

* Questo scritto ripercorre e approfondisce il testo di una conferenza dal titolo: *Dipingere il mondo sensibile: i volti della natura morta*, da me tenuta il 22 Maggio 1997 nell'ambito delle iniziative "Arte e musica, i giovedì del museo", promosse dal Comune di Padova e dal Museo Civico.

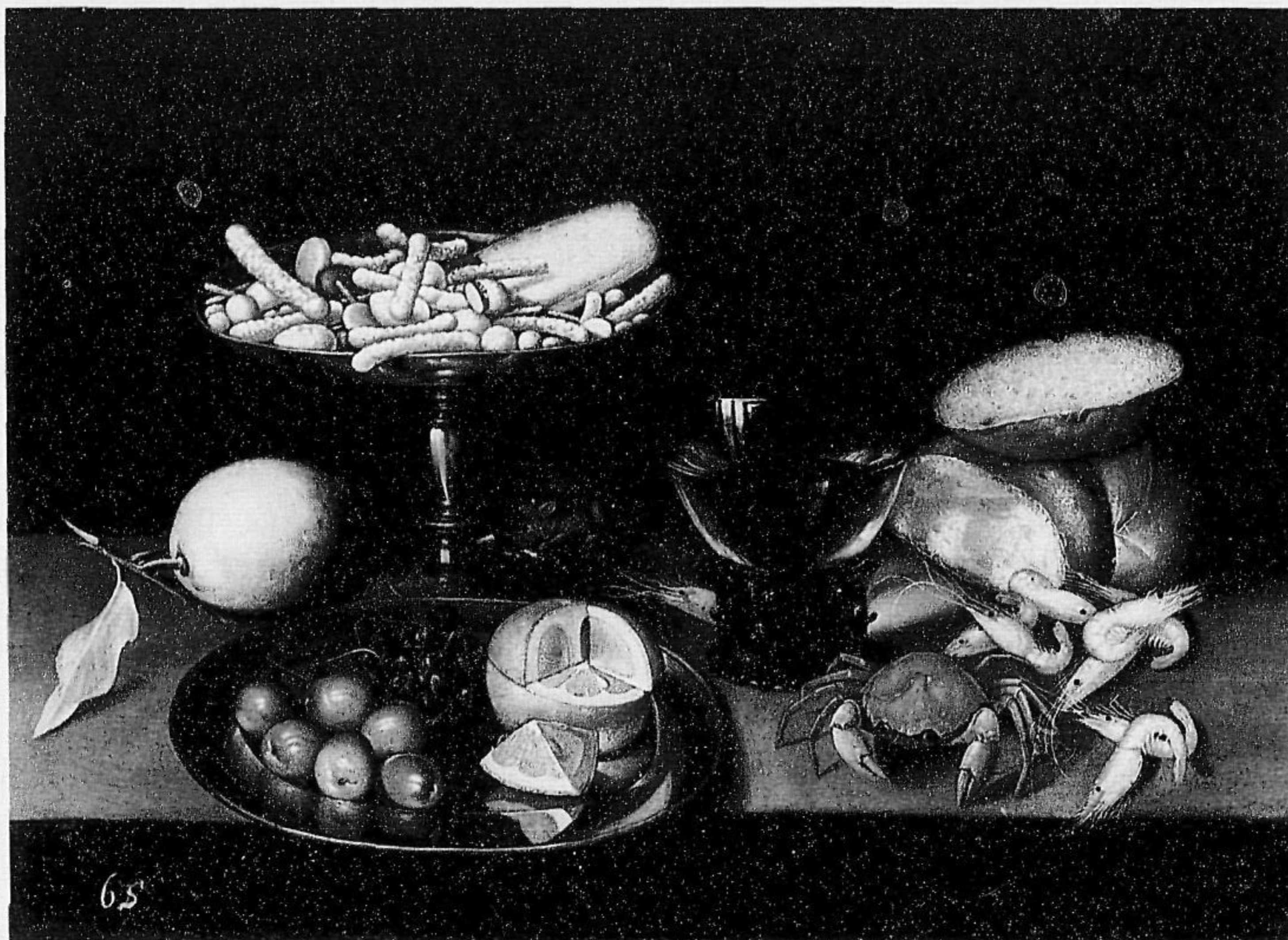
¹ Anche se non tutte esposte in ogni caso tutte studiate in catalogo *Da Padovanino a Tiepolo, Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, catalogo dell'esposizione permanente, a c. di D. BANZATO-A. MARIUZ-G. PAVANELLO, Padova, Musei Civici, 22.III.1997, Milano 1997, *ad indicem* p. 651.

² L'aggettivo ancora oggi valido per la sua pregnanza si deve a C. STERLING, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris 1952. Sul concetto di antichità insiste pure F. BOLOGNA, *Aspetti della antica natura morta italiana*, in *Natura in posa*, catalogo della mostra, a c. di F. BOLOGNA, Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre-ottobre 1968, Bergamo 1968, pp. [I-XXIII].

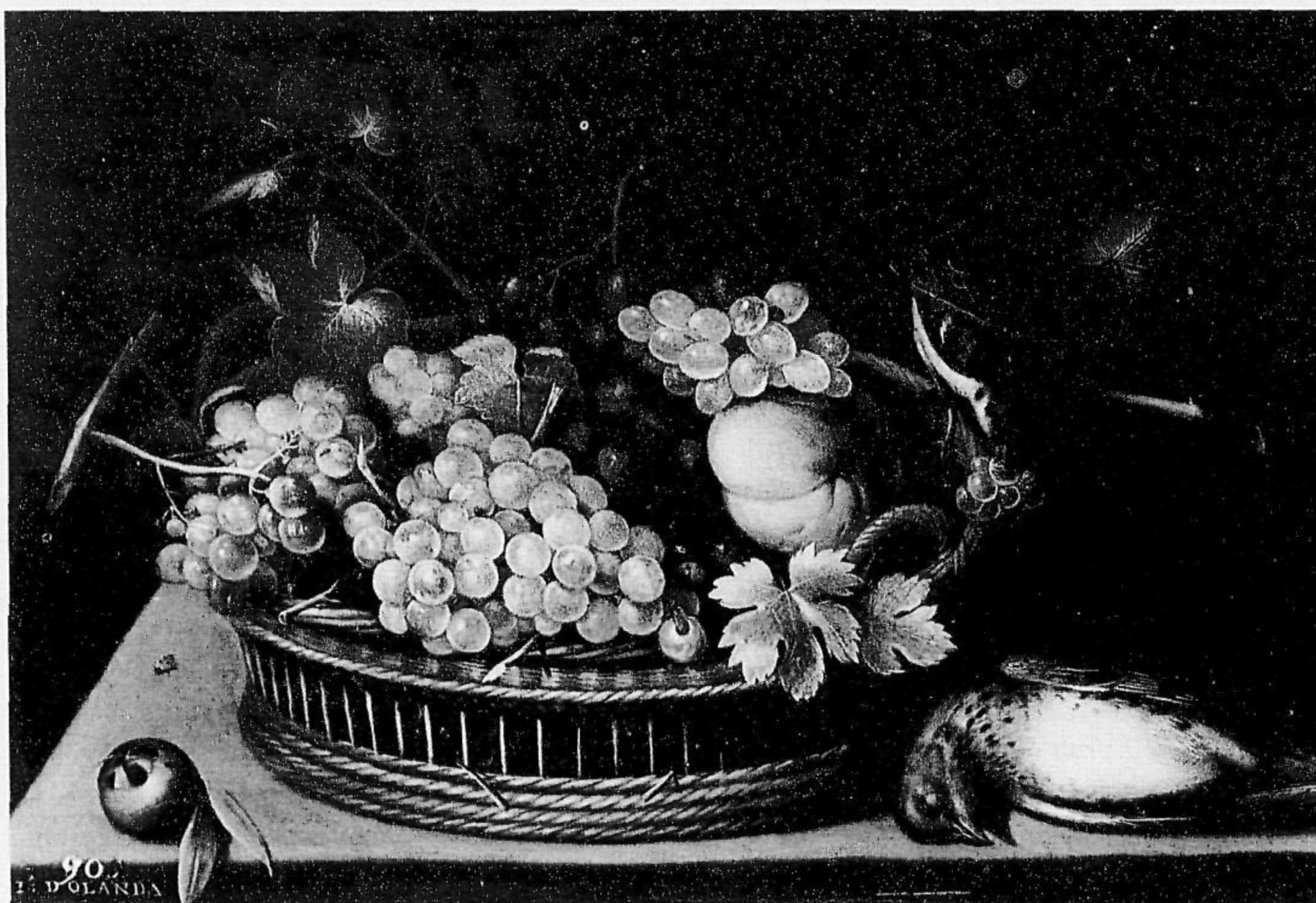
³ M. ROSCI, *La natura morta*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti indagini*, IV, *Forme e modelli*, a c. di F. ZERI, Torino 1982, pp. 83-113: 87.

⁴ Si veda quale ultimo contributo al problema degli influssi fiamminghi in Italia: *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a c. di C. LIMENTANI VIRDIS, Verona 1997.

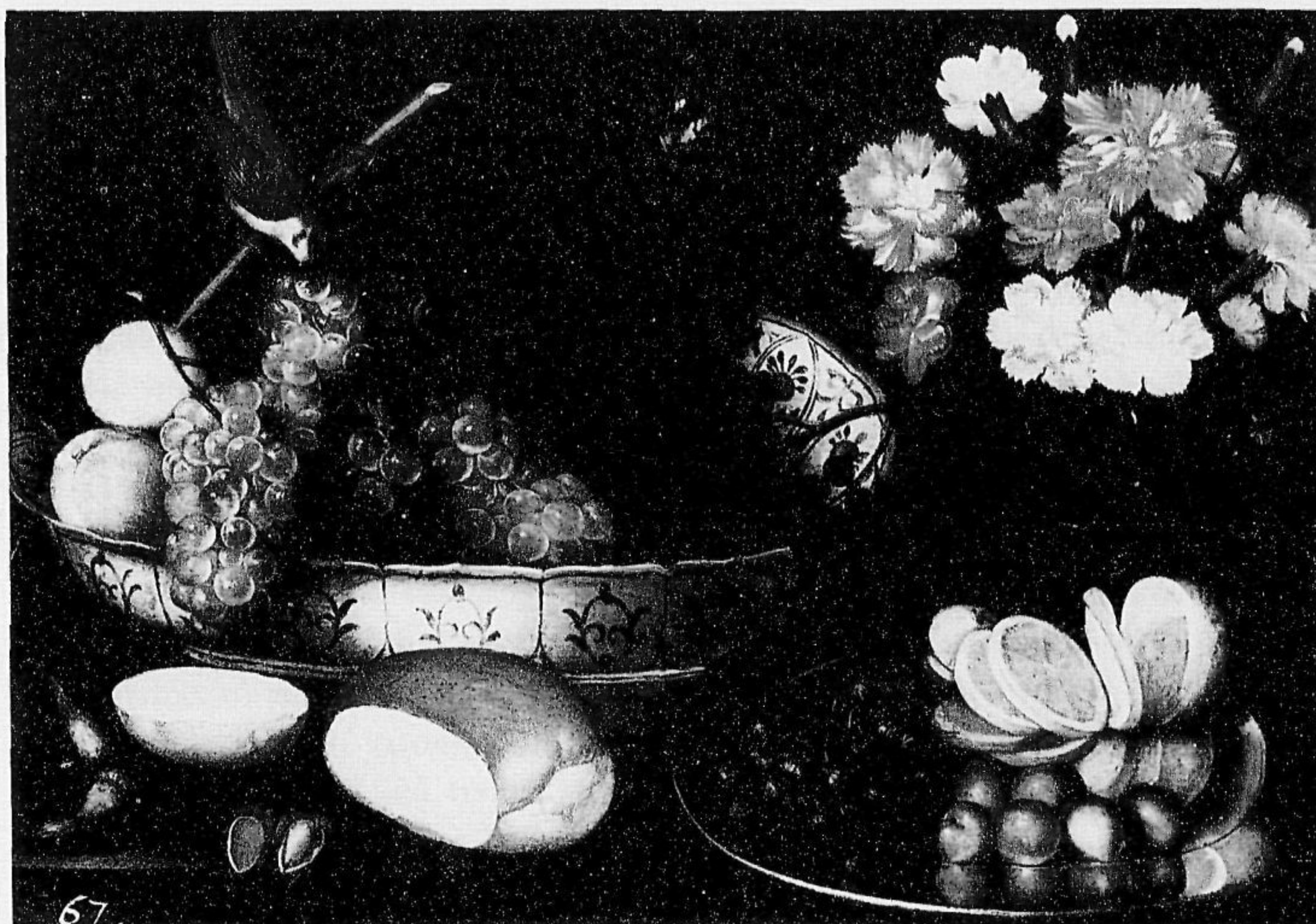
⁵ Non sembra sussistere una logica che costringa i dipinti in sequenza, l'ordine presente è stato scelto solo per progresso numerico inventariale; fornisco una descrizione sintetica, centrata su un elemento di spicco; ritengo si debba distinguere tra tavola imbandita e natura morta,



1. Franz Godin (Francesco Codino): *Tavola imbandita con alzata metallica con dolci*, Padova, Museo Civico



2. Franz Godin (Francesco Codino): *Natura morta con cesto d'uva*, Padova, Museo Civico



3. Franz Godin (Francesco Codino): *Tavola imbandita con fruttiera di porcellana con uva e pesche*, Padova, Museo Civico



4. Franz Godin (Francesco Codino): *Natura morta con fruttiera Ming sbeccata con prugne*, Padova, Museo Civico

Codino⁶ (notizie dal 1621 al 1624), pittore attivo nella scuola tedesca di Hanau e probabilmente, anche se ancora senza documentazione biografica, presente in Italia in ragione delle date apposte ad alcuni dipinti qui conservati, oltre che dell'incrocio con esperienze lombarde coeve rilevabile in sede di analisi stilistica.

Il nome di Francesco Codino, ignoto alle fonti, entra nella storiografia artistica nel 1964, quando Stefano Bottari annuncia la personalità del pittore a seguito dello studio di Gerhard Bott⁷ del 1962 su Isaak Soreau (Hanau 1604-?) e Peter Binoit (Colonia 1590-'93 ca. – Francoforte?, Hanau? 1632), artisti della scuola di Hanau, fondata da Daniel Soreau (Valenciennes ? – Hanau 1619) intorno al 1600, nel 1964⁸ lo stesso Bottari costruisce il catalogo del Codino partendo dalle espunzioni di Bott dal *corpus* di Peter Binoit.

La firma del Codino appare, ora estesa ora contratta, più volte seguita dalla data, nelle seguenti opere: *Natura morta con cesto d'uva*, firmata e datata "F.CO CODINO 1621"; *Natura morta con fruttiera Ming con prugne*, firmata e datata come la precedente "F.CO CODINO 1621"; *Tavola imbandita con alzata metallica con dolci*, siglata "F.CO C.F.", parti di una tetralogia già presso la Galleria romana Di Castro, replicata nelle tavole del Museo Civico di Padova⁹; *Natura morta con fruttiera Ming con prugne*, firmata e datata "FRAN.CO CODINO 1622", già sul mercato antiquario a Basilea; replicata nel dipinto firmato e datato "F.CO C.NO 1623", in *pendant* con un altro soggetto firmato e datato allo stesso modo, già presso Semenzato a Roma; replicata ancora nel dipinto firmato e datato "F.CO CODINO FECIT 1624" (dallo stesso soggetto già in Galleria Di Castro), in passato presso la raccolta milanese De' Capitani d'Arzago¹⁰, in *pendant* con un'altra.

a indicare nel primo caso un coinvolgimento dell'uomo, che ha affettato il pane e i frutti o ha versato il vino per l'imbandigione prima 'di uscire dal quadro', nel secondo caso a indicare un isolamento della scena, apparentemente non frequentata dalla quotidianità dell'uomo.

⁶ M. BINOTTO, *Francesco Codino*, in *Da Padovanino a Tiepolo* cit., pp. 115-118, n.ri 20-23.

⁷ G. BOTT, *Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts. Isaak Soreau-Peter Binoit*, "Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Schriften der Hessischen Museen", 1-2 (1962), pp. 27-93.

⁸ S. BOTTARI, *Fede Galizia*, "Arte antica e moderna", 24 (1963), pp. 309-318: 318, nota 29; S. BOTTARI, "Nature morte" della scuola di Francoforte: J. Soreau, Peter Binoit e Francesco Codino, "Pantheon", XXII, (1964), 11, pp. 107-114.

⁹ Il quarto numero senza firma né data rappresenta una *Tavola imbandita con fruttiera di porcellana con uva e pesche*; BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 109, figg. 6, 4, 7, 5, (per i pezzi già Di Castro). Le serie di quattro dipinti vengono indicate, nel contesto storico della scuola, per la prima volta da me in questo studio con il termine tetralogia, solitamente riferito a testi teatrali e musicali, ma idoneo anche ad opere pittoriche. *Lessico Universale Italiano di Lingua Lettere Arti Scienza e Tecnica*, XXII, Roma 1979, p. 749.

¹⁰ Il secondo numero del *pendant* già presso Semenzato rappresenta una *tavola imbandita con fruttiera di porcellana con uva e pesche e coppette di lamponi*: P. TOSETTI

Dalla data dello studio di Bottari il catalogo del pittore si è costituito intorno alle tavole firmate Francesco Codino per connessione stilistica e formale con dipinti anonimi comparsi sul mercato antiquario, o riportati in luce nei musei dall'oblio della generica indicazione di scuola nordica o fiamminga: decisivi in questo senso sono stati i contributi delle mostre presso la Galleria Lorenzelli di Bergamo dagli anni '60 agli anni '80¹¹, gli apporti di Marco Rosci a più riprese, segnatamente nel 1971 e nel 1987 per i due Codino dell'Accademia Carrara di Bergamo¹² e il contributo di Claudia Pedrini s.d. [1989] per la coppia codiniana della Pinacoteca di Imola¹³ (connessa con due temi della tetralogia già Di Castro e del Museo Civico di Padova) segnalata da Bottari nel 1964, che ne ignorava però la firma, resa nota dalla studiosa, da leggersi sulla tavola raffigurante una *Natura morta con fruttiera Ming con prugne* come: "F.^o C.^[no] 16 [31]", poco più che una sigla quindi, e poco utile, per l'illeggibilità delle due ultime cifre della data, che non consente quindi l'estensione dei dati documentali certi del pittore agli anni trenta¹⁴.

GRANDI, *Franz Godin detto Francesco Codino*, in *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, a c. di G. BOCCHI-U. BOCCHI, Casalmaggiore 1998, pp. 22-45: 22, figg. 17-18 (cui si rimanda per il catalogo del pittore). Il secondo numero senza firma né data del *pendant* già De' Capitani d'Arzago, raffigura una *Tavola imbandita con fruttiera di porcellana con uva e pesche*: BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 109, figg. 8, 10. La tetralogia Di Castro è replicata nelle tavole padovane e nella coppia De' Capitani d'Arzago; esistono tuttavia altre repliche di singoli numeri o di coppie (in Pinacoteca di Imola, come vedremo) note alla letteratura. Tutte queste repliche adottano quasi sempre lievi varianti rispetto al prototipo.

¹¹ Cfr. nota 2; *La natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta straniera nelle collezioni private bergamasche*, catalogo della mostra a c. di I. BERGSTRÖM, Bergamo, Galleria Lorenzelli, settembre 1971, Bergamo 1971; *Parádeisos. Dall'universo del fiore*, catalogo della mostra a c. di A. VECA, Bergamo, Galleria Lorenzelli, ottobre 1982, Bergamo 1982; *Simposio. Cerimonie e apparati*, catalogo della mostra a c. di A. VECA, Bergamo, Galleria Lorenzelli, ottobre 1983, Bergamo 1983; *Forma vera, contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra a c. di P. LORENZELLI-A. VECA, Bergamo, Galleria Lorenzelli, ottobre 1985, Bergamo 1985; *Orbis pictus. Natura morta in Germania, Olanda, Fiandre, XVI-XVIII secolo*, catalogo della mostra a c. di P. LORENZELLI-A. VECA, Bergamo, Galleria Lorenzelli, ottobre 1986, Bergamo 1986.

¹² M. ROSCI, *Baschenis Bettera e Co. Produzione e mercato della natura morta del Seicento in Italia*, Milano 1971; pp. 15-18, 27, note 4, 6, 13, figg. I, II; ROSCI, *Natura morta a Bergamo: collezionismo e specializzazione*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra a c. di F. ROSSI, Bergamo, Palazzo della Ragione, 26.IX-29.XI. 1987, Bergamo 1987, pp. 287-319: 302-303, nota 84, e figg.

¹³ C. PEDRINI, *Francesco Codino*, in *La pinacoteca di Imola, Musei Civici di Imola, Catalogo delle raccolte*, a c. di C. PEDRINI, Bologna s. d. [1989]; pp. 166-169, 172-173, nota 38, e figg.; la studiosa comunica a p.172 che la data presenta le ultime due cifre non chiaramente leggibili.

¹⁴ A. GRISERI, *La natura morta in Piemonte*, in *La natura morta in Italia*, a c. di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 146-179; p. 161; A.

Come si è intuito da questa selezione di opere codiniane, il problema delle repliche d'autore e di bottega da un lato incrementa prodigiosamente il catalogo, dall'altro costringe, lente alla mano, alla disamina morfologica dei soggetti, prima che all'esame stilistico volto all'individuazione delle personalità artistiche.

Bottari rifletteva sulla natura lessicale del nome del pittore e lo riteneva italianizzato¹⁵ come quello del fiammingo Lodewijck Susi (notizie dal 1616 al 1620), chiamato in Piemonte, dove risulta documentato nel 1619-1620¹⁶: Ludovico de Susio. Successivamente Mascherpa proponeva di vedere in uno dei molti animaletti che popolano queste tavole: l'uccellino dal basso ventre piumato di bianco, chiamato popolarmente codino, il motivo-firma del pittore; l'operazione metaforico-allitterante, per il vero speciosa, che ha raccolto consensi e ha contribuito a rendere misterioso il pittore, non può essere comprovata, in quanto il codino è presente in una tavola monogrammata da Peter Binoit in collezione privata di Monaco di Baviera¹⁷; invece l'ipotesi di Bottari è stata convalidata da una serie di contributi di Gerhard Bott¹⁸; quello del 1996, passato inosservato, ha provato che "oltre a Sebastian Stoskopff, nella bottega di Daniel Soreau a Hanau lavorò anche l'apprendista pittore Peter Binoit di Colonia, che aveva sposato una nipote del titolare della bottega. Insieme a lui, si formarono nella bottega anche i figli di Daniel Soreau, i gemelli Isaak e Peter, nati nel 1604 e un suo nipote. Lo stesso Franz Godin, emigrato intorno al 1620 in Italia, dove firmò le sue nature morte come 'Francesco Codino', era parente e allievo di Soreau"¹⁹.

MORANDOTTI, *Francesco Codino*, in *La natura morta in Italia* cit., I, pp. 230-232; hanno stimato, contemporaneamente a C. Pedrini, di circoscrivere la documentazione del pittore agli anni 1621-1624; per una diversa valutazione cfr. nota 6.

¹⁵ BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 109.

¹⁶ Gli estremi della vita risalenti al 1616 sono in S. BOTTARI, *Natura morta* cit., p. 811. GRISERI, *La natura morta in Piemonte* cit., pp. 158, 177, nota 22.

¹⁷ G. MASCHERPA, *Un "seguace" di Renoir 5 anni prima e altre 50 bellezze bergamasche*, "Il Giornale dell'arte", (2 giugno 1983), p. 13; TOSETTI GRANDI, *Franz Godin* cit., p. 36, nota 29.

¹⁸ G. BOTT, *Der stillebenmaler Daniel Soreau und seine schule*, in *Georg Flegel, 1566-1638, Stilleben*, a c. di K. WETTENGL, Stuttgart 1993, pp. 234-240; G. BOTT, *Gli inizi della natura morta nello spazio culturale tedesco*, in *La pittura in Europa. La pittura tedesca*, a c. di G. BOTT, 2 voll., Milano 1996, I, pp. 331-341: 332, II, p. 541; G. BOTT [1], *Sebastian Stoskopffs Lehrzeit in Hanau am Main 1615-1621*, in *Sebastian Stoskopff 1597-1657, Ein Meister des Stillebens*, catalogo della mostra, a c. di M.C. HECK, Strassburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 15.III-15.VI.1997, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 5.VII-5.X.1997, Paris, Strassburg, Aachen 1997, pp. 60-75; G. BOTT [2], "1 blompott-1 bancquet-1 abendbancket..." *Bildmotive und Bildinhalte der Stillebenmalerei in der Gründungsstadt Neu-Hanau*, in *Auswirkungen einer Stadtgründung*, Hanau 1997, pp. 152-175; TOSETTI GRANDI, *Franz Godin* cit., p. 26, note 31-32, p. 31, nota 71.

¹⁹ Le notizie sul Binoit erano già in BOTT, *Stillebenmaler* cit., p. 30; BOTTARI, "Nature

Non mi pare a questo punto azzardato ipotizzare che Franz Godin, di cui non si conosce il luogo d'origine, sia come Soreau vallone, cioè appartenente alla minoranza etno-linguistica franco-tedesca dei Paesi Bassi meridionali, in considerazione della francofonia del suo patronimico, lo stesso può valere per la famiglia d'origine di Binoit.

I saggi di Bott oltre a fornire notizie documentali su alcuni pittori della scuola di Hanau, chiariscono il ruolo di alcune personalità e la loro confessione religiosa, non irrilevante ai nostri fini e consentono così di collocare la vita dell'*atelier* tra due momenti cruciali delle lotte di religione nei Paesi Bassi e nell'Europa centrale: l'esodo dei protestanti scandito dall'assedio spagnolo di Anversa nel 1576, dalla successiva imposizione dell'obbedienza cattolica ai Paesi Bassi meridionali e dalla conquista spagnola di Anversa nel 1585; il nuovo esodo dei protestanti, questa volta dalla Boemia e dal Palatinato, determinato dalla prima fase della guerra dei Trent'anni (1618-1623), dalla confisca dei beni e dalla dura repressione cattolica esercitata dalle forze congiunte imperiali e spagnole ai danni di borghesi, nobili ed intellettuali protestanti²⁰.

Una comunità di profughi olandesi, nella quale erano molti pittori, stabilitesi nel convento abbandonato di Frankenthal, nel Palatinato, vide riconosciuta la propria colonia come città, nel 1577. Analogamente il fondatore della scuola di Hanau, il pittore vallone Daniel Soreau, riparato da Valenciennes, cioè dai Paesi Bassi meridionali, insieme a numerosi correghionali, come lui protestanti, si stabilì prima a Francoforte nel 1586²¹, poi nella vicina Hanau nel 1600²², città poste al confine tra Assia e Palatinato.

Secondo lo storico dell'arte tedesco Joachim von Sandrart (Francoforte 1606-Norimberga 1688), Daniel Soreau fu uno degli architetti della Neustadt di Hanau²³, segno dell'esigenza di definizione del territorio come a

morte" cit., p. 109: sul pittore si apprende la documentazione a Francoforte nel 1610 e il matrimonio nel 1627 con Sarah Soreau; Rosci, *Baschenis Bettera* cit., pp. 27-28, nota 13; J. FOUCART, *Binoit, Peter*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a c. di E. CASTELNUOVO-B. TOSCANO, Torino 1989, I, p. 343.

²⁰ H. TREVOR ROPER, *Principi e artisti, Mecenate e ideologia in quattro corti degli Asburgo (1517-1633)*, Torino 1980; pp. 118, 157-159, 180; BOTT, *Gli inizi* cit., pp. 10-13, 331-332.

²¹ BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 107; J. FOUCART, *Soreau (Soriau), Daniel*, in *Dizionario della pittura* cit., V, p. 274.

²² BOTT, *Gli inizi* cit., p. 332; cui spetta anche la notizia del luogo di nascita: Valenciennes; prima d'ora esso veniva generalmente riferito come Anversa: FOUCART, *Soreau* cit., p. 274.

²³ J. VON SANDRART, *L'Academia Todesca della Architectura, Sculptura e Pittura: odër Teutsche Academie der edlen Bau-Bild und Mahlerey-Kunste*, Nürnberg 1675-1679, I, p. 297; mi piace citare dalla bella seicentina della Biblioteca Universitaria di Padova; FOUCART, *Soreau* cit., p. 274.

Frankenthal; a comprovare la testimonianza di Sandrart è anche la dedica di Wendel Dietterlin nel 1598, in uno dei suoi libri di architettura, in cui si dichiara allievo di Soreau²⁴. La testimonianza del Sandrart è preziosa e attendibile, perché egli imparò il disegno, da Sebastian Stoskopff, proprio nella bottega di Soreau ad Hanau, che frequentò dal 1619²⁵ e dei cui membri scrive nella sua *Academia Todesca*, ricca di notizie su artisti a lui contemporanei, spesso da lui conosciuti personalmente. Sandrart ci parla quindi, dopo Daniel, del quale lamenta la morte improvvisa, dei figli Isaak e Peter (gemelli, Hanau 1604-rispettivamente ?; prima del 1672)²⁶, di Sebastian Stoskopff (Strasburgo 1597-Idstein am Taunus 1657)²⁷ e Peter Binoit²⁸, cioè dei componenti le due generazioni successive a quella del fondatore, che qui ci interessano²⁹. La comparazione dei dati biografici degli artisti permette di delineare la vita dell'*atelier* di Hanau, dal momento della sua fondazione intorno al 1600, lungo il suo sviluppo, fino alla breve stagione successiva alla morte del suo fondatore, quando la direzione passa a Stoskopff, presente ad Hanau fino al 1621³⁰, cioè l'anno del pieno deflagrare della guerra dei Trent'anni.

L'attività di pittore di Daniel Soreau, secondo Foucart, è attestata dal 1608³¹ alla morte; allo stato attuale delle ricerche tuttavia, non ci resta testi-

²⁴ FOU CART, *Soreau* cit., p. 274.

²⁵ BOTT, *Gli inizi* cit., p. 332; G. ADRIANI-S.I., *Sandrart, Joachim von*, in *Dizionario della pittura* cit., V, pp. 40-41; A. WIED, *Sebastian Stoskopff*, in *I cinque sensi nell'arte. Immagini del sentire*, catalogo della mostra, a c. di S. FERINO PAGDEN, Cremona, Centro culturale "Città di Cremona", Santa Maria della Pietà, 21.IX.-12.I.1997, Roma 1996, p. 58: "il pittore e biografo tedesco Joachim von Sandrart (...) dodicenne prese lezioni di disegno da Stoskopff nella bottega di Soreau".

²⁶ FOU CART, *Soreau* cit., p. 274; sul terzo fratello Jan: BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 107; ROSCI, *Baschenis Bettera* cit., p. 28, nota 13; GRISERI, *La natura morta in Piemonte* cit., p. 161: parla di Jan Peter come di un'unica personalità.

²⁷ U. BEYER, *Stoskopff, Sebastian*, in *Dizionario della pittura* cit., V, pp. 388-389; la presenza di Stoskopff nella bottega di Daniel Soreau era già segnalata da BOTTARI, "Nature morte" cit., p.107; WIED, *Sebastian Stoskopff* cit., p. 58.

²⁸ GRISERI, *La natura morta in Piemonte* cit., p. 161: dà rilievo alla testimonianza del Sandrart che serve a stabilire "un filo importante tra nord e sud, tra Francoforte e Roma".

²⁹ Attribuendo al concetto di generazione un valore all'incirca decennale; così infatti ROSCI, *La natura morta* cit., p. 86: "Flegel, Brueghel, Caravaggio, e Bosschaert appartengono alla medesima generazione, nati rispettivamente nel 1563 (ma 1566), 1568, 1570-'71, 1573".

³⁰ BOTT, *Gli inizi* cit., p. 332; BEYER, *Stoskopff, Sebastian* cit., p. 388; WIED, *Sebastian Stoskopff* cit., p. 58; la bottega quindi continua la sua attività con la generazione più giovane di maestri, ma si veda per diversa posizione: MORANDOTTI, *Francesco Codino* cit., p. 230; inoltre cfr. nota 6.

³¹ FOU CART, *Soreau* cit., p. 274; BOTT, *Gli inizi* cit., p. 332. Da due stampe dell'Albertina di Vienna conosciamo i soggetti di due dipinti religiosi: una *Carità romana* e una *Decollazione*

monianza di dipinti del maestro. Sappiamo che prima di giungere ad Hanau nel 1600, fu a Francoforte a partire dal 1586. Qui certamente incontrò un altro pittore della sua generazione: Georg Flegel (Olmütz-Moravia 1566-Francoforte 1638) di confessione riformata e come Daniel Soreau esule, documentato a Francoforte dal 1592, acquisendo la cittadinanza nel 1597. Georg Flegel è considerato il primo artista tedesco a dedicarsi a dipinti autonomi di nature morte³²; Bottari riteneva Daniel Soreau maestro di Georg Flegel e *trait d'union* "tra la natura morta fiamminga e quella dei paesi renani"³³, ma le acquisizioni critiche recenti permettono di riconoscere questo ruolo tanto a Daniel Soreau, quanto a Georg Flegel e così di stabilire, dati biografici alla mano, che i due artisti furono forse coetanei e in relazione tra loro³⁴: una nipote di Daniel Soreau "era imparentata con la famiglia dei pittori van Valckenborch"³⁵, presso cui Flegel era stato apprendista e attivo per diverso tempo³⁶.

Da Georg Flegel deriva alla natura morta della scuola di Francoforte Hanau il carattere arcaizzante e paratattico, tipico delle tavole botaniche a stampa, che esalta la delineazione netta dei singoli oggetti e la loro disposizione isolata sul piano: se di Soreau ad oggi non conosciamo alcun dipinto, sappiamo che Georg Flegel non fu solo pittore eccellente, ma eseguì studi botanici e zoologici all'acquarello di grande qualità, 110 fogli in tutto, conservati a Berlino (Kupferstichkabinett) che rivelano "un tale grado di fedeltà mimetica da far pensare all'esecuzione in funzione della pubblicazione di un trattato di storia naturale"³⁷. Francoforte era un importante centro per la pubblicazione di opere di carattere botanico³⁸; nel 1592 in questa città si

del Battista, BOTT [1], *Sebastian Stoskopffs* cit., p. 66, fig. 2; TOSETTI GRANDI, *Franz Godin* cit., p. 30, nota 58.

³² BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 107; G. ADRIANI, *Flegel, George*, in *Dizionario della pittura* cit., II, p. 341; N. SCHNEIDER, *Nature morte*, Colonia 1991, pp. 89-90, 211; BOTT, *Gli inizi* cit., pp. 331-332; ADRIANI, *Flegel* cit., p. 341; BOTT, *Gli inizi* cit., pp. 331-332.

³³ BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 107.

³⁴ È comprensibile che in assenza di un'interazione ricca di dati biografici, Bottari nel 1964 abbia considerato Sebastian Stoskopff e Georg Flegel condiscipoli presso Daniel Soreau "formatisi entrambi nella sua bottega di Hanau" (*ibidem*, p. 107); meno comprensibile BEYER, *Stoskopff* cit., p. 388: "i senatori Kipp e Schach affidavano (Sebastian Stoskopff) a Daniel Soreau, artista vallone rifugiato ad Hanau-Francoforte, educatosi forse presso il moravo Georg Flegel e Peter Binoit, pittori di nature morte".

³⁵ BOTT, *Gli inizi* cit., p. 333.

³⁶ ADRIANI, *Flegel* cit., p. 341; SCHNEIDER, *Nature morte* cit., p. 211.

³⁷ I. BERGSTRÖM, *Flegel, "L'Oeil"* (1963), n. 102, pp. 2-7, 70; G. OLMÍ, *Natura morta e illustrazione scientifica*, in *La natura morta in Italia* cit., I, pp. 69-91: 81, 89, fig. 76: *Ireos, convolvo e ciliegie*; SCHNEIDER, *Nature morte* cit., fig. a p. 99: *Natura morta con pappagallino*.

³⁸ BOTT, *Gli inizi* cit., p. 333.

stampano gli *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii*³⁹ di Jacob Hoefnagel, figlio del miniatore Georg (Anversa 1542-Vienna 1600): una raccolta di 52 incisioni tratte dai soggetti animali e vegetali delle bordure miniate dal padre, il cui obiettivo non semplicemente documentaristico, è la riproduzione dell'opera dei pittori della natura, come Georg, del quale si conosce il profondo interesse per la grafica naturalistica di Dürer⁴⁰. La rappresentazione di animali, insetti, piante e fiori tanto negli *Archetypa studiaque*, quanto negli acquerelli naturalistici di Georg Flegel, minuziosamente e nitidamente descritti, disposti in ordine rigorosamente paratattico, dichiara, ben oltre il programma naturalistico, la rivalutazione della perspicuità ottica e dell'alta definizione d'esito dei grandi disegnatori rinascimentali. Georg Flegel e con lui, tramite Daniel Soreau, i pittori della scuola di Francoforte-Hanau sono quindi gli esponenti di un neo Rinascimento tedesco: aggettivi come arcaizzante e revivalistico, che il lessico critico ha più volte assegnato a questa scuola, lo comprovano.

L'inedita replica (olio su tavola, cm 17.5 x 22.5), con alcune varianti, (fig. 5) della *Natura morta con topolino, dolcetti e frutta secca* di Georg Flegel dell'Alte Pinakothek di Monaco⁴¹, passata in Galleria Lingenauber di Düsseldorf, da una collezione privata di Stuttgart, con l'attribuzione al maestro, cortesemente segnalatami da Eckart Lingenauber, benché appaia ritoccata un po' dappertutto da un *maquillage* che rialza i tocchi di luce, profila e segna i frutti e arruffa il pelo del topolino, così da far pensare a un *camouflage* ottocentesco o alla possibilità di una replica 'da' piuttosto che 'di' Georg Flegel, comprova il consenso tributato al maestro moravo, senz'altro "il più importante pittore di nature morte del gruppo di Hanau e Francoforte"⁴².

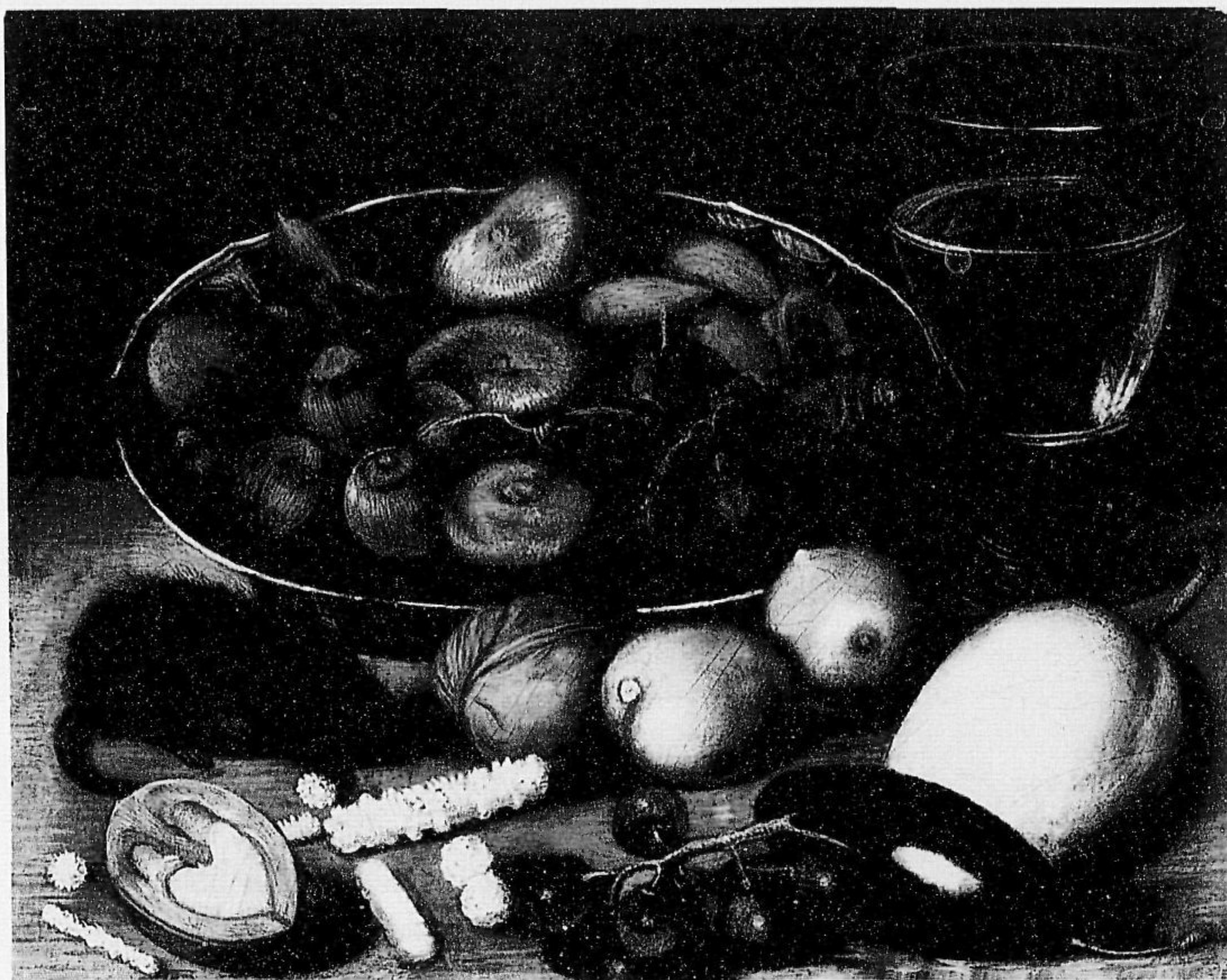
La bottega di Daniel Soreau ad Hanau sembra fosse frequentata in prevalenza da amici e parenti piuttosto che da veri e propri allievi; la circostanza singolare è documentata: Peter Binoit, di fede protestante, della generazione successiva al fondatore della scuola, era discepolo e parente di quest'ultimo; il condiscipolo Franz Godin, pure imparentato al Soreau, risulta quindi legato indirettamente da vincoli parentali anche al Binoit; nell'*atelier* risultano attivi pure i figli di Soreau, Isaak e Peter, nonché Jan, forse maggiore rispetto

³⁹ Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. Aldrovandi 147: la copia è parte della ricca biblioteca del naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi (Bologna 1522-1605) educato a Bologna e a Padova, lettore dello Studio bolognese, promotore della realizzazione dell'Orto botanico (1568) e del Museo di storia naturale bolognesi.

⁴⁰ OLMI, *Natura morta* cit., pp. 76-77, 82.

⁴¹ SCHNEIDER, *Nature morte* cit., fig. a p. 91.

⁴² BOTT, *Gli inizi* cit., p. 336.



5. Pittore tedesco (sec. XVII), *Natura morta con topolino, dolcetti e frutta secca*, Düsseldorf, Galerie Lingenauber

ai due (?-Hanau 1626) e il nipote omonimo, Daniel (Francoforte 1597-?) documentato come apprendista nel 1612⁴³.

Peter Binoit e Franz Godin, probabilmente correligionari e coetanei, stringono tra loro un sodalizio anche di natura estetica; la *Tavola imbandita con alzata metallica con dolci*, siglata "F.co C.F.", ha una singolare vicenda di repliche che giunge a sommare ben sette numeri complessivamente: parte della tetralogia già in collezione romana Di Castro, replicata in uno dei quattro numeri della serie presso il Museo Civico di Padova⁴⁴, presenta altre cinque repliche con minime varianti, due siglate da Peter Binoit: "P/B", di cui una in Galleria Sabauda a Torino⁴⁵ e una in collezione privata a Monaco

⁴³ FOUCART, *Soreau* cit., p. 274; cfr. note 18, 19, 26.

⁴⁴ Cfr. nota 6.

⁴⁵ BOTT, *Stillebenmaler* cit., pp. 87-88, fig. 30; BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 111; ROSCI, *Baschenis Bettera* cit., p. 28, nota 13: al quale si rimanda per la bibliografia sul dipinto; GRISERI, *La natura morta in Piemonte* cit., p. 156, fig. 170; TOSETTI GRANDI, *Franz Godin* cit., p. 41, nota 11.

di Baviera⁴⁶, una ancora in collezione privata a New York⁴⁷, una in collezione privata ad Ancona e l'ultima esibita alla Galleria Lorenzelli di Bergamo⁴⁸. L'iter pittorico che sta dietro a questi esiti è lo smontaggio della scena e la ricostruzione di una replica con lievi varianti a carico di oggetti, animali e vegetali: a questa operazione evidentemente concorrono, in rapporto di cooperazione, Peter Binoit e Franz Godin, usufruendo dei reciproci spunti di lavoro, secondo una pratica che tra un paio di decenni, come individua Rosci, sarà seguita anche nella bottega di Baschenis⁴⁹.

Di fronte al proliferare di queste repliche la *connoisseurship* sembra ammagliata dal gioco degli infiniti rimandi iconografici dei dipinti, incatenati gli uni agli altri a delineare il profilo di una scuola in cui l'indiscussa applicazione all'esercizio della replica conferisce programmaticamente il primato all'opera, sia pure in vista del mercato, piuttosto che all'autore: la tematica arcaizzante, legata però a traslati religiosi d'attualità, il *revival* del supporto ligneo, la perspicuità ottica e la minuzia esecutiva d'antico mestiere, concorrono alla creazione di un prodotto di sicuro impatto sul 'pubblico'.

Bottari evidenzia nello stile di Codino "aggressività ottica" nella resa degli oggetti e preferenza per tonalità di colore basse e aspre, in quello di Binoit "attenzione sottile ai passaggi cromatici", al risalto del colore e conduzione più morbida e sfumata⁵⁰. Credo si possa condividere sostanzialmente questo giudizio, ritengo le peculiarità di Peter Binoit calzanti anche per l'inedita *Natura morta con fruttiera Ming, melone affettato e piatto di peltro con pesche*, (olio su tavola, cm 54 x 75) (fig. 6) di notevole qualità, passata alla Galleria Lingenauber di Düsseldorf da una collezione privata di Cologne e giudicata convincentemente da Eckart Lingenauber opera di Peter Binoit, dopo l'asportazione delle pesanti ridipinture ottocentesche che la deturpavano. Un'altra opera del maestro, la *Natura morta con tre uccellini*, monogrammata e datata 1618, già a Parigi, in Galerie J.O. Leegenhoek, presenta lo stesso riquadro in alto a destra, evidentemente una finestra, mentre la *Natura morta con frutti e fiori*, in collezione privata di Monaco di Baviera mostra lo stesso melone affettato⁵¹. Alcuni eleganti impacci nel dipinto già Linge-

⁴⁶ BOTT, *Stillebenmaler* cit., pp. 87-88, fig. 31; BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 111.

⁴⁷ BOTT, *ibidem*, pp. 87-88, fig. 32; BOTTARI, *ibidem*, p. 111.

⁴⁸ TOSETTI GRANDI, *Franz Godin* cit., p. 23, n.ri 19, 21, p. 36, figg. 21-22; VECA, *Simpósio* cit., 1983, pp. 330-331, tav. XXII; esposta successivamente a Roma presso la Régine's Gallery, si veda: *In proscenio II*, catalogo della mostra, a c. di M. MARINI, Roma, Regine's Gallery, aprile-giugno 1985, Roma, 1985, tav. 22.

⁴⁹ ROSCI, *Baschenis Bettera* cit., p. 27, nota 6.

⁵⁰ BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 112.

⁵¹ Per i dipinti a confronto: E. GREINDL, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Sterrebeck-Bruxelles 1983, p. 62, risp. figg. 34 e 35. Ringrazio Eckart Lingenauber per la generosa disponibilità nel segnalarmi i due dipinti.



6. Peter Binoit, *Natura morta con fruttiera Ming, melone affettato e piatto di peltro con pesce*, Düsseldorf, Galerie Lingenauber

nauber riscontrabili per esempio nella stonatura della fruttiera, nella posa improbabile del melone affettato, ma soprattutto la morbida stesura del colore, una certa tenerezza nella tavolozza e nella regia degli impasti, mi sembra parlino nella direzione del pittore esordiente, già però teso alla ricerca degli effetti di luce caratteristici della scuola, come il riverbero dei frutti sulla qualità specchiante del piatto di peltro: questo episodio si isola dal contesto del quadro come una diafana interpretazione *a la manière d'Allemagne* dei "Persichi naturalissimi" di Ambrogio Figino (Milano 1550 ca.-1608), databili al 1591-'94, veri "incunabol(i) della natura morta lombarda"⁵².

Le ragioni di mercato che giustificano la produzione di queste opere si basano su una domanda e una committenza profondamente rinnovate dai recenti eventi storici; "dagli inventari delle eredità dei ricchi mercanti di Hanau e Francoforte emerge che la borghesia di queste città dava grande importanza all'ostentazione del lusso: di questo fenomeno sono espressione le raccolte d'arte e i cosiddetti gabinetti delle rarità"⁵³. Borghesia e nobiltà,

⁵² A. MORANDOTTI, *Giovanni Ambrogio Figino*, in *La natura morta in Italia* cit., I, pp. 220-221, fig. 251.

⁵³ BOTT, *Gli inizi* cit., p. 336.

promosse dal successo economico, chiedono dipinti che esaltino il loro nuovo *status*, rispecchiato dai simboli di un benessere conquistato con la cultura e il denaro: nelle *Tavole imbandite* compaiono dolci di zucchero, la cui diffusione, legata al controllo del mercato brasiliano, segna una nuova 'rivoluzione del gusto'⁵⁴; nelle *Nature morte* stoviglie preziose, vetri d'arte, posate madreperlancee di finissima incastonatura, parlano di un affinamento del gusto vissuto nel quotidiano, come si può vedere nella *Grande parata di vivande* di Georg Flegel, all'Alte Pinakothek di Monaco⁵⁵.

La prosperità economica si è venuta realizzando di pari passo con l'affrancamento dall'autocrazia cattolica e imperiale; le ragioni della fede riformata che esaltano l'individuo e promuovono la cultura procedente dalla richiesta di traduzioni tedesche della Bibbia e dal conseguente fiorire dell' 'industria editoriale', si esprimono nei traslati religiosi sottintesi dalla morfologia di queste nature morte, decodificate in sede iconologica come *fragilitas*: l'uomo è predestinato alla salvezza, le opere sono inutili e caduche.

Può sorprendere che questi dipinti trovino successiva diffusione in aree religiose cattoliche, in Italia ad esempio. Su regioni di richiamo come il Piemonte e la Lombardia la letteratura si è già molto espressa: Carlo Emanuele I a Torino, amante delle scienze e degli studi naturalistici, caratterizzati dal rigore documentaristico del nuovo secolo, ospita nei suoi palazzi raccolte di preziosità, libri di storia naturale e botanica, nonché dipinti di natura di maestri oltremontani⁵⁶.

Federico Borromeo, a Milano, promuove l'edificazione culturale della Controriforma, tanto nell'editoria (partecipazione alla Congregazione dell'Indice dei libri proibiti)⁵⁷, quanto nell'iniziativa artistica, sulla cui ortodossia vale il pensiero espresso dal cardinale nel *De pictura sacra*⁵⁸. I gusti estetici del prelado puntano tanto al *revival* dei maestri italiani del Rinascimento settentrionale, quanto al naturalismo concettuale fiammingo: Jan Brueghel de Velours (Bruxelles 1568-Anversa 1625), 'pittore di corte' del cardinale dal 1594 al 1596 a Roma e a Milano e corrispondente da Anversa fino al 1624, esegue per il prelado celebri "microscopie florali"⁵⁹, tra cui

⁵⁴ SCHNEIDER, *Nature morte* cit., pp. 89-90, 206, note 87, 89-90: per altre considerazioni sul simbolismo dello zucchero.

⁵⁵ SCHNEIDER, *ibidem*, fig. a p. 93.

⁵⁶ ROSCI, *Baschenis Bettera* cit., pp. 17-18; GRISERI, *La natura morta in Piemonte* cit., pp. 146-165: anche per i riferimenti al Borromeo.

⁵⁷ F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Torino 1992, p. 119.

⁵⁸ BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio* cit., pp. 120-122: relativamente alle prescrizioni paleottiane e borromaiche sull'ortodossia in pittura.

⁵⁹ R. LONGHI, *Un momento importante della storia della natura morta*, "Paragone" (1950) I, p. 34; M. NATALE-A. MORANDOTTI, *La natura morta in Lombardia*, in *La natura morta*

l'ammiratissimo *Vaso di fiori con gioiello*, dove la critica ha voluto vedere traslati religiosi sulla *vanitas* e la *fragilitas*.

Jan Brueghel è l'artista preferito da Borromeo, ma è anche uomo di stretta osservanza cattolica: il cardinale lo raccomanderà, al suo rientro in patria, al vescovo di Anversa, come "persona a me carissima e pel suo merito nella pittura e pel candore dell'animo e de' costumi"⁶⁰: la sua opera incarna per il prelado l'ideale della perfezione artistica. I pittori della scuola di Francoforte-Hanau si troveranno in Italia, percorrendo lo stesso cammino di Jan Brueghel, ma all'apposto, per fuggire la persecuzione cattolica e in tempi diversi: Carlo Emanuele I di Savoia apprezzerà il nitore del loro naturalismo lenticolare. Federico Borromeo, campione della Controriforma, ma accanito collezionista, di sobri costumi, ma di gusto sfarzoso⁶¹, ammirerà il descrittivismo micrografico di questi pittori di nature morte, prendendo le distanze dalle implicazioni simboliche dei loro dipinti⁶², senza contraddire per questo alla sua ortodossia in materia di pittura devozionale⁶³: il suo apprezzamento non comporterà deroghe ideologiche. La Pinacoteca Ambrosiana conserva due nature morte di Isaak Soreau⁶⁴, raffiguranti l'una un *Piatto di peltro con*

in Italia cit., I, pp. 196-215; pp. 196-209: anche per i riferimenti a Carlo Emanuele I; p. 196-197, fig. 213; K. ERTZ, *Jan Brueghel il vecchio*, in *Pieter Breughel Il Giovane (1564-1637/8) – Jan Brueghel Il Vecchio (1568-1625). Tradizione e Progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a c. di K. ERTZ, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 26.IX-20.XII.1998, Lingen 1998, pp. 26-44, figg. 23-25.

⁶⁰ BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio* cit., pp. 127, 424, nota 53.

⁶¹ BOLOGNA, *ibidem*, pp. 116-118.

⁶² BOLOGNA, *ibidem*, p. 133.

⁶³ BOLOGNA, *ibidem*, pp. 127, 130; "(...) (le) varietà di scene (distolgono l'attenzione da un dipinto sacro, ma le) pitture (...) (che) imitando il vero terminato dalla ragione dell'arte, figurano (varie cose) (...) animali, arbori, piante e simili (...) queste non riproviamo, né mettiamo propriamente in numero delle vane, purché siano fatte col suo decoro e proporzionate ai luoghi": spigolature dal *De pictura sacra*.

⁶⁴ BOTT, *Stillebenmaler* cit., p. 30, fig. 11; BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 107-109, figg. 1e 2; ROSCI, *Baschenis Bettera* cit., p. 27, nota 6; GRISERI, *La natura morta in Piemonte* cit., p. 158. La Pinacoteca di Cremona conserva una coppia di tavole raffiguranti un *Cesto di castagne e un coniglio* (Inv. 218) e un' *Alzata di cristallo con pesche e gelsomini* (Inv. 217), anch'essa più volte replicata e ricondotta dalla letteratura prima a Fede Galizia e poi a Panfilo Nuvolone; recentemente è stata individuata da Gianni Toninelli la "scritta da ritenersi originale e coeva alla tavola, posta sul retro del *Cesto di castagne e coniglio*, nella quale si legge "I. RAFAEL SORETIUS FECIT", nome altrimenti sconosciuto alla storiografia artistica, ma che potrebbe forse riferirsi al pittore tedesco Isaak Soreau [...]. Si può solo ipotizzare che il Soreau, la cui attività è ancora oggi poco nota, avesse potuto copiare un originale della Galizia"; F. PALIAGA, *Le nature morte*, in *Cremona-Museo Civico Ala Ponzone, La Pinacoteca, Origine e collezioni*, Cremona 1997, pp. 101-103, figg. 62, 63; all'autore si fa riferimento per la sintesi della vicenda attributiva, nonché per il problema delle repliche. A conferma della novità di questo nome d'artista: s. A., *Soreau (Soriatu), Daniel*, in U. THIEME-F. BECKER, XXXI, Leipzig 1937, pp. 290-291; s. A., *Soreau (Soriatu), Jan*, *ibidem*; s. A., *Soreau (Soriatu), Peter*, *ibidem*;

uva e coppa di ribes, l'altra un *Piatto di peltro con pesche e vaso di fiori*, in ambedue sono raffigurati garofani recisi sul tavolo, che indicano un pronto aggiornamento di Soreau in direzione di Brueghel; ciò si ripropone per l'altro esule: Franz Godin, che registra prontamente lo stesso motivo bruegheliano nella *Natura morta con fruttiera Ming e alzata metallica*, in *pendant* con la *Natura morta con cesto di frutta e alzata metallica*, ora all'Accademia Carrara di Bergamo⁶⁵.

Il Piemonte e la reggia sabauda di Carlo Emanuele I, da un lato, la Lombardia e Milano con la 'corte' prelatizia di Federico Borromeo dall'altro, sono, per la *leadership* artistica delle loro aristocrazie, centri di attrazione elettiva per i pittori ultramontani di natura morta, che qui confluiscono sospinti dal deflagrare della guerra dei Trent'anni, come sembrano suggerire le presenze insistenti sugli anni dal 1619 al 1624.

Ludovico de Susio risulta documentato a Torino non oltre il 18 ottobre 1620⁶⁶, egli firma e data nel 1619, per Carlo Emanuele I di Savoia, una splendida natura morta ora al City Art Museum di Saint Louis, raffigurante un *Topolino in atto di rosicchiare*, metafora evidente della caducità della vita: anche il Borromeo annovera nella sua quadreria il *Topo e una rosa* di Jan Brueghel, oggi all'Ambrosiana⁶⁷.

Isaak Soreau esegue, per il principe piemontese, due nature morte con *Cestino di frutta e fiori*, conservate ancora in Galleria Sabauda a Torino, e ricordate nell'inventario del 1635 del Della Corna: la corretta attribuzione al maestro di Hanau spetta al Bott⁶⁸. Lo stesso museo conserva la *Tavola imbandita con alzata metallica con dolci* di Peter Binoit, siglata dal maestro, che abbiamo visto legata in rapporto di replica con le tetralogie padovana e Di Castro di Francesco Codino. Isaak Soreau e Peter Binoit possono essere giunti a Torino entro il 1620: il Binoit, ancora a Francoforte in quest'anno, segna infatti "FRANCFORT 1620" il *Vaso di fiori con ghirlanda e pappagalli*⁶⁹ (Darmstat, Hessisches Landesmuseum).

s. A., *Soreau ou Sorian ou Soriau (Daniel)*, in E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Saint-Ouen (Seine) 1955, VIII, p. 25; *Soreau ou Soriau ou Sorione ou Sorious (Jan)*, *ibidem*; *Soreau ou Soriau (Peter)*, *ibidem*; significative sono l'italianizzazione e la latinizzazione del patronimico per il pittore Jan, figlio di Daniel, notata, a quanto mi risulta, solo dal Bénézit ed in evidente sintonia con la recente scoperta della firma sulla tavola cremonese. La latinizzazione del patronimico è anche in alcune firme di Flegel; TOSETTI GRANDI, *Franz Godin cit.*, pp. 26-27.

⁶⁵ ROSCI, *Baschenis Bettera cit.*, p. 27, nota 6.

⁶⁶ GRISERI, *La natura morta in Piemonte cit.*, p. 159, fig. 164.

⁶⁷ ROSCI, *Baschenis Bettera cit.*, p. 17.

⁶⁸ BOTT, *Stillebenmaler cit.*, p. 30; ROSCI, *Baschenis Bettera cit.*, pp. 27-28, nota 13; GRISERI, *La natura morta in Piemonte cit.*, p. 161.

⁶⁹ BOTT, *Gli inizi cit.*, pp. 332-333, fig. 351.

La documentazione di Francesco Codino raggruppa in Italia le date e le opere che ci consentono di trasformarlo, da un concetto astratto, in una personalità artistica chiaramente individuabile. Per il maestro, allo stato attuale delle ricerche, si possono indicare come luoghi d'elezione in Italia, la Lombardia ed il Veneto: abbiamo visto sue opere già in collezione De' Capitani d'Arzago a Milano, una di esse è quella che reca la data 1624 e all'Accademia Carrara di Bergamo; una coppia di nature morte: un *Cesto di frutta con alzata con dolci* e un *Cesto di frutta con vassoio con dolci* è conservata alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano⁷⁰. Nell'ambito delle riflessioni sugli influssi stilistici e gli scambi di motivi pittorici è illuminante il confronto tra l'*Alzata metallica con pesche e beccacce morte sul piano*, databile intorno al 1625, di Panfilo Nuvolone (Cremona 1581-Milano 1651 ca.) in collezione Silvano Lodi a Campione⁷¹, la *Natura morta con fruttiera Ming e alzata metallica con pesche* della coppia presso la Carrara di Bergamo di Francesco Codino⁷² e la replica con *Natura morta con fruttiera Ming con prugne*, firmata e datata da Codino 1624 già in collezione De' Capitani d'Arzago. I due artisti mutuano scambievolmente alcuni motivi: Panfilo riprende, quasi ritagliandolo e situandolo allo stesso modo, a bordo tavolo a sinistra, il motivo codiniano dei due uccelli predati, dai becchi aguzzi e dalle zampe rigide, da uno dei numeri delle tetralogie di Padova e romana Di Castro e della coppia De' Capitani d'Arzago; Codino peraltro ricalca puntualmente, nella *Natura morta* dell'Accademia Carrara di Bergamo, la ricca cesellatura dell'alzata metallica, di derivazione bruegheliana⁷³, che Panfilo esibisce nel quadro di Silvano Lodi; a palesare la diversa formazione artistica sono i frutti sulle alzate: assolutamente figiniani in Panfilo, scientificamente botanici in Codino. Il singolare scambio di motivi tra i dipinti dei due maestri denuncia chiaramente la possibilità di un loro incontro entro la metà del terzo decennio del Seicento.

Nel 1619, come sappiamo, muore Daniel Soreau. Sebastian Stoskopff, di fede protestante, apertamente palesata nello spartito musicale raffigurato nell'*Estate o i cinque sensi*⁷⁴, giunto nel 1615 ad Hanau da Strasburgo,

⁷⁰ M. PRECERUTTI GARBERI, *13^a Settimana dei musei*, 12-19 aprile 1970, Pinacoteca del Castello Sforzesco, dipinti restaurati, catalogo, Milano 1970, pp. 40-42 e figg.

⁷¹ LORENZELLI-VECA, *Forma vera* cit., pp. 151-154, fig. 52; *Natura morta italiana. Tre secoli di natura morta italiana. La raccolta Silvano Lodi*, catalogo della mostra a c. di L. SALERNO, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, 27.XI.1984-22.II. 1985, Firenze 1984, pp. 58-59, fig. 19.

⁷² ROSCI, *Baschenis Bettera* cit., pp. 15-17, figg. I e II; ROSCI, *Natura morta a Bergamo* cit., p. 303, nota 84 e figg.; MORANDOTTI, *Francesco Codino* cit., p. 232, fig. 263.

⁷³ ROSCI, *Baschenis Bettera* cit., p. 27, nota 4.

⁷⁴ J. MILICUA, *Sebastian Stoskopff*, in *I cinque sensi* cit., pp. 244-245 e fig. con la messa

affidato dal Consiglio comunale della sua città al maestro vallone per la cura del suo apprendistato pittorico⁷⁵, gestisce l'*atelier* dalla data della morte improvvisa del caposcuola nel 1619 fino al 1621, quando gli sconvolgimenti della guerra dei Trent'anni lo indurranno ad emigrare a Parigi, dove si unirà al gruppo protestante dei "pittori della realtà" di Saint-Germain-des Prés⁷⁶. Sebastian Stoskopff sarà successivamente a Venezia nel 1629, per ritornare a Strasburgo solo nel 1641⁷⁷.

Si può pensare che il 1621 rappresenti un anno cruciale per l'*atelier* di Hanau che, al confine tra Assia e Palatinato, dovette risentire pesantemente della persecuzione cattolica sui protestanti; si sa che a Sebastian Stoskopff, esule, si unirono Franz Godin e la vedova di Daniel Soreau, in ragione dei documenti pittorici italiani datati dal 1621 al 1624, nonché Isaak Soreau e Peter Binoit, per la presenza dei loro dipinti alla Sabauda e all'Ambrosiana; sembra quindi che il percorso da Francoforte alla Francia o da Francoforte attraverso le Alpi occidentali, al Piemonte e alla Lombardia, sia stato per questi maestri non tanto o non solo un viaggio di studio, quanto una fuga dall'intolleranza delle guerre di religione.

È impossibile dire quanto durò questo esilio per ciascuno di questi pittori: per Stoskopff più che per gli altri. Peter Binoit è di nuovo ad Hanau nel 1627: a questa data è documentato il suo matrimonio⁷⁸; non abbiamo supporti datati per Isaak Soreau, ma solo i dipinti per il Savoia, inventariati nel 1635, e per il Borromeo.

Per Franz Godin abbiamo le date segnate sui dipinti conservati in Italia, la provenienza della serie già Di Castro si può far risalire solo a prima del 1963⁷⁹; la coppia di Imola proviene dalla collezione settecentesca imolese di Francesco Vespignani⁸⁰; i dipinti lombardi provengono da collezioni "perlomeno ottocentesch(e)"⁸¹, ciò vale per la coppia milanese già De' Capitani

in musica della parte finale del Salmo 76, con l'ammonimento a riflettere sulla morte, nella versione apprezzata da Calvino.

⁷⁵ BOTT, *Gli inizi* cit., pp. 332; WIED, *Sebastian Stoskopff* cit., p. 58.

⁷⁶ BEYER, *Stoskopff* cit. pp. 388-389.

⁷⁷ BOTT, *Gli inizi* cit., pp. 332.

⁷⁸ Cfr. nota 19.

⁷⁹ Il 27 marzo 1963 viene esitata da Sotheby's a Londra dalla precedente proprietaria Silvia Combe; BOTTARI, "Nature morte" cit., p. 109.

⁸⁰ Confluita poi per via ereditaria nella collezione dei parenti Giovanni Maria e Vincenzo Calderini. "La lunga permanenza nel nord Italia" del padre di Francesco Vespignani, Giovanni Sebastiano, può "ipoteticamente costruire la spiegazione della presenza dei dipinti (...) nordici nella raccolta Vespignani Calderini: PEDRINI, *Dipinti Calderini*, in *La Pinacoteca di Imola* cit., pp. 164-166, note 10-13, 17-18; TOSETTI GRANDI, *Franz Godin* cit., pp. 31, 45, note 78-79.

⁸¹ MORANDOTTI, *Francesco Codino* cit., p. 230.

d'Arzago, per quella del Castello sforzesco⁸² e per il *pendant* della Carrara di Bergamo⁸³. Solo i dipinti della tetralogia padovana si possono far risalire a inventari secenteschi, come i dipinti di Isaak Soreau e Peter Binoit per Carlo Emanuele I, citati nell'inventario del Della Corna del 1635, di Ludovico de Susio, documentato presso il Savoia nel 1619-'20 e di Isaak Soreau all'Ambrosiana⁸⁴.

La galleria abbaziale di Santa Giustina fu allestita dall'abate Massimo Gervasi tra il 1679 e il 1684⁸⁵, il primo inventario del triennio 1688-1691⁸⁶ ricorda i quattro dipinti in esame con la designazione di "Fruttier(e) (...) d'incerto", replicata quattro volte. Gli inventari ottocenteschi sono lacunosi: tralasciano prima due, poi uno, dei numeri della tetralogia e sono privi di attribuzioni illuminanti⁸⁷. Non sappiamo quando le tavole entrarono nella collezione abbaziale e credo non sia pacifico ritenere i benedettini di Santa Giustina protagonisti di questa scelta estetica⁸⁸: nella galleria le tavole risultano figurativamente isolate dal contesto culturale degli altri dipinti, mentre i benedettini non sembrano avere un piano collezionistico così fortemente motivato e mirato come quello di Carlo Emanuele I a Torino e di Federico Borromeo a Milano. Sulla personalità dell'allestitore, abate Massimo Gervasi, non sappiamo nulla. I dipinti però sono attestati *ab antiquo*.

⁸² Cfr. nota 70.

⁸³ Provenienti da "una collezione bergamasca di accertata antichità": cfr. nota 72.

⁸⁴ Cfr. note 64, 66, 68.

⁸⁵ G. MARIANI CANOVA, *La Galleria dell'appartamento abbaziale di S. Giustina*, in *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra a c. di A. DE NICOLÒ SALMAZZO-F.G. TROLESE, Padova, Abbazia di Santa Giustina, ottobre-dicembre 1980, Treviso 1980, pp. 137-148: pp. 140-143;

⁸⁶ G. MARIANI CANOVA, *Alle origini della Pinacoteca civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la galleria abbaziale di S. Giustina*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXIX (1980) pp. 3-221: alla quale si rimanda per l'*excursus* inventariale.

⁸⁷ Problematica è la presenza su tre dipinti dell'iscrizione apocrifa "LUCA D'OLANDA", che sembrerebbe precedere la numerazione a biacca dell'angolo inferiore sinistro, presente in molti dipinti abbaziali, apposta tra il 1750 e il 1811: MARIANI CANOVA, *Alle origini* cit., p. 17, n. 22. Essa non compare nel quadro in collezione ottocentesca padovana Piovene, giudicato (cfr. nota 6) proveniente dalla serie abbaziale in soluzione delle lacune inventariali ottocentesche. Il problema sta nel fatto che l'ipotesi di un passaggio di proprietà, dal mio punto di vista, sarebbe ostacolata proprio dall'assenza dell'iscrizione apocrifa: perché la proprietaria l'avrebbe fatta asportare, se nella sua collezione erano presenti altri pezzi attribuiti a Luca d'Olanda, tutti descritti con orgogliosa estimazione? (Archivio del Museo Civico di Padova, legato Adele Sartori Piovene, f. 11 v. n. 42) A. PACCAGNELLA, *Cerchia del "Maestro delle mezze figure"*, in *Ponentini e foresti, Pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra a c. di C. LIMENTANI VIRDIS-D. BANZATO, Padova, Museo Civico del Santo, 16.V.1992-31 XII.1992, Roma 1992, pp. 58-59, nota 9: per gli altri due dipinti in collezione Piovene con iscrizione "LUCA DI LEIDA".

⁸⁸ Cfr. nota 6; tre dipinti della tetralogia vennero attribuiti per la prima volta al Codino da M. LUCCO, *Francesco Codino*, in *I benedettini a Padova* cit., p. 336, note 217-219.

Sebastian Stoskopff è documentato a Venezia nel 1629, la città può aver accolto anche Franz Godin; il passo verso Padova non sarebbe stato lungo, le ragioni dell'attrazione: non tanto l'omaggio alla città d'arte, possibile, quanto il richiamo della *Natio Germanica*⁸⁹ frequentante lo Studio patavino, nonché l'Orto botanico, ormai rinomato come quello di Leida, che vantava una solida presenza della *Natio* tra i suoi prefetti, risalendo a Melchiorre Guilandino (Marienburg 1520-Padova 1589), prefetto dal 1561 al 1589, scendendo a Jean Prévost, il Prevozio (Delemont, Svizzera 1585-Padova 1631) prefetto dal 1616 al 1631, nonché medico della *Natio*, morto di peste e a Johann Rhode, il Rodio (Copenaghen 1587-Padova 1659) prefetto nel 1631⁹⁰.

Lo Studio patavino era tollerante in materia di religione per volere della Serenissima, ma "le autorità ecclesiastiche vedevano non senza preoccupazione, affluire allo Studio gli studenti luterani, ritenuti infetti di eresia". La Chiesa, a Padova, a causa della mediazione della Repubblica, non riusciva nel suo controllo sull'Università così efficacemente come a Bologna: Venezia temeva l'esodo dallo Studio degli studenti e perciò moderava lo zelo degli inquisitori contro gli oltremontani riformati; nel 1587 la Serenissima concedeva libertà di coscienza ai tedeschi e immunità da eventuali condanne del clero; nel 1616 istituiva il Collegio veneto artista, che concedeva le lauree per autorità della Repubblica Veneta, liberando i candidati dalla professione di fede cattolica⁹¹. Padova quindi dovette sembrare ad un artista tedesco di fede protestante un luogo di elezione naturale.

Ritengo che la committenza a Franz Godin dei quattro dipinti del Museo Civico vada vista nell'ambito culturale e religioso della *Natio Germanica* di Padova, forse da ricondurre ad un prefetto dell'Orto botanico o un docente dello Studio, traendo le conclusioni di un'evidente estraneità dei benedettini verso un artista di fede riformata. Solo più tardi le tavole possono essere giunte, senza più la memoria del loro pittore, alla galleria di Santa Giustina, forse attraverso un lascito, questo spiegherebbe anche l'oblio degli inventari abbaziali di fine Seicento, intorno all'autore dei dipinti.

⁸⁹ L. ROSSETTI, *L'Università di Padova. Profilo storico*, Trieste 1983, pp. 37-40.

⁹⁰ R. TREVISAN, *Melchiorre Guilandino*, in *L'Orto botanico di Padova 1545-1995*, a c. di A. MINELLI, Venezia 1995, pp. 59-61; P. MARIANI, *Jean Prévost*, in *L'Orto botanico cit.*, pp. 70-71; P. MARIANI, *Johan Rhode*, in *L'Orto botanico cit.*, pp. 71-72.

⁹¹ L. ROSSETTI, *L'Università di Padova cit.*, p. 40; per le vicende successive il primo Seicento e la soppressione dei consiglieri delle nazioni nel Settecento: pp. 51-52.

LOREDANA MELICA

La chiesa di S. Martino di Pianiga Indagine storico-artistica

Analisi storica del territorio

La villa di Pianiga ha origini antichissime, che si possono far risalire al II-I secolo a.C., periodo in cui l'assegnazione di terre a cittadini romani o romanizzati e la costruzione di importanti assi viari portarono ad una massiccia occupazione romana della "Venetia".

La presenza romana nel territorio pianighese è attestata da numerose tracce archeologiche e toponomastiche¹.

La stessa denominazione latina, *Planica*, accettando l'ipotesi dell'Olivieri, deriverebbe dal nome di persona romano: *Pellius-Pellianus*, con l'aggiunta del suffisso prediale - ica².

Non è raro trovare che porzioni di terra, registrate nelle mappe con il nome del primo assegnatario, conservino tale nome anche nel caso di un passaggio di proprietà. Infine Pianiga era inserita nell'agro centuriato *Cis Musonem* o di Camposampiero, occupando l'estremo lembo di sud-est, dove la centuriazione termina³.

Nel periodo delle grandi invasioni Pianiga seguì la sorte dei villaggi contermini, subendo saccheggi e distruzioni dalle orde di barbari che sempre più numerose dilagavano nella Pianura Padana.

Il 563 segnò il definitivo insediamento dei bizantini nel Veneto, ma solo pochi anni più tardi il loro dominio fu contrastato dall'arrivo dei longobardi. Dopo anni di lotte, si giunse all'accordo del 603, grazie alla mediazione di Gregorio Magno.

Nella spartizione della penisola, i nostri territori furono così divisi: Venezia continuò a far parte del dominio bizantino, mentre la terraferma passò nelle mani dei longobardi.

¹ C. MENGOTTI, *Testimonianze archeologiche del territorio a nord-est di Padova*, in *Misurare la terra: centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso veneto*, Modena 1984, pp. 159-166.

² D. OLIVIERI, *Toponomastica veneta*, Firenze 1961, p. 3.

³ L. BOSIO, *Capire la terra: la centuriazione nel Veneto*, in *Misurare la terra cit.*, Modena 1984, pp. 15-21

È entrato nella leggenda un capitano longobardo di nome Gunz, che venne in possesso del territorio dell'attuale Vigonza (*Vicus guntius* o *vicus Gunzae*)⁴.

Considerata la vicinanza di Pianiga a Vigonza, non sembra azzardato ipotizzare che la giurisdizione di Gunz si estendesse anche al territorio di Pianiga. Ma le prime testimonianze documentate dell'esistenza di Pianiga risalgono solo all'Alto Medioevo. I primi possessori di terre risultano essere stati alcuni membri della famiglia dei Partecipazio. Nel testamento del doge Giustiniano Partecipazio, datato 829, tra gli otto fondi destinati al monastero benedettino di S. Ilario, è compreso anche un fondo *Storpetho* "capite firmante in Cautenella (Caltanella) cum casis, curtis, ortis, terris, vineis, silvis"⁵.

Il Gloria, il Marzemin e il Pavanello collocano tale fondo in un'area compresa tra Mellaredo e Pianiga⁶.

Ma, secondo Lanfranchi e Strina, i beni concessi al Monastero non sono facilmente individuabili né per localizzazione né per estensione. I confini definiti nel testamento si appoggiano esclusivamente a fiumi, il corso dei quali è, nel tempo, profondamente mutato. Inoltre, secondo gli studiosi, il documento cita i beni con il nome generico di "loca", senza fornire sufficienti precisazioni a riguardo della loro estensione territoriale⁷.

È difficile trovare argomentazioni che convincano del contrario, data la penuria di fonti documentarie.

Secondo il Cessi, il Clarino, un tempo emissario del *Medoacus major*, dopo l'atrofizzazione di quest'ultimo, alimentato dalle acque del Tergola, diede origine a un sistema fluviale completamente indipendente dal Brenta e, in tal modo, segnò il confine tra il "regnum" e il ducato, tra i territori rivendicati dal doge di Venezia, in quanto proprietà assoluta e incontestata del ducato, e quelli concessi al Monastero di S. Ilario⁸.

In particolare, tra i beni concessi al monastero, il Cessi menziona le corti di *Ceresaria e Pladano*, nel triangolo Pianiga-Strà-Tergola, collocate sulla sinistra del Clarino.

⁴ L. GALLO, *Vigonza e i suoi signori*, Padova 1976, p. 36.

⁵ A. GLORIA, *Codice diplomatico padovano dal secolo sesto a tutto l'undicesimo*, I, Venezia 1877, p. 42, doc. 7.

⁶ A. GLORIA, *Dell'agricoltura nel padovano*, I, Padova 1855, pp. 220-235; G. MARZEMIN, *Le Abazie veneziane di S. Ilario, Gregorio e Benedetto*, I, Venezia 1912, p. 103; G. PAVANELLO, *La storia della Laguna*, Venezia 1935, p. 134.

⁷ L. LANFRANCHI, B. STRINA, *S.S. Ilario e Benedetto e S. Gregorio*, Venezia 1976, p. XXIII.

⁸ R. CESSI, *La diversione del Brenta e del delta ilariano nel secolo XII*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", LXXX (1920-21), II, pp. 1-6.

Ma neppure per le corti di *Ceresaria* e *Pladano*, sulle quali il monastero esercitava lo *ius decimationis* e ricordate in tutti i documenti, è possibile stabilire con certezza la collocazione topografica.

Nel diploma imperiale dell'839, *Pladano* è una "curticella" con *massaricie*, vigneti, campi, prati, boschi, fiumi, porti, mulini, luoghi di caccia; i suoi confini sono il Tergola fino alla fossa Visignon, il fiume Una e il "vicus" *Pladano*.

Negli altri diplomi, dall'883 al 1025, i confini di *Pladano* e *Ceresaria* sono l'isola di *Pisniga*, la "Strata" (Strà), il Tergola e lo stesso vico *Pladano*⁹.

Ma questi confini cambiano improvvisamente nel diploma del 1110¹⁰.

Ritengo impresa ardua, se non impossibile, dimostrare la presenza di Pianiga tra i territori ilariani, includendola nel fondo *Storpetho* o nelle corti di *Pladano* e *Ceresaria*, oppure sostenendo la possibile confusione nei documenti tra Pianiga e "insula *Pisniga*".

L'unico dato certo e inoppugnabile è che Pianiga fa il suo ingresso nella storia nel 1085 con un atto di vendita di due appezzamenti di terreno siti nella villa di Pianiga, nel contado trevigiano¹¹.

È il primo documento in cui il toponimo Pianiga designa una località dai confini ben definiti.

Nei documenti successivi, sia pure con diverse varianti, è citata come "loco et fundo", più spesso come "villa" e solo in un documento del 1096 come "vico" indice di maggior popolazione.

Invece la presenza fondiaria del Monastero di S. Ilario è attestata a partire dal 1106¹².

Le acquisizioni successive risalgono al 1113 e rientrano, insieme a quelle del 1106, tra i beni che Jacopo da Sant'Andrea usurperà al monastero e poi restituirà con atto di sottomissione nel 1211¹³.

Non è da escludere che gli interventi di bonifica e disboscamento, attuati a Pianiga rientrassero nella grandiosa opera di bonifica di cui si fece promotore il monastero di S. Ilario, sostenuto dal governo ducale che dall'entroterra riceveva le derrate alimentari. Le colture più diffuse, secondo i documenti,

⁹ GLORIA, *Codice diplomatico padovano dal secolo sesto a tutto l'undicesimo* cit., I, p. 17, doc. 8; pp. 32-33, doc. 16; pp. 94-95, doc. 65; pp. 118-119, doc. 87; pp. 145-146, doc. 110.

¹⁰ A. GLORIA, *Codice diplomatico padovano dal 1101 alla pace di Costanza*, I, Venezia 1879, p. 40, doc. 49.

¹¹ Archivio di Stato di Venezia, *Mensa Patriarcale*, S. Cipriano. b. 114, s. 1-3; GLORIA, *codice diplomatico padovano dal 1101* cit., I, p. 311, doc. 286.

¹² *Ibidem*, I, p. 18, doc. 22.

¹³ *Ibidem*, I, p. 46, doc. 58; LANFRANCHI, STRINA, *SS. Ilario* cit., p. XXXVII.

dovevano essere il “formenton”, il “sorgo” (saggina) e il grano, usato il più delle volte per pagare le decime alla chiesa di S. Martino.

Non sono da escludere, forse in epoca più tarda, la coltivazione del lino e della canapa e, a partire dal XV secolo, l'allevamento delle pecore. La presenza di corsi d'acqua favoriva l'agricoltura e le terre dovevano essere altamente produttive, visto l'interesse degli acquirenti, attestati dalla copiosa quantità di atti notarili. Molti dei documenti presi in esame recano la dicitura “actum in villa Planicha feliciter”, segno che tali atti venivano rogati in loco da un giudice che dimorava a Pianiga¹⁴.

Se si escludono le donazioni o riconferme di proprietà al Monastero di S. Ilario e, successivamente al Monastero di S. Cipriano di Murano, l'attività di compravendita avveniva anche tra piccoli proprietari. Dai documenti presi in esame, spicca per la quantità degli atti, di cui è parte, un certo Gaitho da Pianiga che, dal 1124 al 1149, monopolizza l'acquisto e la vendita di terre.

Nel 1149 Gaitho vende gran parte dei suoi beni al Monastero di S. Cipriano di Murano¹⁵.

Il monastero era entrato in possesso di beni a Pianiga già nel 1136 e in un documento del 1144, compare un certo Domenico da Gumpo che, in qualità di agente del Monastero di S. Cipriano di Murano, può riscuotere la decima spettante al suddetto Monastero¹⁶.

Secondo il Gallo, tale “avogaro” risiedeva in una fattoria detta Predesina lungo l'attuale via Patriarcato tra Pianiga e Caltana¹⁷.

I cospicui patrimoni del Monastero di S. Cipriano di Murano e quelli del Monastero di S. Ilario e Benedetto furono, in seguito, incamerati dalla Mensa Patriarcale. La quantità di terra posseduta dai due Monasteri era enorme (oltre 500 campi), al punto da dare il nome ad una contrada “del Patriarcato” che, dalla chiesa di S. Martino, conduce fino a Caltana.

Possedevano beni a Pianiga anche alcuni monasteri padovani, la cui presenza è attestata a partire dal XIV secolo.

Analizzando i documenti contenuti nel fondo Corporazioni Soppresse, i monasteri con più terre a Pianiga risultano essere stati quelli della Beata Elena, di S. Maria della Misericordia e di S. Maria Mater Domini¹⁸.

¹⁴ Archivio di Stato di Venezia, *Mensa Patriarcale, San Cipriano*, b. 114 (1085-1237).

¹⁵ GLORIA, *Codice diplomatico padovano dal 1101 cit.*, I, p. 136, doc. 168; p. 231, doc. 297; p. 232, doc. 298; p. 238, doc. 308; p. 253, doc. 329; p. 271, doc. 354.

¹⁶ Archivio di Stato di Venezia, *Mensa Patriarcale, San Cipriano*, b. 114, s. 29.

¹⁷ GALLO, *Vigonza cit.*, p. 36.

¹⁸ Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni Soppresse, Archivio Corona*, b. 40; *S. Maria della Misericordia*, cc. 105-114; c. 136, 140, 147, 149, 149v, 184-187; 237-244; 253. *S. Maria Mater Domini*, b. 81, cc. 31-40; *Processi*, b. 54, fasc. 17; fasc. 42. *Monastero della Beata Elena*, b. 60, c. 86.

I monasteri, acquistando con i terreni anche i diritti dei feudatari, assunsero le vesti e forme del mondo feudale: nominavano vassalli, riscuotevano le decime, concedevano terreni in locazione.

Dopo i monasteri, i maggiori proprietari terrieri furono la chiesa di S. Martino (36 campi) e la Fabbrica (22 campi)¹⁹.

Anche il patriziato veneziano, dopo le iniziali incertezze, cominciò ad investire nella terraferma. Già dalla seconda metà del XIII secolo, i possedimenti terrieri dei nobili veneziani iniziarono ad essere cospicui. Dai documenti d'archivio emergono i nomi dei Gradenigo, Emo, Mocenigo, Venier, Rezzonico, Micheli, presenti a Pianiga fino alla prima metà del XIX secolo²⁰.

Le condizioni di vita e di lavoro dei contadini pianighesi dovevano essere molto precarie, considerata la pressione fiscale dei monasteri e i contributi in decime e quartesi da versare al Rettore e alla Fabbrica della chiesa di S. Martino; a questo si aggiungano le frequenti carestie e pestilenze che comportavano pesanti cali demografici. Intorno alla metà del XVI secolo, Pianiga fu colpita da una terribile pestilenza che risparmiò soltanto quaranta uomini adulti²¹.

A testimonianza dell'evento rimane un capitello votivo fatto costruire nei pressi della chiesa nel 1554 e affrescato con l'immagine di S. Rocco²².

Nonostante la peste, gli investimenti in terraferma non diminuirono, dal momento che al governo veneziano premeva assicurarsi l'approvvigionamento di prodotti cerealicoli e alimentari.

La terra fu la vera ricchezza di Pianiga che, da umile "loco et fundo", divenne un dinamico e produttivo centro agricolo.

La cura d'anime nelle campagne venete e l'organizzazione per pievi (Secc. IV-XIII)

Già dalla metà del IV secolo sono note le sedi vescovili di Aquileia, Padova e Verona. I fiorenti commerci lanieri, la fitta rete stradale e fluviale, le intense relazioni commerciali con Roma, fecero di Padova un centro propulsivo di diffusione del cristianesimo. Una notevole opera di evangelizza-

¹⁹ Archivio di Stato di Padova, *Civico Antico Territorio*, b. 489, dis. 45 (seconda metà del '700); *Estimo 1615*, b. 326 (colonato Mirano 2°); *Estimo 1668*, b. 580 (colonato Reg. E).

²⁰ Archivio Capitolare di Padova, *Feudorum* 16, cc. 252-253; 17, cc. 26v.-27; 19, cc. 225v.-226; 21, c. 138v.; 24, c. 306; 25, c. 31.

²¹ Archivio Parrocchiale di Pianiga, *Registro dei Morti*; Carta Manoscritta del parroco Giacomo Giacoppo, 1803. Biblioteca Civica di Padova, B. P. 1791 LANDI BASSIANI, Venezia MDLV.

²² J. SALOMONIO, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et profanae*, Padova 1701, p. 273.

zione era avvenuta verso la fine del III secolo ad opera di Prosdocimo, primo vescovo di Padova.

Dalla città la nuova fede si irradiò nelle campagne, spopolate in seguito alle invasioni barbariche, alle alluvioni e alle carestie. Le prime comunità cristiane rurali ebbero sede presso le abitazioni di cristiani facoltosi.

Da questi primi nuclei (*ecclesiae domesticae*), si originarono le cappelle per l'assistenza spirituale alle popolazioni sparse nelle campagne. Esse sorgevano lungo le grandi strade e in prossimità dei maggiori incroci. I fedeli avevano però l'obbligo di ricevere il battesimo dall'unico fonte della cattedrale di Padova²³.

In seguito, con l'aumentare del numero dei fedeli e rendendosi sempre più difficoltoso il viaggio alla cattedrale, il vescovo di Padova, istituì nel territorio padovano e atestino le prime pievi autonome, forse su preesistenti oratori e curazie. Quando ciò sia avvenuto è difficile dire con esattezza²⁴.

Il Bortolami, nel recente saggio sulla Diocesi di Padova, procede con una certa cautela e suggerisce di collocare i primi nuclei di vita religiosa rurale dopo l'età longobarda, dal momento che è solo nel corso del X secolo che l'organizzazione ecclesiastica, imperniata sulle pievi o chiese battesimali, si viene precisando. Secondo lo studioso, è preferibile pensare che le "plebes" rurali siano sorte o abbiano cominciato ad acquisire un solido status di chiese pubbliche solo a partire dal X secolo, quando la diocesi padovana venne effettivamente acquistando corpo come realtà geografica e istituzionale.

Le notizie anteriori al Mille risultano frammentarie e poco attendibili, mentre si infittiscono all'inizio del X secolo, dimostrando in modo inequivocabile che la Chiesa padovana stava assumendo una complessa organizzazione che non trascurava la campagna circostante²⁵.

Il termine *plebs* inizialmente significò popolo e la *plebs* cristiana era quella parte del popolo che aveva abbracciato la nuova fede. In un secondo momento il termine passò ad indicare il luogo di riunione dei fedeli, il tempio dove il popolo cristiano si riuniva in preghiera. La pieve sorgeva nei luoghi a maggiore concentrazione demica e, avendo il fonte battesimale, acquistava la dignità di matrice. I fedeli, divenuti *filii ecclesiae* pagavano le decime e riconoscevano le spettanze funebri al pievano (arciprete) che aveva piena giurisdizione sulla pieve e su eventuali cappelle filiali.

Queste ultime erano chiese di rango inferiore (*capellae, oracula, tituli*),

²³ A. BARZON, *Padova Cristiana. Dalle origini all'anno 800*, Padova 1979, pp. 117-173. I. DANIELE, *I primi cinque secoli*, in *La diocesi di Padova*, a cura di P.A. Gios, Padova 1996, pp. 19-45.

²⁴ A. BENETTI, *Peraga e le pievi del graticolato romano*, Verona 1975, pp. 71-97.

²⁵ S. BORTOLAMI, *Da Carlo Magno al 1200*, in *La diocesi di Padova* cit., pp. 49-118.

solitamente sprovviste dei diritti di battesimo e sepoltura, si limitavano all'esercizio di servizi sussidiari ed erano affidate alla cura di sacerdoti "ad tempus", denominati cappellani²⁶.

Tra le pievi rurali dislocate lungo il corso del Brenta e del Tergola, la più antica risulta essere S. Maria di Peraga, attestata nel 1025 in corrispondenza di una grossa corte agricola e nella cui fondazione deve aver avuto parte il monastero lagunare di S. Ilario. In un documento del 1077 sono contenuti i nomi di alcune pievi, localizzate sui colli e in diverse zone della pianura. In particolare, per quanto riguarda il territorio oggetto del nostro studio, sono da ricordare la pieve di Caltana, dedicata a S. Biagio e quella di Arino dedicata a S. Michele Arcangelo ed è probabile che queste siano i più antichi luoghi di culto diocesani. Con l'avvicinarsi della fine del secolo XI, il territorio diocesano mostra forti segnali di dinamismo che, nel secolo successivo, si concretizzano in uno straordinario proliferare di chiese: alcune edificate ex novo, grazie a precise disposizioni testamentarie; altre già esistenti come cappelle filiali hanno acquistato funzioni di cura d'anime; altre, infine, erano antiche sedi pievane, fortuitamente mai menzionate prima. La lista delle località dove, per la prima volta, si ha notizia di una chiesa, sul finire del XII secolo, è piuttosto consistente. La chiesa di S. Martino di Pianiga, oggetto del nostro studio, è ricordata per la prima volta in un documento del 1136 e, successivamente nel testamento di Speronella Dalesmanina, moglie di Ezzelino II da Romano, del 1192.

Nei documenti del XIII e XIV secolo, la chiesa è detta cappella filiale della pieve di Arino, così come S. Anastasio di Peraga, S. Nicola di Rivale e S. Biagio di Caltana. Quest'ultima chiesa, detta pieve nella lista del 1077, la ritroviamo due secoli più tardi retrocessa a rango di cappella. Verso la fine del XII secolo non è raro trovare, da un lato vecchie pievi che perdono tale primato e decadono, dall'altro cappelle sussidiarie che acquistano funzioni di cura d'anime e i relativi proventi. La tesi che cercherò di dimostrare, per quanto la penuria di documenti d'archivio non consenta una lettura continua ed organica, è che la chiesa di Pianiga si sia emancipata dallo "status" di cappella, diventando un luogo di culto di una certa importanza²⁷.

²⁶ C. VIOLANTE, *La struttura organizzativa ecclesiastica per pievi*, in "Atti del Convegno Pievi e parrocchie in Italia nel Basso Medioevo. I secoli XII-XV", Firenze 1981, pp. 16-19. C. VIOLANTE, *Le strutture organizzative della cura d'anime nelle campagne dell'Italia centro-settentrionale. I secoli V-X*, in "Cristianizzazione e organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'Alto Medioevo: espansione resistenze", XXVIII Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1982.

²⁷ Archivio di Stato di Venezia, *Mensa Patriarcale*, b. 114, s. 14; GLORIA, *Codice diplomatico padovano dal 1101 cit.*, I, p. 236, doc. 304 (15 Settembre 1136); G.B. VERCÌ, *Storia degli Ecelini*, III, Bassano 1779, p. 111; *La diocesi di Padova nel 1972*, a cura di I. Daniele, Padova 1973, pp. 412-413; S. BOTOLAMI, *Pieve e "territorium civitatis" nel Medioevo: ricerche*

La chiesa di S. Martino attraverso i documenti

La prima notizia certa riguardante la chiesa di Pianiga, dedicata a S. Martino vescovo di Tours, è contenuta in un documento datato 15 settembre 1136. Il documento è l'atto di vendita, da parte dei coniugi Galvano da Fiesse e Gisla, ai coniugi Gaitho e Padavina, di un terreno situato nelle vicinanze della chiesa²⁸.

La copiosa documentazione di atti riguardanti il territorio di Pianiga, molti dei quali rogati in loco a partire dal 1085, non può che confermare la presenza di una corte agricola popolata ed economicamente attiva, alla quale non poteva mancare un proprio edificio di culto, sia pure di piccole dimensioni.

È mia opinione, infatti, che la chiesa di S. Martino esistesse, forse non nelle forme attuali, anteriormente al 1136, sebbene la ricerca condotta presso gli archivi parrocchiale, della Curia vescovile di Padova e dell'Archivio di Stato di Padova e di Venezia, non abbia evidenziato alcun documento anteriore da portare a sostegno della tesi. Il documento successivo in ordine di tempo è il testamento di Speronella Dalesmanina, moglie di Ezzelino II da Romano, datato 2 ottobre 1192. Nel testamento la chiesa di Pianiga risulta beneficiata di un lascito di 20 soldi, insieme ad altre chiese parrocchiali o in cura d'anime²⁹.

Da questo momento e per quasi un cinquantennio si perdono le tracce della chiesa, mentre continuano i documenti attestanti l'intensa attività di compravendita di terreni che si svolgeva nella villa di Pianiga.

La chiesa di S. Martino ritorna in un documento del 1238. Si tratta ancora una volta dell'atto di vendita di un terreno confinante con terreni dai quali la chiesa riscuoteva la decima³⁰.

A partire dal 1238 e fino alla caduta della Repubblica Veneta nel 1797, la chiesa di Pianiga risulta inserita nel Vicariato di Mirano. Dopo un'ulteriore lacuna, si giunge alle "Rationes decimarum" del 1297, da cui si ricava che la chiesa, officiata dal *Presbiter Ugolinus* e dal *clericus Jacobus*, era cappella filiale della pieve di Arino³¹.

In un documento successivo, del 28 febbraio 1352, ritroviamo la notizia

sul campione padovano, in *Pievi, parrocchie e clero nel Medioevo veneto*, a cura di P. Sambin, Venezia 1987, pp. 1-94; S. BORTOLAMI, *Da Carlo Magno al 1200 cit.*, p. 59.

²⁸ Archivio di Stato di Venezia, *Mensa Patriarcale, S. Cipriano*, b. 114, s. 14; GLORIA, II, p. 236, doc. 304: "Walwanus de loco Flexo et Gisla iugales in presentia testium accepi a nobis Gaitho et Padavina, iugalibus massaricia una de terra quam habere et possidere visi sumus in comitatu Tarvisianese in villa de Pillaniga iuxta ecclesiam sancti Martini". VERCI, *Storia cit.*, III, p. 111.

³⁰ Archivio di Stato di Venezia, *Mensa Patriarcale, S. Cipriano*, b. 115, s. 63.

³¹ Venetia Historia Dalmatia, *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII-XIV*, Padova 1941, p. 166.

che la chiesa di S. Martino era sede "di un presbitero et rectore". Il documento indica la rinuncia, da parte di un rettore, del beneficio parrocchiale, e il trasferimento (collazione) del medesimo, fatto dal vescovo Ildebrandino a un certo fra Antonio del monastero benedettino di S. Andrea di Mantova³².

Le notizie successive si ricavano, quasi esclusivamente, dalle relazioni delle visite pastorali dei vescovi. Intorno alla metà del XV secolo, le visite pastorali diventano uno strumento usato dai vescovi per saggiare l'attività del clero nelle chiese cittadine e soprattutto in quelle della fascia rurale. Durante la visita, il vescovo, oltre alla moralità e rettitudine dei parroci, controllava anche lo stato degli edifici di culto, i beni e le proprietà ecclesiastiche, imponendo un inventario alla redazione del quale erano chiamati a collaborare i massari.

È proprio grazie a questi resoconti manoscritti, che il vescovo faceva redigere, che è possibile ricavare importanti notizie. La chiesa di S. Martino fu visitata per la prima volta dal vescovo Fantino Dandolo il 17 Agosto 1454. Nella relazione manoscritta non è riportata alcuna descrizione dell'edificio. I dati che si ricavano riguardano il reddito della Fabbrica (12 ducati), il nome del Rettore (Battista da Noale) e quello dei massari³³.

La mancanza di annotazioni a riguardo dell'edificio induce a credere che la chiesa si trovasse in buono stato di conservazione. La Fabbrica, nominata nel documento, era l'ente amministrativo al quale spettavano le responsabilità per il buon funzionamento della chiesa in tutti i suoi aspetti: religiosi, civili e di manutenzione ordinaria delle strutture.

In molti casi i massari avevano l'obbligo di provvedere alle spese per la manutenzione della casa canonica e di contribuire alle spese affrontate in occasione delle visite vescovili. Le notizie sulla Fabbrica della chiesa di S. Martino si ricavano dai registri delle visite vescovili, dagli estimi, dall'inventario diocesano e da un manoscritto "Per la Fabbrica", conservato nell'archivio parrocchiale e contenente uno scritto del 1586 e carte dal 1627 agli inizi del '700³⁴.

Nel 1599, la chiesa riceve la visita del vescovo Marco Corner³⁵.

È questa la prima visita dopo il massiccio intervento di restauro del 1555 di cui ci dà notizia il Salomonio. La relazione contiene una descrizione particolareggiata della chiesa e un inventario "delli robbi della chiesa di S.

³² Archivio Capitolare di Padova, *Feudorum*, 4, 135v. – 136; Archivio parrocchiale di Pianiga, copia manoscritta del Giacoppo, 1806.

³³ Archivio Capitolare di Padova, *Visitaciones*, Libro I°, c. 328, 1454, relazione del vescovo Fantino Dandolo.

³⁴ Archivio Parrocchiale di Pianiga, Manoscritto "Per la Fabbrica".

³⁵ Archivio Capitolare di Padova, *Visitaciones*, Libro XIV, cc. 462-463, 1599, relazione del vescovo Marco Corner.

Martin di Pianiga", cronologicamente il primo che mostra un corredo sacro abbastanza ricco. Una descrizione anonima del 1605 farebbe pensare ad una certa povertà dell'edificio, che mal si accorda con la doviziosa descrizione del 1599³⁶.

Quasi due secoli più tardi, in un resoconto a stampa dei Provveditori sopra i Monasteri, tra le parrocchie del territorio padovano che versavano in condizioni disagiate non è citata Pianiga³⁷.

Dalla lettura dell'Estimo del 1563, conservato presso l'Archivio di Stato di Padova, è emerso che il Rettore della chiesa di S. Martino poteva disporre di "una casa de muro, con horto, cortivo e brolo... la qual si tiene per uso del capellano"³⁸.

L'edificio nominato nel documento, testimonianza di un certo agio e benessere, è, con ogni probabilità, la cinquecentesca casa canonica, attualmente in corso di restauro.

Il beneficio parrocchiale, rimasto invariato dal XVI al XIX secolo, assegnava al Rettore una dotazione di circa 36 campi, dai quali riscuoteva decima e quartese, mentre la Fabbrica poteva disporre di 22 campi³⁹.

All'inizio del XIX secolo è eletto parroco di Pianiga il bassanese Giacomo Giacoppo, al quale si deve l'importante opera di riordino dell'archivio parrocchiale. In sette anni di alacre lavoro, dal 1803 al 1809, egli riuscì a dare una sistemazione razionale e organica a tutto il materiale presente in archivio, ricopiando i documenti in cattivo stato, apponendo annotazioni e sigle di riconoscimento sui fascicoli contenenti documenti di argomento affine.

Una interessante lettura è poi il manoscritto del parroco, nel quale egli tenta, pur tra qualche eccesso, la ricostruzione di una piccola storia della parrocchia di S. Martino. In particolare, il Giacoppo si sofferma sulla spinosa questione, già affrontata dai suoi predecessori, della matricità della chiesa di Pianiga sin dai tempi più antichi. Secondo il parroco, la chiesa di Pianiga era matrice della chiesa di Arino e adduceva, a sostegno della tesi, testimonianze orali, motivazioni derivanti dalla posizione geografica favorevole della villa e, infine, una presunta usurpazione del titolo di pieve da parte dei parroci di Arino.

Nonostante le buone intenzioni dell'autore, il manoscritto non convince.

³⁶ Biblioteca Civica di Padova, B. P. 324, *Descrizione di Padova e suo territorio*, ms. cart., c. 304 A: "Pigianiga soleneza la festa di S. Martino ch'è di sotto tavoÀto di sopra tavellato, longa 50, larga 20, con tre altari, calice, sepulture et campane".

³⁷ Biblioteca Civica di Padova, B. P. 816, *Mense Parrocchiali Povere delli quattro Territori Trevisano, Padovano, Bergamasco, Veronese*, Venezia 1777.

³⁸ Archivio Capitolare di Padova, *Estimi*, 51, Pianiga, 18 Giugno 1563.

³⁹ Archivio Capitolare di Padova, *Estimi*, 51, Pianiga; *Inventario diocesano*, XII, Pianiga; *Visitationes*, Libri XXXVIII, XLVI, LII, CXIV, CXXII, CXXXI.

LA CHIESA DI S. MARTINO DI PIANIGA

L'esame della letteratura storica e delle fonti d'archivio dimostra esattamente il contrario⁴⁰.

A mio avviso, è più probabile che la chiesa di Pianiga, inizialmente cappella filiale si sia col tempo emancipata e abbia acquistato l'importanza che la pieve di Arino andava via via perdendo.

Analisi architettonica

La chiesa di S. Martino, pur tra i ripetuti rifacimenti e ampliamenti, rimane uno degli esempi più interessanti di architettura romanica nelle campagne venete (fig. 1).



Fig. 1. Facciata della chiesa di S. Martino nel suo stato attuale, dopo il restauro del 1978.

⁴⁰ Archivio Parrocchiale di Pianiga, originale manoscritto di Giacomo Giacoppo; Archivio Capitolare di Padova, *Visitationes*, Libri XIV, XVIII; Biblioteca civica di Padova, B. P. 3202, A. MANETTI, *Territorio della diocesi di Padova*, ms. cart., c. 13.

Il tetto è a volta ribassata e copre una antica struttura a capanna.

L'antica struttura a capriate è stata nascosta da un soffitto piano, affrescato nel 1750 dal bellunese Gaspare Diziani⁴¹.

La superficie muraria della facciata e del corpo longitudinale è scandita da lesene, raccordate in alto da una serie di archetti ciechi sostenuti da mensole. Gli ultimi interventi di restauro (1961 e 1977-78), hanno valorizzato la facciata, riportando all'antico splendore il rosone centrale e le due monofore arcuate ai lati del protiro, chiuse fin dal 1854, quando furono installati organo e cantoria: questi ultimi non esistono più. L'organo era stato costruito nel 1852 dall'Agostini di Padova e il Giacomello lo considera opera di qualità mediocre⁴².

La chiesa è delimitata da un basso muro di cinta, interrotto dai tre gradini del protiro che immette all'ingresso principale. Il protiro è formato da tre archi a tutto sesto, retti da due colonne in pietra con capitello a calice e fusto liscio, sulle quali poggia un timpano sormontato da guglie che richiamano le tre situate sul tetto della chiesa.

L'intera struttura del protiro fu rinnovata nel 1712 e successivamente rimaneggiata nel 1771. Nella lunetta, sopra il portale, si è conservato un affresco raffigurante il santo patrono a cavallo, datato 1645.

Il lato settentrionale della chiesa presenta un elegante portale sormontato da un alto rilievo con S. Martino fra due angeli, che recano insegne episcopali, opera attribuita dal Semenzato alla bottega dei Bonazza⁴³ (fig. 2).

La superficie muraria reca i segni di precedenti aperture, poste a un livello più basso rispetto alla porta attuale. Sul lato sud si apre la cappella che accoglie il fonte battesimale, nominata nella visita vescovile del 21 luglio 1599. Esternamente il battistero si presenta come una cappella semicircolare sulla cui superficie muraria sono posti elementi simili a paraste e due semplici aperture rettangolari, attraverso le quali la luce penetra all'interno. La cupola e le pareti interne della cappella ospitano un ciclo di affreschi con episodi della vita di S. Martino, realizzati da ignoto pittore tra la fine del XVI secolo e gli inizi del secolo successivo (fig. 3).

Nella relazione alla visita vescovile del 1656 e nel manoscritto del Giacomello troviamo un'accurata descrizione del fonte battesimale. La grande vasca in marmo greco, sostenuta da un piedistallo di pregiato marmo africano, conteneva una controvasca in legno dipinto e in parte dorato, ora perduta.

Di questa struttura rimane solo la vasca maggiore, in marmo, coperta da una cupola metallica, sormontata dalla figura di S. Giovanni Battista⁴⁴.

⁴¹ A.P. ZUGNI-TAURO, *Gaspare Diziani*, Venezia 1971.

⁴² F. GIACOMELLO, *Pianiga e il suo Comune: Cenni storici*, Padova 1905, p. 16.

⁴³ C. SEMENZATO, *Pianiga*, in *La terraferma veneziana*, Venezia 1991, p. 715.

⁴⁴ Archivio Capitolare di Padova, *Vitiationes*, Libri XIV, XXVIII 1599; 1656, relazione



Fig. 2. Portale settentrionale. Particolare *S. Martino tra due angeli che recano insegne episcopali*, altorilievo attribuito alla bottega dei Bonazza.



Fig. 3. Cappella battesimale. Veduta d'insieme.

LA CHIESA DI S. MARTINO DI PIANIGA

Proseguendo nella descrizione esterna della chiesa, ai lati del presbiterio si collocano due cappelle simmetriche, con copertura a spiovente, aperte nel corso dell'intervento di restauro del 1555.

Nel 1715 la sacrestia "in parti meridionali", più volte definita "angusta" fu ampliata creando anche molti spazi ai lati del presbiterio. Infine, nel 1909 furono aggiunti due bracci ai lati del coro, che modificarono e stravolsero la (fig. 4) struttura originaria della chiesa. Considerata nella struttura architettonica originaria, la chiesa di Pianiga presenta significative somiglianze con la chiesa di Gambarare, anch'essa modificata nel suo aspetto primitivo dai continui interventi, e il cui studio può contribuire alla comprensione dell'edificio da noi preso in esame. La chiesa di S. Giovanni di Balladello (Gambarare), dipendente dal vescovo di Treviso, fu acquistata nel 1290 dall'abate Prando del monastero di S. Ilario. Poco prima del 1306, la chiesa fu ricostruita dall'abate Fridiano e consacrata il 20 giugno di quell'anno; fu poi eretta in pieve e tuttora esiste quale parrocchiale di Gambarare⁴⁵.

La chiesa, a navata unica, conserva solo in parte la semplicità derivante dall'origine trecentesca, poiché gli interventi di restauro dei secoli XVI e XVII hanno stravolto l'impianto originario. Infine nel 1911 venne distrutta la

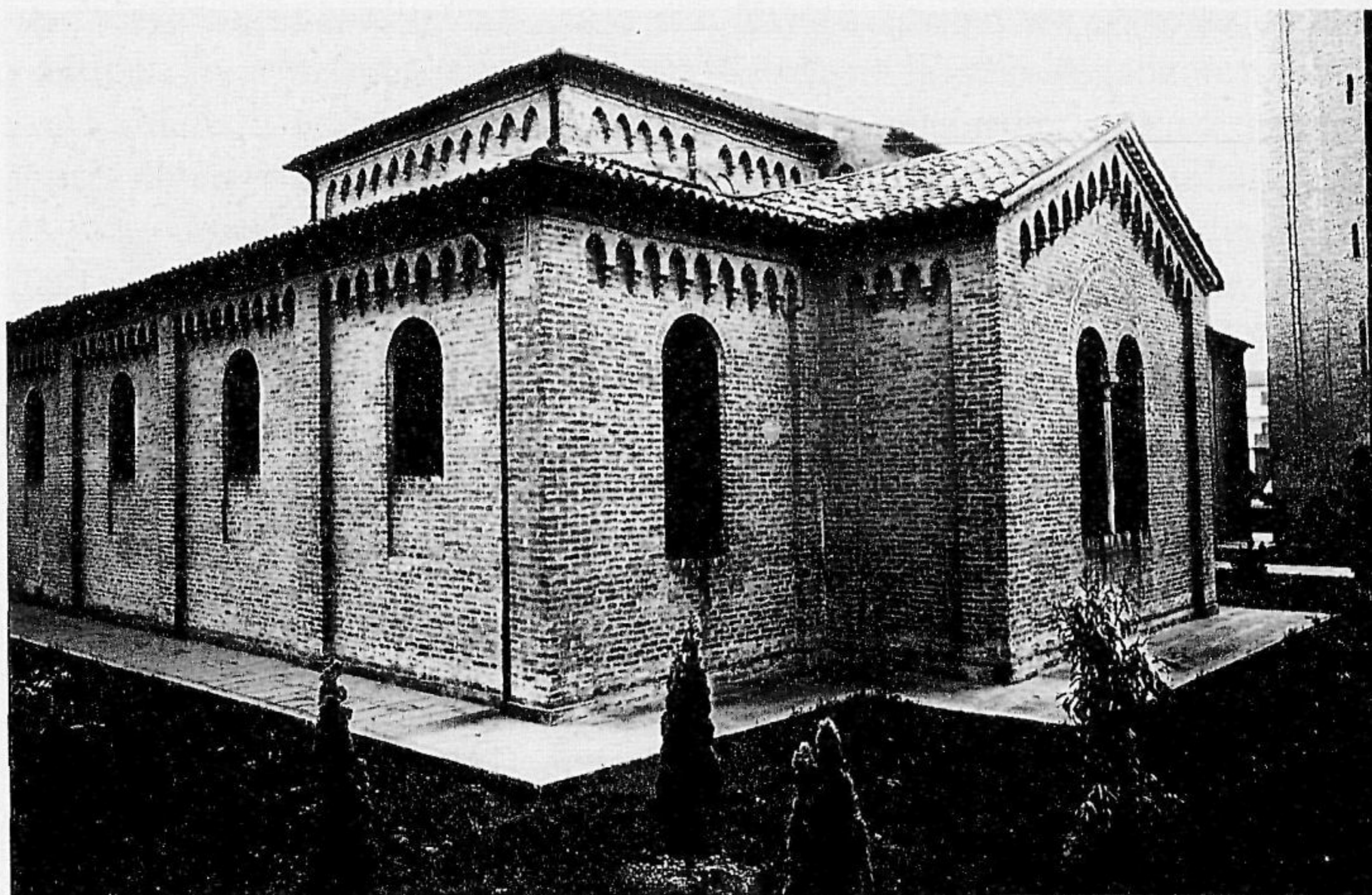


Fig. 4. Chiesa. Lato est. Veduta d'insieme e particolare della sacrestia.

del vescovo Giorgio Corner; Archivio Parrocchiale di Pianiga, originale manoscritto del Giacoppo, 1806.

⁴⁵ LANFRANCHI, STRINA, *S.S. Ilario* cit.

vecchia sacrestia e con essa gli affreschi che ne decoravano le pareti. Ma la facciata e il pronao di stile benedettino con rosone chiuso, sebbene imbiancati, consentono un interessante confronto con la facciata della chiesa di S. Martino. Non è da escludere, a mio avviso, che una delle due chiese sia servita da modello per la costruzione dell'altra, tanto più che entrambe gravitavano nell'orbita del monastero lagunare di S. Ilario e Benedetto⁴⁶.

Sul lato sinistro della chiesa si innalza l'imponente campanile a pianta quadrata, secondo una tradizione tipicamente italiana di escludere le torri dal corpo della chiesa. La prima notizia del campanile si ricava dalla visita pastorale del 1599, avvenuta quarantaquattro anni dopo l'intervento di restauro che interessò anche il campanile. Non si hanno notizie precise sulla data di costruzione, ma è probabile che si tratti di una sopraelevazione cinquecentesca di una base medievale. Il campanile mostra significative somiglianze tipologiche con i campanili delle chiese di Ponte di Brenta, Scaltenigo e Gambarare. La superficie muraria presenta su ogni lato una triplice lesenatura; completano la decorazione una serie di archetti ciechi e una cornice a rombi. La cella campanaria è alleggerita da due monofore arcuate e separate da un piccolo pilastro. Sul coronamento vi sono, angolarmente, quattro guglie che si richiamano alla slanciata cuspide conica costruita su base ottagonale più piccola rispetto alla canna. La cuspide originaria a mattoni arrotondati fu demolita nel 1929 per le precarie condizioni di stabilità e la torre campanaria mantenne per anni una terminazione a piramide bassa ottagonale, finché non fu dotata di una nuova cuspide costruita sulle forme dell'antica. Nel 1749 il campanile fu oggetto di restauro in seguito alla caduta di un fulmine. L'intervento fu promosso dai massari della Fabbrica della chiesa di S. Martino ai quali spettavano le opere di ordinaria manutenzione delle strutture sacre. Il restauro documentato da una relazione contenente l'istanza dei massari e l'autorizzazione ducale, interessò anche la barchessa della casa canonica in imminente pericolo di crollo⁴⁷. Nel 1771 il campanile fu dotato di un grande orologio, ora non più esistente, eseguito dagli allora celebri costruttori Bartolomeo di Solagna e suo figlio Giovan Battista.

Il 2 maggio del 1780 il vescovo Giustiniani trovò funzionante l'orologio, com'è riportato nella relazione della visita. Da una carta allegata al manoscritto del Giacoppo, conservata presso l'Archivio parrocchiale, apprendiamo, inoltre, che sul quadrante dell'orologio un tempo vi era un'iscrizione che ricordava l'incoronazione di Ferdinando I°, avvenuta a Milano nel 1838⁴⁸.

⁴⁶ LANFRANCHI, STRINA, *SS. Ilario* cit., pp. LX-LXII.

⁴⁷ Archivio di Stato di Padova, *Clero secolare, Restauri del campanile della chiesa ed altri beni parrocchiali*, b. 36, fasc. 391.

⁴⁸ Archivio parrocchiale di Pianiga, Originale manoscritto del Giacoppo; G.B. VERCI,

Analisi architettonica interna

La chiesa di S. Martino presenta uno schema a navata unica. Gli altari laterali, aperti forse durante i restauri del 1555, hanno dato alla chiesa l'aspetto di una croce latina non completa. Gli ampliamenti del 1909 hanno ulteriormente modificato la planimetria originaria. Le due cappelle simmetriche, ai lati del presbiterio, comunicano con quest'ultimo mediante doppie arcate, in tal modo l'abside risulta incorporata in queste due ali laterali.

La chiesa primitiva terminava all'altezza degli altari laterali. L'arco absidale, in legno, nasconde un arco più antico in muratura, che con ogni probabilità costituiva il limite dell'edificio originario, di dimensioni ridotte e con copertura a capriate lignee. L'interno della chiesa, benché abbia assunto un impianto settecentesco, conserva intatta la semplicità derivante dall'adozione di uno schema compositivo ad aula, usato nel Medioevo soprattutto per le chiese di piccole dimensioni. Nel corso dei secoli queste piccole cappelle sono state ampliate e in molti casi hanno costituito il nucleo di costruzioni più articolate (fig. 5 e 6).

La prima descrizione della chiesa è contenuta nella relazione della visita vescovile del 1599, circa quarantaquattro anni dopo l'intervento di restauro che vide l'apertura degli altari laterali, la sopraelevazione del campanile è probabilmente anche la costruzione della cappella-battistero.

Dalla relazione del Corner, l'altare maggiore risulta dotato di "mensa lignea" e di un tabernacolo marmoreo "aurolinito". Gli altari laterali, dedicati alla Beata Vergine Assunta a sinistra e alla pietà a destra, non appaiono nella forma adeguata e pertanto il vescovo ordina la loro sistemazione sul modello dell'altare maggiore. Nelle due visite successive del 1618 e del 1656, l'altare della Vergine Assunta prende il nome di "Altare della Beata Vergine del Rosario". L'altare era corredato da "anzoletti indorati" e da una "cassoletta da metter li soldi della Scuola della Beata Vergine del Rosario"⁴⁹.

Il secondo altare, "in parte dextera ecclesiae" è detto "altare pietatis" nella visita del 1618 e "altare di S. Carlo Borromeo" in quella del 1656. La confraternita del rosario doveva provvedere anche al mantenimento dell'altare di S. Carlo. Entrambi gli altari possedevano un "altare portatile" per le processioni e quello di S. Carlo era ornato da una statua di legno del santo,

Elogio del Ferracini, in Nuovo Giornale dei letterati, XVII, Modena 1779; H.J. FERTAZZI, Di Bassano e Dei Bassanesi illustri, Bassano 1847; I. SIGNORI, Giorni e opere di B. Ferracini, Solagna 1978; Archivio Capitolare di Padova, Visitationes, Libro CII, c. 312v, 1780, relazione del vesc. Giustiniani.

⁴⁹ Archivio Capitolare di Padova, Visitationes, Libro XIV, 1599; Libro XVIII, 1618, relazione del vescovo Marco Cornelio; Libro XXVIII, 1656.

LOREDANA MELICA

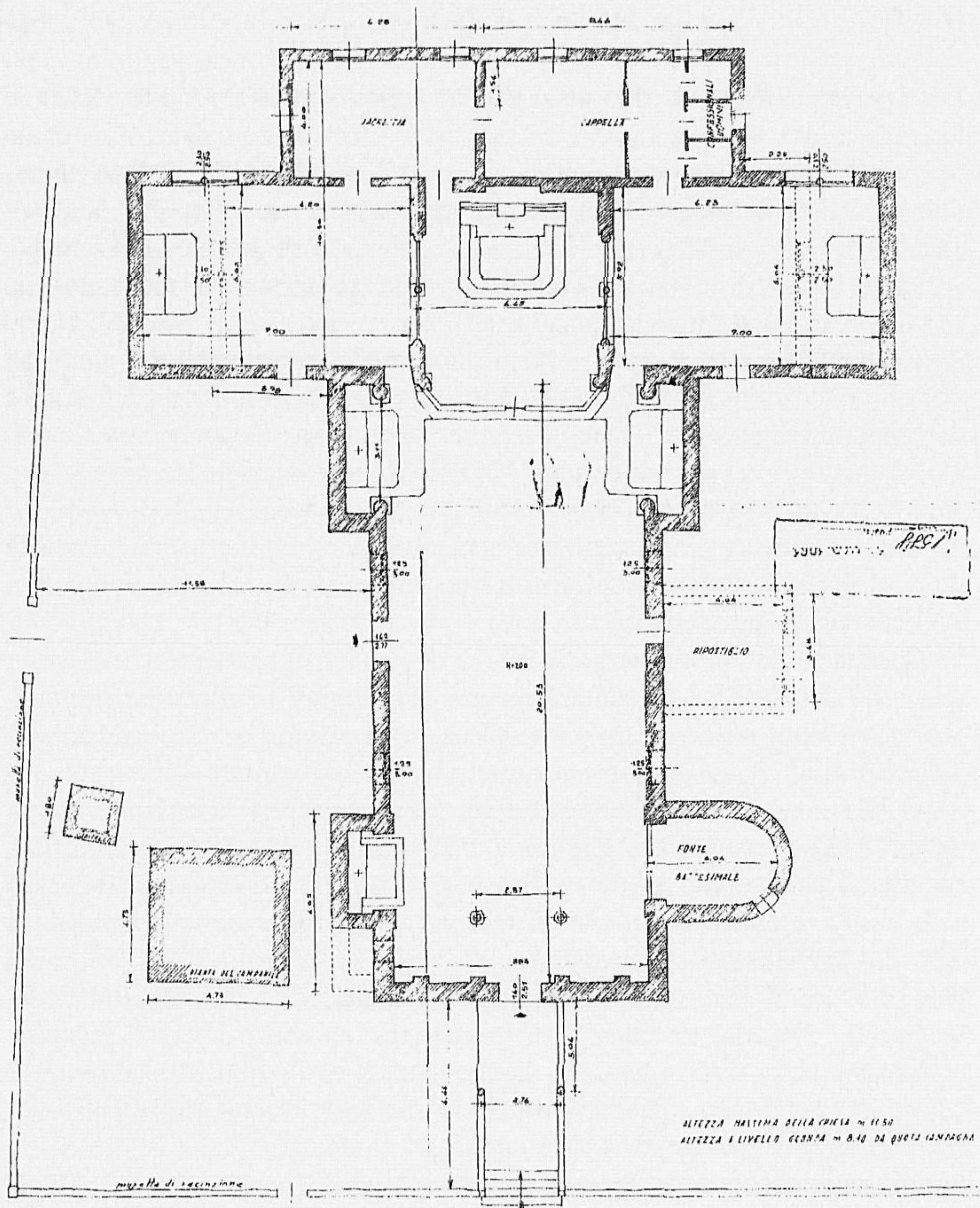


Fig. 5. Pianta della chiesa, 1961. Dall'archivio storico della soprintendenza ai Monumenti Architettonici di Venezia.

LA CHIESA DI S. MARTINO DI PIANIGA

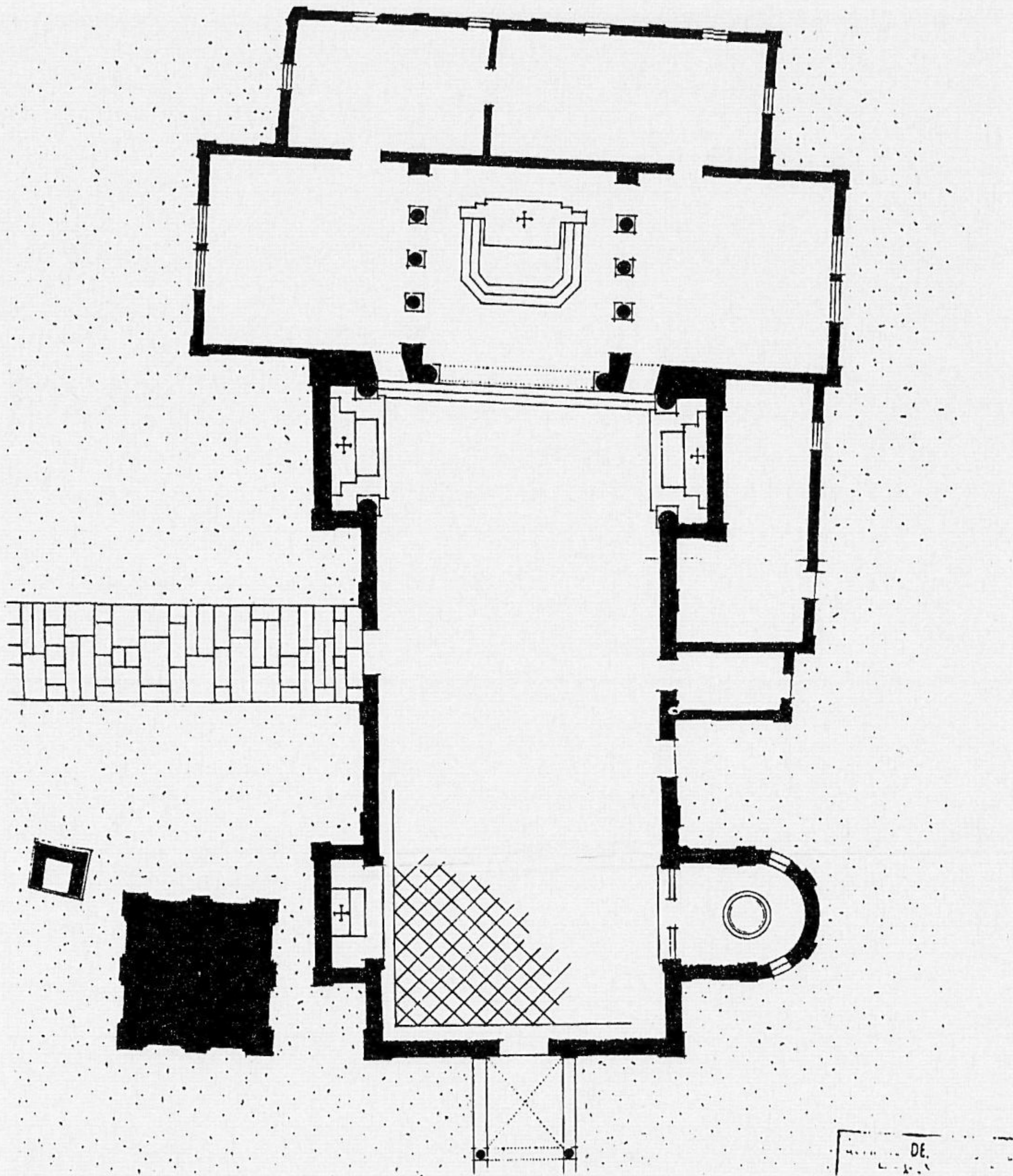


Fig. 6. Pianta della chiesa, 1978. Dall'archivio storico della Soprintendenza ai Monumenti Architettonici di Venezia.

canonizzato nel 1610. I tre altari, di legno dorato, documentati nelle visite precedenti a quella del 1656, sono ora in pietra tenera, eccetto le colonne che sono in marmo nero di Francia.

Nelle note manoscritte del Giacoppo l'altare maggiore, dedicato al SS. Sacramento, è giudicato opera del 1690. Ai lati dell'altare sono collocati due angeli in pietra tenera che il Semenzato attribuisce a Francesco Rizzi, artista formatosi nella bottega dei Bonazza la cui presenza è documentata nelle zone limitrofe a Pianiga⁵⁰ (fig. 7).

Il patrimonio pittorico e plastico della chiesa è di notevole interesse e ha suscitato l'attenzione di autorevoli studiosi e storici dell'arte. È d'obbligo ricordare il grandioso polittico, noto come la Pala di S. Martino e collocato sulla parete dell'altare maggiore. L'opera, tradizionalmente e genericamente attribuita al Giambellino, fu per la prima volta considerata in termini scientifici dai Crowe-Cavalcaselle, i quali ne assegnarono la paternità a Francesco Bissolo, valente epigono di Giovanni Bellini.

Per quanto riguarda la datazione del polittico, il Puppi propone, in via di cauta ipotesi, un ancoraggio intorno al terzo lustro del '500⁵¹.

La pala è nominata per la prima volta nella relazione sulla visita pastorale del 5 ottobre 1669. Poiché solo nella visita del 26 agosto 1680 il Barbarigo descriveva la pala con dovizia di particolari, è probabile che l'opera sia stata collocata sull'altare negli anni di poco precedenti a quest'ultima visita⁵².

Meritano la stessa attenzione anche i dipinti degli altari laterali. Su quello di destra era collocata la pala del rosario, attualmente nella nicchia di fronte al battistero.

Il dipinto raffigura la Madonna con il Bambino circondati dai Misteri del rosario, che appaiono a S. Rocco, S. Sebastiano, S. Barbara e S. Elena della Croce. I santi si aprono e lasciano intravedere il paesaggio in lontananza. Secondo il Tiozzo l'opera rivela una certa bravura compositiva e un disegno sciolto e dinamico di chiara impronta tintorettesca. Il dipinto è datato 1566, ma gli ovali con i Misteri sembrano opera posteriore di una mano meno abile. Il volto della Vergine appare alquanto ritoccato e lo schema non è quello consueto di una pala del rosario. A riprova di ciò, sta il fatto che

⁵⁰ Archivio Parrocchiale di Pianiga, Originale manoscritto del Giacoppo, 1803; C. SEMENZATO, *La scultura padovana del '700*, in *Padova*, Padova 1957, p. 13.

⁵¹ J.A. CROWE-G.B. CAVALCASELLE, *A history of painting in Northern Italy*, London 1912, p. 184, 292-298. L. PUPPI, *L'artigianato artistico dei Madonneri belliniani a Padova e nel territorio tra '400 e '500*, in *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, Milano 1976, p. 65.

⁵² Archivio Capitolare di Padova, *Visitationes*, Libri XXXVIII, XLVI, 1669 e 1680, relazioni del card. Gregorio Barbarigo.



Fig. 7. Altare maggiore. Angeli laterali attribuiti a F. Rizzi; polittico attribuito a F. Bissolo, 1515 circa.



Fig. 8. *Vergine tra i Santi Rocco e Sebastiano e le Sante Elena della Croce e Barbara*, 1566. Nicchia di fronte al battistero.

l'altare è ricordato inizialmente come altare della Beata Vergine Assunta e poi, a partire dalla visita del 1618, come altare della Beata Vergine del Rosario. È mia opinione che il dipinto rappresentasse in origine un'Assunzione e poi, cambiando la titolazione dell'altare, sia stato modificato anche lo schema compositivo del dipinto. Nella relazione alla visita vescovile del 1680 è riportato il testamento di Francesco Todeschini, datato 1666. Il lascito testamentario è a favore della Scuola della Beatissima Vergine del Rosario. Nel documento è nominato un "quadretto della Beat.ma Vergine del Rosario" che il Todeschini aveva fatto eseguire per la chiesa di S. Martino. È difficile provare che si tratta della pala del rosario, ritoccata per l'occasione. Le dimensioni del dipinto "quadretto" sembrerebbero escluderlo, inoltre secondo le disposizioni testamentarie l'opera doveva essere collocata sulla parete di fronte all'altare del rosario⁵³.

L'altare laterale di sinistra, inizialmente detto "altare pietatis", a partire dal 1656 appare dedicato a S. Carlo Borromeo. Sull'altare è collocata una pala raffigurante una Deposizione, nella parte bassa e i Santi Carlo e Antonio da Padova, nella parte alta. Si tratta, secondo il Tiozzo, di una pregevole opera di scuola veneta del secolo XVII⁵⁴.

Sulle pareti della navata, sono collocate due tele settecentesche, anch'esse di scuola veneta, raffiguranti "L'ultima cena" e "La lavanda dei piedi". Infine, meritano una particolare attenzione gli affreschi.

Tralasciando gli affreschi del soffitto studiati dalla Zugni-Tauro e attribuiti a Gaspare Diziani⁵⁵, si ricordano il ciclo di affreschi del battistero e il lacerto della decorazione ad affresco che probabilmente copriva le pareti interne della chiesa. Il ciclo del battistero rappresenta episodi della vita di S. Martino. Sulla figurazione al centro della parete curva si legge un'iscrizione con la data 1608⁵⁶, ammettendo che tale data si riferisca all'anno di esecuzione degli affreschi, la cappella, nominata per la prima volta nel 1599, sarebbe stata affrescata in un momento successivo alla costruzione. L'altra ipotesi è che la cappella, costruita nel corso dell'intervento di restauro del 1555, sia stata affrescata nello stesso periodo e che la data 1608 sia stata apposta sulla base del fonte battesimale per indicare un intervento successivo. D'altra parte è difficile pensare che il battistero, costruito intorno alla

⁵³ La data si ricava in basso a destra: "AD MDLXVI... sotto il Rd. Pre... CESCO DI SILVESTRO et... PRO MASIN PELLIZZARI... S. ZANON CALZAVARA"; C.B. Tiozzo, *Gli affreschi di Pianiga*, "Arte Veneta" XXIII (1969), pp. 9-16.

⁵⁴ Archivio Capitolare di Padova, *Visitationes*, Libro XXVIII; Tiozzo, *Gli affreschi cit.*, p. 9.

⁵⁵ ZUGNI-TAURO, *Gaspare Diziani cit.*, p. 83.

⁵⁶ MDCVIII ENRICO TODESCHINO pro AC RECTORE; Archivio Capitolare di Padova, *Visitationes*, Libro XIV.

seconda metà del '500 abbia dovuto attendere cinquant'anni per ricevere la decorazione ad affresco.

L'ignoto frescante tardo cinquecentesco è molto abile e rivela chiare componenti manieriste. Il Tiozzo propone il nome dell'artista fiammingo L. Toeput, detto il Pozzoserrato, sulla base di affinità stilistiche con gli affreschi della facciata di S. Maria dei Battuti in Conegliano e con quelli di villa Mengotti a Zelarino. Ma, a mio parere, gli affreschi di Pianiga meritano una lettura più accurata⁵⁷.

Infine, è doveroso ricordare il frammento con figura femminile a mezzo busto, anch'esso in attesa di uno studio approfondito. Secondo una fonte locale, nel corso di un intervento di restauro nel 1863, fu ritrovata, sopra la porta della sacrestia, "una buona santa Cecilia a affresco"⁵⁸ (fig. 9).

È difficile identificare la santa, dal momento che non ha alcun elemento connotativo: il volto appare molto ritoccato rispetto al resto del corpo e ai lati della figura sono visibili le tracce di una cornice. Uno spunto interessante mi sembra fornito da un dipinto conservato presso la Pinacoteca dell'Accademia



Fig. 9. Altare maggiore, lato destro. Frammento di affresco con Santa. Scuola veneta, metà del secolo XVI (?).

⁵⁷ TIOZZO, *Gli affreschi cit.*, p. 16.

⁵⁸ F. GIACOMELLO, *Pianiga e il suo Comune: cenni storici*, Padova 1905, p. 16.

dei Concordi di Rovigo, recante la firma di Bernardino Licinio, la data 1580 e il nome di Giovanni Trevisano, abate dell'abazia di S. Cipriano di Murano. Probabilmente è solo un caso, ma nella chiesa di Pianiga, esisteva, pare fino agli inizi del secolo scorso, una lapide tombale, attestante il decesso per peste nel 1576 di due giovanetti nipoti di Giovanni Trevisano⁵⁹.

Il dipinto di Rovigo apparteneva al nobile Giovanni Francesco Casilini, il quale era solito acquistare opere d'arte in ambito veneziano. È difficile stabilire affinità stilistiche tra la Santa Caterina del dipinto di Rovigo e la Santa di Pianiga, ma non è da escludere che anche quest'ultima risalga alla seconda metà del '500.

Un cenno merita anche il rilievo marmoreo raffigurante una Madonna con Bambino che il Semenzato attribuisce ad uno scultore della prima metà del secolo XVI, vicino ai modi del Sansovino, soprattutto nell'uso già manieristico dei festoni alla base, ma che al contempo interpreta la tradizione tardo-lombardesca largamente diffusa nel territorio⁶⁰.

Gli interventi di restauro dal 1555 al 1978

Il primo intervento di restauro risale, come già detto in precedenza, al 1555, al tempo del parroco Giulio Alvarotto. L'intervento, che vide l'apertura degli altari laterali, la sopraelevazione del campanile è, forse, la costruzione del battistero, si colloca a cinque anni dalla terribile pestilenza che colpì Pianiga. La notizia del restauro è contenuta in un'iscrizione riportata dal Salomonio⁶¹.

Nel secolo successivo e, precisamente, nel 1690 si ebbe un ulteriore intervento che riguardò la sistemazione dell'altare maggiore dedicato al SS. Sacramento, successivamente abbellito da due angeli laterali attribuiti a Francesco Rizzi, scultore attivo dalla metà del '700. Otto anni dopo, la chiesa fu dotata di una nuova pavimentazione di "quadri trevisani di terracotta, bianchi e rossi".

Nel 1712 venne rinnovato il protiro e nel 1715 alla vecchia sacrestia, più volte definita "angusta" nelle visite vescovili, se ne aggiunse una nuova.

Intorno alla metà del secolo la copertura a capriate fu occultata da un soffitto piano, affrescato dal bellunese Gaspare Diziani. Infine, nel 1771 il

⁵⁹ J. SALOMONIO, *Urbis Patavinar* cit., p. 273: "Francisco et Bernardo Trevisano patritiis adolescentibus venet. Ioannes Trevisano Patriarca Venet. dulcissimis nepot. peste extinctis posuit ann. MDLXXVI".

⁶⁰ C. SEMENZATO, *La scultura tra quattrocento e cinquecento a Padova*, in *Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, Milano 1976, p. 139.

⁶¹ SALOMONIO, *Urbis patavinae* cit., p. 273: "Templum hoc vetustate pené consumptum Julius Alvarotus Protonot. Apost. Huius ecclesiae administrator, restauravit A.D. MDLV".

protiro venne nuovamente rimaneggiato. Il successivo intervento risale al 1854. In quella occasione furono chiuse le monofore arcuate ai lati del protiro in seguito all'installazione di organo e cantoria, non più esistenti⁶².

Si giunge così al secolo XX. L'intervento di restauro del 1909 modificò irrimediabilmente la struttura originaria della chiesa. Ai lati del presbiterio furono aggiunte due cappelle e la stessa sacrestia fu nuovamente ampliata. È probabile che nel corso dei lavori di restauro sia stato aperto l'altare, non più esistente, posto di fronte alla cappella battesimale e nominato a partire dal 1913⁶³.

Nel 1961 la chiesa fu nuovamente oggetto di restauro. L'intervento riguardò principalmente la sistemazione del protiro, con la sostituzione delle (fig. 10 e 11) guglie mancanti e l'apertura del rosone centrale. L'interno della chiesa non subì modifiche di rilievo. L'altare nominato nel 1913 deve essere stato demolito nel corso di questo intervento, dal momento che in una foto di poco anteriore al 1961 appare ancora al suo posto. Nel 1969 fu sottoposto



Fig. 10. Facciata della chiesa prima del restauro del 1961.

⁶² Archivio Parrocchiale di Pianiga, Originale manoscritto del Giacoppo, 1803; Archivio Capitolare di Padova, *Visitationes*, Libro CXXXI, 1888, relazione del vescovo Giuseppe Callegari.

⁶³ La data 1909 si ricava da un medaglione collocato sull'arcata di destra del presbiterio; Archivio Capitolare di Padova, *Visitationes*, Libro CXLVI.

LA CHIESA DI S. MARTINO DI PIANIGA



Fig. 11. Facciata della chiesa dopo il restauro del 1961.

a restauro il frammento di affresco con figura femminile a mezzo busto. Dalla relazione di restauro si apprende che l'opera si presentava parzialmente ridipinta e annerita. Dopo il raschiamento della calce, per recuperare l'affresco originale si intervenne con iniezioni di consolidamento a base di resine acriliche e si procedette alla stuccatura e al restauro pittorico ad acquerello. Il frammento fu poi collocato sopra l'arco che conduce nel vano di destra accanto al presbiterio⁶⁴.

L'ultimo intervento di restauro risale al biennio 1977-78. La struttura architettonica venne presa in considerazione nel suo insieme e fu elaborato un progetto di risanamento generale. La prima fase del restauro interessò il tetto della navata, quasi completamente rinnovato con l'impiego di robuste travi di larice. Anche il tetto dell'abside e quello del battistero furono restaurati. La seconda fase dei lavori riguardò le fondamenta, bisognose di un massiccio intervento di consolidamento. I rilievi che precedettero il restauro avevano evidenziato la precarietà statica dell'edificio, poggiante su un terreno di natura paludosa, perforato a vari livelli da cunicoli sotterranei che costituivano gli insediamenti dei primi cimiteri cristiani. Durante i lavori di scavo per il rinforzo delle fondamenta, attorno al perimetro della navata furono rinvenute alcune fosse comuni e, una volta rimosso completamente il pavimento, a un metro di profondità, si trovarono alcune tombe di pietra con all'interno i resti, riconoscibili dai paramenti sacri, di alcuni preti. Altra scoperta suggestiva, ma soprattutto importante da un punto di vista storico, fu il ritrovamento al centro della navata e per tutta la sua larghezza, delle fondamenta di un antico muro perimetrale, orientato sulla linea nord-sud, probabilmente di un edificio anteriore al XII secolo. Di questo ritrovamento non esiste alcuna documentazione fotografica. L'ipotesi più credibile è che tale muro appartenesse a un precedente edificio di culto, presumibilmente un oratorio, dove la primitiva comunità cristiana pianighese si riuniva. Evidentemente un'indagine più accurata e un rilevamento del reperto avrebbero consentito una valutazione più precisa.

Le tombe e le antiche fondamenta furono richiuse e sopra di esse venne lasciata una sottile intercapedine coperta poi da una spessa maglia elettrosaldata sulla quale in seguito fu eseguita una colata di cemento.

Infine, venne rifatto il pavimento che attualmente si trova qualche centimetro più in alto di quello originale. Anche le pareti vistosamente devastate da lunghe fessurazioni verticali furono risanate e consolidate mediante una fitta rete di anelli e tiranti. Il materiale usato per la costruzione della chiesa si rivelò eterogeneo e questo rese il lavoro di pulitura estremamente delicato.

⁶⁴ C.B. TIOZZO, Relazione di restauro depositata presso la Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici del Veneto, Venezia 1969.

Furono individuati anche numerosi mattoni di epoca romana, forse provenienti dalla demolizione del precedente edificio. La tecnica adottata fu quella del "cuci-scuci", consistente nella "demolizione" e ricostruzione a campioni dell'elemento. Le pietre delle pareti furono ripassate e pulite a una a una e quelle irrimediabilmente deteriorate furono realizzate mediante calco. Per fermare l'umidità i muri furono tagliati alla base e trattati con particolari accorgimenti.

Un trattamento radicale di consolidamento fu riservato anche al battistero. Quest'ultimo poggiava su alcune tombe che, cedendo nel corso dei secoli avevano provocato quasi il distacco dell'intera struttura dal corpo della navata. L'ultima fase del restauro riguardò il consolidamento della facciata e delle ali laterali. L'esterno fu interamente pulito mediante la raschiatura dell'intonaco dalle pareti. Il protiro fu completamente consolidato e le colonne, inesorabilmente intaccate dagli agenti atmosferici furono sostituite (fig. 12). Ai lati del protiro furono aperte le due monofore arcuate chiuse nel 1854. Il vecchio organo e la cantoria, ben visibili in una foto degli anni '60 furono eliminati e sostituiti da un nuovo strumento. Infine venne consolidato l'antico muro di recinzione e il campanile, restaurato nel 1749 e nel 1771, fu dotato di una nuova cuspide conica⁶⁵.

Conclusioni

Sono consapevole che la mia ricerca contribuisce solo in parte a far luce sulle complesse vicende storico-artistiche della chiesa di Pianiga. La documentazione archivistica, scarsa e frammentaria, non ha consentito di tracciare un quadro esauriente sia della sua storia religiosa sia della sua prima edificazione; tuttavia ha permesso di collocare l'antica villa di Pianiga nel suo contesto storico-geografico.

L'intervento di restauro del 1978, nel corso dei lavori di sistemazione del pavimento, ha portato alla luce i resti di un antico muro perimetrale, nella sistemazione del pavimento, del quale non è stata prodotta alcuna documentazione fotografica né è stato effettuato uno scavo archeologico con un'indagine stratigrafica. Inoltre, nel corso dei lavori di consolidamento delle pareti interne, emersero numerosi mattoni di epoca romana e anche per questi non sono stati eseguiti dei rilevamenti tecnici. Quindi la mancata indagine archeologica che avrebbe potuto sciogliere molti dei dubbi tuttora esistenti sulla genesi costruttiva dell'edificio e supplire, almeno in parte, alle carenze documentarie, non ci permette di eseguire una analisi precisa delle varie fasi

⁶⁵ *Pianiga. Cercando tra le vecchie carte e le scarse memorie*, Pianiga 1988, pp. 58-61. R. ABATI, *Pianiga. Storia, parroci e civiltà contadina in un paese veneto*, Pianiga 1991.



Fig. 12. Capitello restaurato. Particolare.

costruttive e risalire all'anno di edificazione della chiesa. Inoltre non è stata mai eseguita una stratigrafia del frammento cinquecentesco con la figura femminile, restaurato nel 1969, che avrebbe forse consentito di conoscere eventuali fasi pittoriche realizzate nel corso dei secoli.

MARTA PELLEGRINI – MARINA BARBIERO

Rilievo e analisi morfologica del complesso monasteriale di Santa Maria delle Carceri attraverso un confronto con il catastico del XVII secolo

*Profilo storico*¹

L'origine della secolare canonica delle Carceri, come la fondazione di diverse case religiose nel territorio della "bassa padovana", rientra nel chiaro disegno di sviluppo di una politica di controllo del territorio e di valorizzazione agricola voluta dai Marchesi d'Este². La canonica di Santa Maria delle Carceri costituisce nelle vicende storiche della diocesi di Padova una presenza autonoma politica patrimoniale, nonostante il raccordo a doppio filo con gli Estensi dal punto di vista politico e nell'ottica di obbedienza al vescovo di Padova dal punto di vista spirituale³. Anche se gran parte della documen-

Sigle

A.C.V.P. = Archivio della Curia Vescovile di Padova
A.M.N.A. = Archivio del Museo Nazionale Atestino
A.P.C.C. = Archivio Privato Conti Carminati
A.S.P. = Archivio di Stato di Padova
B.A.S.V. = Biblioteca dell'Archivio di Stato di Venezia
B.M.C.P. = Biblioteca del Museo Civico di Padova
B.M.N.A. = Biblioteca del Museo Nazionale Atestino
B.S.P. = Biblioteca del Seminario Maggiore di Padova
M.N.A. = Museo Nazionale Atestino

¹ Il presente saggio è tratto dalla nostra tesi di laurea, *Il Monastero di Santa Maria delle Carceri. Il luogo, la storia, l'architettura: una ipotesi di valorizzazione*, discussa presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, nell'anno accademico 1995-1996, relatore prof. T. Cigni, correlatore funzionario della Soprintendenza dei Beni Ambientali e Architettonici per il Veneto Orientale di Venezia arch. M.P. Rossignoli, alla quale rivolgiamo grande riconoscenza per averci seguito e aiutato nello svolgimento del lavoro.

² G.B. MITTARELLI-A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti*, III, Venetiis 1758, p. 96, si legge: "...gloria debetur etiam marchionibus Extensibus, qui plura liberalitatis testimonia dederunt erga monasterium Carcerum".

³ S. BORTOLAMI, *Da Carlo Magno al 1200*, in *Storia Religiosa del Veneto*, VI, Padova 1996, p. 86; M. VIGATO, *Il monastero di S. Maria delle Carceri, i comuni di Gazzo e Vighizzolo, la comunità atestina. Trasformazioni ambientali e dinamiche socio-economiche in un'area del basso Padovano tra medioevo ed età moderna*, Carceri (PD) 1997, p. 22.

tazione relativa alla fondazione del complesso monastico di Carceri è andata perduta a causa di sfortunati eventi, le poche notizie archivistiche reperite hanno consentito soltanto di ricomporre frammentarie e sporadiche vicende storiche. Il più antico documento fino ad ora rinvenuto risale all'anno 1107 e riguarda la donazione che elargì il marchese Enrico III, detto il Moro, ai religiosi di Carceri⁴. Alcuni storici ipotizzano però l'esistenza di un luogo di culto in Carceri fin dal 1097 e accennano all'esistenza di una chiesa fatta erigere da Azzo II⁵. Solo attraverso un atto di protezione nei confronti di S. Maria delle Carceri, datato 1117 di cui l'autore è lo stesso Enrico⁶ si è certi della esistenza di S. Maria delle Carceri e della presenza di un numero di

⁴ L'esatta datazione dell'origine della canonica delle Carceri costituisce un problema nella tradizione storiografica a cui la dott. A. CHIOZZI, *Il monastero di Santa Maria delle Carceri (Padova) dalle origini al 1474*, tesi di laurea, rel. chmo prof. P. Sambin, Università di Padova Facoltà di Magistero a.a. 1969-70, ha dedicato un ampio paragrafo sulle possibili date. Nella nostra ricerca troviamo diversi testi che concordano con tale data come l'opera di S. ORSATO, *Historia di Padova*, Padova 1678, p. 304; L. MURATORI, *Antichità Estensi e Italiane*, I, Modena 1717, p. 282; l'opera di I. ALESSI *Ricerche Istorico Critiche delle antichità di Este*, Padova 1775, p. 483; la monografia di G. ZATTIN, *Il monastero di Santa Maria delle Carceri*, Padova 1973, p. 27; S. BORTOLAMI, *Comuni e beni comunali nelle campagne medioevali: un episodio della Scodosia di Montagnana (Padova) nel XII secolo*, "Melages de l'ecole Francaise de Rome Moyen age - temps modernes", 99 (1987), 2, p. 562, n. 12.

⁵ A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, III, Padova 1865, p. 67; F. SARTORI, *Guida storica delle chiese parrocchiali e oratorii della città e diocesi di Padova*, Padova 1884, p. 67. Se la diversa attestazione dei documenti dataci dagli storiografi porta ad una datazione che verrebbe a spostare di un decennio l'origine della Canonica, è interessante considerare come il luogo religioso sia stato insediato in una campagna che in quel momento era completamente spopolata e in condizione di difficile utilizzazione terriera perché ancora da bonificare. La recente pubblicazione VIGATO, *Il Monastero di S. Maria delle Carceri* cit., pp. 11-18, mette in evidenza come lo stretto legame all'altimetria e alle particolari condizioni fisiche-ambientali del luogo ha permesso la collocazione geografica dell'abitato di Carceri e del suo sviluppo solo in concomitanza al fiorire della canonica. Inoltre è da considerare che la presenza del nome Carceri come località compare in documenti archivistici solo dopo l'XI secolo, cioè quando viene fondata la canonica. Questo porta a considerare che solo tramite la fondazione della canonica il luogo assume importanza e riconoscibilità, anche se a seguito di recenti ricerche archeologiche nella primavera del 1950 è stata scoperta una necropoli preromana nel Comune di Carceri che attesta al "locus" una primordiale forma di culto. (I diversi disegni di scavo sono conservati presso la Soprintendenza Archeologica del Veneto, archivio antichità Pd, fasc. 1952. Le relazioni di scavo in: G.M. FOGOLARI, *Il Carceri d'Este-Padova. Necropoli preromana*, "Accademia Nazionale dei Lincei" serie VIII, VII, (1953) fasc. 1-6, p. 3 conservata presso la B.M.C.P). Infine consigliamo la lettura del capitolo *Il Cristianesimo e l'ordinamento ecclesiastico della Scodosia* in A. GIACOMELLI, *Notizie e ricerche per la storia di Montagnana e del suo territorio dalle origini al mille di Cristo*, Vicenza 1976, pp. 441-462 per capire come la costruzione di antiche chiese cristiane in questo territorio avvenga proprio nei pressi di strade romane o su terra ricca di reperti.

⁶ A. GLORIA, *Codice diplomatico padovano dall'anno 1101 alla pace di Costanza*, I, Venezia 1879-1881, p. 75. doc. n. 92. Secondo CHIOZZI (cfr. *Il monastero* cit., p. 25) quel documento ha portato a beneficiare la Chiesa di S. Maria.

preti. Nel quadro degli avvenimenti economico politici che riguardano la fondazione della canonica si muove parallelamente una storia religiosa che “comincia” con l’istituzione in riferimento alla chiesa di un “*ordo canonicus secundum beati Agustini regulam et fratrum Portensium institutionem*”⁷. Nel primi secoli della sua esistenza la canonica riceve numerose donazioni in terre e beni immobili da parte degli Estensi vivendo la sua massima espressione sotto il canonicato di Pistoro che diede inizio ai lavori di una nuova chiesa e di un chiostro⁸. Il canonicato per tutta la prima metà del XIII secolo viene retto dal priore Savarisio, in un periodo sfortunato per S. Maria delle Carceri causato dall’incendio del 2 aprile del 1242⁹. A seguito delle numerose conferme come quella del 1263 di papa Urbano IV il cenobio vive per quasi un secolo la propria autonomia economica, nonostante la città di Padova assisteva alla sostituzione del potere comunale con quello imperiale ed ecclesiale. Gli avvenimenti della Canonica precipitarono all’inizio del XV secolo, quando più precisamente nel 1405 Papa Innocenzo VII, dopo la morte dell’ultimo priore Pietro da Montagnana, concede la canonica al cardinale Sommariva¹⁰. A seguito della rinuncia del Sommariva e per interessamento dell’abate Paolo Venier, papa Gregorio XII concede la canonica delle Carceri all’ordine religioso dei Camaldolesi nel 1407¹¹. Durante la

⁷ CHIOZZI, *Il monastero* cit., p. 30 riporta una dicitura del documento della bolla papale di Eugenio III del 1145. La controversia sulla datazione del passaggio della canonica da ordine secolare in regolare secondo la regola di S. Agostino viene ampiamente studiata e accreditata dalla stessa solo a partire dopo il 1122 data in cui il vescovo Sinibaldo di Padova, secondo alcuni studiosi (G. NUVOLATO, *Storia di Este e del suo territorio*, Este 1851-1853, p. 628; G. ZATTIN, *Il monastero di Santa Maria delle Carceri*, Padova 1973, p. 29; M. RIZZATO, *Gli Estensi nel mondo Veneto (sec. X-XII)*, tesi di laurea, rel. prof. A. Vasina, Università di Padova, Facoltà di Magistero, a.a. 1973-74, pag. 121), trasformava i canonici secolari in regolari dell’Ordine di S. Agostino.

⁸ ZATTIN, *Il monastero* cit., p. 51. La chiesa venne terminata durante il priorato di Livaldo che successe allo stesso Pistoro nel 1183 quando quest’ultimo fu eletto vescovo della città di Vicenza. La chiesa delle Carceri venne consacrata il 27 marzo del 1189 dal patriarca di Aquileia e dai Vescovi di Padova e Vicenza (NUVOLATO, *Storia di Este* cit., p. 629; A. SIMIONI, *Storia di Padova dalle origini alla fine del XVIII secolo*, Padova 1968, p. 201).

⁹ MITTARELLI-COSTADONI, *Annales* cit., IV, p. 361; B.S.P., G. BRUNACCI, *Codice Diplomatico Padovano*, III, p. 1953, ms. 581/3.

¹⁰ ZATTIN, *Il monastero* cit., p. 77; CHIOZZI, *Il monastero* cit., p. 141. Il cardinale Sommariva impartì alla commenda carattere personale che portò all’impadronimento di tutti gli introiti dei beni immobili con conseguente declino del pluricentenario cenobio cancerense, il cui segno operante fu la presenza nel monastero di soli tre religiosi.

¹¹ P.V. MENEGHIN OFM, *San Michele in Isola di Venezia*, I, Venezia 1962, p. 23. La copia del documento trascritto nel XVII secolo è conservata presso la B.M.C.P nel codice cartaceo *Privilegia del Monastero di santa Maria delle Carceri*, nel capitolo *Traslatio monasterii Carcerum ad ordinem Camaldulensem ab ordine Sancti August.*, p. 70, in un volume donato da Sir Fair fax Murray, pittore londinese. Secondo alcuni studiosi ad incentivare il passaggio all’ordine camaldolese, fu proprio la Serenissima Repubblica di Venezia con un preciso disegno

permanenza del nuovo ordine la canonica delle Carceri vive un lungo periodo di ricchezza dal punto di vista economico, sociale e culturale, che è stato anche promotore della trasformazione architettonica della canonica in un grande complesso monasteriale. Solo dopo il breve periodo tra il 1512 e il 1537 quando il cardinale Grimani ottiene il possesso del monastero attraverso la concessione della commenda da parte di papa Alessandro VI, S. Maria delle Carceri ritorna libero da ogni possessore esterno all'ordine. Nell'orientamento dei secoli successivi il monastero è costretto a vivere i suoi periodi più difficili e sfortunati: la grave inondazione dell'Adige del 1613, la peste del 1630 e il dannoso incendio che si propagò nella notte del 25 marzo del 1643¹². A questi eventi gravi si aggiunsero quelli bellici che impegnarono la Repubblica di Venezia a sostenere contro i Turchi l'annosa guerra nota come "guerra di Morea". Dopo vent'anni dalla nuova commenda al vescovo di Padova Gregorio Barbarigo, il monastero di Carceri attraverso la bolla papale del 1690 viene soppresso¹³ e venduto il 13 aprile 1693 ai conti Carminati che lo acquistano per 303.796 ducati d'oro¹⁴. Il complesso monasteriale viene trasformato dai Conti Carminati in una azienda agricola sino al termine della loro presenza in Carceri quando nel 1951 il monastero diventa proprietà della parrocchia di Santa Maria Annunziata di Carceri.

Il Catastico del XVII secolo

Lo studio del complesso monasteriale ha appassionato la ricerca di molti studiosi nel ricostruire le vicende storiche attraverso il difficile recupero del

di riassetto economico e di una organizzazione più accentrata delle istituzioni ecclesiastiche nel territorio padovano appena conquistato: si consulti a tale riguardo P. GIOS, *Il Graticolato romano nel quattrocento: la visita pastorale di Diotislavi da Foligno a nord-est di Padova (1454)* Padova 1988 e G. CARRARO, *I monasteri benedettini della diocesi di Padova*, "Benedictina", 35 (1988), pp. 102-103.

¹² ZATTIN; *Il monastero* cit., pp. 122, 124, 125.

¹³ Il motivo della soppressione veniva dichiarato all'interno della stessa bolla di papa Alessandro VIII deciso ad aiutare Venezia nella convinzione che "questo affare si tratta non meno la causa di Dio e di Santa Chiesa che della medesima Repubblica" (R. TURSINI, *Fondo di Santa Maria delle Carceri*, inventario dattiloscritto Padova 1989-90 p. 1, conservato presso l'A.S.P.). Si consulti inoltre G. CARRARO, *I monasteri benedettini della diocesi di Padova*, "Benedictina", 35 (1988), p. 124, in cui attraverso un esame attento sull'estinzione delle numerose case religiose della diocesi di Padova viene citata la soppressione nel 1690 "della grande abbazia camaldolese di S. Maria delle Carceri".

¹⁴ F.J. SALOMONIO, *Inscriptiones Patavinae sacrae et prophanae*, Patavii 1708, p. 165: "Hifce temporibus fuppressa ab Alexandro VIII Abbat.eius bona ad Carolum Abbatem, Antonium, & Alexandrum Fratres Carminati Patritios Venetos transfierunt" e A. LIMENA, *L'abbazia di Santa Maria delle Carceri*, Padova 1966, p. 36.

RILIEVO E ANALISI MORFOLOGICA DEL COMPLESSO MONASTERIALE

materiale archivistico frammentario, ma non è mai stato rivolto con particolare rigore e attenzione ai diversi momenti della sua origine, espansione e trasformazione architettonica. Il disegno più antico del monastero delle Carceri fino ad ora rinvenuto è un *Catastico* del XVII secolo che ritrae attraverso una non precisa prospettiva “a volo di uccello” l'intero complesso con i suoi broli la cinta muraria e le antiche fabbriche (fig. 1)¹⁵. Esso costituisce il più importante documento della descrizione architettonica del monastero così come si presenta nel periodo di maggiore espansione e ricchezza economica¹⁶. Se si leggono i corpi di fabbrica presenti nel catastico si osserva la

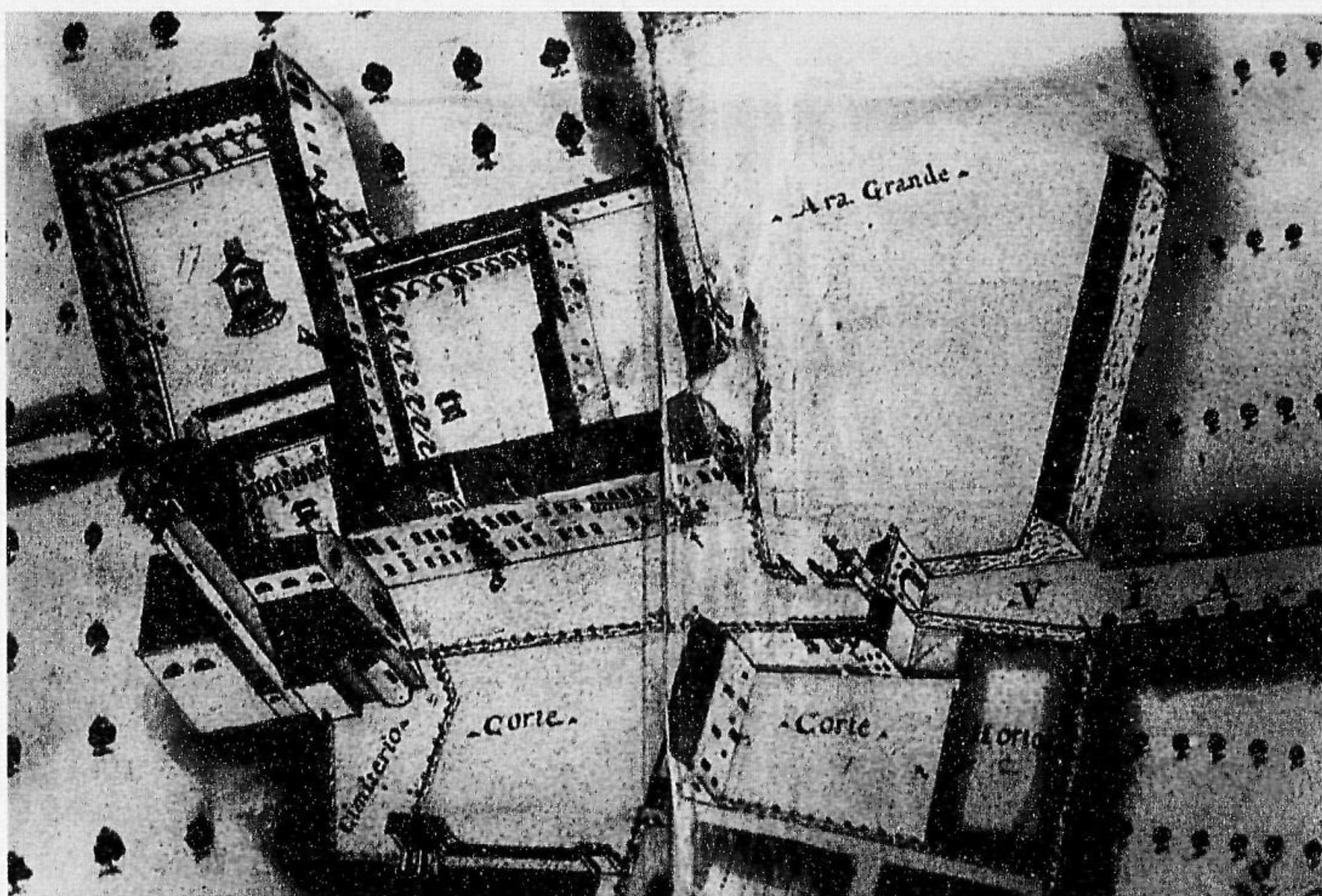


Fig. 1. B.M.N.A., *Catastico del Monastero di S. Maria delle Carceri* – acquerello su carta – particolare foto su concessione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

¹⁵ B.M.N.A., *Catasto del Monastero di S. Maria delle Carceri*. La dicitura del disegno ad acquerello su carta riporta il seguente titolo: “*Monasterio delle Carceri con Chiesa Parocchiale et altre habbitationi, corte, cortilli, claustru ecc. con brolo prattiuo, piantatto d'arbori fruttiferi e vide à pergole è cinto di mura nel circuito*”. La documentazione grafica riguardo al monastero è presente in alcune mappe conservate presso il museo di Stanghella e presso l'archivio di Stato di Venezia, le quali, pur essendo di data antecedente il catastico del XVII secolo, hanno come finalità quella di descrivere il territorio della bassa-padovana e pertanto mancano di una rigorosa rappresentazione architettonica. Gli edifici vengono disegnati solo come punti significativi all'interno del vasto territorio da cui non è possibile trarne la veridicità storico-architettonica.

¹⁶ VIGATO, *Il monastero di S. Maria delle Carceri* cit., p. 173, n. 222 ascrive il catastico

presenza di tre chiostri e di una quarta area conclusa, con la porta di accesso e la torre colombara, la foresteria, la villa dell'abate, la chiesa, nell'insieme circondati da un'immensa area chiusa da mura e coltivata ad orto o a frutteto con qualche caratteristica tipica dell'"hortus conclusus" (giardino rinascimentale) per la presenza di alcune torrette lungo la stessa cinta muraria. La testimonianza del *Catastico* del XVII secolo e i corpi di fabbrica attualmente presenti nel monastero portano a un interessante confronto per le analogie riscontrate attraverso un rilievo morfologico dell'apparato murario (tav. I)¹⁷.

Il Rilievo Morfologico del Monastero e confronto con il disegno del Catastico

La presenza di materiale costruttivo di natura diversa per forma, geometria, provenienza e diversità temporale ha portato la restituzione grafica critica del monastero attraverso le fasi storiche che l'hanno ideata, creata e trasformata.

1) Fase costruttiva durante la presenza dell'ordine Agostiniano (sec. XI-XIV)

2) Fase ampliativa durante la presenza dell'ordine camaldolese fino alla soppressione del monastero (sec. XIV-XVII)

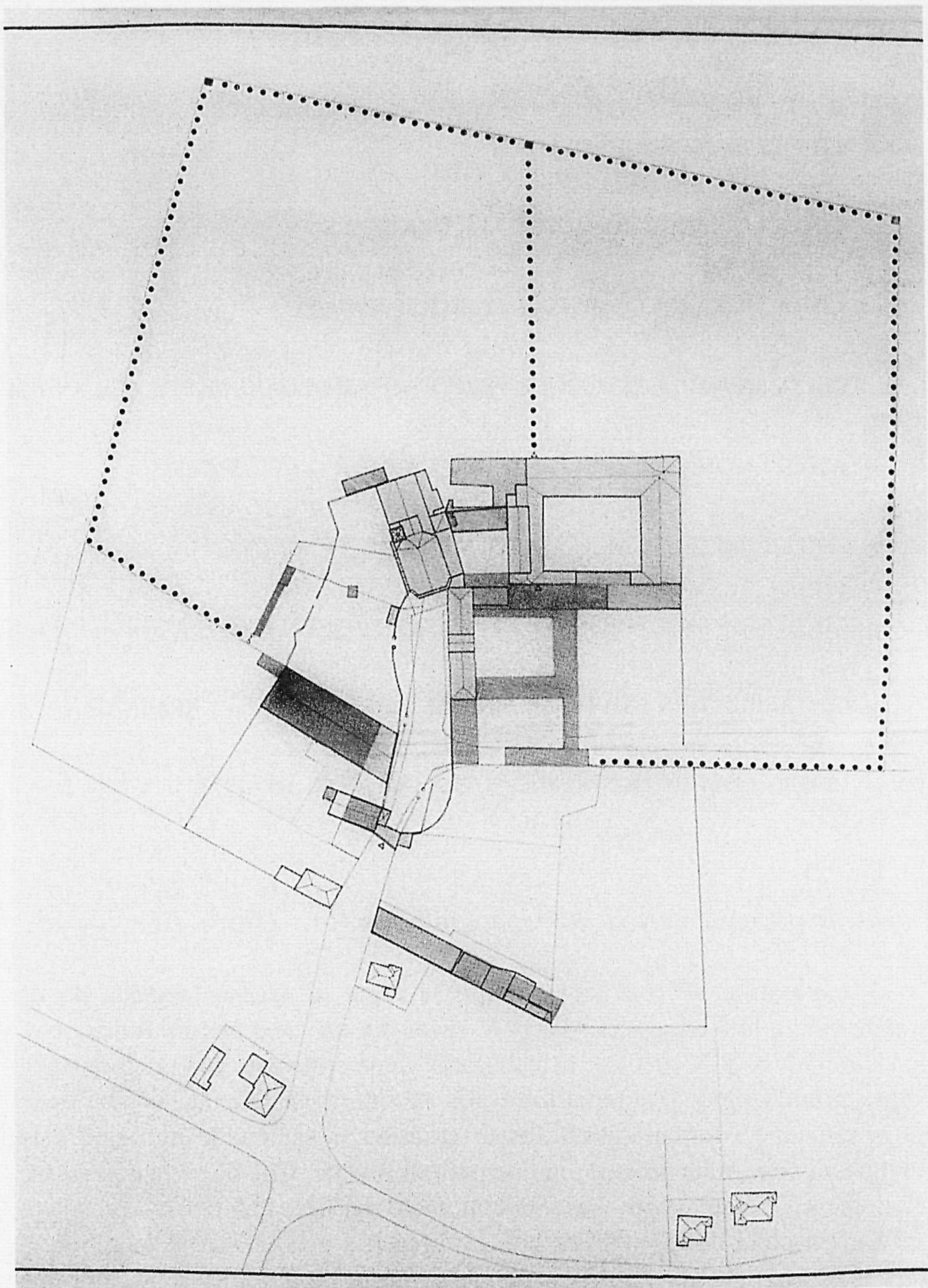
3) Fase trasformativa durante la presenza dei conti Carminati (sec. XVII-XX)

L'architettura del monastero di Santa Maria delle Carceri abbraccia pertanto un vasto periodo storico le cui vicende religiose hanno coinvolto scelte costruttive ed edificatorie¹⁸.

alle date 1662-1663 per deduzione dalla raffigurazione, in una delle prime carte dello stesso, di uno stemma personale di Alberto Giupponi abate del monastero carcerense proprio nel 1662. Secondo l'autore, l'attendibilità del disegno è data dalle finalità che avevano improntato l'opera di restituzione dei beni del monastero attraverso il rilievo affidato ad un perito agrimensore.

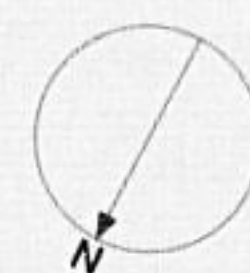
¹⁷ L'analisi svolta è diretta a riconoscere le varie parti costruttive attraverso una lettura dei segni ancora presenti nel tessuto murario anche se la "narrazione" della storia architettonica, ivi presente, è complessa e fortemente condizionata da ciò che si è conservato sino ai nostri giorni e ciò che, invece, è andato inesorabilmente perduto.


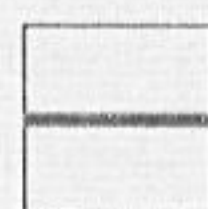

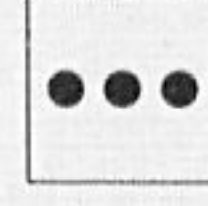

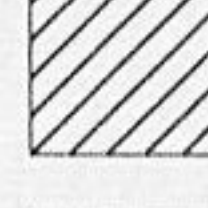
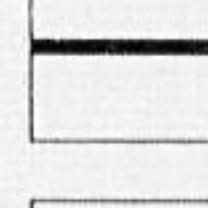
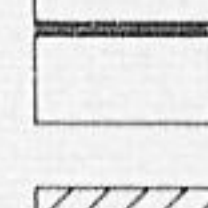
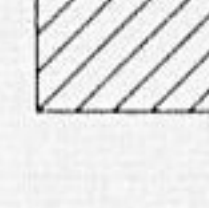
¹⁸ Lo studio, per la complessità della ricerca, necessita una sintesi che propone soltanto di offrire alcune parti importanti della genesi e trasformazione del monastero.



Tav. I. Stato attuale del complesso monastico e sovrapposizioni catastali (XVII-XX sec.), tavola storica – scala 1:500.

LEGENDA TAV. I

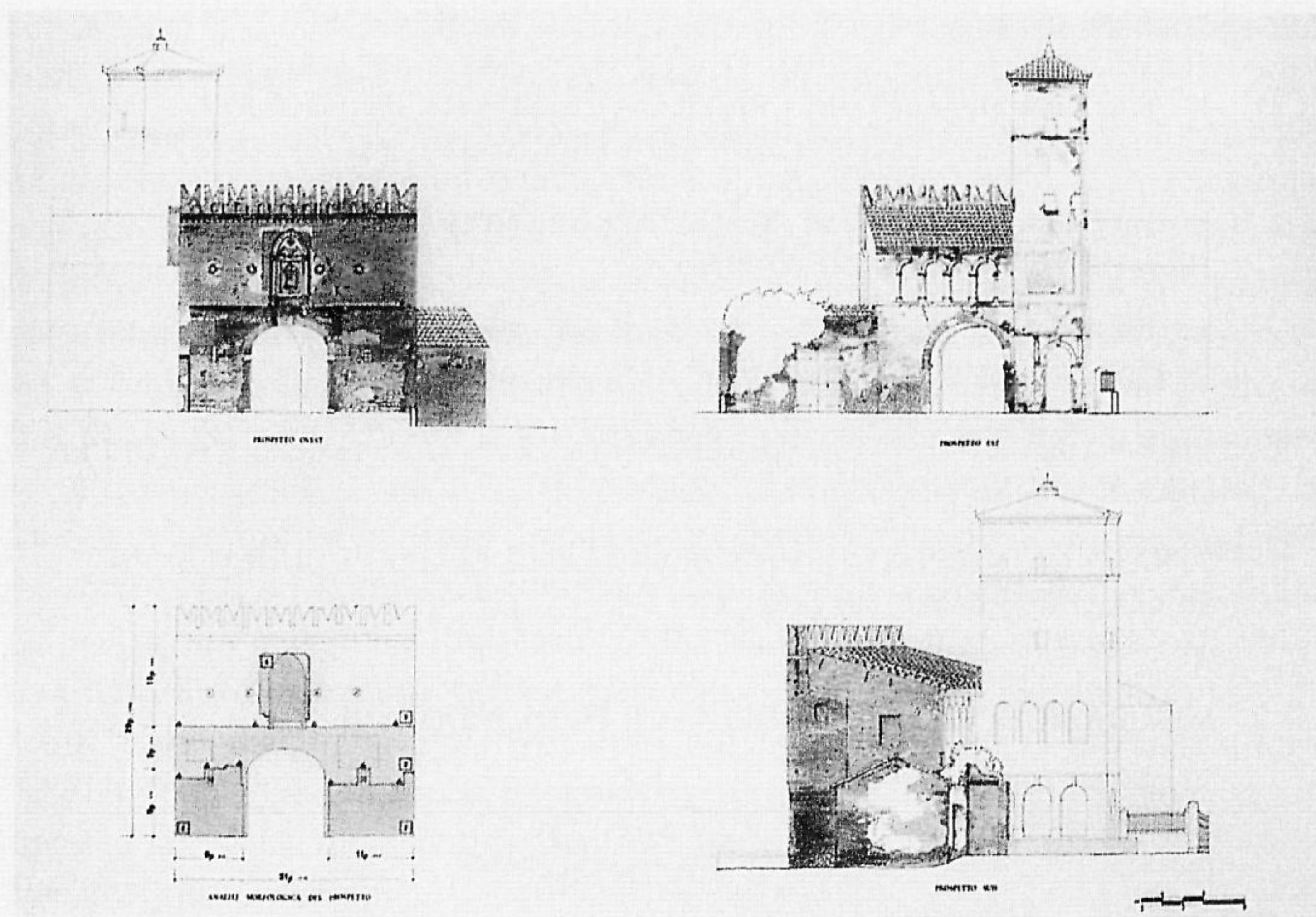


-  EDIFICI MONASTICI ESISTENTI
-  CINTA MURARIA MONASTERIALE ORIGINALE ESISTENTE
-  CINTA MURARIA COME DA CATASTICO XVII SEC.
-  CINTA MURARIA ESTERNA E PERCORSO COME DA CATASTO DEL XVII SEC.
-  EDIFICI MONASTICI PRESENTI NEL CATASTICO DEL XVII SEC.
-  EDIFICI PRESENTI NEI CATASTI AUSTRIACO E AUSTRO-ITALIANO
-  CINTA MURARIA PRESENTE NEI CATASTI AUSTRIACO E AUSTRO-ITALIANO
-  CINTA MURARIA ESISTENTE SIN DAL PERIODO CONTI CARMINATI
-  EDIFICI COSTRUITI E DEMOLITI TRA GLI ANNI 1950-1970

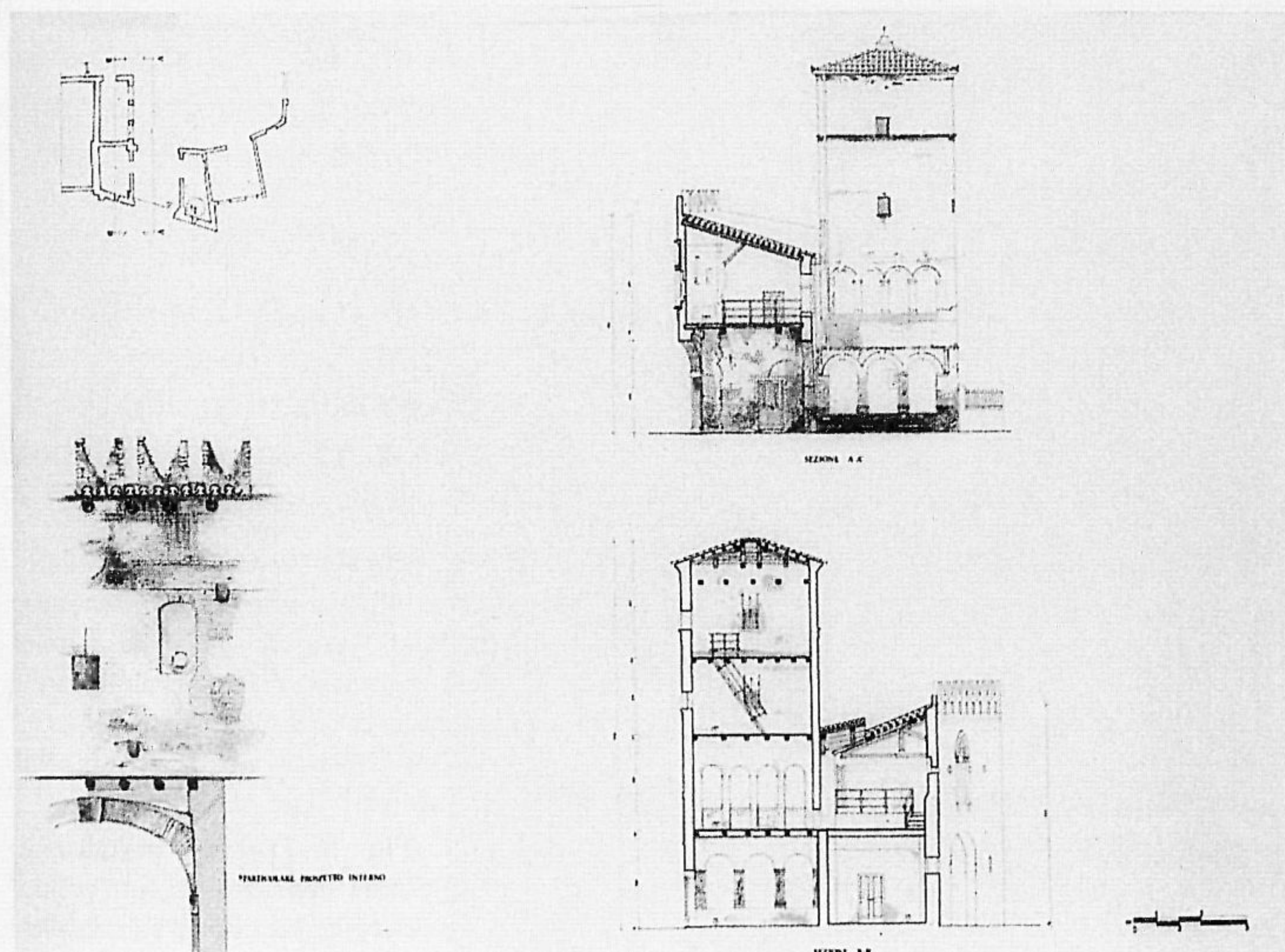
Porta di accesso con la torre colombara (tav. II-tav. III)

L'ingresso si articola in tre corpi: la porta di accesso segnata da un grande varco, la torre colombara (XV secolo) e un vano che ha funzione di deposito (XVII-XIX secolo). Il manufatto viene realizzato in epoca quattrocentesca addossandolo direttamente alla muratura medioevale preesistente. La costruzione comportò problemi di struttura in quanto le murature e le fondazioni sono state eseguite in due periodi diversi. Che la porta costituisse un elemento architettonico a se è testimoniato dal fatto che nel suo prospetto sud (interno alla corte pubblica con la foresteria e la chiesa) è leggibile la traccia di una *voluta*, (fig. 2) attualmente celata nella cortina muraria che delimitava la proprietà con la funzione di separare la zona religiosa della corte interna da quella esterna per la coltivazione. Il rilievo geometrico e materico ha evidenziato che le due fabbriche (la torre e la porta) fossero costituite da un unico corpo a forma di "L" realizzato con solo due piani a cui in un periodo successivo è stato creato un innalzamento di altri due piani

RILIEVO E ANALISI MORFOLOGICA DEL COMPLESSO MONASTERIALE



Tav. II. *Porta* – prospetti e morfologia dell'apparato murario, tavola di rilievo – scala 1:50.



Tav. III. *Porta* – sezioni e particolare parametro murario interno, tavola di rilievo – scala 1:50.

LEGENDA TAV. II - III


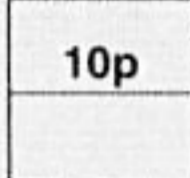
- 1 MURATURA DI MATTONI - PIETRA A TESSITURA IRREGOLARE DELLA ANTICA CORTINA MURARIA SEC. XI-XIII (AGOSTIANIANI)
- 2 MURATURA DI MATTONI DI SOPRAELEVAZIONE A TESSITURA DISOMOGEA DI COLORE OCRA
- 3 MURATURA DI MATTONI DI SOPRAELEVAZIONE A TESSITURA OMOGENEA DI COLORE GRIGIO SEC. V-VI (CAMALDOLESI)
- 4 MURATURA DI MATTONI REALIZZATA PER IL TAMPONAMENTO DELLA DECORAZIONE NEOCLASSICA SEC. XVIII
-  STRATO DI INTONACO E PITTURA COLORE GIALLO CON INCISIONE DI COLONNE DORICHE SEC. XV
- 10p
 MISURAZIONE DELLA FABBRICA IN PIEDI PADOVANI



Fig. 2. *Porta* – particolare della decorazione con voluta durante il periodo camaldolese, tavola di rilievo fotografico.

per la torre¹⁹. Il confronto con il *Catastico* del XVII secolo porta ad evidenziare la presenza di un portico ortogonale all'impianto della torre e della porta. La facciata esterna (ovest) della porta di accesso al monastero presenta un aspetto contrastante con quella che è al suo interno (est). Stilisticamente non può essere attribuita ad un unico periodo, ma più epoche concorrono a definirla. Dall'analisi morfologica è emersa una stratificazione di quattro parti murarie. La parte muraria più antica, appartenente al periodo agostiniano, è visibile nella parte del basamento della porta [1] eseguita con pietre in trachite di provenienza dei Colli Euganei e che fa presupporre la sua appartenenza al sistema murario agostiniano come è facilmente visibile nella sua tipologia costruttiva in pietra e mattoni per diversi tratti della cortina muraria. Le sezioni [2] e [3] appartengono invece al periodo camaldolese. La sezione [2] è costituita da una muratura in mattoni color arancio-rossastro, dalla tessitura disomogenea di varia dimensione²⁰. La sezione [3], invece, si presenta come una muratura in mattoni dal color grigio-ocra dalla tessitura regolare con fughe di malta di calce molto sottile. La quarta sezione appartiene al sec. XIX quando sulla sommità della porta è stata affissa entro una finestra lobata neogotica l'immagine della madonna comportando un intervento di rimozione della muratura esistente. Il prospetto est si presenta con un unico blocco edilizio reso visibile sia attraverso la progettazione architettonica di una loggia presente su tutto il primo piano dell'ingresso e della torre colombara, che con la stesura sull'intera superficie dei due corpi di uno strato di intonaco di calce con pittura gialla che reca evidenti tracce di incisione di colonnine doriche dipinte in epoca cinquecentesca²¹ (fig. 3).

Foresteria (tav. IV, tav. V)

L'edificio realizzato ad uso di foresteria o di ospizio secondo alcuni studiosi²² è stato creato soprelevando una fabbrica di epoca medioevale.

¹⁹ Giustificano tale tesi le tracce nettamente visibili dell'interruzione della cornice sottostante la copertura della porta, nonché la presenza all'interno della torre di un arco di scarico all'altezza di cm. 110 dal solaio del primo piano creato a causa del fuori asse del muro perimetrale della torre dal muro antecedente e portante del vano laterale della porta di accesso. Le murature indipendenti tra loro, palesemente visibili nei prospetti esterni, sono state collegate dalle travi dei solai e dalla copertura.

²⁰ Non è da escludere che questa parte muraria sia stata eseguita con l'ausilio di materiale di scarto.

²¹ Il disegno del *Catastico* del XVII secolo non offre per questo fabbricato una possibilità di confronto se non nella testimonianza della individuazione delle cornici decorative tuttora presenti lungo i muri perimetrali della torre colombara.

²² La ragione dell'esistenza dell'ospedale accanto al monastero come "parva principio

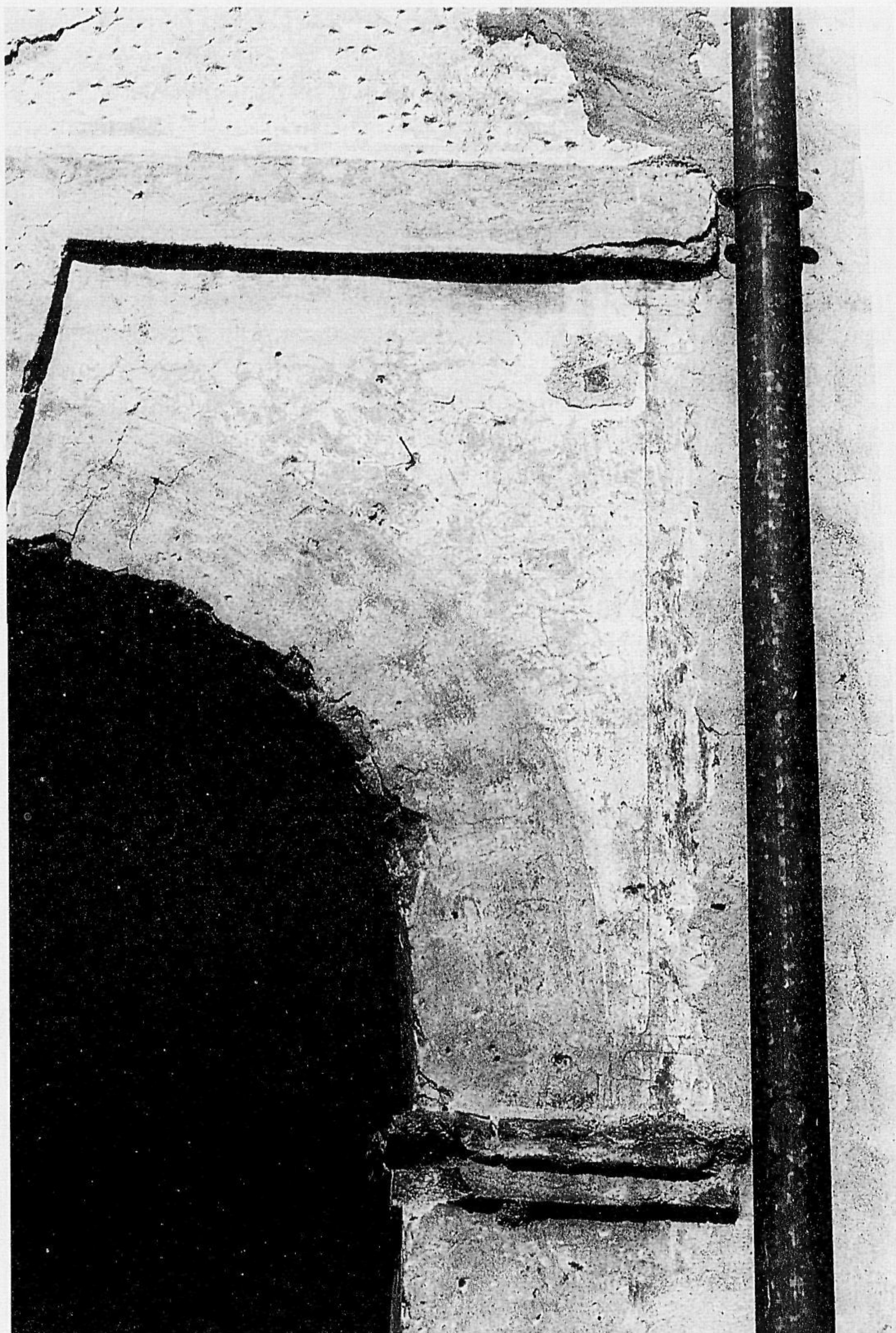
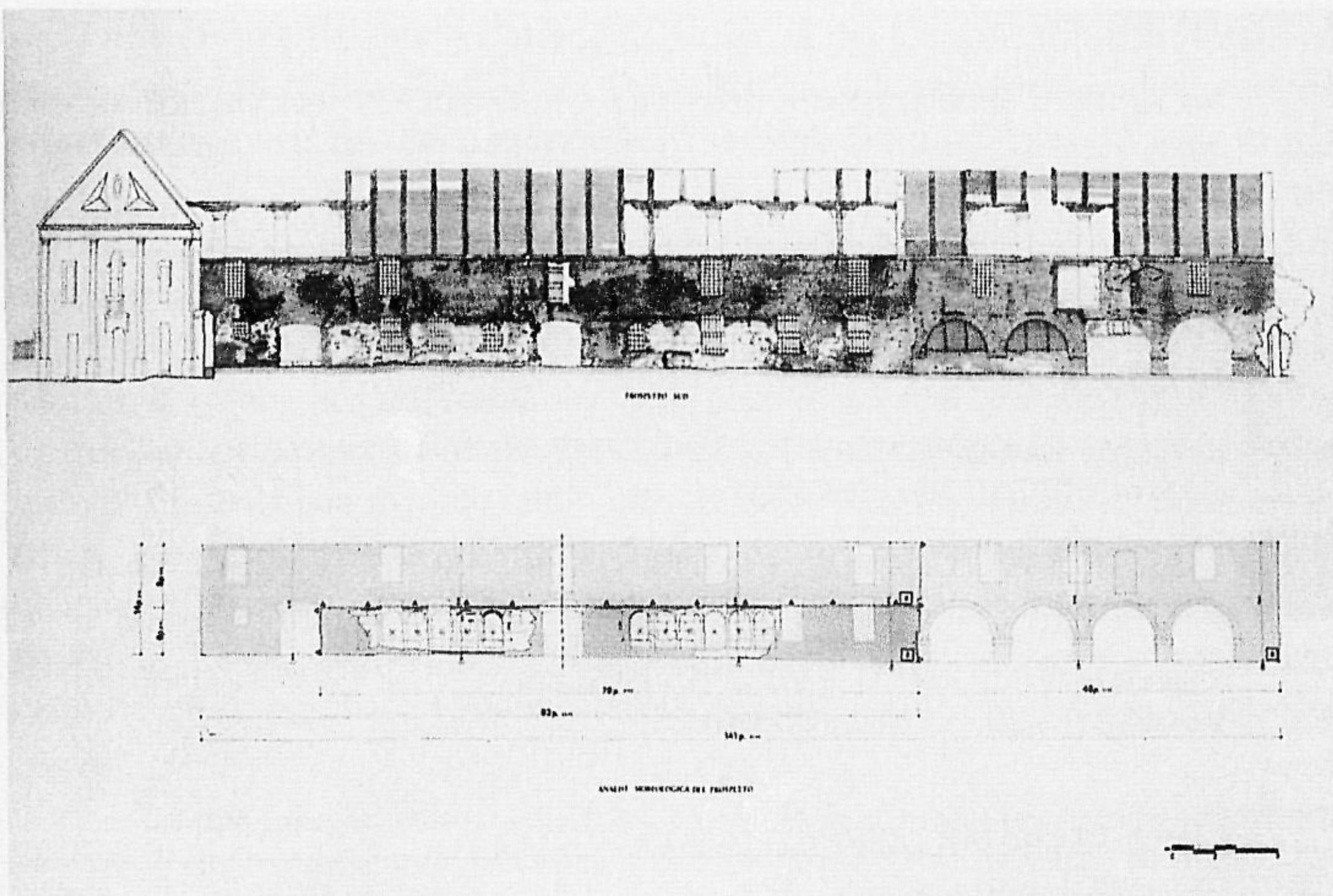
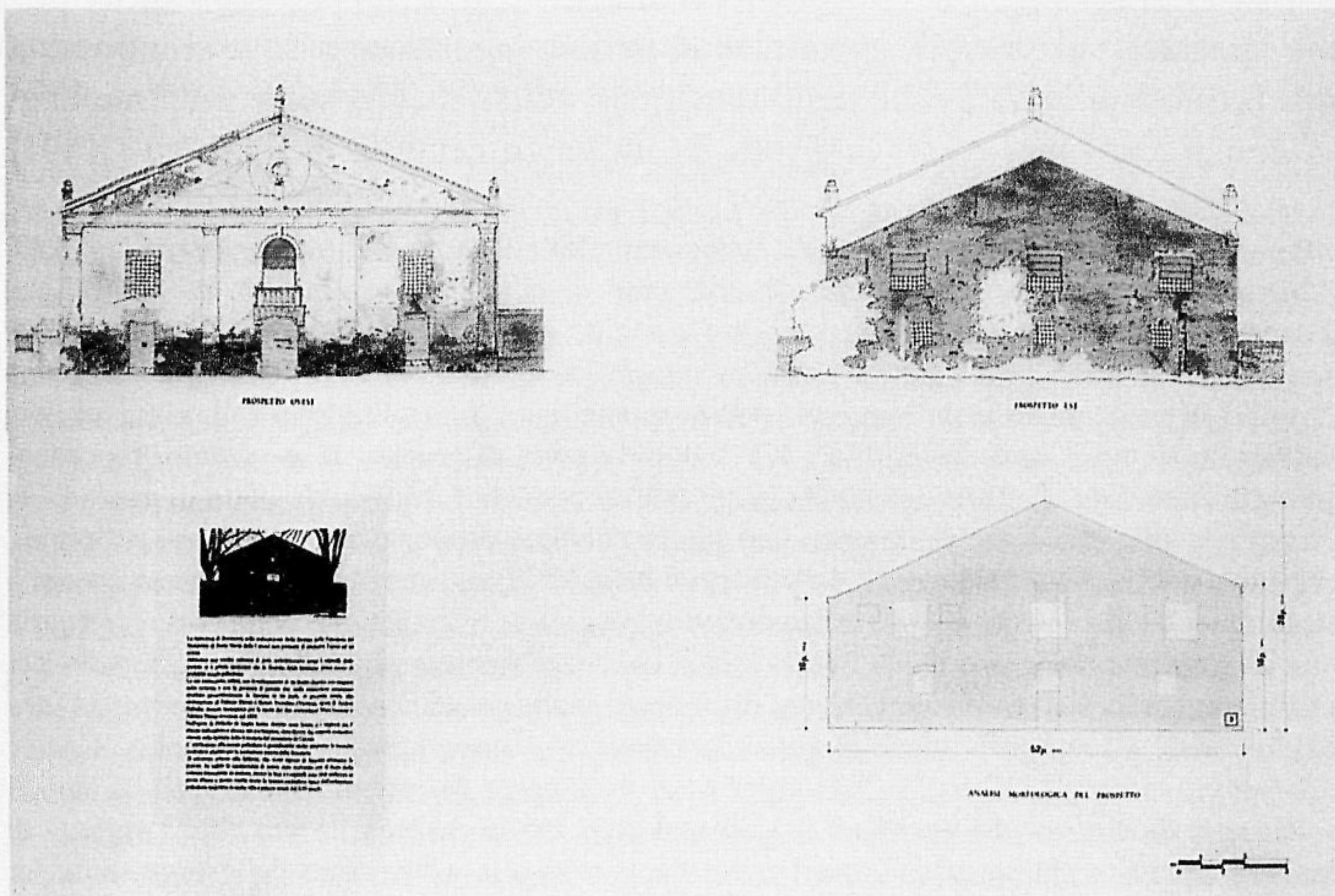


Fig. 3. *Porta* – particolare della decorazione con incisione colonna dorica durante il periodo camaldolese, tavola di rilievo fotografico.

RILIEVO E ANALISI MORFOLOGICA DEL COMPLESSO MONASTERIALE






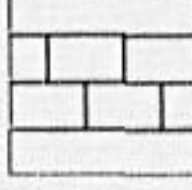
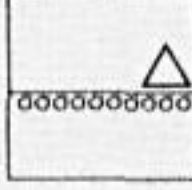
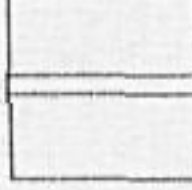


Tav. IV. *Foresteria* – prospetto sud e morfologia con evidenziate la struttura degli archetti durante l'ordine agostiniano e la tamponatura con incisione su intonaco a finto bugnato durante l'ordine camaldolese, tavola di rilievo – scala 1:50.



Tav. V. *Foresteria* – prospetto ovest (facciata) ed est con morfologia e confronto con Palazzo Thiene (Quinto Vicentino, VI) di A. Palladio, tavola di rilievo – scala 1:50.

LEGENDA TAV. IV - V

- 
MURATURA DI MATTONI A TESSITURA IRREGOLARE DI COLORE ARANCIO NON SEMPRE VISIBILE PER L'INTONACO, SEC. XI-XIII (AGOSTIANIANI)
- 
MURATURA DI SOPRAELEVAZIONE IN MATTONI A TESSITURA IRREGOLARE DI COLORE ARANCIO CON GIUNTI DI MALTA DI CALCE, SEC. V-VII
- 
MURATURA DI AMPLIAMENTO IN MATTONI A TESSITURA REGOLARE DI COLORE OCRA CON MALTA CEMENTIZIA, SEC. XVII
- 
SISTEMA DI LOGGIA DEL XII SEC. TAMPONATA DURANTE L'ORDINE CAMALDOLESE NEL SEC. XV
- 
STRATO DI PITTURA ROSSA COPRENTE GLI ARCHETTI MEDIOEVALI (PROBABILE "REGALZIOL") SEC. XII
- 
STRATO DI INTONACO E PITTURA GIALLA CON INCISIONE A FINTO BUGNATO SEC. XV (CAMALDOLESI)
- 
LINEA DI DEMARCAZIONE PIANO ANTICO
- 
SOGLIA DISTRIBUZIONE CARICHI LOGGIA SEC. XII

L'analisi morfologica ha permesso di individuare tre apparati murari. Il primo apparato, sezione [1], appartiene al periodo agostiniano dove si individua una serialità di archi a tutto sesto tamponati nella facciata sud e precisamente di dodici archi (sei e sei) interrotti da un varco centrale di ingresso (XVIII

religiosum virorum congregatio" viene sottolineato dalla CHIOZZI (cfr. *Il monastero*, pp. 120-126) come un luogo per ospitare poveri, viandanti e pellegrini. Dissentiamo dall'ipotesi che l'ospedale per il monastero di Carceri fosse costruito al di fuori delle mura di cinta per due ragioni significative: primo perché l'edificio oggetto di studio ha un apparato murario al piano terra già di epoca medioevale e secondo perché queste mura sono all'interno della cinta muraria medievale su cui è stata costruita nel XV secolo la porta di accesso al monastero, precedentemente analizzata. È nostra opinione che gli edifici come la foresteria, la porta di accesso, la chiesa e la villa dell'abate definiscano uno spazio pubblico destinato ad accogliere i pellegrini, rispetto a quello più privato creato dai chiostri e dalla biblioteca camaldolese. (Questa diversità degli spazi è chiaramente visibile nel catastico attraverso la realizzazione della cortina muraria che anticamente cingeva e univa i fabbricati e che attualmente è possibile osservare solo per alcuni tratti della sua estensione). Alcuni documenti, inoltre, testimoniano la grande importanza dell'ospedale già dai primi secoli di vita della canonica. A questo proposito A. GLORIA, *Codice Diplomatico* cit., p. 13, doc. n. 871 riporta un documento di estrema importanza e cioè il testamento di Beatrice d'Este scritto il 13 marzo del 1165 in cui stese la sua ultima volontà di lasciare beni alla chiesa delle Carceri e del denaro proprio a beneficio della Foresteria per provvedere ai ricoverati con cibo, vestiario letti e coperte. Il 6 maggio del 1669 il cardinale Gregorio Barbarigo riferisce nella sua visita pastorale l'accoglienza e l'alloggio presso la foresteria del monastero delle Carceri. A.C.V.P, *Visitationum*, XXXVI, c. 360.

sec.) probabilmente aperto durante la presenza dei Conti Carminati. L'analisi ha permesso di capire che l'intera facciata, fino alle tracce di ammorsamento con i nuovi muri, costituiva con una certa probabilità, nel periodo agostiniano, la facciata di un chiostro o la loggia di un edificio²³. L'apparato murario della sezione [2] costituisce la parte di sopraelevazione del fabbricato eseguita con una certa probabilità nel XVI secolo con la costruzione della facciata di scuola palladiana²⁴, mentre la sezione [3] appartiene ad una fase successiva di ampliamento realizzata nel XVI secolo. La realizzazione in prospetto di queste operazioni è stata resa attraverso la tamponatura degli archetti a tutto sesto di epoca medioevale e con la stesura di uno strato di intonaco di calce che reca ancora visibili le tracce di una incisione a finto bugnato. Queste differenze formali e strutturali del prospetto sono visibili nella composizione e nella articolazione planimetrica dell'edificio²⁵ dove ad un blocco centrale viene ampliato nella sua estensione al piano terra nella parte sinistra

²³ La simmetria del prospetto nella sequenzialità degli archetti permette di ipotizzare la presenza di un secondo chiostro per analogie di dimensioni e forma riscontrate con l'unico lato esistente del chiostro del XII secolo adiacente alla chiesa di Santa Maria Annunciata. L'ipotesi può essere ulteriormente avvalorata dalla prescrizione della stessa regola agostiniana che prevedeva la presenza di due chiostri all'interno del monastero dove nel primo era possibile parlare, mentre nel secondo si tenevano le lezioni. B.A.S.V., *Regula Beatissimi Patris nostri Augustini Hipponensis Episcopi*, Bononiane 1699, p. 169.

²⁴ La comprensione strutturale e architettonica del progetto della facciata della foresteria è riconducibile ad alcune riflessioni generali che interessano l'intervento eseguito sull'intera fabbrica. Non è da escludere infatti che la sopraelevazione e l'ampliamento di questo edificio coincidano con gli stessi intenti progettuali che hanno caratterizzato il periodo rinascimentale non solo veneto ma anche italiano. È parte integrante della storia dell'architettura rinascimentale far "rinascere" gli edifici del passato attraverso ampliamenti o la realizzazione di facciate eseguite attingendo da modelli del mondo classico. Attraverso una sorta di parallelismo storico è lecito pensare che la costruzione della foresteria realizzata nel XVI secolo possa essere entrata nelle stesse ottiche progettuali. La mancanza di documenti sulla realizzazione di questa costruzione, non permette di attribuire l'opera ad un artista. Attraverso una analisi stilistica di parte architettonica, come i capitelli delle paraste, si è potuto ipotizzare che la facciata della foresteria possa essere di probabile scuola palladiana, con la realizzazione di un fronte classico con timpano sulla sommità. Allo stato attuale la facciata della foresteria è in terminazione di ricostruzione per anastilosi operata dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Veneto Orientale, dopo il violento fortuale del 13 dicembre del 1995 che l'ha fatta crollare mantenendone intatte alcune parti (fig. 4, fig. 5).

²⁵ La fabbrica concepita nel progetto del XVI secolo come ampliamento del corpo medioevale, sembra essere costituita al piano terra da tre ambienti diversi, mentre al piano superiore è realizzata con un unico ambiente. La partizione triadica del primo piano è creata attraverso due colonnati di ordine dorico eseguiti in mattoni nella struttura del fusto con basi e capitelli in pietra d'Istria. La fabbrica della foresteria ha subito diversi restauri nel corso degli anni soprattutto negli ultimi due secoli. Uno specifico confronto delle modifiche operate sulla fabbrica sono riportate nel rilievo eseguito negli anni '60 e documentato nella sua interezza nella pubblicazione dal titolo *Monastero di Santa Maria delle Carceri ad Este*, "L'Architettura cronache e storia", XV, (ottobre 1969), n. 6, pp. 402-414.



Fig. 4. *Foresteria* – facciata, diario della tavola di rilievo fotografico.



Fig. 5. *Foresteria* – facciata dopo il crollo del 13 dicembre 1995.

attraverso la continuazione dei setti murari con l'addossamento di pilastri di diversa dimensione e forma, mentre nella parte destra viene realizzato un altro blocco edilizio strutturalmente e architettonicamente concepito come "cantina" eseguito con un sistema a volte crociate²⁶.

La canonica (tav. VI, tav. VII)

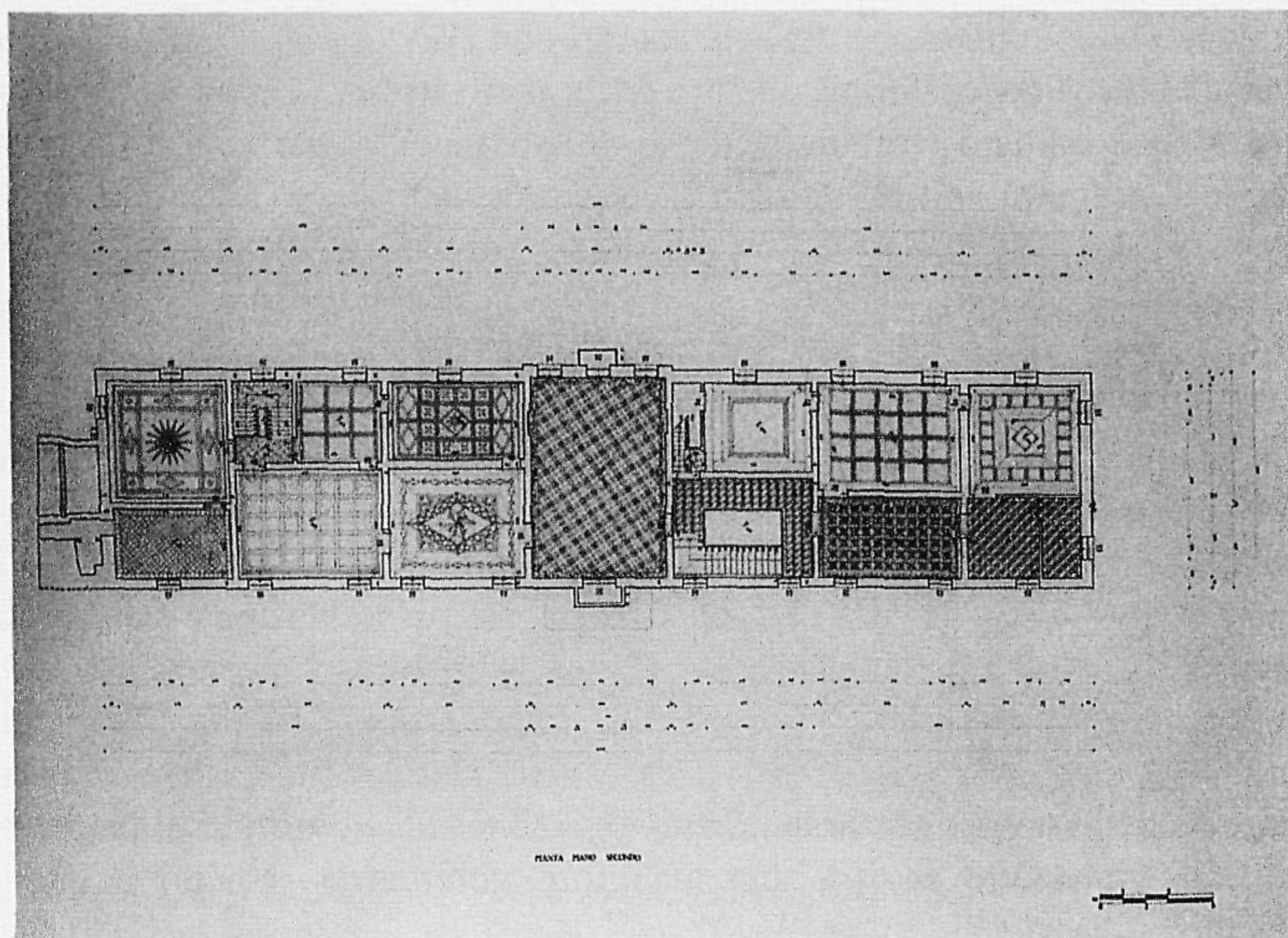
L'attuale canonica delle Carceri è una villa costruita probabilmente nel XVI secolo. Tipologicamente la struttura progettata a forma di villa conserva quelli che comunemente sono chiamati caratteri locali della tradizione veneta. La villa segue infatti la tripartizione del piano con una grande sala posta sull'asse centrale della villa stessa mentre ai lati sono presenti le stanze minori e gli ambienti di servizio. Se si esegue un confronto tra la struttura attuale e il disegno ad acquerello del Catastico del XVII secolo si possono notare delle differenze non solo architettoniche ma anche strutturali in quanto l'edificio riprodotto mostra una maggiore volumetria rispetto a quello esistente²⁷.

La chiesa (tav. VIII, tav. IX, tav. X)

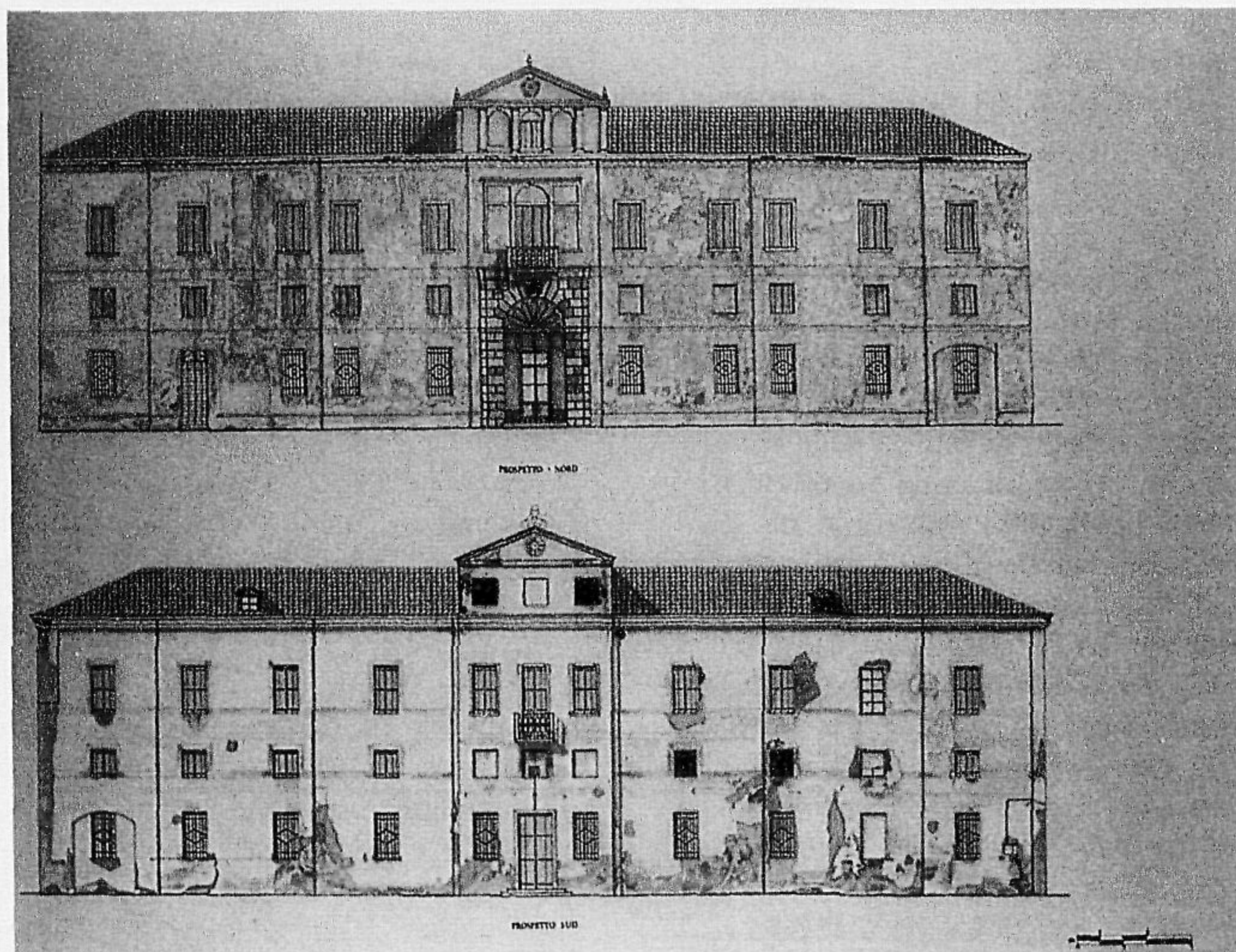
In origine da quanto è emerso dalla ricerca storica, esisteva una chiesa attualmente non rintracciabile nè per ciò che attiene la sua ubicazione nè per

²⁶ Il catastico del XVII secolo riproduce la foresteria con un edificio sito in arretranza rispetto al profilo della corte di ingresso, in netta contraddizione con lo stato attuale. Di notevole interesse nel confronto tra lo stato attuale e il disegno antico è il risultato dell'analisi morfologica, che ha messo in evidenza la presenza di un corpo di fabbrica medioevale in arretranza rispetto al profilo della corte. Per le caratteristiche architettoniche del manufatto oggetto di ricerca, descritte nel catastico, si deve presupporre che l'ingombro della foresteria sia stato riportato in maniera errata. Tale tesi avvalorata dal riscontro della nostra analisi stratigrafica murale discorda dall'ipotesi dello storico Vigato secondo il quale l'ampliamento della foresteria sarebbe avvenuto a seguito della ricostruzione del monastero dopo l'incendio della notte del 25 marzo del 1643 (cfr. VIGATO, *Il Monastero di S. Maria delle Carceri* cit., p. 145). Se la data del catastico risulta essere quella del 1662 (19 anni dopo l'incendio), la foresteria viene disegnata con la nuova facciata considerando le attuali analogie con la sua altezza che si sviluppa su due piani e la presenza di elementi decorativi a guisa di pinnacoli sul tetto, ma essa, come è possibile osservare, è riprodotta palesemente in arretranza rispetto al profilo della corte. Quindi riteniamo valida la tesi dell'errore del perito agrimensore.

²⁷ Il catastico illustra la facciata della villa con una loggia a sei arcate al piano primo e non mostra una simmetria tipica del periodo tardo manierista. L'unico elemento che si può riscontrare sia nella facciata dipinta sulla mappa che in quella esistente è la presenza di un grande portale nella parte destra che attualmente è tamponato.



Tav. VI. *Canonica* – pianta piano secondo con la restituzione degli intarsi lignei della pavimentazione, tavola di rilievo – scala 1:50.



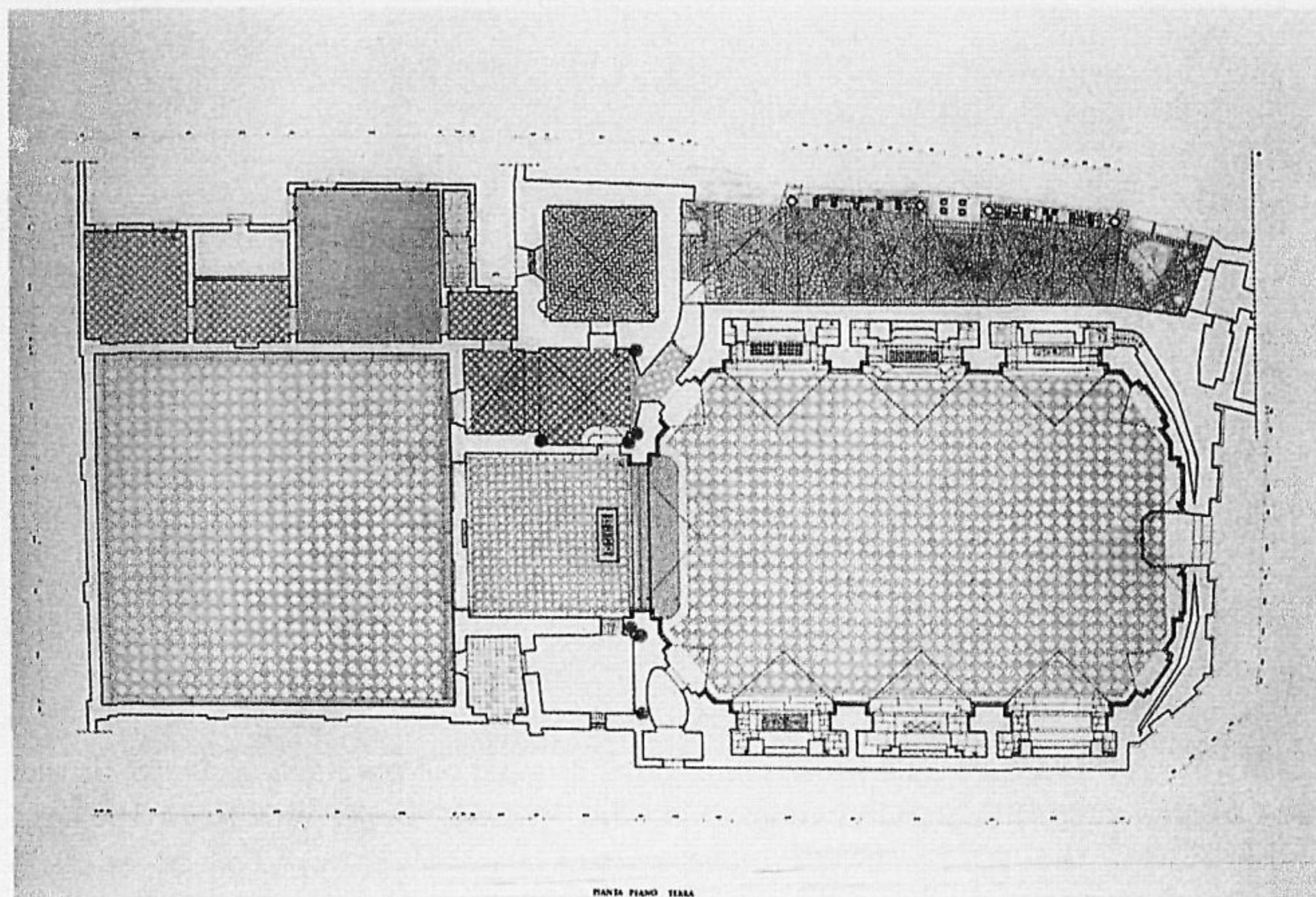
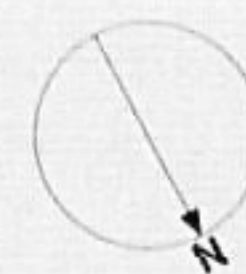
Tav. VII. *Canonica* – prospetti nord e sud, tavola di rilievo, scala 1:50.

RILIEVO E ANALISI MORFOLOGICA DEL COMPLESSO MONASTERIALE

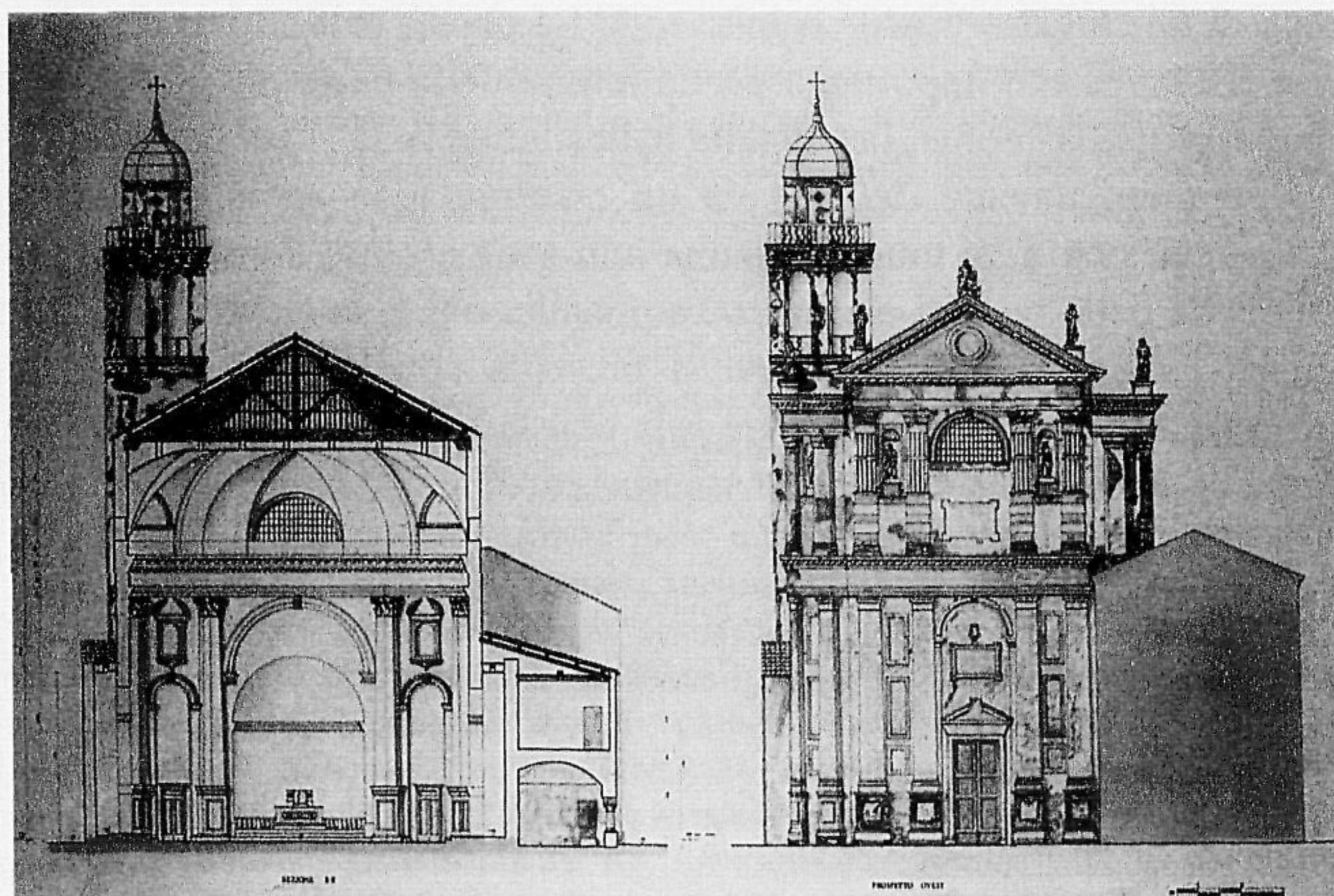
LEGENDA TAV. VIII



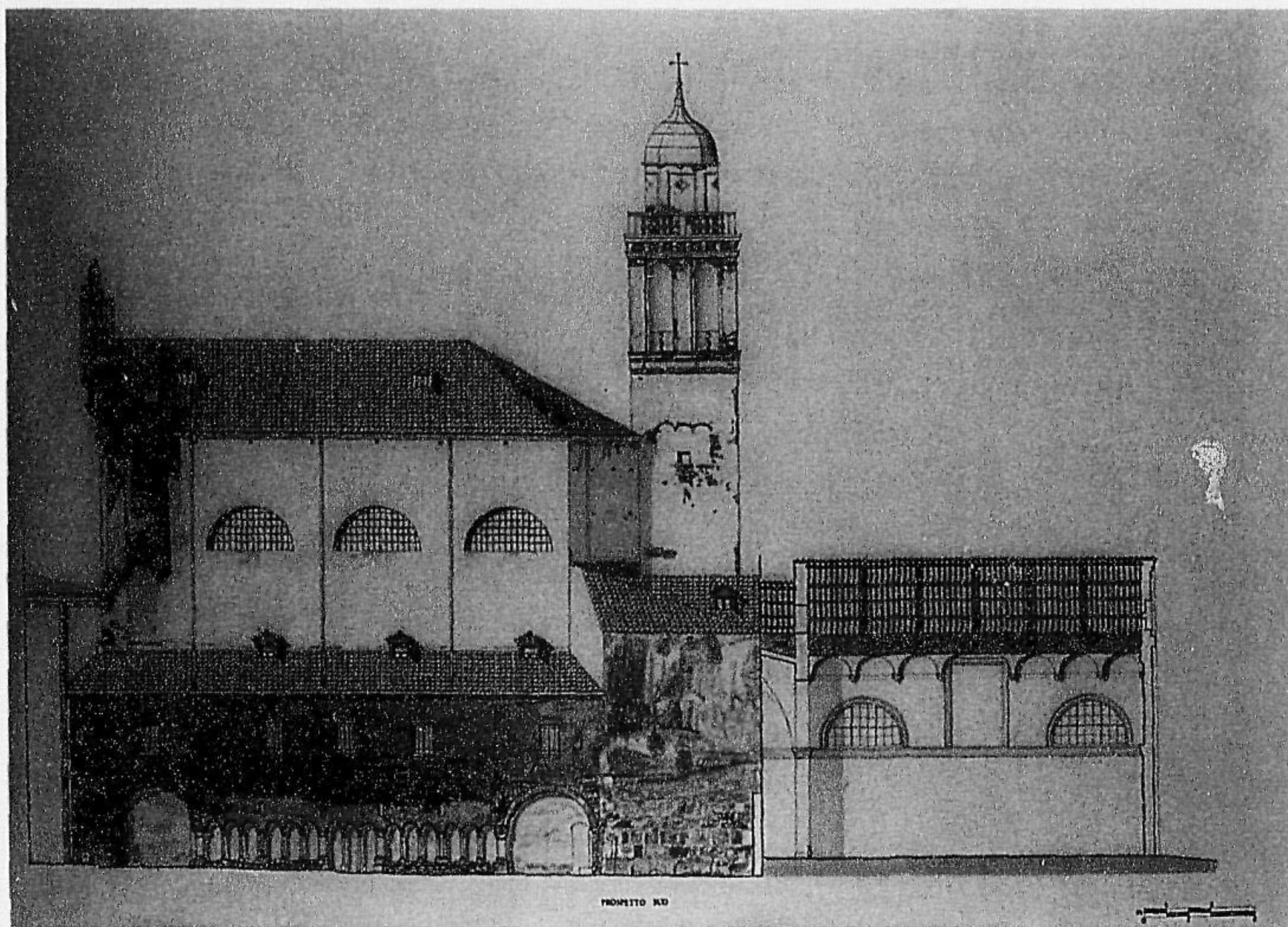
COLONNE BINATE ESISTENTI APPARTENENTI ALLA CHIESA DEL XV SEC.



Tav. VIII. Chiesa – pianta con evidenziate le doppie colonne del presbiterio dell'impianto camaldolese a tre navate (sec. XV), tavola di rilievo, scala 1:50.



Tav. IX. Chiesa – prospetto ovest e sezione trasversale, tavola di rilievo, scala 1:50.



Tav. X. Chiesa – prospetto sud con chiostro del XII sec., tavola di rilievo, scala 1:50.

quanto riguarda la sua volumetria data la mancanza di documenti. Nel 1170 con il priore Pistore si diede inizio ai lavori della costruzione di una nuova chiesa e di un chiostro in stile romanico²⁸. La pianta dell'attuale chiesa delle Carceri risulta essere importante per la lettura della parte più antica di tutto il complesso monasteriale: la cappella battesimale. Essa si presenta come uno spazio geometricamente definito da un quadrato con spessori murali (m. 1.80) tra i più grandi di tutto il sistema murario presente. Le ipotesi possono essere quelle della base di un antico campanile, o di una elementare struttura fortificata a torre. L'attuale chiesa si presenta con un impianto ad unica navata (che corrisponde alla grande sala chiesastica tipica dello stile Barocco) priva di transetto. A causa dei numerosi incendi²⁹ la chiesa ha subito delle

²⁸ ZATTIN, *Il monastero*, p. 51; CHIOZZI, *Il monastero*, p. 49. Non si conoscono dettagliatamente gli interventi e neppure l'entità del danno quando il 2 aprile del 1242 il monastero subisce un incendio "*combustum est*". È certo però che il 13 aprile del 1399 viene restaurata la Chiesa "*reconciliata fuit ecclesia S.M. Carcerum*". BRUNACCI, *Codice cit.*, p. 1953.

²⁹ La data dell'incendio che distrusse gran parte della Chiesa quattrocentesca è più volte citata nelle Visitations, conservate presso l'A.C.V.P. ed è quella del 25 marzo 1643, anche se nel vol. CIX della visita pastorale del 4 settembre 1813, riporta la data di un incendio avvenuto nel 1621. Questo porta a dire che sicuramente sia accaduto un incendio della chiesa nella prima

notevoli trasformazioni architettoniche, ma alcune come il presbiterio, il coro e parte del campanile, risultano essere gli unici documenti visibili della costruzione dell'antica chiesa³⁰. Di estrema importanza risulta essere l'analisi morfologica del prospetto laterale della chiesa per la presenza dell'unico lato dell'antico chiostro con colonnine binate del XII secolo³¹. In facciata sono tuttora visibili le tracce di collegamento con gli altri lati che costituivano l'ingombro dell'intero chiostro³². Sopra i capitelli si impostano gli archi a tutto sesto (luce di circa 0.56 m) in mattoni dipinti da uno strato di colore rosso (probabile "regalziel") al di sopra del quale, nella traccia murale che la demarca³³, si aggettava l'antica travatura lignea con la copertura a tettoia

metà del sec. XVII e che siano stati salvati il presbiterio e il coro. Il rilievo effettuato mette in luce con tratteggio l'ingombro delle colonne che dividevano la chiesa in tre navate.

³⁰ Il confronto con il *Catastico* mette in luce il disegno della nuova chiesa ad unica navata anche se è possibile osservare nel prospetto laterale la presenza di una cappella circolare, descritta già nella visita pastorale del vescovo Pietro Barozzi del 1489 (A.C.V.P., *Visitationes*, III, c. 351r).

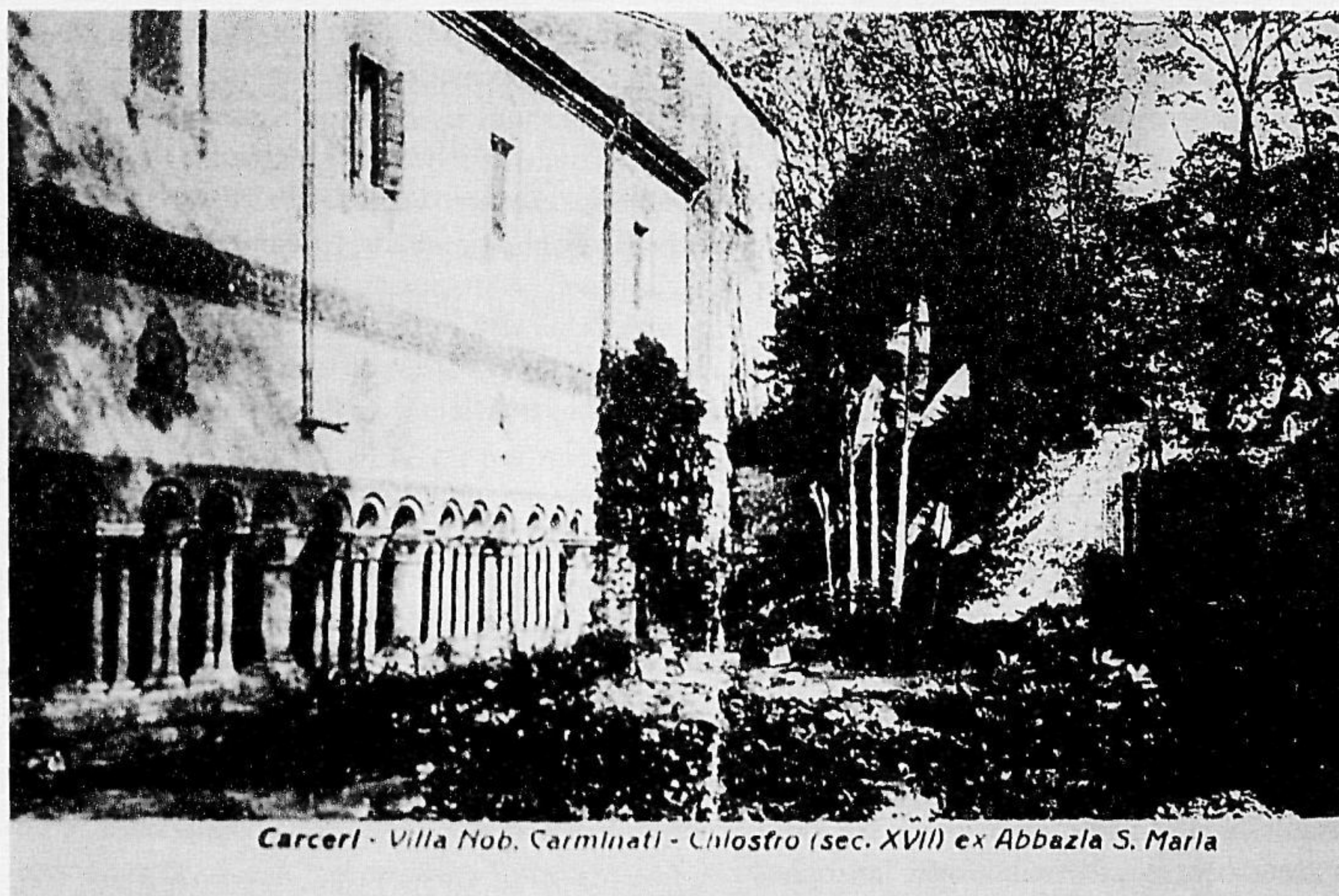
³¹ La descrizione del lato del chiostro (fig. 6) è contenuta nella lettera con prot. n. 1301 datata 21 settembre 1901 scritta dal direttore dell'ufficio Regionale per i Monumenti del Veneto all'Ispettore degli scavi e monumenti di Este, Alessandro Prosdocimi. Nella descrizione si legge che il porticato conta quindici "bellissime arcate tonde dell'originaria costruzione del 1097 di cui le due centrali da due colonne e le sei laterali da due supporti composti da un pilastro e due colonnine a tutte le altre in grossezza del muro". Inoltre si legge che le basi e le colonne sono in pietra d'Istria, mentre i capitelli in broccatello di Verona con le arcate in cotto. All'interno della lettera viene fatta esplicita richiesta di riscontro se alcuni pezzi di quel chiostro fossero stati acquistati da un privato. La risposta dell'Ispettore Alessandro Prosdocimi con prot. n. 192 in data 25 settembre 1901 evidenzia che non venne fatta nessuna ulteriore demolizione vandalica e che l'ala presente era quella originaria, ma le colonnine e altri marmi "atterrate molti anni orsono per dar luogo al giardino", si trovavano in parte presso lo scarpellino Angelo Scarante acquistate con certa probabilità dal prof. Dal Zotto, direttore della Regia Accademia di Belle Arti in Venezia e che, infine, nulla valsero le numerose sollecitudini fatte ai conti Carminati per riprendere le colonnine e conservarle presso il Regio Museo di Este. A.M.N.A., *Carceri*.

³² È possibile osservare il chiostro romanico nella sua integrità nel disegno del *Catastico* del XVII secolo. Dal rilievo geometrico è emerso che il chiostro occupasse una area "ideale" (per la difficile ricostruzione) di 14 x 14 m (ovvero 39 piedi x 39 piedi = 42 pertiche quadre). Probabilmente attorno a questo chiostro, adiacente all'antica chiesa romanica, si articolavano gli edifici monastici. Si possono trovare molti esempi di chiostri romanici strutturalmente sviluppati per forma e tipologia in maniera analoga: presso il museo dell'abbazia di Praglia (PD) nella ricostruzione di due arcate con reperti architettonici in pietra chiara e marmo rosso di Verona del "chiostro paradiso", come nella Chiesa di S. Zeno a Verona dove è possibile ammirare nel quadrilatero porticato simili coppie di colonnine che sorreggono archi a sesto rialzato o acuto alternantisi sui lati opposti.

³³ La traccia murale è tuttora visibile a seguito dei cattivi restauri eseguiti negli anni '60 che hanno demolito le pitture murali del XVIII secolo come si vede nella foto coeva dell'A.P. Conti Carminati, gentilmente concessa dalla soprintendente arch. Maria Paola Rossignoli durante il lavoro di tesi (fig. 7).



Fig. 6. A.M.N.A., *Carceri-chiostro del sec. XII*, foto di come si presentava agli inizi del XX sec., su concessione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali.



Carceri - Villa Nob. Carminati - Chiostro (sec. XVII) ex Abbazia S. Maria

Fig. 7. A.P.C.C., *Carceri-Villa Nob. Carminati Chiostro (sec. XVII) ex Abbazia S. Maria*, foto da cartolina b/n del chiostro (sec. XII) come si presentava, con le pitture murali, agli inizi del sec. XIX – su concessione dell'arch. M.P. Rossignoli.

spiovente. Nel Catastico viene descritto un piano superiore come si trova allo stesso stato attuale, piano che è stato rialzato durante il periodo camaldolese. L'analisi morfologica riporta la presenza di alcune tracce al di sopra degli archetti che fanno rilevare la presenza di una loggia rinascimentale. All'interno infatti sul profilo esterno del muro della chiesa, è stato portato alla luce negli anni '70 un affresco di mano del Salviati raffigurante la Samaritana al pozzo. Probabilmente questo affresco faceva parte di un ciclo di affreschi che decoravano lo sfondo della loggia camaldolese ora tamponata³⁴.

Il chiostro cinquecentesco (tav. XI, tav. XII)

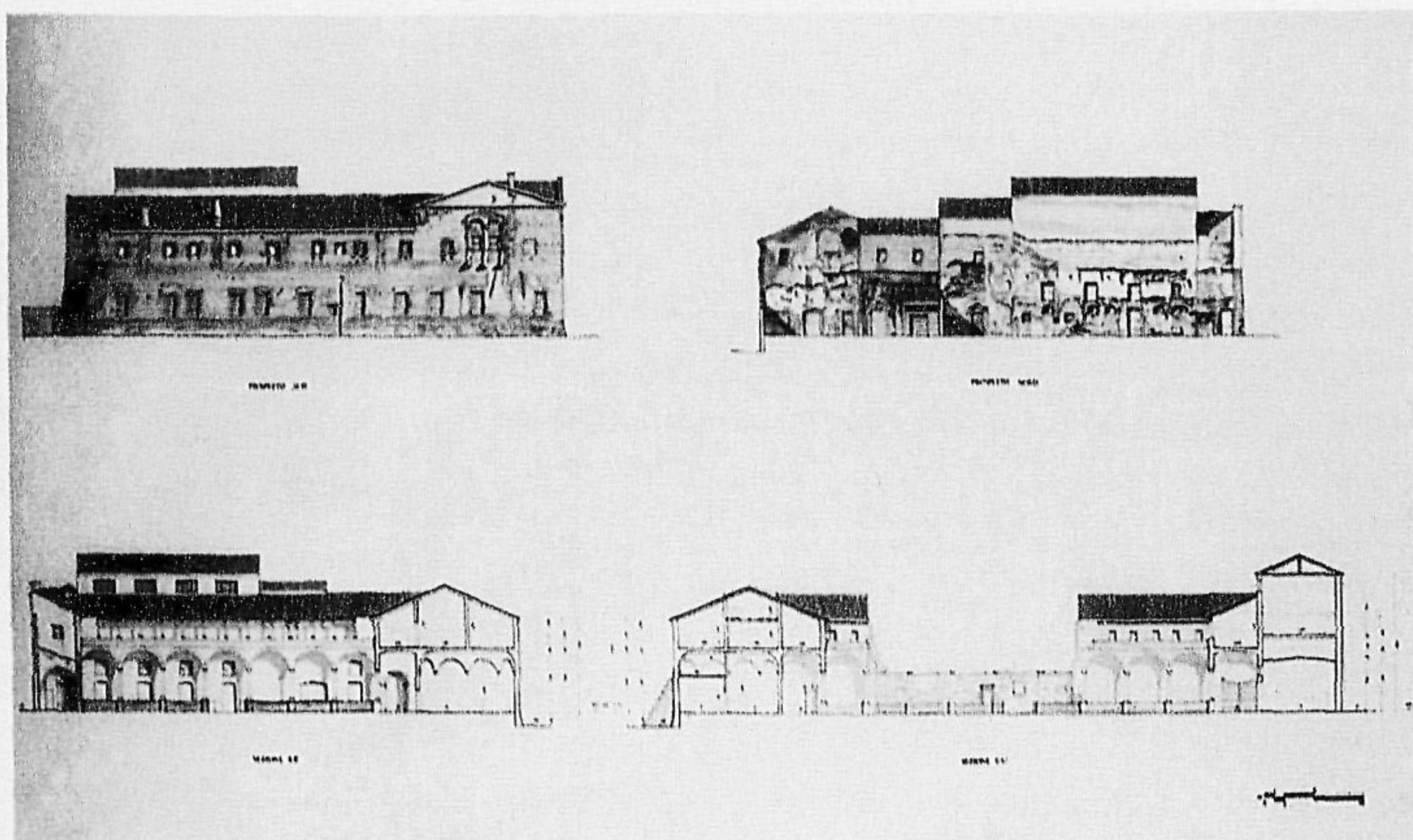
Costituisce la più grande opera architettonica eseguita nel monastero di Santa Maria delle Carceri³⁵. Fu realizzato per la necessità di accogliere i monaci partecipanti al Capitolo generale dei padri camaldolesi che si tenne nel monastero nel 1579³⁶. Realizzato in forma rettangolare con lati di 9 e 7 arcate rette da colonne in pietra d'Istria e con un ingombro esterno di m. 50 x 68 fu costruito con il lato nord adiacente alla costruzione del chiostro romanico e pertanto ha subito una forma non regolare³⁷. Nel secolo XVI la

³⁴ La presenza di una loggia al di sopra del lato superstite del chiostro romanico è descritta nella stessa lettera del 21 dicembre 1901 (vedi n. 31) in cui si legge "...del chiostro non rimane che il porticato inferiore di mezzodi sopra il quale stava una loggetta ora murata." A.M.N.A., Carceri.

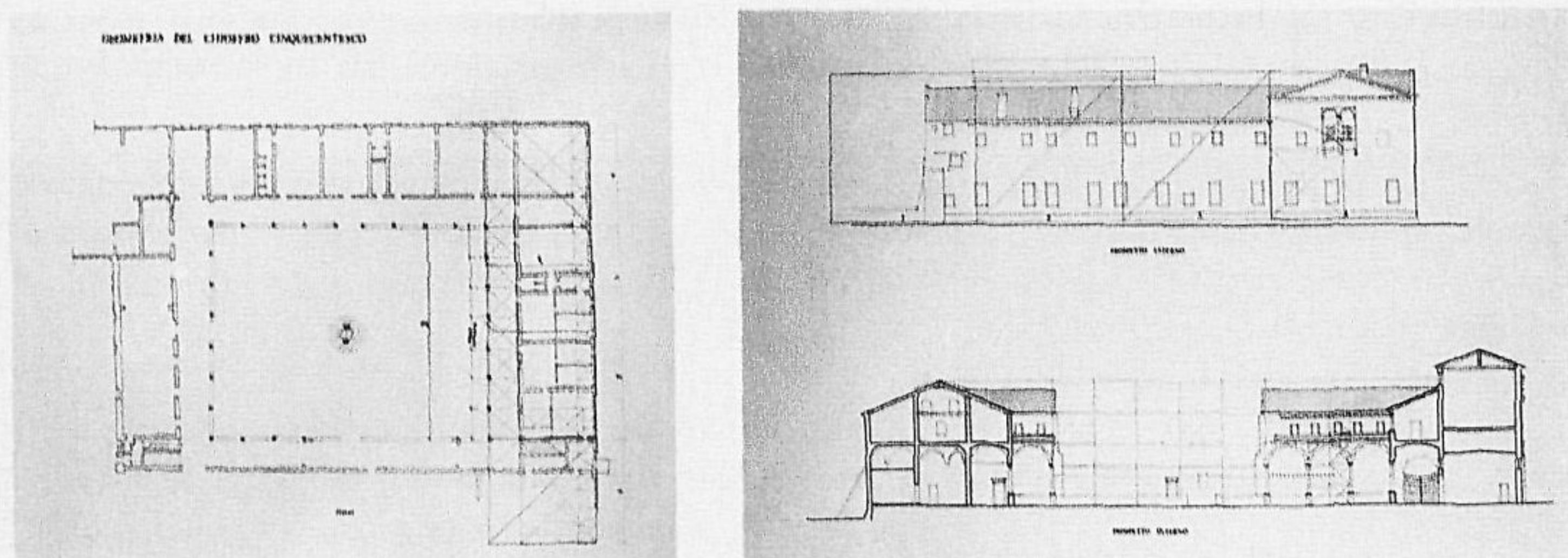
³⁵ ZATTIN, *Il monastero*, p. 163.

³⁶ Rimangono tracce di questo importante evento nei reperti di ceramiche (piatti e broccole) attualmente conservate presso il M.N.A. con riprodotta la data del 1579. L'interesse del ritrovamento di questi reperti e la mancanza di documenti che facciano cenno ad acquisti di ceramiche ha spinto la ricerca di alcuni studiosi a discutere sull'unica iscrizione, riportata dal Salomonio (F.J. SALOMONIO, *Agri Patavini Inscriptiones Sacrae et Prophanae*, Patavii 1696, p. 106), di una fornace: "*in pariete furnacis MCCCCLX. VIII April fu fatta sotto il governo del M.R.P.D. Battista da Fabriano Abbate degnifs. in detto loco*". Secondo G.B. SIVIERO, *Ceramica dal XIII al XVII secolo da collezioni pubbliche e private in Este*, Este (PD) 1975, p. 42, il forno di cui parla il Salomonio non dovrebbe essere servito a cuocer ceramiche perché è datato del XV secolo, mentre la produzione di ceramiche ritrovate a Carceri inizia dopo la metà del XVI secolo. Si consulti infine A. CALLEGARI, *Le ceramiche dell'Abbazia di Carceri d'Este e ancora una parola sui prodotti di Candiana*, "Faenza", XXIII (1935), 6, 1935-XIV, Faenza, 1936.

³⁷ Il confronto più significativo con questo corpo di fabbrica è risultato dal *Catastico* del XVII secolo. In esso nel prospetto sud-ovest è evidenziata la presenza di una "torretta" attualmente non presente. Da documenti cartacei consultabili presso l'Archivio Parrocchiale di Carceri viene registrato che il 23 luglio del 1937 a causa dell'ingente quantità di frumento "che arrivava ad una altezza di 1.50 m dal pavimento per tutta la lunghezza del granaio dell'ala ovest del chiostro", crollò parte dell'ala comprendente il tetto, il solaio e quattro delle nove arcate (quelle di mezzo) (fig. 8, fig. 9). Nessun documento testimonia il crollo di una torre d'angolo. Lo studio architettonico ha permesso di sviluppare la ricerca verso una probabile geometria



Tav. XI. *Chiostro cinquecentesco* – prospetti sud e nord e sezioni con ala crollata, tavola di rilievo, scala 1:100.



Tav. XII. *Geometria del chiostro cinquecentesco* – pianta e prospetti, tavola di analisi dimensionale storica, scala 1:100.

planimetrica del chiostro. Data l'irregolarità e l'unica presenza della torre nell'angolo sud-est si è preferito scegliere il lato sud. Si è riscontrata una antica modularità data dalla campata di un arco del chiostro che corrisponde a 12 piedi padovani equivalenti a 2 pertiche quadre (tav. XII). Questa modularità rientra in proporzione nella dimensione della torretta esistente, dando luogo alla presenza di una torre posta nel lato sud-ovest. L'ipotesi è avvalorata dal ritrovamento di un disegno a china nera su foglio lucido che evidenzia la presenza di un vano al piano terra perfettamente quadrato e speculare a quello della torre d'angolo del lato sud-est come è possibile osservare in foto (fig. 10). L'incerta datazione del disegno porta a delle ipotesi riguardo alla sua realizzazione: potrebbe essere stato eseguito per volere degli stessi conti Carminati alla fine del XIX secolo, oppure analizzandone la scrittura ivi presente può essere stato redatto dallo stesso Ispettore per i Monumenti e gli Scavi di Este Adolfo Callegari tra il 1927 e il 1944.



Fig. 8. A.M.N.A., *Carceri-chiostro cinquecentesco prima del crollo del 23 luglio 1937*, foto b/n su concessione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali.



Fig. 9. A.M.N.A., *Carceri-chiostro cinquecentesco dopo il crollo con sua successiva parziale ricostruzione (attualmente demolita)*, foto b/n su concessione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali.

corte interna fu modificata nel lato nord per la sopraelevazione di una loggia di ordine ionico che doveva contenere al suo lato interno la Biblioteca Camaldolese. La vasta sala che anticamente era adibita a biblioteca misura 18 x 7.5 m. ed è alta 6 metri. Fino all'altezza di 2.65 metri, un tempo destinata ad accogliere gli scaffali dei libri³⁸, la parete è ricoperta da una sovrastruttura, al di sopra della quale per tutta l'estensione della sala è possibile ammirare il ciclo di affreschi eseguito dal Salviati nel XVI secolo. È interessante sottolineare l'importanza della biblioteca camaldolese nella storia di questo ordine monastico. La biblioteca era infatti quasi sempre vicina o collegata alla chiesa e ne costituiva l'equivalente culturale della stessa struttura quasi una "via di accesso allo spazio sacro"³⁹. È significativo comprendere come la biblioteca di Carceri collegata un tempo alla chiesa riassumeva nella sua costruzione e nella sua decorazione pittorica il concetto di sacralità⁴⁰. Sullo stesso piano all'interno del chiostro, sono visibili nel profilo interno del muro perimetrale del lato est, le tracce delle antiche celle dei monaci.

La fabbrica subì notevoli trasformazioni con il drastico cambiamento di destinazione d'uso a seguito del passaggio di proprietà ai conti Carminati. L'intero chiostro fu adibito al ricovero degli animali al piano terra e granaio al piano superiore, come è possibile osservare nel disegno riprodotto in foto.

La difficoltà di reperire documenti per la ricostruzione storica del complesso monasteriale non limita e non deve limitare la ricerca nel campo di analisi storica strutturale e architettonica verso uno dei monasteri più potenti dal punto di vista economico e artistico presenti nel territorio padovano.

³⁸ A seguito della soppressione del monastero del 1690 tutti i beni mobili, tra cui i libri della antica biblioteca camaldolese andarono in parte dispersi e in parte trasportati a Venezia. L'ingente perdita viene raccontata da padre Gregorio Sguario, monaco del monastero di Carceri in una lettera ad Antonio Magliabechi: "*rubati molti libri et dispersi in qua, in là infinio da pizecangioli... cosa invero da piangere mentre vi erano tutti gli immaginabili Santi padri con infinità di libri scritturali, casuisti juristi, historici e matematici: certo che era buona libreria, la migliore de' Camaldolesi...*" (cfr. P.V. MENEGHIN, *S. Michele in Isola di Venezia*, I, Venezia 1962, p. 263, n. 17).

³⁹ M.E. MAGHERI CATALUCCIO-A.U. FOSSA, *Biblioteca e cultura a Camaldoli*, Roma 1979, p. 266.

⁴⁰ Tale collegamento tra la biblioteca e la chiesa è riscontrabile attraverso le rimanenti tracce di porte di accesso sul lato sud-est della Chiesa, nonché dalla lettura del *Catastico* del XVII secolo ove è presente il lato dell'antico chiostro romanico che univa il chiostro cinquecentesco con la chiesa stessa.

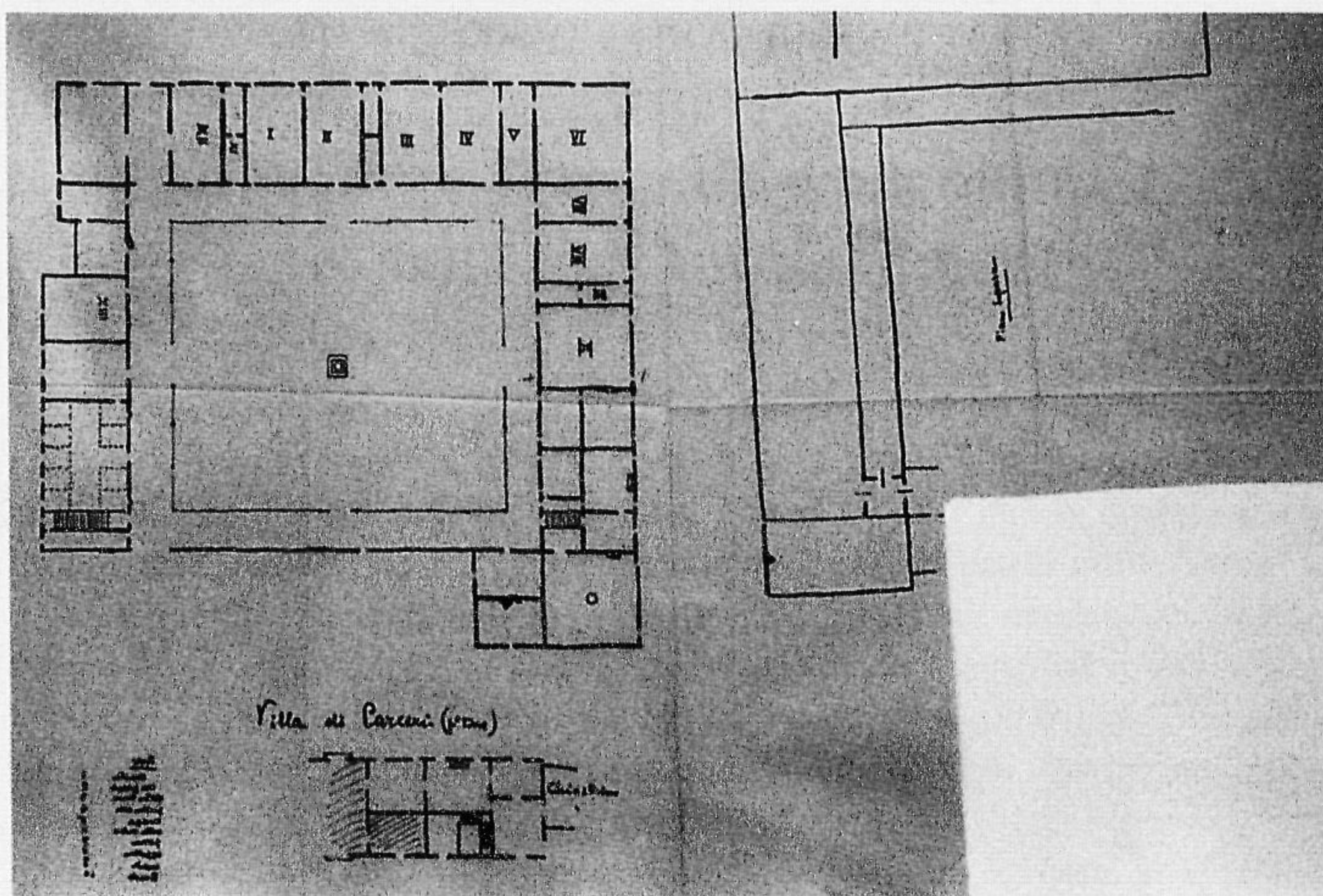


Fig. 10. A.M.N.A., *Carceri-chiostro cinquecentesco (schizzo piano terra e piano primo) e parte di villa Carminati*, foto da disegno a china nera su carta lucida, dim. mm. 747 x 500, scala 1:100, riproducente la simmetria dell'impianto nel lato sud e la suddivisione in celle del vano vicino all'accesso per il ricovero degli animali (sec. XX), foto su concessione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali.

Desideriamo infine ringraziare le persone che ci sono state vicine nello svolgimento del lavoro. In particolar modo: il parroco don Franco Scarmoncin per l'accoglienza e la fiducia accordataci che ha permesso di accedere a tutto il monastero; il prof. Sante Bortolami per l'inquadramento storico e i problemi legati alla nascita della canonica; Mauro Vigato per la segnalazione del *Catastico* del XVII secolo e per la sua ultima pubblicazione; Claudio Grandis per gli spunti storici territoriali di archivio, il Ministero per i Beni Culturali, il direttore del Museo Civico di Padova dott. Davide Banzato e la dott. Mariella Magliani per l'interesse e l'aiuto datoci nella pubblicazione di questo articolo.



MARINA RAMPIN

Note sul pittore-fotografo Giacomo Caneva e sulla sua formazione

Scrivendo Napoleone Pietrucci nella sua *Biografia di artisti padovani*, quando l'artista era ancora in vita: "Mente gagliarda e vivace, cuor libero e nido delle più elette affezioni, il Caneva non si ismentì mai la propria fama di buon disegnatore e felice pittore prospettico, così in patria che a Roma"¹.

Da quando Piero Becchetti individuò nel 1983 all'interno del Fondo Tuminello il primo cospicuo nucleo di calotipie caneveane² ed iniziò così a delineare un profilo del poliedrico Caneva, i successivi contributi a lui relativi non tardarono a metterne in luce le caratteristiche di un vero protagonista della storia della fotografia dei primordi.

I meriti del fotografo-Caneva si legano non solo ad una produzione fotografica di alto livello, ma anche ad un impegno concreto nella divulgazione della "arte novella", che lo ha portato alla stesura di un *Trattato Pratico*³. Si tratta dell'unico contributo noto, ma probabilmente non l'unico, se è vero quanto ci dice il Pietrucci nelle sue *Biografie* che egli "scrisse due trattati resi pubblici alla stampa"⁴.

La storia della fotografia ha sempre legato il nome di Caneva all'attività dei primi calotipisti romani, dimenticandone le origini padovane e la prima formazione veneta.

¹ N. PIETRUCCI, *Biografie di artisti padovani*, Padova 1858, p. 68 e seg.

² Molti sono i contributi di P. Becchetti su Giacomo Caneva, legati tutti all'analisi della sua vasta produzione fotografica: *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma 1983 (ristampa 1997); *Giacomo Caneva e la Scuola Romana di fotografia 1847-1855*, Firenze, 1989; *L'immagine di Roma 1848-1895*, Napoli 1994; *Recuerdo de Roma*, catalogo della mostra, Saragoza 1996. Lo studioso possiede inoltre una importante collezione di carte salate di Caneva e di altri fotografi romani dei primordi. Ringrazio il dott. Becchetti per il suo aiuto ed i preziosi insegnamenti.

³ G. CANEVA, *Della fotografia. Trattato Pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Roma 1855.

⁴ Per classificare il *Trattato* del 1855 come il primo manuale di pugno del Caneva bisogna considerarne l'*incipit* dell'introduzione dove egli ricorda: "La fotografia così ben accolta in Italia è stata sinora limitata alla pratica di pochi; cosicché è invalso il desiderio in moltissimi che la pubblicazione di qualche trattato, del quale manca affatto la nostra penisola, venisse a renderla una proprietà di chiunque volesse valersene". Il termine *post quem* per la redazione dell'eventuale secondo trattato è dato dall'anno di stampa del primo; per quanto riguarda il termine *ante quem*, in mancanza di altre fonti, siamo costretti a considerare l'anno di divulgazione delle *Biografie* del Pietrucci, il 1858.

Giacomo Caneva nasceva infatti a Padova, il 4 luglio 1813, da Giuseppe Caneva ed Anna Pavan, secondo di cinque figli⁵.

Il padre era un albergatore⁶, e svolgeva la sua attività nel Prato della Valle, dove viveva insieme alla famiglia⁷. Benestante, era proprietario dell'Albergo Al Principe Carlo (fig. 1). Seguendo la traccia fornita dai documenti catastali e notarili relativi alla famiglia⁸, è facile pensare che Giacomo Caneva sia nato ed abbia abitato durante la sua adolescenza a poca distanza dall'Albergo e dai negozi del padre. La data di iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Venezia coincise, con molta probabilità, con il suo primo distacco dalla città natale, dove, apparentemente, sembra non essere più tornato.

Il 12 novembre 1834 Caneva lasciò la sua Padova e all'età di 21 anni si iscrisse all'Imperiale Regia Accademia di Belle Arti di Venezia⁹, prendendo casa in Campiello Squellini.

Il registro ufficiale sugli Stati delle Scuole dell'anno scolastico 1834-1835 si apriva con una nota polemica della Presidenza rivolta a "tutti li SS. Professori Dirigenti le scuole nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia", che testimoniava, proprio in quegli anni, la non troppo felice situazione del comunque prestigiosissimo Istituto: "La Presidenza (dell'Accademia, ndr.) inerendo agli ordini che le vennero abbassati nel proposito, e colla vista pur anco di assicurare e facilitar l'adempimento delle pratiche in proposito mandate ai professori dirigenti e le scuole stesse", si proponeva di adottare dei provvedimenti di ordine disciplinare nei confronti degli alunni dell'Istituto, "(...) dovendosi per volontà superiore emendare i disordini che vi sono

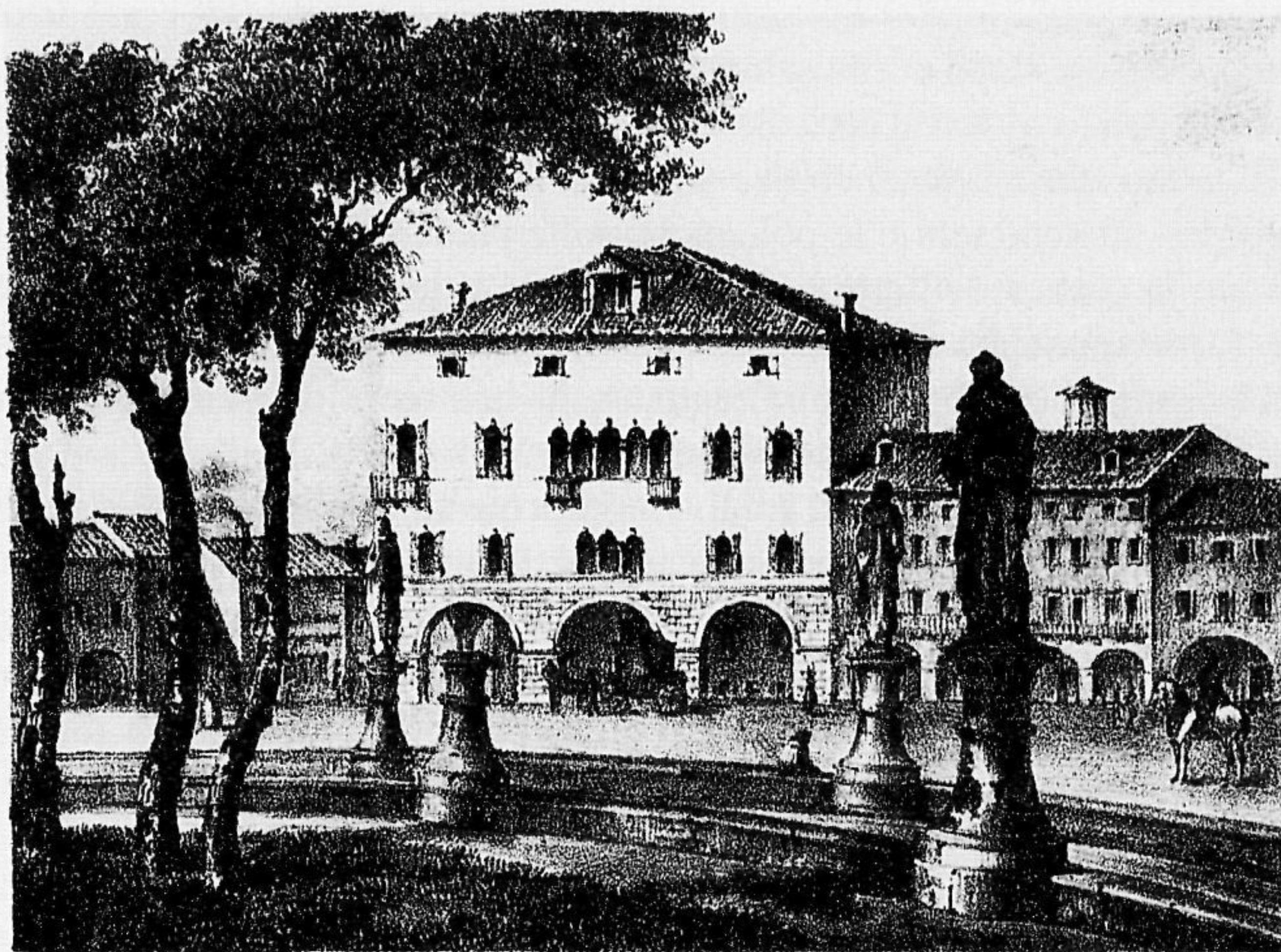
⁵ Secondo il documento dell'anagrafe parrocchiale di Santa Giustina (ASP, *Anagrafe Parrocchiale Santa Giustina*, b. 60, c.155) relativo alla famiglia Caneva, i figli sarebbero quattro. Segnalo però che nel Registro degli Atti di Nascita del 1806 risulta che i coniugi Anna Pavan e Giuseppe Caneva ebbero un'altra figlia, Teresa, non inserita nei documenti dell'anagrafe parrocchiale, cronologicamente successivo, probabilmente perché deceduta in giovanissima età.

⁶ Nell'Atto di Nascita del figlio Giacomo è specificato essere di "professione locandiere", mentre nel Registro della Parrocchia di Santa Giustina, redatta qualche anno più tardi, risulta "albergatore negoziante". Con molta probabilità l'attività della Locanda (forse la Locanda di cui si parla nel documento notarile dell'Archivio di Stato del 1798, cit; nota n. 8) era stata ingrandita e potenziata con l'acquisto dell'Albergo ed un settore per la vendita al dettaglio, come conferma la notizia che i due figli Camillo e Giovanni trovarono impiego rispettivamente come albergatore e negoziante, verosimilmente proprio presso l'azienda familiare.

⁷ La famiglia Caneva risultava composta da sei membri: i due genitori, e quattro figli, Antonio, Giacomo, Giovanni e Camillo.

⁸ ASP, *Notarile 1798*, b. 8853, c. 1120; ASP, *Anagrafe Parrocchiale Santa Giustina*, busta 60. cart. 155; ASP, *Dipartimento del Brenta*, Mappali del Catasto, sez. XII (Qui Giuseppe Caneva e Pavan Antonio, il suocero, sono indicati "livellari di Memo" per due case a proprio uso abitativo nel Prato della Valle).

⁹ Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, *Matricola Generale degli Alunni 1817-18/1852-53*, vol. II, numero progressivo di matricola 249.



G.B. Cecchini disegno.

Albergo
DI
Giuseppe Caneva
AL
PRINCIPE CARLO
Della Grande Piazza delle Statue
detta il Prato della Valle
IN PADOVA

Venezia, dalla pr. Intogr. Doyè, a S. Paterniano.

Fig. 1. GIOVANNI BATTISTA CECCHINI, *Albergo al Principe Carlo in Prato della Valle*, litografia. Padova, M.c. R.I.P. XXIII/I - 1503.

a poco a poco introdotti relativamente al modo del tutto irregolare con cui si frequentano dagli alunni le scuole di questo I.R. Istituto, né potendosi più oltre permettere l'abuso che se ne fa dai medesimi, quasi fossero istituite per servire soltanto al loro capriccio"¹⁰.

Caneva iniziava la sua breve esperienza accademica in un periodo in cui i disordini studenteschi e le polemiche sulle procedure di insegnamento inaridivano la pratica dell'arte e avvicinavano, l'istituto veneziano come molti altri, a quel momento di discussione sui propri valori e sui propri metodi, che sarebbe culminato negli anni Cinquanta in una serie di riforme, prima tra tutte quella di Pietro Selvatico Estense.

Durante il primo anno di studi, secondo quanto riportato negli *Stati delle Scuole*, Caneva frequentò tre corsi: prospettiva, ornato ed ornamenti.

Importante è l'aver verificato la sua iscrizione alla scuola di prospettiva¹¹, che contava in quell'anno solo sette iscritti, tra i quali spicca il nome di Antonio Zona, già studente molto promettente e futuro pittore di fama.

La città lagunare, così come la sua prestigiosa Accademia, era depositaria di una tradizione della veduta che, memore delle glorie settecentesche, faceva della prospettiva un mezzo di dominio dello spazio.

Negli anni della sua formazione, frequentando i corsi di Tranquillo Orsi, Caneva maturò una conoscenza ed una coscienza del mezzo prospettico che ne condizionarono gli esiti in pittura quanto in fotografia.

La mancanza presso l'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia dei registri relativi all'ultimo anno di frequenza¹² rende impossibile una valutazione scientificamente certa sul rapporto che l'artista padovano ebbe con l'Istituzione.

Analizzando il materiale oggi in nostro possesso, si possono comunque avanzare delle supposizioni.

È verosimile che l'Artista abbia concluso il corso degli studi presso l'Accademia ottenendo una borsa di studio per un soggiorno di perfezionamento a Roma.

Avvalora questa ipotesi il fatto che Caneva citi il Lipparini¹³ come suo referente in Venezia nella sua lettera del 22 luglio 1944 all'abate Meneghelli,

¹⁰ Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Stati delle scuole. Anno scolastico 1834-1835*.

¹¹ La Scuola era retta da Tranquillo Orsi, pittore-vedutista che ripeteva ancora stancamente gli stilemi canaletiani nelle sue tele.

¹² Non sono reperibili né i registri relativi all'anno scolastico 1837-38 né quelli dell'anno successivo.

¹³ In quell'anno Lipparini deteneva ancora la cattedra di *elementi di figura* nei corsi inferiori. Solo nel 1846, alla morte di Politi, ottenne la cattedra di *pittura*.

recentemente pubblicata da Giuseppe Vanzella¹⁴. Era costume che i giovani borsisti delle Accademie inviassero regolarmente presso la sede che li aveva premiati dei saggi delle loro opere, al fine di consentire ai maestri una verifica sulla bontà del loro “investimento” per poterli inserire, al termine del percorso di studio, nel complesso circuito della committenza, che difficilmente da soli avrebbero potuto avvicinare.

Anche il Pietrucci, fonte di documentata attendibilità, ci conferma che Caneva portò a termine gli studi, poiché egli, dopo aver “compiuto il corso degli studj nell’Accademia di Venezia, passò a Roma dove a buon diritto gli artisti fan tesoro d’ogni maniera di cognizioni teoretiche e pratiche”¹⁵.

La più antica testimonianza relativa alla presenza di Giacomo Caneva nella capitale pontificia data al 1841, circa due anni dopo l’ipotizzata fine degli studi in Accademia. Essa si lega all’attività di uno tra gli artisti di area veneta in quegli anni più conosciuti e rispettati, l’architetto Giuseppe Jappelli.

Al padovano Jappelli fu commissionata nel 1839 la sistemazione del giardino di Villa Torlonia, di proprietà del dotto principe Alessandro¹⁶.

Jappelli non fece mai segreto del suo cattivo rapporto con il principe Alessandro e con “le dame e li signori” di Roma, “accompagnati da una ciurma di adulatori e di servi”¹⁷. Fu questo infatti uno dei motivi che spinsero l’illustre architetto ad abbandonare il cantiere della Villa negli ultimi mesi del 1840, lasciando, secondo quanto ci dicono le fonti coeve, i lavori in mano al Caneva ed a S. Bonvicini¹⁸.

In che misura il Caneva contribuì alla realizzazione del progetto jappelliano? Ci soccorrono nell’analisi tre gruppi di documenti.

Il primo è rappresentato dagli scritti del popolare giornalista Giuseppe Cecchetelli¹⁹, che consentono di ricostruire la struttura del Parco della Villa

¹⁴ Padova. *I fotografi e la fotografia nell’Ottocento*, a c. di G. VANZELLA, Padova 1997, p. 42. Le sei lettere qui pubblicate non sono state rapportate nello specifico né all’opera trattatistica né all’opera fotografica e pittorica di Caneva.

¹⁵ PIETRUCCI, *Biografie* cit., p. 68.

¹⁶ Scriveva nel 1841 Erasmo Pistolesi nella sua guida turistica: “(...) Il duca Alessandro nulla risparmia per renderla oltremodo bella: dev’essere la casa di campagna la più magnifica, la più decorata: già vi son pitture e sculture, ed un anfiteatro per godere gli spettacoli diurni e notturni: vi profuse oro” (E. PISTOLESI, *Descrizione di Roma e i suoi contorni con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni*, Roma, 1841).

¹⁷ B.C.P., C.A. 2592/IV G. Jappelli.

¹⁸ Gli studi ancora in corso sullo Jappelli, ed in particolare su Villa Torlonia, attendono di fare luce su questo personaggio.

¹⁹ *Alcuni cenni sulle opere eseguite dal pittore-architetto G.B. Carretti nella villa sulla via Nomentana, “Il Tiberino”* (1941) e *Giornata di osservazione nel Palazzo e nella villa di S.E. il Principe D. Alessandro Torlonia*, Roma 1842.

sulla via Nomentana quale il suo primo progettista l'aveva concepito²⁰.

Nelle sue "passeggiate" il Cecchetelli ci conduce nei luoghi dove Caneva operò, e che videro la luce, stando agli esiti delle ricerche fin qui svolte, della sua prima opera in territorio pontificio.

Il secondo gruppo di documenti è costituito dal ponderoso volume curato dall'archivista personale del principe Giovanni jr., Angelo Gabrielli, che riordinò le molte scritture a carattere amministrativo e personale dell'archivio della famiglia Torlonia, seriamente danneggiato dal crollo della residenza che lo ospitava in seguito al terremoto del 1915.

Qui il Gabrielli trascrisse una nota del maggio 1941 probabilmente di pugno dello stesso Principe Alessandro che testimoniava: "Giacomo Caneva dipingerà la decorazione della Pagoda Moresca, campo chiuso, tende, capanna svizzera, ecc., nella Villa fuori porta pia sotto la direzione di S. Bonvicini"²¹.

Alla progettazione della Serra Moresca si riferiscono anche due disegni preparatori dello Jappelli conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, sul retro dei quali l'architetto appose alcune indicazioni operative: "a b Gli ornamenti sono tracciati per far vedere il sito dove essere devono scolpiti/ il Caneva ne troverà a sufficienza nell'opera di Murphy alla biblioteca vaticana./ ab. rappresenta la cartina che dovrà esser di total dipinta ad olio e verniciata"²².

L'analisi di questi documenti non consente di chiarire inequivocabilmente né il tipo di rapporto che Jappelli strinse con Caneva e quali mansioni realmente gli affidò, né il fatto che la committenza del Torlonia lo sorprese già nella città.

Per quanto riguarda i legami tra lo Jappelli ed il Caneva, le fonti in nostro possesso non sono concordi nel definire Giacomo Caneva direttore dei lavori del giardino Torlonia alla partenza dell'ideatore²³.

²⁰ Uno studio attento e sistematico dello scritto di Cecchetelli è contenuto in M.F. APOLLONI-A. CAMPITELLI-A. PINELLI, *Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano*. "Ricerche di storia dell'arte", 28-29 (1986). Questo volume riporta informazioni specifiche relative alla realizzazione della Villa e del Parco Torlonia. Le notizie contenute in questo mio studio erano quindi già apparse nella rivista romana, ma non era mai stato isolato il nome di Caneva, lì apparso come un anonimo tra i tanti, nonostante fosse già uscito da tre anni il fondamentale *La fotografia dalle origini al 1915* cit., di Piero Becchetti che ne aveva già messo in luce il valore e l'importanza.

²¹ APOLLONI, CAMPITELLI, PINELLI, *Villa Torlonia* cit.

²² *Ibidem*. Nel volume sono pubblicati anche i disegni jappelliani ed una litografia dello stesso Caneva sullo stesso soggetto. Per quanto riguarda la sua attività di litografo, mai messa in luce fino ad oggi, si attendono ulteriori ricerche.

²³ "L'artista poich'ebbe visto porre la prima pietra degli edifici, chiamandolo nuovi lavori altrove, ne lasciava alla direzione il pittore prospettico Caneva, che s'acquistava lode per

Ciò che si può comunque desumere con certezza è, in primis, che Caneva decorò la Torre Moresca e la Serra Moresca²⁴, e in secondo luogo, che il prestigio dato da questa collaborazione con Jappelli, prima vera palestra per il suo genio, aiutò l'artista ad inserirsi nel difficile ambiente romano²⁵. Nella Città Eterna, come ricordava il pittore veneto Ippolito Caffi, anch'egli lì in quegli anni *in cerca di sole e di motivi*, gli artisti sentivano molto il gioco della competizione e oramai vivevano separati in "piccole tribù (...), ciascuna con i suoi statuti e le sue leggi".

Pietrucci, il primo biografo di Caneva, ricordava che "le più belle creazioni della città eterna furono il tema favorito della sua tavolozza" e che "ebbe il suffragio di quanti lo videro e Padova, Venezia, Milano, Modena o Napoli, ambirono d'allora in poi di possedere qualche veduta del suo brillante pennello".

Alla fama postuma di grande fotografo mai nessuno accompagnò un apprezzamento per la sua colorita produzione pittorica, che al giorno d'oggi rimane ancora inesplorata, nonostante il buon successo commerciale che questa ebbe stando a quanto dicono le fonti²⁶.

Ad oggi si conosce solamente una tela di soggetto padovano, *Il Prato della Valle* (fig. 4), presente in una collezione privata veneziana. Inutile sottolineare che, alla luce delle ricerche biografiche fin qui condotte, la rappresentazione pittorica della famosa piazza viene ad assumere un carattere del tutto particolare, più intimista.

la fedeltà, colla quale segue le intenzioni dell'inventore, e per l'unità dello stile, ch'egli ha osservato in alcuna decorazione ideata da lui ad accompagnare il progetto dello Jappelli". CECCHETELLI, *Una giornata di osservazione* cit.

²⁴ La già avvenuta pubblicazione di tutti questi documenti in "Ricerche...", op. cit., senza il supporto di un adeguato supporto critico-biografico non era riuscita a mettere in luce questo aspetto dell'attività canevegiana. Ricordiamo che il suo più autorevole biografo, Piero Becchetti, non aveva mai dato notizia di questo rapporto con l'architetto Jappelli.

²⁵ Ancora una volta ci soccorre il prezioso biografo Pietrucci che sottolinea le capacità del nostro nell'uso "del compasso e della squadra".

²⁶ Di Giacomo Caneva pittore si conoscono pochi lavori. Due interessanti dipinti di soggetto romano sono conservati presso i depositi del Museo d'arte medievale e moderna di Padova e rappresentano, l'uno, *Il Tempio di Vesta* (inv. 2109), l'altro, *La Piazza del Pantheon* (inv.) (fig. 2 e 3). Il primo data 1844 e fu recensito dal Meneghelli, che ne fu il primo proprietario, nelle pagine del *Giornale Euganeo* del 30 aprile 1844 ("Giornale Euganeo", anno I (30 aprile 1844), fasc. VIII, Fog. 311). Il secondo rappresenta lo stesso soggetto di una tela citata dal Pietrucci "condotta per commissione del cav. Treves nel 1843". Di un quadro che "sarebbe d'uopo fare il pandan" con quello del poco sopra citato *Tempio di Vesta* parla lo stesso Caneva nella lettera del 7 aprile 1844 all'Abate Meneghelli, pubblicata da Vanzella. Si tratterebbe proprio del dipinto di proprietà del Museo, datante, come il precedente, al 1844. Da segnalare, in ultima analisi, il singolare motivo-firma dell'artista: un cane seguito dalle lettere VA. Sciolto il rebus, si poteva leggere il suo nome, Cane-va.



Fig. 2. GIACOMO CANEVA, *La Piazza del Pantheon*, Padova, Museo d'Arte Medievale e Moderna, inv. 2109. Olio su tela, cm. 32 x 46,5.



Fig. 3. GIACOMO CANEVA, *Il Tempio di Vesta*, Padova, Muro d'Arte Medievale e Moderna, inv. 2181. Olio su tela, cm. 31,5 x 44,5.



Fig. 4. GIACOMO CANEVA, *Il Prato della Valle*, Venezia-Mestre, Collezione privata. Olio su tela, cm. 37 x 47.

Il dipinto, di dimensioni maggiori rispetto alle tele “romane” (fig. 2 e 3) del Museo d’arte medievale e moderna, appare pervaso da una luce chiara e diffusa, forse resa troppo brillante dal recente restauro.

L’occhio di chi osserva è immediatamente rapito dalla grande massa verde della chioma degli alberi, che si impone al centro della visione. Il verde vivace ed intenso del fogliame contrasta con il cielo azzurro e velato così come con la delicata gamma di bruni ed ocra del selciato e della chiesa di S. Giustina sullo sfondo a sinistra.

L’approccio che il Caneva mostra di avere con il paesaggio rappresentato qui dall’animato Prato della Valle è volto ad una rappresentazione ideale quanto più vicina al Reale.

Si direbbe che il pittore abbia nella scelta operativa optato per una tecnica mista: avrebbe cominciato a lavorare *en plein air* per cogliere appieno i valori cromatici, la luce ed il senso dello spazio, per poi passare a ritoccare in *atelier* i contorni ed il chiaroscuro, evidentemente più rigidi e studiati, così come le agili figurette che animano la piazza. Conferma poi il primo approccio di studio dal vero la corrispondenza tra lo scorcio della grande piazza che si può ammirare dall’albergo di proprietà dei Caneva e l’immagine rappresentata di questa tela (cfr. fig. 1 e 4).

La perizia tecnica nel calibrare il gioco chiaroscurale e il realismo spaziale delle ombreggiature che il Caneva avrebbe mostrato nelle più tarde "tele romane", così come la precisione del dettaglio²⁷, allontanano questa tela agli anni in cui Caneva, studente dell'Accademia, viveva tra Padova e Venezia.

²⁷ La precisione del dettaglio è dovuta principalmente all'utilizzo della camera ottica. Se ne può verificare l'uso grazie alla sovrapposizione di un'immagine fotografica ottenuta da un punto di vista coincidente. Il dimostrato avvicinamento allo strumento spiegherebbe, quindi, in maniera del tutto inaspettata, il graduale passaggio dalla pittura al mezzo fotografico.

GUIDO BELTRAME

Cosroe Dusi (1808-1859)

Il desiderio di rendere sempre più accogliente e luminosa la chiesa di San Luca in Padova¹ ha portato alla sua radicale bonifica dalla salsedine dei muri perimetrali, all'artistica fenestrazione con iridescenti rulli soffiati di Murano, alla ristrutturazione completa dell'organo di Annibale Pugina, alla leggera e variegata tinteggiatura, alla sostituzione di banchi e confessionale, fino alla pulitura e al restauro conservativo degli affreschi e dei dipinti e all'inaugurazione d'una nuova pala d'altare. Il primo altare, a destra entrando in chiesa, è dedicato al fondatore della chiesa di San Luca, il beato Crescenzo de' Camposampiero (1150 c.-1225c.), sotto la cui mensa il suo corpo riposò fino al 4 maggio 1604 quando fu trasferito nella chiesa del monastero di Santa Cecilia e Sant'Agata, anch'esso da lui fondato. La pala (3,35 x 1,82 m) fu commissionata al valente pittore padovano Dionisio Gardini che magistralmente – nell'azione, nei colori, nel disegno – ha espresso le caratteristiche principali della vita del beato: fu sacerdote diocesano, costruttore, materiale e spirituale, d'una delle prime parrocchie della città, modello e patrono dei parroci di Padova; visse in comunità con altri sacerdoti e laici in una canonica-ospizio dove veniva esercitata la cura d'anime, si provvedeva all'assistenza dei poveri e anche all'istruzione elementare dei fanciulli; fondò un monastero femminile benedettino in piazza Castello al quale diede, in aggiunta al motto di san Benedetto «prega e lavora», come scopo speciale, quello della penitenza in riparazione dei peccati degli uomini; finalmente, nel piano superiore a sinistra, viene messa in evidenza una particolare iniziativa della sua devozione mariana: quella di aver iniziato per primo l'incisione o pittura dell'immagine della Madonna nelle case, nelle piazze e nei sottoportici delle vie cittadine. Il tutto offerto in maniera leggibile di invito alla devozione e alla preghiera: scopo primo e indiscutibile di ogni vera arte cristiana in ogni edificio sacro.

La pulitura ed il restauro delle tele, oltre ad aver reso molto più godibili

¹ La chiesa di San Luca Evangelista, parrocchiale fino al 1807 e successivamente di proprietà privata, fu costruita, a spese del beato Crescenzo de' Camposampiero, nel 1174 sulla sponda settentrionale del "fiumesello" di Padova, oggi Naviglio interno, fu riedificata nel 1320 nel sito dove ora si trova, fu consacrata il 18 ottobre 1381 e ristrutturata, riducendola alla forma di croce greca, nel 1778.

i colori ed il disegno delle singole composizioni, hanno portato a delle scoperte interessanti: la firma di P. Damini da Castelfranco, sotto la pala di S. Luca, in basso a destra; la maggiore plausibilità di attribuzione a Pietro Liberi (1614-1687) del quadro posto sulla parete destra del presbiterio, raffigurante la *Nascita di Gesù*, come aveva intuito l'Arslan nel 1936; due particolari della *Nascita di Maria*, di Fr. Apollodoro detto Porcia, sulla parete sinistra del presbiterio: raro, se non unico, esempio della Vergine Bambina rappresentata completamente svestita – come sempre invece è Gesù Bambino – per significare che l'Immacolata è esente dall'inclinazione al male, come Adamo ed Eva prima del peccato originale; poi san Gioacchino porge a sant'Anna ed un angioletto porge a Maria Bambina un pappagallo rosso che nella liturgia antica sta a significare amore fedele, eterno²; cose che prima del restauro appena si intuivano. Sotto lo scialbo della calotta del presbiterio sono emersi, ai quattro lati, medaglioni che raffigurano i simboli dei quattro evangelisti e nel mezzo un'affresco circolare grande, riservato alla esaltazione dell'Eucaristia, con al centro un ostensorio contornato da testine d'angeli; purtroppo illeggibile per la caduta dell'intonaco. Sono dell'epoca dell'ultima ristrutturazione della chiesa nel 1778. Il piccolo quadro sopra la porta a sinistra della cappella della Madonna è stato reso perfettamente leggibile dal recentissimo restauro: si tratta della consegna della regola fatta da san Benedetto a sant'Agostino, monaco e primo vescovo di Canterbury, con altri benedettini e benedettine, perché, secondo il mandato di san Gregorio Magno nell'anno 597, si portassero a convertire l'Inghilterra su richiesta di sant'Etelberto, re del Kent (in ginocchio) e di Berta regina (in piedi dietro di lui). Ma ciò che ha costituito una vera e propria scoperta, molto interessante, fu la pala dell'altare della cappella a sinistra del presbiterio, rappresentante il *Transito di san Giuseppe tra Gesù e Maria* di 2,02 x 1,11 m. (fig. 1). Attribuita erroneamente all'abate Ferdinando Suman (1801-1877), in una nota volante dell'archivio di San Luca, risulta invece essere opera certa di Cosroe Dusi (1808-1859). La scoperta avvenne così: una discendente del Dusi, vide un giorno cadere dalla parete della sua stanza un quadro contenente un bozzetto del suo antenato pittore Cosroe Dusi riproducente la morte di san Giuseppe; si rompe il vetro e, dietro il bozzetto, vide scritto: «Eseguita nel luglio 1839 per una chiesetta particolare (= di proprietà) della Casa Conti in Padova ora Vianelli. Alt. m. 2,02, lar. m. 1,11»³. Venuta alla chiesa di San

² In un'allegoria di Carlo Maratta (1625-1713) il pappagallo – strettamente monogamo tanto da non sopravvivere, spesso, al coniuge – compare, accanto ad Eros dormiente, in antitesi al granchio, simbolo di malizia, mentre il pappagallo veglia amorosamente il dio che dorme per poi nutrirlo di gustosi frutti.

³ I fratelli Vianelli di Chioggia il 24 aprile 1839 erano venuti in possesso della ex casa Conti che comprendeva anche la proprietà della chiesa demaniata di San Luca.



Fig. 1. Cosroe Dusi. Pala a S. Luca in Padova, *Transito di san Giuseppe tra Gesù e Maria* (anno 1839).

Luca, con sua grande meraviglia, si trovò davanti la vera tela del *Transito di san Giuseppe*. Purtroppo era in pessime condizioni sia nella tela come nei colori. Fu ripresa con tanta pazienza e passione dal sig. Paolo Verza, su autorizzazione della Soprintendenza, ed il 25 agosto 1998 fu ricollocata nella propria cappella, quella appunto di S. Giuseppe. La pala del *Transito di san Giuseppe* non si può certo considerare il capolavoro del Dusi. Egli ha prodotto cose molto più imponenti di questa, ma quella di san Luca è quantomai significativa delle prerogative artistiche di questo pittore veneziano che merita di essere fatto uscire dal buio.

Carattere e vita di Cosroe Dusi

Dusi Cosroe, figlio di Bernardo, discendente da agiata famiglia di Bergamo, e di Fapanni Maddalena di Brescia, nacque a Venezia il 28 luglio 1808. Mortogli il padre poco dopo la nascita, fu sua madre ad occuparsi del suo mantenimento e della sua educazione con il frutto del proprio lavoro. Ad appena cinque anni Cosroe fu affidato ad una scuola privata dove però, allo studio della grammatica, preferiva assecondare la sua inclinazione naturale al disegno che lo portava a scarabocchiare mille fantasie e figurine su libri e quaderni; ed anche quando, a dieci anni, lasciò la scuola privata per il ginnasio pubblico al fine di diventare, secondo i desideri della madre, letterato o medico, più di qualche volta eludeva la vigilanza dell'insegnante per portarsi ora in una ora in un'altra chiesa di Venezia a contemplare i preziosi dipinti che le decoravano e, tornato a casa, riproduceva con la penna quanto aveva osservato e colpito la sua immaginazione sicché la madre, consigliata anche dai parenti e dai maestri, risolse di assecondare la manifesta inclinazione del figlio per la pittura ed il 6 novembre 1820 lo iscrisse all'Accademia di Venezia. Lì ebbe la fortuna di avere come insegnante d'arte pittorica il pistoiese Teodoro Matteini (1754-1831), al quale la pittura veneziana deve la conversione dalla severa regolarità del classicismo all'immaginoso mondo del romanticismo. Alunni del Matteini furono, oltre al Dusi, Carlo Bevilacqua, Francesco Hayez, Sebastiano Santi e lo stesso Ferdinando Suman. All'Accademia Cosroe trovò l'ambiente suo proprio e nelle sue composizioni dimostrò di essere fatto per l'arte dando prova di grande ingegno inventivo. Le sue doti ed i suoi modi affabili e cortesi gli guadagnarono presto l'affetto del maestro e la simpatia di tutti tanto che poté ottenere dal governo un triennale sussidio riservato ai tre più distinti alunni dell'Accademia e, per interessamento del Matteini, ottenne l'uso d'una stanza, tutta per sé, vicina alla scuola di pittura. E fu qui che compose il suo primo quadro rappresen-

tante la *Morte di Alcibiade*⁴, che gli fruttò molta lode e venne giudicato dagli intenditori lavoro di artista provetto, anziché primo tentativo d'un alunno. Dopo questo, dipinse altri quadri di minor mole e si preparava ad un lavoro più impegnativo che aveva per soggetto *Paolo e Francesca senza sospetto*, ma, essendo trascorso il triennio di sussidio governativo, si adattò, per motivi economici, a comporre disegni su pietra presso l'Istituto Litografico «Galvani» assieme ai suoi condiscipoli Michelangelo Grigoletti (1801-1870) di Pordenone e Michele Fanoli (1807-1876) di Cittadella; nello stesso tempo eseguiva qualche ritratto ad olio e disegnava vignette per il giornale «Il gondoliere». Lasciò allora l'Accademia ed aprì uno studio proprio, sempre in Venezia, e, senza dimenticare l'aiuto a sua madre, nel settembre del 1830 sposò Antonietta Ferrari, sorella di Luigi insegnante di scultura all'Accademia, suo amico, e figlia di Bartolomeo, scultore allievo del Canova, autore, tra l'altro, del *San Marco con leone* che adorna il portale della Carta del Palazzo Ducale. Ebbero due figli: Bartolomeo, che non ebbe discendenza, e Palmira che andò sposa a Pietro Rota, funzionario governativo in Marostica, dove Cosroe, dopo aver girato e lavorato per gran parte d'Europa, morì il 9 ottobre 1859 per un inesorabile tumore al fegato. E lì lasciò molte sue opere.

Attività artistica del Dusi

Si può dividere, grosso modo, in tre periodi: altoatesino (1830-39); tedesco (1839-41); russo (1842-59). Anzitutto è necessario tenere presente che la moglie e i figli del Dusi risiedettero sempre a Venezia dal 1830 al 1844; nel 1844 la famiglia si trasferì a San Pietroburgo, fino al 1852 quando ritornò a Venezia dove soggiornò fino al 1858 quando la moglie e la figlia si stabilirono a Marostica ed il figlio si recò in Russia per riportare in patria il padre ormai gravemente ammalato nel settembre 1859. Se dunque la famiglia godette una certa stabilità, il capo-famiglia era sempre in Sudtirolo, o a Monaco, o a Mosca, o a San Pietroburgo e a Varsavia ecc., ritornava abbastanza spesso a Venezia in famiglia. Ciò per dire che è praticamente impossibile delimitare in tre periodi esatti l'attività artistica del Dusi e quindi tale suddivisione è soltanto indicativa.

⁴ Così Alcibiade morì in un villaggio della Frigia: mentre di notte si trovava con la meretrice Timandra, i sicari mandati per ucciderlo, non osando entrare nella casa, la incendiarono. Alcibiade uscì illeso tra le fiamme, con il pugnale in mano, ma i barbari, appostatisi, lo finirono a colpi di frecce e giavellotti, e fuggirono. Timandra coprì il corpo trafitto con le proprie vesti e lo onorò di decorosa sepoltura.

a) **Nel periodo altoatesino** (1830-1839) si accumulano pertanto i dipinti compiuti da Cosroe sia a Venezia, e quindi a Padova, e sia nel Sudtirolo. Per Venezia eseguì «quadri per alcune chiese»⁵, ma nei testi in bibliografia non è detto quali siano: una pala nella chiesa di San Martino che rappresenta *S. Filomena*; sempre per Venezia dipinse il telone del Teatro S. Samuele ed il sipario di quello della Fenice (1838). Alla pubblica mostra della Imperiale Regia Accademia di Venezia Cosroe Dusi partecipò quasi sempre; si ha notizia certa della sua partecipazione negli anni 1831-1834-1836-1838 con le opere seguenti:

– *Viatico di san Martino morente* (1831), composta in appena 15 giorni come pala per l'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Martino in Casies (BZ). In altri 15 giorni, subito dopo, compose una pala più grande: *La visita di Maria a Elisabetta*.

– *Battesimo di santa Geltrude* (1835) in Selva dei Mulini (BZ), composta tra il 1831 ed il 1834 ed esposta nel 1835 a Venezia e nel 1836 al salone di Monaco di Baviera.

– *Apoteosi di santa Caterina d'Alessandria* (28 agosto 1836);

– *Miracolo dei santi Erardo e Gottardo*, pala per la chiesa del Duomo di Bressanone;

– schizzo dei *Borghesi di Calais davanti ad Edoardo III*;

– *Socrate che rimprovera Alcibiade* (1838), Museo di Trieste;

– *S. Martino di Tours riceve il viatico*;

– due bozzetti per quadri di soggetto storico;

– un paesaggio, non identificato quanto al sito;

– *Veduta della chiesa della Salute*, piacque molto all'imperatore d'Austria che ne volle una copia.

Per l'Alto Adige ed il Cadore il Dusi eseguì una decina di pale d'altare, le prime due, commissionategli subito dopo il matrimonio da un anonimo mecenate tirolese, le altre per l'ottima impressione suscitata dalle prime:

– *Apparizione della Ss. Trinità ai Ss. Pietro e Paolo*, pala dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale dei Ss. Pietro e Paolo di Sesto in Pusteria (BZ). Anno 1831;

– *Maria consegna il Rosario a san Domenico*, pala sull'altare laterale di destra, sempre per la chiesa di Sesto. Anno 1831;

– *Comunione di san Martino*, pala dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di S. Martino in Casies (BZ). Anno 1831;

⁵ E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. IV, Librairie Gründ, 1976, p. 67.

– *Battesimo di santa Geltrude*, pala dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Santa Geltrude in Selva dei Molini (Mühlwald) Val Aurina (BZ). Anno 1834 c.;

– *Gruppo della Crocifissione* (Gesù in croce, la Madonna, Maria Maddalena, san Giovanni evangelista), pala del secondo altare laterale di sinistra della chiesa parrocchiale di San Michele in Bressanone (BZ): qui il Dusi dimostra di dipendere molto dal suo maestro Matteini⁶. Anni 1834-35 c. (fig. 2);

– *Risurrezione dei morti*, sull'altare ligneo della cappella meridionale del cimitero di Cortina d'Ampezzo (BL). Dopo il 1833, anno in cui fu costruito il cimitero (figg. 3-5);

– *Guarigione e battesimo di sant'Otilia*, pala per la chiesa dei Santi Erardo e Gottardo di Bressanone (BZ), ora conservata nella sacrestia del Duomo. Anno di composizione: 1835-36;

– *Assunzione di Maria*, pala dell'altare laterale (attualmente in canoni-



Fig. 2. Cosroe Dusi, *Crocifissione*. Chiesa di san Michele in Bressanone.

⁶ E. TRAPP, *Cosroe Dusi (1808-1859). Seine Südtiroler Altarbilder*, «Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde» (Jänner 1992), p. 8. Desidero ringraziare la signora prof. Paola Canton in Corazza di Bressanone per la traduzione italiana dell'articolo di E. Trapp.



Fig. 3. Cosroe Dusi, *Risurrezione dei morti*. Cimitero di Cortina.



Fig. 4. Cosroe Dusi, *Risurrezione dei morti* (particolare). Cimitero di Cortina.

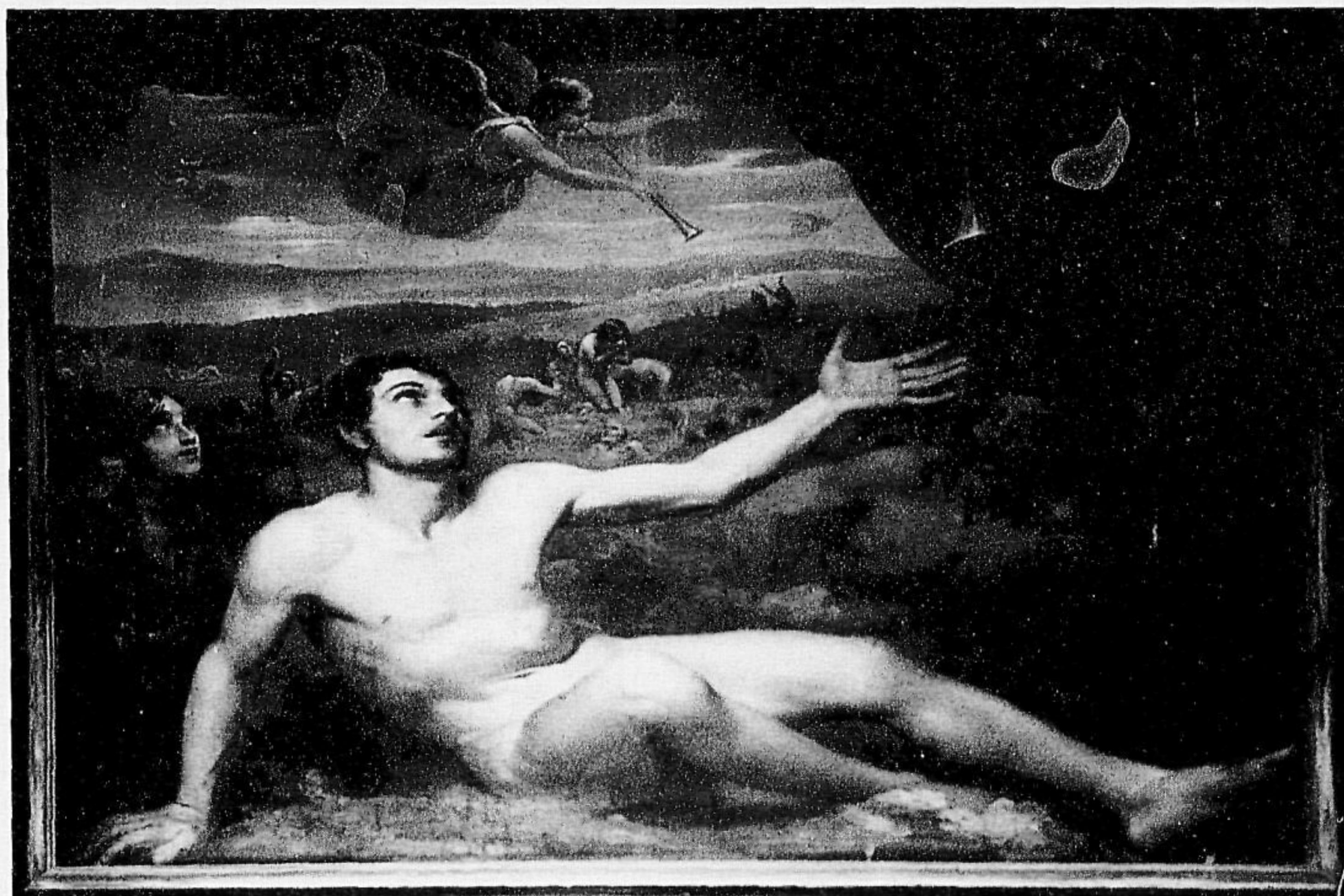


Fig. 5. Cosroe Dusi, *Risurrezione dei morti* (particolare: in primo Adamo; dietro di lui: Eva). Cimitero di Cortina.

ca) della chiesa parrocchiale di S. Ciriaco in Falzes (Pfalzen), Val Pusteria (BZ). 1836;

– *Gesù Bambino, sorretto da Maria, porge un giglio ad una santa regina*;

– *Sacra Famiglia*, pala di un altare laterale della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta in Campo Tures (Taufers) (BZ), in Val Aurina, composta nel 1839;

Oltre a queste dieci pale, la bibliografia ricorda del Dusi:

– *Il miracolo della neve* per la chiesa parrocchiale di Cherso (alias Gerso) vicino a Bergamo;

– *La Deposizione dalla Croce e Sant'Antonio di Padova* «a S. Giovanni Battista di Bràgora» in Venezia.

b) **Periodo tedesco.** Da un attento esame dei testi indicati nella bibliografia emerge che il Dusi fu a Monaco una prima volta nel 1831, dopo la composizione della *Comunione di san Martino*. Ma il suo primo vero soggiorno nella capitale della Baviera avvenne, per nove mesi, nel 1836. Tornò poi a Monaco nel 1837 e vi rimase per due anni; in quel tempo strinse amicizia con il barone di Proff che lo consigliò di andare a San Pietroburgo. Per tempi più brevi fu a Monaco altre volte fino al 1840. Nel primo soggiorno in quella ch'era chiamata l'«Atene germanica» Cosroe Dusi ebbe modo di prendere contatti con i membri più rappresentativi del movimento tedesco nazzareno e, in modo particolare, con Federico Overbeck (1789-1869) di cui subì abbastanza fortemente l'influsso, ad esempio per la coppia «Italia e Germania». In questo primo soggiorno a Monaco egli eseguì gran quantità di disegni, da album e da gabinetti (di lettura), e specialmente molti *ritratti*⁷. La somma facilità di riprodurre non solo i tratti fisici delle persone, ma anche l'identità spirituale di fanciulli e adulti, gli procurarono gran quantità di ordinazioni per cui il secondo soggiorno in Germania lo tenne occupato quasi esclusivamente nei ritratti.

c) **Periodo russo.** Lo zar di Russia Nicola, quand'era granduca ereditario, aveva avuto modo di conoscere ed apprezzare il Dusi a Venezia, aveva acquistato suoi disegni e bozzetti e lo aveva esplicitamente invitato a stabilirsi a San Pietroburgo. Quando l'artista si decise a raggiungerlo per prima cosa eseguì il ritratto in grandezza naturale del principe ereditario; dopo di questo, oltre ad un grandissimo numero di ritratti di granduchi, nobili e ricchi (figg. 6-7), dipinse molti quadri a sfondo storico per privati di famiglie nobili; poi pale per la nuova chiesa di Sant'Isacco e quelle per la cappella della granduchessa Maria di Senchdenburg. Sempre a San Pietroburgo il

⁷ F. DRAGHI, *Cosroe Dusi. Pittore di storia*. Memoria letta all'Ateneo di Bassano il 28 maggio 1865, Bassano, 1865, p. 5.

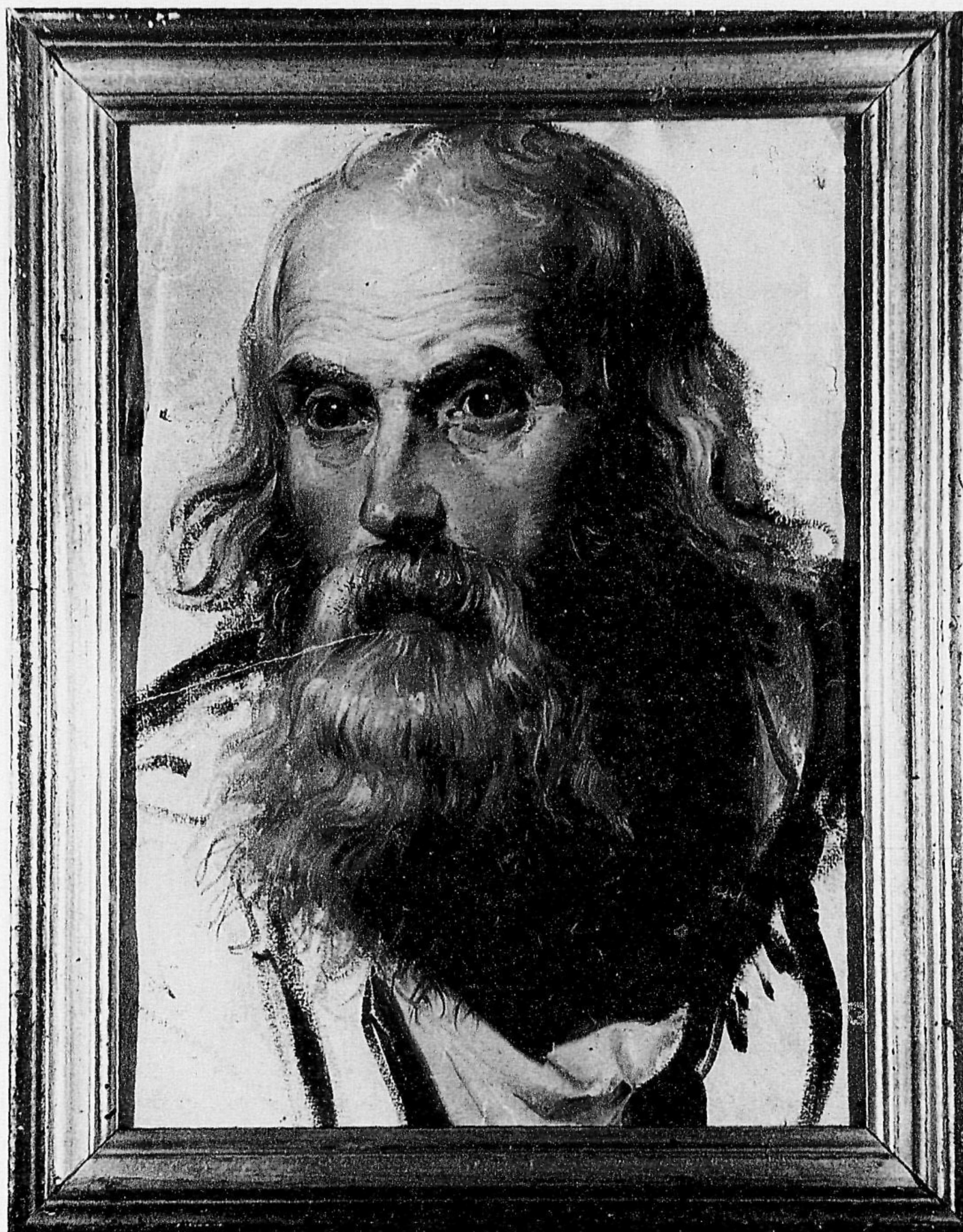


Fig. 6. Cosroe Dusi, *Ritratto di mugik*.

Dusi colorì molte figure di donna rappresentanti Naiadi, Driadi ecc., nonché paesaggi con animali, pesci; dipinse ad olio, a fresco, a encausto, come fanno fede le Stagioni per il nuovo Ermitage. Sempre per il nuovo Ermitage, costruito dal 1842 al 1851 da Leo von Klenze, creò sei medaglioni per la così detta galleria della storia della pittura antica. Infine eseguì il grande sipario

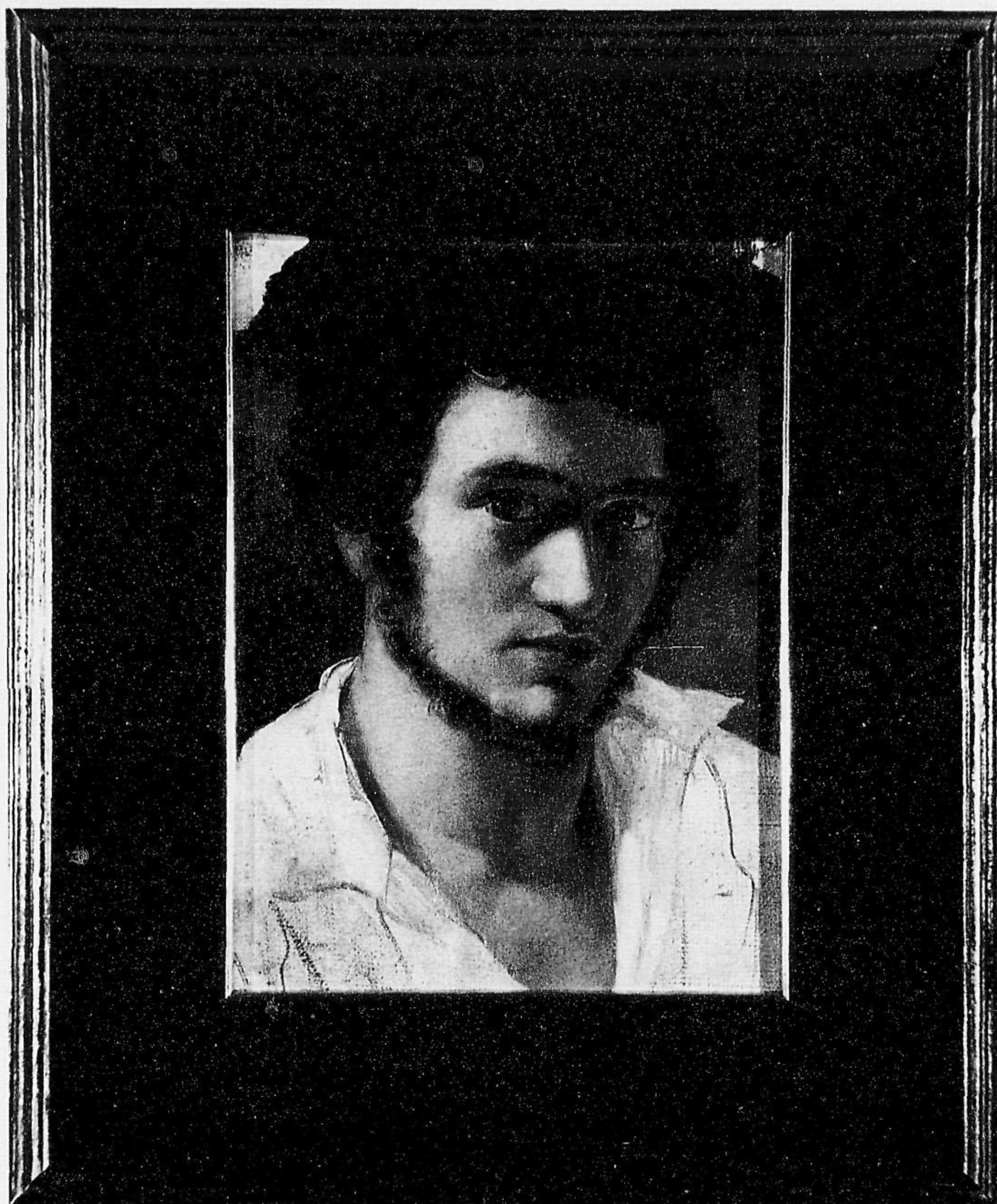


Fig. 7. Cosroe Dusi, *Ritratto di nobile*.

per il teatro nuovo di San Pietroburgo, dove ritrasse l'ingresso in città dello zar Pietro il Grande di Russia (fig. 8), e quello per il grande Teatro (Bolscioi) di Mosca. Per conto proprio il Dusi eseguì in Russia una *Deposizione dalla Croce* che, secondo il Draghi, ora dovrebbe trovarsi all'Accademia di Venezia. L'imperatore Alessandro di Russia, per testimoniare il suo grande apprezzamento, nominò il Dusi in un primo tempo cavaliere dell'Ordine di sant'Anna di terza classe, e poi cavaliere dell'Ordine di san Stanislao di terza

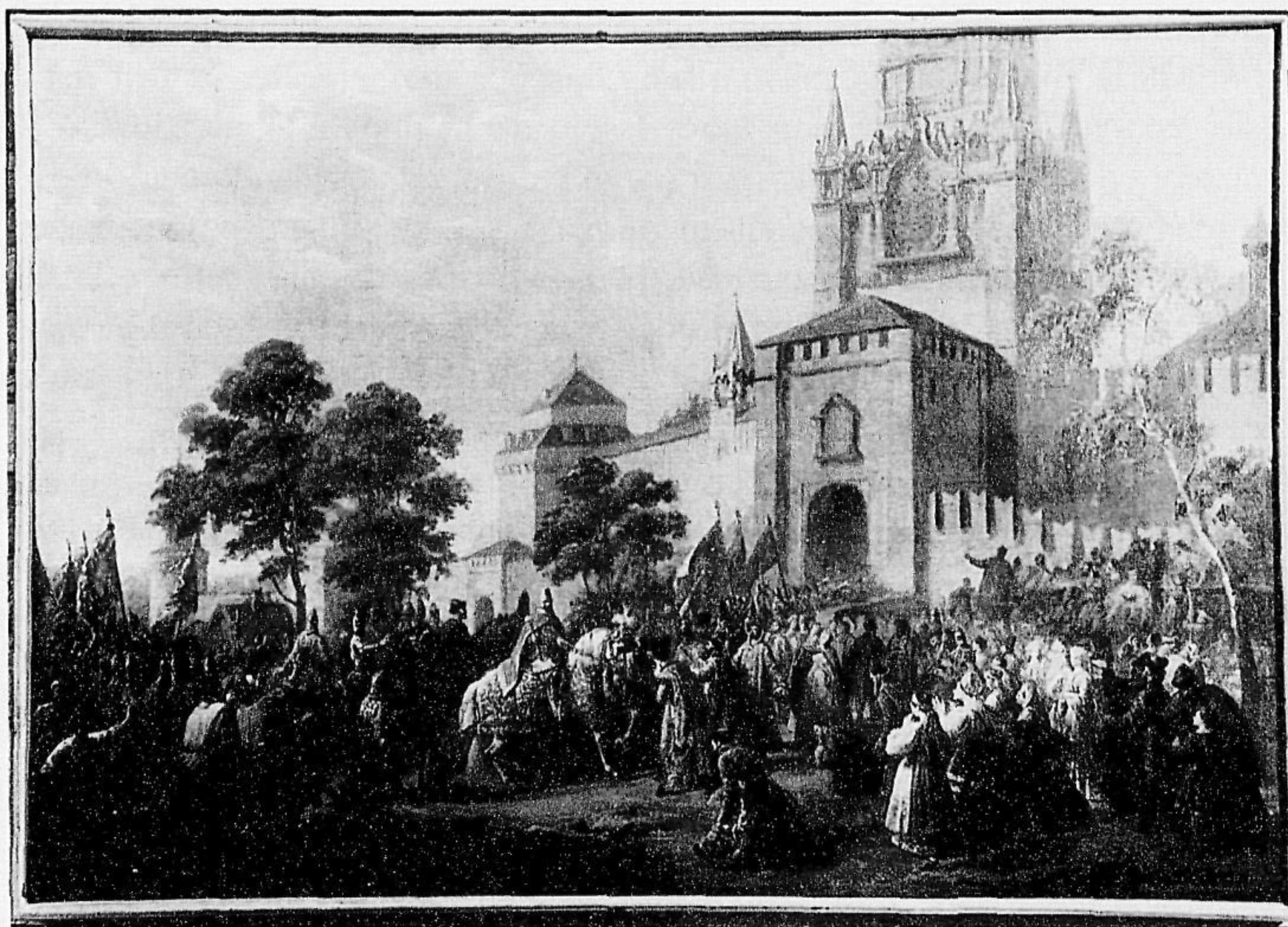


Fig. 8. Cosroe Dusi, *Ingresso a S. Pietroburgo di Pietro I il Grande, Zar di Russia*.

classe e professore onorario dell'Accademia di San Pietroburgo. Il Dusi parlava, oltre l'italiano, anche il francese, l'inglese, il russo ed il tedesco. Era di statura media, fronte spaziosa, occhi neri pieni di espressione, carnagione bruna, barba e capelli neri. Nobile e gentile nel tatto, profondamente religioso e magnanimo con i bisognosi. Ottimo marito, affettuosissimo padre, sommo cultore dell'amicizia.

Tentativo di giudizio critico

Chi scrive ama l'arte, ma non è critico d'arte; può dire soltanto di aver potuto contemplare de visu del Dusi solamente *La risurrezione dei morti* di Cortina, dove la stupenda figura d'uomo in primo piano, se tradisce la formazione accademica del pittore, «potrebbe però anche essere ispirata dalle sculture del Partenone che, dopo il viaggio del Canova a Londra erano molto conosciute a Venezia»⁸, ed il *Transito di san Giuseppe* di San Luca in Padova di cui non si può non ammirare la perfezione del disegno, il vigore dei

⁸ M. PRAZ-G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1981, f. 86.

colori in modo particolare nel volto tizianesco di Gesù e l'ineffabile tenerezza di Maria che stringe la mano a san Giuseppe morente. Per tutto il resto, visto solo in fotografia e non tutto, lascio a chi può farlo, il compito di emettere un competente giudizio critico in merito, condividendo però in pieno quanto afferma il Draghi: «la memoria di questo illustre pittore resterà sempre scolpita nel cuore di quanti ebbero la fortuna di conoscerlo, e le sue opere attesteranno ai presenti ed ai posteri la potenza creatrice, ed il primato nelle belle arti del genio italiano»⁹. Per questo si è ritenuto utile metterne in luce la figura ed il valore artistico.

DOCUMENTO

Riassunto del manoscritto Diario di Cosroe Dusi (1808-1859) dal 30 ottobre 1839 al 31 dicembre 1843. Dattiloscritto in 78 facciate fitte fitte in formato cm. 22 x 30.

DIARIO di Cosroe Dusi (1808-1859) dal 30 ottobre 1839 al 31 dicembre 1843.

Fortuna volle che nel 1998 un discendente del pittore trovasse questo importante documento, lo dattilografasse, lo fotocopiasse ed arrivasse così nelle mani del sottoscritto il quale, a vantaggio di tutti, ne fa fedele riassunto.

Consigliato da amici, il pittore si era proposto di fare un viaggio a San Pietroburgo; conosciuta la sua intenzione, il Granduca Ereditario Nicola di Russia, venuto a Venezia, dopo aver scelto qualche sua opera, l'incoraggiò a stabilirsi colà e lo mise in contatto con il Console generale di Russia a Venezia signor di Freygang, che gli facilitò le pratiche burocratiche, gli diede lettere commendatizie e addirittura gli commissionò un quadro di soggetto storico – il pittore scelse “Gli ultimi istanti di Maria Stuarda” – da eseguire a Pietroburgo per conto della co. Kiseleff.

Lasciata la famiglia in lacrime (Madre, Moglie, Figli: Palmira di anni 7 e mezzo e Bartolomeo di 6 e mezzo), partì da Venezia il 30 ottobre 1839 alla volta di Monaco di Baviera dove giunse il 9 novembre successivo e vi rimase fino al 3 marzo 1840.

L'ambiente di Monaco gli era familiare per cui gli fu facile riprendere i contatti con l'alta aristocrazia di Germania ed aver commissioni di lavoro specialmente per ritratti che erano la sua specialità, come quello del francese principe di Montmorency, del Barone e della Baronessa di Donesberg, del conte Tascher per l'esposizione della Mostra di Monaco; ma anche qualche cosa di storia e mitologia, e per suo conto un nuovo quadro di Alcibiade, La morte di Maria Stuarda, La resa di Calais, La donzella veneziana, la Famiglia Tintoretto, l'abbozzo di una Sacra Famiglia... la litografia commissionatagli dal cav. di Kern, rappresentante la moglie del cavaliere.

Partì su diligenza il 3 marzo 1840 e, dopo tappe più o meno lunghe a Dresda, Potsdam, Berlino giunse a Pietroburgo il 20 aprile 1840.

Lì conobbe il fior fiore dell'aristocrazia russa e fu aiutato, in modo particolare, dal conte e dalla contessa Olga Orloff i quali lo introdussero nell'alta società russa e nella stessa corte imperiale.

La descrizione dettagliata e quotidiana di questi quasi quattro anni passati a

⁹ DRAGHI, *Cosroe Dusi*, p. 11.

Pietroburgo offrono un'idea esattissima della vita della società aristocratica russa, gaudente e raffinata, e Cosroe Dusi certamente non si lasciò travolgere, ma nemmeno rimase indifferente: non passava giorno, si può dire, che non fosse invitato a pranzo, a cena, a teatro e poi visitava musei, cavalcate, partite a whist, la sua amicizia e compagnia erano molto cercate. Il resto del tempo lo passava al lavoro e nel riposo. L'attività lavorativa era intensa quanto mai se non frenetica. Oltre ai ritratti, eseguiti a centinaia, apprezzatissimi, dipinse le pareti del castello Delizia dei suoi mecenati, i conti Orloff, tra cui un *Amore e Psiche*, le stanze dell'imperatore e la stanza cremisi dell'imperatrice, le tele per la Cappella del nuovo palazzo del cognato dell'imperatore, nonché i quadri della Cappella della granduchessa Maria Nicolaievna ed anche l'iconostasi per la stessa cappella. Per ordine dell'imperatore eseguì ad olio un quadro della Nascita di Maria Vergine. Altri quadri per la chiesa del palazzo del duca di Leuchtenberg e per la chiesa nuova della Wolkowa, e la "Deposizione di Cristo dalla Croce" per la Cappella del Cimitero di Wolkowa. Ed ancora un'Adorazione dei pastori per l'imperatore, un Cristo in mezza figura per la chiesa dei sette dolori ed anche una Resurrezione per la stessa Chiesa, ed altri quadri per la Chiesa di S. Isacco.

Per conto suo il Dusi dipinse una grande Crocifissione di Cristo, un Socrate, iniziato già a Monaco, ed un quadro di Alcibiade che gli valse l'ammissione a membro dell'Accademia delle Belle Arti, il 23 settembre 1842.

Per famiglie nobili di Pietroburgo il Dusi compì anche opere di restauro di quadri di pittori celebri come Raffaello, Domenichino, Reni, Canaletto, ecc.

Anche se il Dusi era in continua corrispondenza con la moglie, alla quale faceva pervenire ogni mese un consistente assegno di circa 1.500 franchi francesi, egli era continuamente "roso" dalla nostalgia della sua famiglia: ha insistito più volte con la moglie perché si decidesse a trasferirsi in Russia, ma ciò non fu possibile per l'età e le malattie continue della sua vecchia madre.

Il testo del Diario termina con le seguenti parole, aggiunte dal copiatore e che sono da verificare: "Termina qui il diario iniziato il 30 ottobre 1839 fino al 31 dicembre 1843. Egli si fermò in Russia fino al 1856. Tornò a Venezia in quell'anno e vi si fermò fino al 1858. Tornò poi per pochi mesi in Russia".

Troppo bello sarebbe trovare la continuazione del presente diario!

REBECCA MESSBARGER

The Very Fiber of Their Being: Antonio Conti's Materialist Argument for Women's Inferiority

Woman, her nature, and social roles stood at the center of intellectual debate in Italy during the eighteenth century. Questions of women's private and public functions and physical, intellectual and moral essence suffused dominant discourses on such key contemporary issues as education, morality, demographics, social equality, health and hygiene, and the parameters of the ideal nation state. Interest in the Woman Question did not, however, spring purely from a heightened regard for the public good. The expansive drive to define and represent Woman was unmistakably bound to the ambition of eighteenth-century male intellectuals to define and represent themselves and their age. As the vehicle for human regeneration, the real and symbolic guardian of the domestic sphere, and the traditional embodiment of both the sacred and the profane in human history, Woman was consistently invoked in the elaboration and defense of masculinist interests and discursive practices.

Eighteenth-century scientific discourse perhaps most clearly reveals these self-reflexive and self-serving ends. Science attained consummate authority during the Enlightenment as a universal, objective, strictly rational, and explicitly masculine system of thought and analysis. Through the course of the Italian *Settecento*, hegemonic scientific discourse trained its critical eye on Woman in general, and on female inferiority in particular¹. Although the new science was sometimes invoked in order to confute women's inherent inferiority and thus to discredit the subjugation of women, the vast majority of scientific studies of women's nature sought to defend male ascendancy, and to reinforce men's exclusive rights over scientific discourse and its ultimate object, the truth.

Internationally noted Italian philosopher and scientist Antonio Conti (1677-1749), published in 1721 what has been recognized as a "*summa* of eighteenth-century scientific misogyny"². In a letter written to his friend and

¹ In this paper, feminine signifies both of or pertaining to females generally, as well as that core of attributes considered inherent to women by the eighteenth-century intellectuals in discussion.

² L. GUERCI, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento*, Torino 1987, p. 125.

fellow philosopher, the French Magistrate Pérelle, Conti painstakingly engaged the modern empirical method and dominant contemporary philosophical precepts in order to establish, once and for all, that singular, material point of origin for female inferiority, and thus to provide *the* definitive argument for male supremacy and women's permanent exclusion from the public sphere³.

Conti's materialist exegesis of women's essential nature, which probes the female body for its "unifying principle", epitomizes the object and method of dominant arguments for female inferiority at the dawn of the Italian Enlightenment. However, Conti's letter is not merely a paragon of eighteenth-century anti-feminist discourse. The same essential method and objectives that define his search for an exclusive biological determinant for the social and sexual identity of a particular class of humanity continue to mark current intellectual discourse, not only but especially regarding gender.

Feminist philosopher Judith Butler rightly returns to the philosophical roots of contemporary criticism on gender in order to reveal and deconstruct its underlying assumptions and inconsistencies⁴. Butler maintains that the privileged status accorded sex as the *real* behind the mask of an imposed gender identity simultaneously disputed and confirmed in post-structuralist critical theory⁵, originates in the "metaphysics of substance"⁶. This ancient field of philosophy theorized the fundamental essence of things. However, with the rise of empiricism and experimental philosophy during the seventeenth and eighteenth centuries, substance specifically denoted the physical, or material core of beings. Butler's disclosure of the "substantive notions of sex" at work in today's theoretical discourse on gender thus compels a reconsideration of the abiding authority of Enlightenment thought and modes of analysis. For it was with the dawning of the Enlightenment, when the modern scientific method converged with philosophical theories of matter and form, that two, perfectly asymmetrical, authentic, and universal gender identities, the male and the female, were not only surmised, but were believed to be

³ The original version of the letter in French was published in 1756 in *Prose e poesie del Signor Abate Antonio Conti, patrizio veneto*, but it did not receive wide attention until its publication in 1773 as an appendix to Lodovico Antonio Loschi's Italian translation of Antoine Leonard Thomas's controversial *Essai sur les femmes*. On the publication history of Conti's letter see GUERCI, *La discussione* cit., Torino 1987, p. 126.

⁴ See J. BUTLER, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York 1993; and *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.

⁵ Butler investigates and challenges the sex-gender distinction recognized by certain theoretical schools (she focuses her critique especially on French feminist theories), in which sex is viewed as a stable biological reality unifying all women, and gender is instead understood as culturally constructed notions of female identity.

⁶ BUTLER, *Gender Trouble* cit., New York 1990, pp. 16-21.

substantially knowable and qualifiable. Historian Ludmilla Jordanova rightly speaks of a "hardening", a "stiffening" of the male-female binary that took place during the Enlightenment as a result of the rise of the new science⁷. Antonio Conti's corpo-centric interpretation of female ontology epitomizes the endeavor during this age to rationalize scientifically the subjugation of women. Yet in terms of current thought and analysis, his argument also demonstrates the potency as well as the futility that mark the pursuit of an authentic, universal, "gender core"⁸.

Antonio Conti was a major authority for the Italian Enlightenment and a preeminent convector of contemporary European philosophical and scientific thought both within Italy and outside it. A brief overview of his intellectual trajectory until the writing of his letter to Pérelle in 1721 will aid in explaining the underlying assumptions of his argument for women's inferiority⁹.

Conti was born and educated in the internationally recognized intellectual center of Padua. The liberal academic tradition of the Veneto, which had forcefully resisted the repressive culture of the Counter Reformation, profoundly influenced his intellectual development¹⁰. Indeed, the Galilean world view and empirical scientific method that continued to dominate scientific inquiry in the region underpinned his studies of mathematics, biology, physics, and ancient and modern philosophy¹¹.

Conti traveled to the chief intellectual centers of Europe, and engaged in direct and written philosophical disputations with such renowned scholars as Malebranche, Newton, Leibniz, and the noted Italian biologist Antonio Vallisneri. Out of his encounters with the principal theorists and theories of the early eighteenth century, Conti developed concepts of matter, motion, the soul, the chain of being, the human psyche, and the method and object of philosophical and scientific inquiry¹².

⁷ L. JORDANOVA, *Sexual Visions*, Madison 1989, p. 20.

⁸ BUTLER, *Gender Trouble* cit., p. 24.

⁹ Conti studied the theories of a vast number of minor and major philosophers. This overview necessarily limits its sights to only those theories of primary relevance to Conti's analysis of women's inferiority.

¹⁰ V. FERRONE, *The Intellectual Roots of the Italian Enlightenment: Newtonian Science, Religion, and Politics in the Early Eighteenth Century*, New Jersey 1995, pp. 89-121.

¹¹ Galileo Galilei (1564-1642) had spent fifteen years in Padua (1592-1607) as professor of mathematics at the University of Padua, where he elaborated many of his methodological principles.

¹² Several sources have provided information on the evolution of Conti's philosophical scheme: N. BADALONI, *Antonio Conti. Un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Milano 1968; A. CONTI, *Scritti filosofici*, ed. Nicola Badaloni, Napoli 1972; V. FERRONE, *The*

While Conti rejected the Cartesian dualism and providentialism central to Malebranche's theocentric philosophy, he embraced Malebranche's empirical method and his mechanistic theory of the infinite divisibility of matter¹³. Influenced by the scientific research of his friend and collaborator, biologist Antonio Vallisneri, Conti extended the theory of the infinite divisibility of matter to the field of genetics. He maintained that every living entity, even if it were to be divided infinitely, would still bear the stamp of its corporeal as well as its spiritual structure. From his extensive contact with Isaac Newton during a three-year sojourn to London (1715-1718), Conti came to accept Newton's principal axiom that predictable, universal laws govern the natural world. He adopted the Newtonian scientific method, the "philosophy of factum"¹⁴, which deduced general, scientific and philosophical principles exclusively from observable facts, and which privileged mechanistic over metaphysical interpretations of natural reality¹⁵. For Conti, true philosophy, "non si cura affatto della possibilità; essa va al fatto, e non decide che in rapporto alle osservazioni ed alle esperienze"¹⁶.

By the time Conti wrote his letter to Perelle in 1721, he had integrated key aspects of Newton's theories of utility and the Universal Spirit¹⁷, Leibniz's principle of pre-established harmony¹⁸, and Baylian Stratonism¹⁹, in what historian Vincenzo Ferrone has eloquently described as "a secular interpretation... of a logic intrinsic to nature, without final causes"²⁰. Put simply, Conti held that a natural law of utility, order and harmony governs the universe, which is formed of the perfect fusion of force with matter, and in which every creation is useful and necessary. Extending these same theories of order, utility and force-matter to the human sphere, he maintained that a fundamental and intrinsic ordering principle governs human existence, whi-

Intellectual Roots cit.; G. GRONDA, *Conti Antonio, Dizionario biografico degli italiani*, 28, Roma 1983, pp. 352-359.

¹³ S.J.F. COPLESTON, *A History of Philosophy. IV. Descartes to Leibniz*, Westminster 1961, pp.180-204.

¹⁴ BADALONI, *Antonio Conti*, cit., p. 10.

¹⁵ FERRONE, *The Intellectual Roots* cit., pp. 106-108.

¹⁶ CONTI, *Scritti filosofici*, cit., p. 17.

¹⁷ See BADALONI, *Antonio Conti* cit., pp. 59-77.

¹⁸ Conti takes from Leibniz the notion that God has created all things useful for maintaining the maximum degree of harmony in the universe. See J. COTTINGHAM, *The Rationalists* in Volume 9 of *A History of Western Philosophy*, Oxford 1988, p. 109.

¹⁹ Ferrone defines the ancient doctrine of Strato advanced by the seventeenth-century skeptic Pierre Bayle as a "vision of the universe worked out dualistically as a force-matter with an intrinsic principle of order".

²⁰ FERRONE, *The Intellectual Roots*, cit., p. 133.

ch, like all else in the universe, consists of the harmonious merger of force with matter, or what may be interpreted in this case as mind with body. For Conti, all physical, intellectual, and even behavioral and psychological traits are fixed necessarily within the rationally ordered human material structure²¹. An individual's material composition even designates expressions of love and emotion: "Il nostro stesso modo di sentire le cose, di amare ecc., è imposto a noi dalla nostra materialità e fattualità e ne è anzi la prima espressione"²². The blueprint for this intricate material configuration remains intact, according to Conti, were the body to be endlessly partitioned. These same theories of force-matter, utility, divisibility, and order unmistakably inform Conti's interpretation of women's inferiority.

Conti opens his letter to Pérelle by succinctly defining the core issue of the Woman Question in contention during his age: Should women be granted a place and the status of subject within the public sphere? He states: "Egli è il vero, o Signore, la questione, se le donne siano atte così come gli uomini al governo, alle scienze e alla guerra, è dibattuta assai; ma dov'è l'Autore che l'abbia ridotta a genovino suo aspetto e nel trattarla sia disceso da principi?"²³.

Conti's thesis betrays several underlying assumptions. First, he considers man the model and measure of human potential to whom woman must be compared. Moreover, the government, war, and the Academy signify for the author the sole arenas wherein human achievement may be legitimately verified. Finally, the absence of any explicit reference to the domestic sphere implies its irrelevance with regard to the question of human worth and attainment. Working within the requisite binary frame of male and female, Conti asserts his intention to confront the problem of women's social placement scientifically, through an objective and systematic comparison of men's and women's physical and intellectual "vigor". Conti explicitly conceives of this study as a critique of the inconsistencies in Malebranche's thesis on female inferiority. In Chapter One, Book II, Part II of *De la recherche de la vérité* (1674-75), with which Conti was quite familiar, Malebranche claimed to confront the woman question scientifically by focusing strictly on women's qualifiable physical characteristics. He argued that women's delicate brain fibers generally leave them unable to engage in abstract analysis and render

²¹ A. CONTI, *Scritti filosofici*, Napoli 1972, pp. 13-36.

²² CONTI, *Scritti filosofici*, cit., p. 18.

²³ CONTI, *Lettera dell'abate Conti P.V. sopra lo stesso argomento*, in A.L. THOMAS, *Saggio sopra il carattere, I costumi e lo spirito delle donne ne' varii secoli*, trad. A.L. Loschi, Venezia 1773, p. 203.

them more sensitive, imaginative and emotional than men. However, Malebranche allowed that those women having the *right* physical constitution could achieve greatness, as evidenced by the many examples throughout history of learned and courageous women. Conti censures Malebranche for his vacillation and proposes an answer to the Woman Question devoid of all inconsistencies.

The central assumption of Conti's argument predicates unconditionally women's biological and social destiny on their reproductive function: "La donna non e fatta per lei sola. Ella dee mettere a luce un fanciullo, onde per alimentarlo la natura le ha dato piu fluido che a noi"²⁴. Conti conflates the female identity with the female sexual function, a deterministic union that takes place at the material level²⁵. He confirms the ancient axiom that women are more humid than men²⁶, with proofs from the modern anatomical sciences. He maintains that because of women's generative function, blood and milk saturate the multitudinous fibers that lead to the brain, rendering these fibers less elastic and solid than those of men. This physiological fact determines absolutely women's inherent physical weakness. Moreover, it confirms that Woman, "is not made for herself alone", but instead exists in a state of dual dependency: her life is naturally subordinate to the lives of her offspring, the production of which is Woman's ultimate function. And because of this biological imperative, women are naturally dependent on men for protection and support. Thus, unlike man, woman's essential material utility is neither boundless nor self-reflexive, but rather utterly contingent. Each additional argument introduced by Conti in his letter serves to sustain and refine his characterization of women's material constitution and to prove the immanency of women's inferiority.

Conti supports his characterization of women's material essence with a series of empirical "proofs", the first of which casts physical weakness and sodden fibers as universal feminine traits common throughout the chain of being. He compares Indian chickens and roosters and concludes that as in the case of women's bodies, "la carne della femmina è più spugnosa di quella del maschio"²⁷. Lest the modern reader consider Conti's discourse on the attributes of male and female chicken meat ironic, his extensive correspondence on the subject of the structure and quality of female matter demonstrates the seriousness of his analysis²⁸. Conti thus advances what may be described as

²⁴ CONTI, *Lettera* cit., p. 206.

²⁵ BUTLER, *Gender Trouble* cit., New York 1993, p. 18.

²⁶ GUERCI, *La Discussione* cit., Torino 1987, p. 127.

²⁷ CONTI, *Lettera* cit., p. 207.

²⁸ See, for example Conti's correspondence with Antonio Vallisneri: Letter XII, Letter

a monistic theory of female matter. The circumscription of the feminine to a singular biological essence and function is universally determined at every level of existence and in every species.

Conti exploits the anatomical sciences for further empirical proofs of women's inferior physiology. He argues that the aorta is larger and the pulse weaker in women, another result, he maintains, of women's distended fibers²⁹: "Dall'essere meno veementi le pulsazioni dell'arteria inferisco, che il cuore caccia il sangue con minor impeto nelle arterie; dunque il sangue sale più lentamente al cervello delle donne"³⁰. Because of this condition, information travels sluggishly from women's fibers to their brain, greatly restricting their capacity for intellection. Conti concludes that women's slack and therefore weakly vibrating brain fibers prevent them from engaging in systematic, critical analysis, preclude them from making any legitimate contributions to the arts and sciences, and render them incapable of abstract analytical thought: "se un sistema di cronologia e di critica è superiore alla capacità delle fibre delle donne, che diremo poi di un sistema di metafisica o di matematica?"³¹. Thus, that primary force that conjoined with matter to form Woman is intrinsically and unremittingly deficient.

Conti extends his analysis of women's inferior physiology to their external, and therefore qualifiable, physical traits. He studies women's hair, skin, coloring, vocal strength and flexibility, and physical agility from youth to old age, and finds women to be invariably inferior to men. From these observations, Conti infers that other, less quantifiable feminine characteristics, such as their erratic gestures and movement, excessive laughter, frivolous conversation, and mercurial passions, can also be attributed to the weakness of women's material constitution.

Interestingly enough, in what at first appears an about-face, Conti suddenly hails the same feminine traits that he previously cited to prove women's inherent inadequacy. However, his new argument is consistent with his theory of universal order and harmony. He predicates the natural affinity and compatibility of the sexes directly on women's intrinsic physical and intel-

XIII, and Letter XXV in *Scritti filosofici*, Napoli 1972, pp. 402-4, 405-6, 426-7. It should be noted that Vallisneri was also keenly interested in addressing questions about women's place and purpose in society. As president of the famed Academy of the Ricovrati in Padua, Vallisneri held a public debate in 1723 on whether or not women should be formally educated in the arts and sciences.

²⁹ This clearly erroneous conclusion raises questions about Conti's source of information on human anatomy. Obviously, he never actually compared the heart rate of men and women.

³⁰ CONTI, *Lettera cit.*, p. 208.

³¹ CONTI, *Lettera cit.*, p. 223.

lectual flaws. Conti avers that those essential feminine qualities, which he now recasts as vivacity, imagination, a refined sense of humor, a gentle disposition, and spontaneous conversation, render women the objects of male desire, and once again originate in women's frail and flaccid brain fibers: "le proporzioni delle loro vibrazioni leggiere del loro cerebro, ad esse comunicano la vivacità e l'allegria; e quindi la vezzosa immaginazione, le fine beffe, e tutte le gentilezze della loro conversazione... che rendon il favellar sì dolce e sì lusinghiero"³². Conti's female subject is functional for male desire. Indeed, in his philosophical scheme, Woman's inherent inferiority, inscribed on the very fiber of her being, determines at the primary, material level, the attraction between the sexes, and the immanency of male dominion³³.

Conti concludes his argument by turning to history and the monuments of western civilization for corroborating evidence. Greek sculptures, Roman piazzas, and Renaissance Italian art all attest to men's greatness and women's inconsequence. (He pauses briefly from his perusal of the annals of history to dismiss as either monstrous or mythical, those "illustrious" women often noted for their achievements in the arts, war, or politics). The inherent deficiencies of female matter (those loose fibers!) once again circumscribe women's existence. Women's intrinsically limited intellectual capacity permanently precludes their artistic and political achievement and justifies their exclusion from those principal arenas of human endeavor. The answer to the opening question that asks whether women are as capable as men in government, the sciences, and war, is thus a definitive no.

Conti's argument seeks to convince his contemporaries of a material point of origin for women's ontological inferiority. Moreover, in couching his estimation of the female nature in precise, scientific terms, in specifically pinpointing the material components of women's inferiority, and in arguing for the fundamental material and social utility of this inferiority, Conti strives to render women's subordination a scientific fact as indisputable as Newton's law of gravity. Clearly, and more importantly, in so doing Conti provides an incontrovertible defense for absolute male authority. Where women's existence is utterly contained and provisional, the male subject is unfettered by any imperative except self-realization within any sphere of human activity. Quite ironically, however, Conti's method for proving women's *natural* contingency and for implicitly proving men's primacy, is itself

³² CONTI, *Lettera* cit., p. 225.

³³ Conti's theory of attraction and repulsion underpins his conception of the material and sentimental forces which bind men to women. For an explanation of these concepts see his *Dialogue sur la nature de l'amour*.

provisional. His elaborate schema rests on a singular premise that he reiterates at every juncture: Women are more humid than men. Any challenge to this one postulate would dismantle Conti's "scientific" argument for male ascendancy.

Conti's letter to Pérelle illustrates key ways in which the method and the authority of science were exploited in the dominant discourse of the Italian *Settecento* to prove women's essential inferiority, and thus to justify and advance the political interests of men. However, his "magic bullet"³⁴ theory of female inferiority also reveals the origins as well as the inherent danger of current intellectual discourse that would seek to isolate a root biological cause for human identity.

Contemporary scientific endeavors to isolate a "gay gene", a "violence gene", or a genetic, race based code for intelligence, to cite only a few of the more recent studies seeking to pinpoint exclusive biological sites for human identity, confirm the continued currency of Conti's method and modes of analysis³⁵. In these studies, as in Conti's argument, the authority of scientific discourse works in tandem with notions of the body as the locus of objective and fixed truths both to camouflage and to defend political interests of a particular group, most often that in power. And as in the eighteenth century, discreet, mechanical causal links between the body and identity continue to be made by today's scientists and theorists to control and contain those deemed foreign, marginal or Other in society.

³⁴ "Magic bullet" specifically refers to the implausible hypothesis that a single bullet shot by the gun of a lone assassin killed John F. Kennedy and wounded his companions in the campaign car in Dallas. Broadly, the term denotes any theory that would propose a single, highly delimited cause for a complex effect or outcome.

³⁵ On the scientific search for a "gay gene", see for example: A. PARK, *New Evidence of a Gay Gene*, "Time" (13 Nov. 1985), p. 95, nr. 20; and T. WATSON-J.P. SHAPIRO, *Is There a Gay Gene?*, "U.S. News and World Report" (13 Nov. 1995), p. 93, nr. 19. On research pertaining to a genetic code for violent behavior, see: B.A. KEVLE-D.J. KEVLES, *Scapegoat biology*, "Discover" (Oct. 1997), p. 58, nr. 10. On the link between genetics, race and intellectual aptitude, see: R.J. HERNSTEIN-C. MURRAY, *The Bell Curve*.

VALENTINA CASAROTTO

Per la storia del collezionismo “minore” nel Veneto: la raccolta sfragistica del Museo di Bassano del Grappa*

*Nel sentito ricordo di
Giovanni Maria Del Basso*

“Qualunque pezzo antico per quanto piccolo sia, merita di essere con-

* Il presente contributo è tratto dalla tesi di laurea *La collezione di sigilli del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa*, discussa nell'Università di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione Beni Culturali, A.A. 1995-1996, sessione straordinaria di marzo 1997. La tesi era stata impostata e quasi ultimata sotto la paziente guida di Giovanni Maria Del Basso, docente di Sfragistica, purtroppo prematuramente mancato nel gennaio 1997, lasciando in tutti un grande vuoto ma soprattutto un ricordo fermo e permanente. Ringrazio tutti coloro che in un simile frangente mi hanno assistito, *in primis* Andrea Saccocci, docente di Numismatica presso la stessa Università, che ha seguito la redazione finale dell'elaborato, divenendone disponibile relatore. Sento inoltre il dovere di ricordare anche la dott.ssa Renata del Sal, il dott. Paolo Nosadini e Nereo Ponte, che con il loro aiuto hanno reso più agevole la mia ricerca.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

ACBas	=	Archivio Comunale di Bassano del Grappa.
APCL	=	Archivio Privato famiglia Calzamatta di Vicenza.
APSMC	=	Archivio Parrocchiale di S. Maria in colle di Bassano del Grappa.
ASBas	=	Archivio di Stato di Bassano del Grappa.
ASVi	=	Archivio di Stato di Vicenza.
BCPd	=	Biblioteca Civica di Padova.
BMFi	=	Biblioteca Moreniana di Firenze.
EC	=	Epistolario della famiglia Calzamatta.
MBAB	=	Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa.
a.	=	anno/i.
<i>Alcune cose antiche</i>	=	BCPd, M.B. 1474 IV fasc. 4, G. DE LAZZARA [sr.], <i>Alcune cose antiche conservate nello studio del conte Giovanni de Lazara cav. di Santo Stefano</i> , ms. sec. XVII.
a. v.	=	<i>ad vocem</i> .
<i>Bargello</i>	=	<i>Sigilli del Museo Nazionale del Bargello</i> , a c. di A. MUZZI, B. TOMMASELLO, A. TORI, Firenze 1988-1990.
<i>Bottacin</i>	=	L. RIZZOLI [jr.], <i>I sigilli del Museo Bottacin di Padova</i> , Padova 1903-1908.
<i>Corpi morali</i>	=	Biblioteca Museo Bottacin di Padova, M.B. 1371 XV, [L. RIZZOLI sr.], <i>Sigilli antichi dei Corpi morali e Uomini illustri, che nacquero o</i>

servato”¹ scriveva il conte Arnaldo I Arnaldi Tornieri (1739-1829) di Vicenza, fornendo una sicura indicazione sugli orientamenti del gusto collezionistico nella formazione dei ricchi “musei” veneti, che assieme a lapidari e quadriere prestigiose, comprendevano distinte sezioni di monete, medaglie, bolle e sigilli².

Il primo chiaro sintomo dell’interesse specifico degli studiosi per la sfragistica fu indubbiamente la pubblicazione del copioso catalogo (trenta tomi) dei sigilli italiani redatto dall’erudito toscano Domenico Maria Manni, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi dei secoli bassi*³, catalogo che fu il riferimento principe per ogni pubblicazione coeva o posteriore.

Nei secoli XVIII-XIX il collezionismo di sigilli visse la propria epoca aurea, quando si formarono e vennero rese note molte raccolte sfragistiche di rinomanza europea come la collezione del Museo Kircheriano⁴ o del Museo Bottacin di Padova⁵, le raccolte romane del cardinale Ludovico Altieri⁶ e di Bartolomeo Borghesi⁷, le rinomate collezioni private di Costantino Corvisieri⁸ e del marchese Filippo Raffaelli⁹, le raccolte dell’Archivio Vaticano composte di bolle d’oro, sigilli cerei, matrici latine e bolle bizantine¹⁰.

Nella seconda metà dell’Ottocento un luogo privilegiato di contributi scientifici in materia fu certamente il *Periodico di numismatica e sfragistica*¹¹, fondato dal marchese fiorentino Carlo Strozzi, appassionato collezioni-

dimorarono in Padova, già del museo di Giovanni de Lazara conte Palù, ora nel Museo Civico di Verona, ms. sec. XIX.

Corvisieri = *Inventario dei sigilli della collezione Corvisieri*, a c. di E. PETRELLA, Roma 1911.

Sigilli di famiglie = Biblioteca Società Numismatica di Milano, D/1, 44, *Sigilli di famiglie, comuni, ecclesiastici*, ms. sec. XIX.

¹ *Il museo illustrato (dalla Cronaca manoscritta del Conte Arnaldi Arnaldo I Tornieri che si conserva alla Bertoliana)*, a c. di G. BONACCIOLI, Vicenza 1902, p. 55.

² K. POMIAN, *Collezionisti d’arte e di curiosità naturali*, in *Storia della cultura veneta*, V/II, *Il Settecento*, Vicenza 1986, p. 62.

³ D.M. MANNI, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi dei secoli bassi*, Firenze 1739-1786.

⁴ E. DE RUGGERO, *Catalogo del Museo Kircheriano*, Roma 1878.

⁵ L. RIZZOLI [jr.], *I sigilli del Museo Bottacin di Padova*, Padova 1903-1908.

⁶ R. GARRUCCI, *I piombi antichi raccolti dall’eminentissimo principe Cardinale Ludovico Altieri*, Roma 1847.

⁷ *Catalogo del Museo Bartolomeo Borghesi. Medaglie artistiche, monete estere, sigilli e piombi*, Roma 1880.

⁸ *Inventario dei sigilli della collezione Corvisieri*, a c. di E. PETRELLA, Roma 1911.

⁹ F. RAFFAELLI, *Catalogo di sfragistografia della privata collezione del Marchese Filippo Raffaelli*, Fermo 1878.

¹⁰ P. SELLA, *I sigilli dell’Archivio Vaticano*, Città del Vaticano 1937-64.

¹¹ «Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d’Italia diretto dal marchese Carlo Strozzi», Firenze 1868-1874.

sta di sigilli, il quale si avvale della collaborazione dei più accreditati eruditi del tempo, già peraltro impegnati nell'annoso progetto di fondazione del Museo Nazionale del Bargello, celebre per il suo fondo di circa tremila tipiari (matrici dei sigilli)¹².

L'onda lunga di questo collezionismo "minore" intanto aveva percorso tutta Italia, disseminando ovunque raccolte sfragistiche pazientemente assemblate da studiosi e appassionati¹³, collezioni che a tutt'oggi, confluite nei vari musei locali, attendono un ponderato studio e una paziente opera di catalogazione e attribuzione.

Un contributo in questa direzione è rappresentato dallo studio della collezione di sessantun sigilli, ritrovata, dopo lungo oblio, nei depositi del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa. La scoperta di questa collezione sconosciuta prospettava un ventaglio di possibilità molto diverse tra loro che attendevano soluzioni precise e peculiari.

Si era facilmente stabilito il termine *ante quem* della presenza della collezione nel Museo attraverso la fugace menzione "raccolte di sigilli antichi colle relative impronte" ritrovata nella descrizione del gabinetto degli *omnibus* nell'opera di Ottone Brentari del 1881¹⁴. La successiva consultazione dei *Libri dei doni (1864-1903)*¹⁵ non aveva però fatto emergere alcuna traccia della raccolta sfragistica.

Soltanto dopo un lungo spoglio dell'Archivio comunale ottocentesco si è ritrovata, nel *Resoconto delle spese del Museo*, la ricevuta di compravendita della collezione, in data 17 dicembre 1872¹⁶.

¹² Per le vicende del Museo del Bargello si veda P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *La collezione dei sigilli del Museo Nazionale del Bargello*, in *Bargello*, I, *Ecclesiastici*, p. XVIII-XXVI.

¹³ G.C. BASCAPÉ, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomazia, nel diritto, nella storia, nell'arte*, I, Milano 1959, p. 45.

¹⁴ O. BRENTARI, *Il Museo di Bassano illustrato*, Bassano 1881, p. 133. Le impronte in ceralacca rossa, quasi totalmente polverizzate sono state rinvenute in una busta di carta nei depositi del Museo. Quattro impronte, corrispondenti ai sigilli E29, E31, E34, P20, sono ancora impresse sui rispettivi cartoncini rettangolari, e presentano incollato nella parte inferiore un numero progressivo: 3195, 3197, 3198, 3199. Si può supporre che tale numero di inventario dovesse essere apposto su ogni impronta. Nonostante le approfondite ricerche non si sono recuperati né il catalogo né il registro corrispondente che recasse l'inventariazione dei singoli pezzi della collezione.

¹⁵ MBAB, *Libri dei Doni al Museo e alla Biblioteca (1864-1903)*, s. n. Nei libri dei doni sono menzionati altri sigilli offerti da privati o dalla stessa Municipalità, come i sigilli d'epoca napoleonica e asburgica, tipiari che però in nessun modo possono confondersi con i sigilli di questa collezione.

¹⁶ "Ricevuta n. 23. Attesto io sottoscritto [Antonio Calzamatta] d'aver ricevuto dal Sig. Direttore del Civ. Museo Ab. Francesco Trivellini per la vendita a lui fatta di n. 61 sigilli antichi di bronzo, ital. lire 26, Calzamatta Antonio"; MBAB, ACBas, a. 1873, fasc. 2 Istruzione.

Una nuova prospettiva di ricerca si apriva così alla luce della strana circostanza di vendita della raccolta da parte di tale Antonio Calzamatta, illustre sconosciuto non compreso nei consueti repertori di uomini illustri e benemeriti della città.

Per dare giusto peso alla sua figura all'interno del contesto culturale bassanese e per tentare una sommaria ricostruzione della genesi della collezione, si è intrapresa una vasta ricerca archivistica per puntualizzare alcuni tratti salienti della vita e della attività professionale di questo personaggio.

*Antonio Maria Luigi Calzamatta:
un mediatore nella Bassano di fine Ottocento*

La famiglia Calzamatta, di origini trevigiane, è documentata residente in Bassano dal 1787¹⁷. Antonio Maria Luigi, nato il 17 maggio 1827¹⁸, frequentò le prime tre classi elementari (1837-1840), imparando le canoniche materie strumentali ed "educazione, contegno, decenza e costumanza"¹⁹. Secondo le statistiche rilevate sui dati dell'epoca, la percentuale di scolarizzazione nella classe non nobile era debolissima²⁰, per la qual cosa il livello d'istruzione di Antonio Maria Luigi ci consente di dedurre la sua appartenenza alla classe media.

Proprio la sua estrazione borghese ha reso impervia l'indagine intorno alla sua persona e la ricerca ha raccolto solo di rado gli auspicati frutti.

Dopo un'attenta analisi non risulta che Antonio Calzamatta sia stato coscritto²¹, fatto questo che suscita certamente alcune perplessità, poiché la sua leva avrebbe dovuto coincidere con congiunture politiche ed eventi bellici (1848) di notevole impatto anche per il territorio veneto.

¹⁷ APSMC, *Matrimoni*, reg. 92, a. 1787/96, a. v.

¹⁸ "Antonio Maria Luigi Casamata [sic], n. 17 maggio 1827, di Antonio [Luigi] e Caterina Novelletto residenti in dietro Palazzo 6"; APSMC, *Battesimi*, reg. 54, a. 1826/27, a. v.

¹⁹ *Solenne distribuzione dei premi che in seguito agli esami finali dell'anno 1837/38 fa la Congregazione Municipale, in questo giorno 19 settembre 1838*, Bassano 1838; *Solenne distribuzione dei premi che in seguito agli esami finali dell'anno 1838/39 fa la Congregazione Municipale, in questo giorno 20 settembre 1839*, Bassano 1839; *Solenne distribuzione dei premi che in seguito agli esami finali dell'anno 1839/40, fa la Congregazione Municipale, in questo giorno 19 settembre 1840*, Bassano 1840.

²⁰ Dopo l'Unità d'Italia, in rapporto alle altre regioni, nel Veneto si riscontra una delle percentuali più alte di alfabetizzazione. Si veda C. SALMINI, *L'istruzione pubblica dal regno italico all'unità* in *Storia della cultura veneta*. VI, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza 1986, p. 78-79. Sul livello di istruzione delle classi medio basse si consulti G. BERTI, *Otto e Novecento*, in *Storia di Bassano*, Bassano 1980, p. 133.

²¹ ASVi, *Liste di Coscrizione*, b. 91-111, a. 1844-1851.

Nel 1856 sposò la bassanese Giovanna Maria Brocchetto²². Della numerosa prole attestata dai documenti rimasero in vita quattro figlie: Caterina Maria (1859), Regina Maria (1862), Vittoria Maria Italia Libera (1866), e Rosa (1872)²³.

La famiglia Calzamatta era domiciliata in Contrà del Sole 535, in un palazzo di origine quattrocentesca. "L'edificio, ben leggibile nella mappa dapontiana, [che] forse fu riadattato alla fine del secolo XVIII"²⁴, all'epoca risultava di proprietà dei conti Negri²⁵. In assenza di ulteriore documentazione, si presume che un'abitazione così prestigiosa, anche se in decadenza, fosse data in locazione alla famiglia Calzamatta con sicure facilitazioni economiche. Quasi certamente Antonio, nel negozio ricavato sotto il portico della casa, poteva esercitare la sua "professione".

Riguardo a questo aspetto, le diverse direttrici di ricerca esplorate sono state, in linea di massima, poco generose per quanto concerne i risultati ottenuti.

Considerato che veniva definito dai documenti anagrafici come "falegname", si è cercato di rintracciare, se mai fosse esistito, l'Archivio della Società Generale di Mutuo Soccorso degli Artigiani di Bassano²⁶. Oltre allo Statuto, più volte rinnovato²⁷, e alle Relazioni in cui figurano i nomi dei soci che usufruirono dell'indennità di malattia²⁸, non si è rinvenuto l'Archi-

²² "Il 27 gennaio 1856, nella parrocchia di S. Maria in colle di Bassano, Antonio Maria Luigi Calzamatta di Antonio fu Giovanni e Novelletto Caterina, n. il 17 maggio 1827, di professione falegname, residente in Contrà. del Sole 503, sposa Giovanna Brocchetto Maria fu Ignazio, n. 11 novembre 1836, di professione sarta, residente in Borgo Margnan 1101"; APSMC, *Matrimoni*, reg. 56, a. 1853/1865, a. v.

²³ APSMC, *Battesimi*, reg. 88, a. 1859/1860; reg. 90, a. 1861/62; reg. 95, a. 1864/65; reg. 96, a. 1865/66; reg. 108, a. 1869/76, a. v.

²⁴ *Atlante storico delle città italiane. Veneto. Bassano del Grappa*, a c. di G. FASOLI, Bologna 1988, p. 51.

²⁵ Al palazzo, di 35 vani su 4 piani, era annessa la proprietà di una considerevole porzione del terraglio retrostante. ASBas, *Catasto Austriaco del Comune censuario di Bassano del 1850*, mappa 655, partita 895; ASBas, *Catasto Unitario dei fabbricati di Bassano del 1875*, sez. A, f. III, mappa 43-624 sub I.

²⁶ La Società di Mutuo Soccorso, fondata nel 1861, contava un'adesione altissima tra la popolazione. Scopo precipuo era l'unione degli artigiani "in una fratellanza cristianamente civile, per provvedere, in proporzione ai mezzi, ai loro bisogni nei casi di malattia, o di impotenza al lavoro". In proposito si veda BERTI, *Otto e Novecento* cit., p. 142-143.

²⁷ *Statuto della Società di Mutuo Soccorso degli Artigiani bassanesi sotto l'invocazione di S. Giuseppe*, Bassano 1862; I successivi statuti sono pubblicati rispettivamente negli anni 1863, 1866, 1871, 1880.

²⁸ *Relazione dal 1 luglio 1861 a tutto ottobre del 1862 della Società di Mutuo Soccorso degli Artigiani bassanesi letta il dì 22 novembre 1862 dal Vice Presidente C. Tiberio Roberti*, Bassano 1862; *Relazione dal 1 novembre 1863 a tutto ottobre del 1864 della Società di Mutuo Soccorso degli Artigiani bassanesi letta il dì 27 novembre 1864 dal Vice Presidente C. Tiberio*

vio della Società, compreso quindi l'auspicato elenco di tutti gli iscritti.

Assodato che la vendita della collezione di sigilli al museo avvenne nel 1872, si è presa in esame l'annata più prossima dell'Archivio della Camera di Commercio, senza peraltro ricavarne risultati apprezzabili²⁹.

Considerando poi che Calzamatta non era analfabeta e che con tutta ragionevolezza non poteva considerarsi nullatenente, si sono ricercati i registri delle liste elettorali del Comune di Bassano confidando che, con l'allargamento della base elettorale avvenuto nel 1889, egli potesse rientrare nel diritto di voto. Anche questo caso la prassi amministrativa adottata ha precluso ogni accertamento in tal senso³⁰.

Un contributo fondamentale, fortunatamente, si è avuto con lo spoglio delle lettere e delle memorie della famiglia Calzamatta, che gli eredi hanno messo gentilmente a disposizione di questa ricerca³¹.

Caterina Calzamatta³², la figlia più irrequieta e vagabonda di Antonio, nel 1928 iniziò dall'Argentina una corrispondenza epistolare con il figlio Antonio Edoardo³³, deliberatamente lasciato a Bassano.

Roberti, Bassano 1864; *Nono resoconto della Società di Mutuo Soccorso degli Artigiani bassanesi e Società filiale delle vedove e degli orfani dal 1 gennaio al 31 dicembre 1870*, Bassano 1871; *Resoconto generale della Società di Mutuo Soccorso degli Artigiani di Bassano dal 1 gennaio al 31 dicembre 1893*, Bassano 1894;

²⁹ ASVi, *Camera di Commercio*, b. 193-200, a. 1870.

³⁰ Nell'Archivio Elettorale, conservato presso l'Archivio del Comune di Bassano, i registri delle liste elettorali sono oggetto di revisioni periodiche, ma trascorsi cinque anni le liste vengono bruciate.

³¹ Per gentile concessione della famiglia Calzamatta di Vicenza, sono stati esaminati e riportati in questa sede i seguenti carteggi dell'*Epistolario Calzamatta (EC)*, nell'Archivio Privato Calzamatta (APCI):

– Caterina Calzamatta ad Antonio Edoardo, composto di centodiciotto lettere che abbracciano in modo discontinuo il periodo tra il 17 novembre 1928 e il 27 febbraio 1940;

– Antonio Edoardo Calzamatta a Caterina, composto di tre minute di lettere in data 21 febbraio 1928, 22 ottobre 1932, e una senza data;

Si è inoltre esaminato il manoscritto U. CALZAMATTA, *Le memorie di Ugo Calzamatta*, ms. sec. XIX.

³² Caterina Maria Calzamatta, nata in Bassano il 3 luglio 1859, si diplomò maestra e fu insegnante presso le scuole superiori femminili di Bassano e della provincia di Vicenza. La ricerca ha appurato che non contrasse mai matrimonio. Lo zio Francesco Calzamatta però riconosceva i figli avuti illegittimamente da Caterina, che dalle notizie raccolte sembrava condurre un'esistenza piuttosto avventurosa. Subito dopo la nascita di Antonio Edoardo, Caterina partì per il Brasile dove era già emigrato "suo marito" Francesco. Si stabilì a Villaguay, provincia di Entre Rios, nella Repubblica Argentina, dove divenne Direttrice della scuola n. 31; APSMC, *Defunti*, reg. 83, a. 1880/1889; *Battesimi*, reg. 111, a. 1888/1894, a. v; APCI, *EC*, Caterina Calzamatta ad Antonio Edoardo Calzamatta, Villaguay 17 novembre 1928; Caterina Calzamatta ad Antonio Edoardo Calzamatta, Villaguay, 27 mayo 1929.

³³ Antonio Edoardo Calzamatta, nato il 21 febbraio 1894, sposato nel 1916 con Maria Zannoni, ebbe due figli maschi, Ugo nato nel 1918 e Danilo nato nel 1923. Fu assunto alle

Nelle lunghe lettere al figlio Caterina si abbandonava alla rievocazione della propria giovinezza bassanese e ai ricordi che coinvolgevano familiari e amici lasciati in Italia. Tra questi si sono recuperate alcune citazioni sull'attività antiquaria di Antonio: "Ricordo ancora di quel tempo che andava in carrozza col nonno [Antonio] a Valstagna e a Carpanè per comperare oggetti antichi"³⁴.

A questi riferimenti fanno eco alcune tracce recuperate nelle memorie di Ugo Calzamatta. Narrando la vita di Regina, sorella di Caterina, scriveva: "a Bassano continuò il commercio di compra e vendita di oggetti antichi (antiquariato) come faceva suo padre Antonio"³⁵.

A questa serie di testimonianze piuttosto disorganiche si assomma una citazione istituzionale.

Nel manoscritto relativo al processo per i furti subiti dal museo tenutosi nel maggio 1905³⁶, si è rintracciata la testimonianza, peraltro secondaria ai fini processuali, di Antonio Calzamatta. Citato come teste indotto dalla parte civile, dichiara all'atto di prestare giuramento: "Sono Calzamatta Antonio fu Antonio di anni 78 nato e residente a Bassano, mediatore, indifferente. [...] Ero stato incaricato dalla famiglia Pavan della vendita di una certa quantità di libri"³⁷.

La deposizione di un precedente direttore del museo, Oscar Chilesotti (1848-1916), conferma la dichiarazione di Antonio Calzamatta in merito al libro rubato, non suscitando alcun dubbio sulla condotta di quest'ultimo³⁸.

Regie Poste nel 1915, e in un periodo successivo si trasferì con la famiglia a Vicenza. Combatté nella Grande guerra "ma Iddio mi fece tornare alla mia famiglia"; APCI, EC, Antonio Edoardo a Caterina Calzamatta, Vicenza, 21 febbraio 1928.

Con insistenza nelle lettere Antonio Edoardo chiedeva alla madre Caterina i motivi che l'avevano spinto molti anni or'sono ad abbandonarlo, oltre a notizie su suo padre, forse intuendo la sua condizione di illegittimo. Probabilmente in un momento in cui la sua situazione finanziaria era particolarmente difficile qualcuno gli rivelò il nome del suo genitore naturale, certo Pungiglioni, cui rivolgersi per ricevere aiuto. Come lui stesso scrive alla madre "mi sono rivolto al tuo caro Pungiglioni, che sai chi è e avresti dovuto parlare chiaro, ma anche lui fa il morto come te"; APCI, EC, Antonio Edoardo Calzamatta a Caterina Calzamatta, Vicenza, 22 ottobre 1932. Su questo punto le lettere di Caterina non forniscono indicazioni.

³⁴ APCI, EP, Caterina Calzamatta ad Antonio Edoardo Calzamatta, s. l., s.d.

³⁵ APCL, CALZAMATTA, *Le memorie di Ugo* cit., f. 7.

³⁶ ASBas, *Tribunale Penale di Bassano*, reg. 204, Verbale d'Udienza n. 108, 19 maggio 1905. Imputati di furto erano l'ex custode del museo Giuseppe Maria Crivellaro e l'ormai canuto direttore onorario conte Tiberio Roberti (1821-1915).

³⁷ *Idem*, f. 4, 52.

³⁸ "Il Crivellaro fu incaricato per la vendita di alcuni libri dalla sorella Pavan, a ciò m'ebbe a dire lo stesso Crivellaro diverso tempo fa. E fu proprio in quel turno di tempo che il Calzamatta m'offrì un libro *Saggi di naturali esperienze* che mi disse avere avuto da vendere insieme a molti altri della biblioteca del Prof. Pavan, dalla costui sorella, ma io non lo volli

Calzamatta morì il 7 novembre del 1905 nella sua nuova dimora nel sobborgo di Angarano³⁹.

Riassumendo quanto emerso dall'indagine si può notare che Antonio Calzamatta è citato come "falegname" nella documentazione anagrafica; "antiquario" nelle lettere dell'epistolario degli eredi; "mediatore" nella sua deposizione processuale.

Preliminare a ogni tipo di valutazione della sua figura professionale è la comprensione della fondamentale diversità tra la nostra concezione di professione o lavoro e la pratica storica dei mestieri. L'attività contemporanea tende ad essere minuziosamente definita in categorie precise, contrariamente a quanto accadeva nel secolo scorso, quando "raramente si operava stretti entro il binario di un solo mestiere"⁴⁰.

È innegabile che con il fiorire del mercato antiquario nelle grandi capitali ottocentesche, di riflesso si sia creato un clima analogo nella provincia italiana, rapportato però al microcosmo culturale e artistico locale. Nelle trattative commerciali che si intrecciavano attorno agli oggetti d'arte, a qualsiasi livello, acquisiva sempre maggiore importanza la figura del conoscitore, dell'esperto che proponeva e determinava gli acquisti, in un gioco di compravendita che si basava ancora sulla contrattazione⁴¹.

La competenza del conoscitore, del mediatore, non era frutto di un *iter* professionale rigido e codificato, ma della sua libera frequentazione delle opere e del mercato. Queste figure, solitamente oggetto di studi isolati, svolgevano un ruolo determinante all'interno del clima culturale locale poiché educavano il gusto borghese verso l'opera d'arte come simbolo di prestigio e affermazione sociale⁴².

Nonostante l'accurata indagine, non si sono recuperate altre testimonianze di compravendite, contratti o cessioni che coinvolgessero Antonio Calzamatta e altre istituzioni o privati cittadini, lasciando così un vuoto non colmabile di informazioni sulla sua attività. Come ricordano le lettere dell'epistolario⁴³ probabilmente egli operava con un raggio d'azione più ampio della provincia di Vicenza, ma anche in questo caso non ci è dato di sapere dove acquistasse gli oggetti, o in che modo ricevesse le commissioni di

comprare perché non mi serviva. Più tardi quello stesso libro seppi che era stato venduto dal Crivellaro al Prof. Marangoni Giovanni. – Mi fece allora meraviglia ciò"; *Idem*, f. 77-79.

³⁹ ACBas, *Registro degli atti di morte*, a. 1905, parte I, n. 245.

⁴⁰ T. SARTORE, *La cultura materiale (Elaborati concreti e tecniche di lavoro)*, in *Storia di Vicenza*, IV/2, Vicenza 1993, p. 281.

⁴¹ POMIAM, *Collezionisti cit.*, p. 9-12.

⁴² C. DE BENEDETTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1991, p. 109-112.

⁴³ Si veda nota 34-35.

vendita. La sua deposizione giurata avvalora le testimonianze epistolari citate, dichiarando: "Io vendetti i libri ricevuti dalla famiglia Pavan parte a tal Toffoli di Venezia e parte all'orologiaio Festa"⁴⁴. Da queste parole risulta che tali compravendite e contrattazioni non erano per nulla sporadiche nella sua attività, come non era estraneo ai flussi del mercato antiquario veneto.

L'altalenante denominazione di Antonio Calzamatta come falegname, alla luce di queste testimonianze, sembrerebbe riduttiva, mentre la definizione di antiquario che emerge dall'epistolario sembrerebbe sovradimensionata.

Non può esser considerato un falegname poiché possedeva un grado di scolarizzazione elevato per l'epoca e la sua attività non si concentrava solo su produzione di mobili (cosa peraltro non del tutto certa). Non fu certamente il classico antiquario erudito o nobile, che emerge da gran parte della letteratura specifica sul collezionismo e sul mercato dell'arte. In un caso siffatto si sarebbe trovata una copiosa o addirittura maggiore documentazione sulle sue possibilità e trattative commerciali, magari legate ad oggetti più pregiati. Più calibrata sembra la definizione di mediatore, inteso come incaricato di commercializzare oggetti di non grande rilievo e importanza ma di un qualche interesse, dell'ordine di libri, stampe, mobili e sigilli. Nello svolgere tale ruolo ebbe certamente relazioni sporadiche e finalizzate con l'*entourage* dei nobili ed eruditi bassanesi di fine Ottocento.

Purtroppo la sua estrazione borghese e il mancato ritrovamento di documentazione autografa ha limitato in modo consistente la ricerca per la definizione della sua figura professionale e l'incidenza di questa sul tessuto culturale ed economico bassanese.

Si può concludere che Antonio Calzamatta fu certamente una figura poliedrica vissuta ai margini della cultura locale e della buona società bassanese, personaggio cui ben si adatta il ruolo e la definizione di mediatore.

Peculiarità, derivazioni e origini della collezione di sigilli

Fin dall'inizio della ricerca, l'analisi della collezione ex-Calzamatta ha fatto emergere una fisionomia particolare ed anomala rispetto ad altri casi già noti.

Una prima e per certi versi sconcertante peculiarità è l'eterogenea provenienza dei tipari.

Le collezioni italiane di sigilli, cui non fanno eccezione le venete, annoverano un nucleo decisamente rappresentativo di tipari locali, accanto ad altri numericamente minori di provenienza eterogenea. Questa circostanza si

⁴⁴ ASBas, Tribunale Penale, f. 52.

spiega facilmente inserendo il collezionismo di sigilli in quel vasto moto di rivalutazione delle memorie locali spontaneamente fiorito dalla sensibilità artistica e patriottica ottocentesca⁴⁵.

La collezione di Bassano, invece, non presenta alcun tipario di origine locale, vicentina o bassanese, contando invece matrici provenienti da numerose città italiane e straniere⁴⁶.

Questa, unita alla circostanza, alquanto insolita, dell'“acquisto” della collezione da parte del museo, sembra avvalorare l'ipotesi di una formazione della raccolta a fini puramente commerciali.

L'avvenuto acquisto inoltre ha privato la ricerca di tutta la documentazione manoscritta usuale nella prassi delle donazioni⁴⁷. Una considerazione immediatamente conseguente a ciò è che non risulta possibile ricostruire con assoluta certezza la genesi della collezione prima della vendita. Per questa fase non rimane che costruire ipotesi quasi probabili.

Antonio Calzamatta, non avendo lasciato alcuno scritto, non ci offre la possibilità di sapere se egli stesso avesse raccolto pazientemente i tipari, se avesse acquistato l'intera collezione di sigilli da qualcun altro, o se avesse effettuato più acquisti successivi per poi accorparli in un'unica raccolta da vendere al museo.

La prima ipotesi sembra alquanto improbabile per quanto già suesposto sulla persona e sull'attività di Antonio Calzamatta.

Più plausibili sembrano le altre due supposizioni, e specialmente la terza, ma da questa si ricava anche l'assoluta impossibilità di rintracciare con certezza documentabile l'identità dei precedenti proprietari.

L'analisi per la catalogazione dei tipari inoltre ha evidenziato che una certa quantità di sigilli sono senz'altro copie: sei coppie di tipari sono simili e non uguali poiché varianti di qualche millimetro nelle dimensioni⁴⁸. Considerando la scarsa qualità dell'incisione e lo stato di conservazione, si può asserire che questa parte della collezione è composta di copie.

Questa semplice constatazione ha fatto scattare dei dubbi sull'autenticità dell'intera raccolta, originando un processo di revisione e comparazione della

⁴⁵ POMIAN, *Collezionisti* cit., p. 67.

⁴⁶ Non è escluso che la *legenda* di alcuni sigilli sia in lingua straniera, fatto questo che spiegherebbe le difficoltà di lettura incontrate per alcune iscrizioni.

⁴⁷ Se la collezione fosse stata donata, nell'Archivio del Museo, si sarebbe trovato almeno uno scambio epistolare tra donatore e direttore per le minime adempienze burocratiche e di ringraziamento, come solitamente avveniva per qualsiasi dono. Questi scritti avrebbero potuto far luce sulla provenienza della raccolta e sul precedente proprietario, come è successo durante le ricerche su materiale analogo.

⁴⁸ Ci si riferisce alle coppie: E01-E02; E08-E09; E14-E15; E16-E17-E18; E30-E31; P12-P13.

presente collezione con alcune altre, nella speranza di trovare punti di riferimento e di derivazione⁴⁹.

Si è pensato di riassumere in uno schema la presenza di tipari simili a quelli della collezione Calzamatta ritrovati in altre raccolte, per poi dare puntuali riferimenti in merito.

<i>Collezione</i>	<i>Copie di tipari presenti anche nella collezione bassanese</i>
Corvisieri, Roma ⁵⁰	7
Museo Bottacin, Padova ⁵¹	2
Piancastelli, Forlì ⁵²	3
Capellini, La Spezia ⁵³	1
Museo Civico di Bologna ⁵⁴	2
Museo Naz. Bargello, Firenze ⁵⁵	11

Tralasciando di esporre i confronti tra le collezioni (Corvisieri⁵⁶, Museo Bottacin, forlivese, Capellini) che non hanno dato ulteriore sviluppo alla

⁴⁹ Una doverosa premessa è che quasi tutti i musei, biblioteche, archivi italiani sono in possesso di un fondo di sigilli di piccola o grande entità che però non è catalogato o pubblicato, per questo i vari confronti che si possono operare con la collezione Calzamatta sono numericamente limitati ai cataloghi editi e ai repertori o manoscritti conosciuti.

⁵⁰ In questa e nelle note seguenti si espongono mediante uguaglianza i rapporti tra le copie rintracciate e gli esemplari bassanesi; il primo termine si riferisce al numero di inventario della copia nel catalogo citato, mentre il secondo termine riporta il numero dell'esemplare bassanese. *Corvisieri*, n. 57=E27; n. 191=n. 199=E22; n. 311=P05; n. 446=E16-E17-E18; n. 523=P16 (a tre api montanti sullo scudo filettato); n. 836=P09, n. 842=P10. Si sono riscontrati numerosi errori nelle descrizioni dei tipari e nelle trascrizioni delle *legende*.

⁵¹ *Bottacin*, I, n. 112=E24; n. 159=P11.

⁵² L. SERVOLINI, *Sfragistica Romagnola*, Forlì 1953, n. 375=E16-E17-E18; n. 376=E22; n. 412=E33.

⁵³ Si fa riferimento al tipario n. 118=E32, non compreso nel catalogo della Collezione Capellini, *Il sigillo. Impronta dell'uomo*, a c. di E. CAPELLINI, Milano 1996. Si ringrazia per la gentile collaborazione Euro Capellini e Luigi Bonanni di La Spezia.

⁵⁴ G. CENCETTI, *Sigilli medioevali italiani del Museo Civico di Bologna*, in *Studi in onore di L. Simeoni*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le province di Romagna" 3 (1951-52), n. 82=P01, n. 93=P12.

⁵⁵ Il catalogo del Bargello è una delle più recenti e importanti opere di catalogazione sfragistica. Si forniscono i numeri dei sigilli oggetto di questa tabella suddivisi per volume, e si inserisce la sigla G per i tipari provenienti dalla collezione Guastalla, la sigla S per i tipari provenienti dalla collezione Salvadori: I, *Ecclesiastici*: n. 124=E26; n. 160=E21; n. 419G=E27; n. 420S=E27; n. 448=E30-E31; n. 546S=E01-E02; n. 617=E16-E17-E18; n. 618=E16-E17-E18; II, *Privati*: n. 174S=P05; n. 410S=P21; n. 930=P12-P13; n. 1169G=P09; III, *Civili*: n. 53G=C02.

⁵⁶ Una particolarità è degna di nota: alcune copie della collezione Corvisieri si presentano come copie sia dei tipari della collezione Calzamatta sia dei sigilli del Museo del Bargello (E16, E27, P05, P09).

ricerca, si ritiene opportuno focalizzare l'attenzione sull'episodio più significativo.

L'esame del catalogo del Museo del Bargello ha evidenziato che i tipari comuni alla collezione bassanese, tutti schedati nel repertorio fiorentino come copie⁵⁷, provengono con una certa frequenza da due raccolte.

Una di queste è la collezione di sigilli⁵⁸ dell'ecclettico dottor Marco Guastalla, acquistata nel 1871 dal Museo "comunemente detto del Bargello"⁵⁹ di cui era uno dei promotori. La seconda raccolta venne acquistata "nel 1908 [...] dall'antiquario Salvadori [composta di] 140 sigilli"⁶⁰.

In considerazione del fatto che tutte le matrici considerate sembrano copie, si può ipotizzare che derivino da una quarta collezione, una sorta di archetipo composto di originali, da cui furono riprodotti più tipari mediante fusioni ripetute e successivamente immessi sul mercato antiquario italiano, raggiungendo così Bassano e Firenze.

Passando poi al vaglio alcuni manoscritti noti, recanti rudimentali schedature, e alcuni elenchi editi di collezioni sfragistiche, si è voluto verificare, se possibile, l'eventuale provenienza di alcuni dei sigilli della collezione Calzamatta.

Anche in questo caso si sono riassunti in uno schema i vari ritrovamenti.

⁵⁷ Inoltre il tipario n. 930=P12-P13 manca di impugnatura, indice clamoroso di non autenticità.

⁵⁸ La collezione Guastalla, all'epoca dell'acquisto, vantava 560 sigilli, 110 bolle plumbee, 13 cere e 43 tessere ed insegne di ordini cavallereschi; Si veda A. TORI, *Documenti sulla collezione sfragistica del Bargello. 1871-1880*, in *Bargello*, II, *Privati*, p. V-VI, e p. XV, doc. 2.

⁵⁹ M. GUASTALLA, *Progetto d'una esposizione d'oggetti del Museo del Medio-Evo e del Rinascimento dell'arte da farsi nel Palazzo Pretorio contemporanea a quella dell'Industria Nazionale in Firenze*, Firenze 1861, p. 10.

⁶⁰ *Bargello*, I, *Ecclesiastici*, nota 67, p. XXXII.

PER LA STORIA DEL COLLEZIONISMO "MINORE" NEL VENETO

<i>Manoscritti, cataloghi o collezioni d'impronte</i>	<i>Descrizioni di tipari presenti a Bassano</i>
Coll. British Museum, Londra ⁶¹	1
BMFi, D. M. MANNI, <i>Sigilli dei secoli</i> , ms. ⁶²	2
<i>Sigilli di famiglie</i> ⁶³	3
URBANI DE GHELTOF, <i>Indice</i> ⁶⁴	1
<i>Corpi Morali</i> ⁶⁵	4
<i>Alcune cose antiche</i> ⁶⁶	18

L'esame del catalogo dei sigilli della sezione manoscritti del *British Museum*⁶⁷ ha rivelato la presenza di un documento con sigillo impresso cui si può far riferire un tipario della collezione bassanese, il quale viene quindi valutato e autenticato dalla relazione con la propria impronta nel manoscritto londinese.

Lo spoglio del manoscritto del Manni, *Sigilli dei secoli bassi*, e dell'anonimo *Sigilli di comuni, famiglie, ecclesiastici* ha evidenziato rispettivamente due e tre descrizioni relative a tipari bassanesi.

Della raccolta ormai dispersa di "850 sigilli veneziani e padovani"⁶⁸ del dottor Domenico Urbani de Gheltof (1833-1878)⁶⁹ rimane solo *L'indice*, in cui si è individuato un solo tipario comune alla collezione di Bassano.

Considerando la qualità dell'incisione della matrice bassanese (E05) si tende ad escludere l'eventualità che si tratti di una copia e quindi si può

⁶¹ W. DE GRAY BIRCH, *Catalogue of Seals in the Department of Manuscripts in the British Museum*, VI, London 1900, n. 22135=E29.

⁶² BMFi, 75, D.M. MANNI, *Sigilli dei secoli bassi*, ms. sec. XVII, n. 199=E27; n. 1322=C02;

⁶³ *Sigilli di famiglie*, II, n. 1650=C01; n. 1871=C02; *idem*, III, n. 2726=E27.

⁶⁴ D. URBANI DE GHELTOF, *Indice di una raccolta presso il dottore Domenico Urbani*, Padova 1864, n. 11=E05.

⁶⁵ *Corpi morali*, tav. II=E20; tav. III=P18; tav. XII=E33; tav. XVI=E25. Gli esemplari non sono numerati, per cui si è potuto citare solo la tavola di appartenenza.

⁶⁶ *Alcune cose antiche*, f. 7=P15; f. 8=E35; f. 10=E13; f. 10=E04; f. 12=No01; f. 15=E24; f. 23=P22; f. 24=P11; f. 28=P06; f. 37=E20; f. 40=P18; f. 69=P10; f. 123=E33; f. 137=E24; f. 147=E25; f. 148=E22; f. 155=P21; f. 160=P16; f. 161=P08. Gli esemplari non sono numerati, per cui si è fatto riferimento alla numerazione dei fogli del manoscritto.

⁶⁷ Si è pensato di inserire nella tabella della sezione dei manoscritti anche la collezione di impronte schedata nel catalogo dei manoscritti del *British Museum*, anche se la sua collocazione, a rigore, sarebbe a parte.

⁶⁸ G.M. URBANI DE GHELTOF, *Alla memoria di Domenico Urbani de Gheltof*, Venezia 1878, p. 31.

⁶⁹ Domenico Urbani de Gheltof, appassionato ed eclettico collezionista, dal 1864 fu vicedirettore del Museo Correr di Venezia. Si veda G. NICOLETTI, *Commemorazione del cavaliere Domenico Urbani di Gheltof*, Venezia 1878.

ipotizzare che il tipario sia stato venduto singolarmente da Urbani de Gheltof a Calzamatta, in un periodo compreso tra il 1864 (data d'edizione dell'*Indice*) e il 1872 (entrata al Museo di Bassano della collezione).

Il vaglio del manoscritto anonimo (comunemente attribuito a Luigi Rizzoli jr.) *Sigilli antichi di Corpi morali*, ha portato al riconoscimento di quattro descrizioni pertinenti alla ricerca. La particolarità del manoscritto in questione consiste nell'essere una raccolta di

sedici tavole qui unite, fatte incidere in rame fino d'allora dallo stesso de Lazara, cento soltanto sono gl'impronti dei suaccennati sigilli, i quali sono quelli che più particolarmente spettano a Padova⁷⁰.

Si ritiene che l'autore volesse portare a compimento il progetto del conte, dando alle stampe l'opera, non riuscendo però nell'intento per motivi ignoti.

Una scoperta di notevole portata si è verificata esaminando l'intero *corpus* dei manoscritti del conte Giovanni de Lazzara (1621-1690) conservati nella Biblioteca Civica di Padova⁷¹. Erudito di antica e nobile famiglia padovana, infaticabile collezionista e pioniere nella catalogazione sfragistica, era un personaggio a dir poco singolare che, secondo il Vedova, teneva più alla sue raccolte che alla propria vita⁷².

Appassionato antiquario, [...] formò un distinto Museo di oggetti antichi, e raccolse una quantità di preziose monete. [Lasciò] memorie sui sigilli e sulle medaglie degli uomini illustri, nonché l'indice del suo Museo⁷³.

Il manoscritto *Alcune cose antiche conservate nello studio del conte Giovanni de Lazara cav. di Santo Stefano* presenta la descrizione sommaria della collezione del conte, composta di circa 370 pezzi, catalogata in modo rudimentale con citazione della *legenda*, a volte accompagnata da disegno e in alcuni casi da note sui titolari del sigillo. Gli eredi "onde far fronte alle passività [...] vendettero] il Museo che passò in Francia, dove Luigi XIV ne

⁷⁰ *Corpi morali*, f. [3].

⁷¹ Una parte del manoscritto sui sigilli del conte, corredata da incisioni fatte eseguire dallo stesso per la pubblicazione, è stata oggetto di studio di C. BIANCHINI, *Sessantotto sigilli del Museo del conte Giovanni de Lazzara*, «Bollettino del Museo civico di Padova», LXXXII (1993), p. 403-468. L'intero *corpus* di manoscritti del conte de Lazzara sarà certamente oggetto di una successiva ricerca sfragistica.

⁷² G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, IV, Padova 1836, p. 496.

⁷³ *Corpi morali*, f. [3]. Altre notizie sul conte De Lazzara si trovano nell'opera di G. RASSINO, *Albero ossia Genealogia de' signori Lazara, dove con ogni compendiosa e verace brevità si vedono le prerogative di questa nobilissima discendenza*, Padova 1650, p. 205.

divenne professore [*sic!*]. Però tutto non andò in Francia"⁷⁴.

Lo spoglio del manoscritto ha fatto emergere che diciotto descrizioni sono pertinenti a tipari della collezione bassanese e sulla base di questa scoperta è lecito avanzare alcune ipotesi.

Le parole di Rizzoli ci assicurano che molti tipari del conte de Lazzara, e quindi descritti nel manoscritto, giunsero nel secolo scorso a far parte delle raccolte museali del Bottacin, facendo giustamente sorgere il dubbio che il nucleo bassanese potrebbe essere copia di sigilli ora presenti nel Museo padovano.

Se invero compariamo i tipari bassanesi e i sigilli del Museo Bottacin con le descrizioni del manoscritto, si nota che l'unica matrice comune era presente già in due esemplari nella collezione del conte. Sembrerebbe quindi che il nucleo di tipari bassanesi sia effettivamente una parte della collezione de Lazzara, giunta a Bassano attraverso un *iter* a tutt'oggi impossibile da ricostruire.

Contro quest'ipotesi si potrebbe subito muovere una giusta obiezione: giacché alcuni tipari sono delle copie, si potrebbe pensare che tutto questo nucleo di sigilli bassanesi sia composto di copie, eseguite dopo la dispersione della raccolta del conte.

Dall'attento spoglio di tutti i cataloghi esaminati, però, non sono emersi rinvenimenti significativi della collezione de Lazzara. Inoltre se istauriamo una correlazione tra tutte le collezioni considerate (Bargello, Bottacin, Corvisieri, Servolini) e il manoscritto de Lazzara risulta evidente che alcuni sigilli bassanesi (E16, E22, E24, E27, E33, P05, P09, P11, P16, P21) sono presenti in più collezioni, dimostrando che furono oggetto di una selvaggia riproduzione e di una capillare diffusione sul mercato antiquario italiano.

Non c'è da stupirsi se tali copie facciano parte di raccolte sfragistiche appartenute a eruditi di chiara fama, poiché questa non è cosa per nulla rara, strana o illogica. Questo fatto introduce l'annoso problema del falso-copia nella sua duplice sottile dimensione del "falso per il mercato antiquario" e della copia erudita, eseguita "per riprodurre un documento storico che servisse agli studi"⁷⁵.

Se infine consideriamo le descrizioni del manoscritto de Lazzara, possiamo evidenziare che sei "schede" si riferiscono a tipari bassanesi (E22, E24, E33, P11, P16, P22) presenti in più collezioni, mentre i rimanenti undici sigilli bassanesi possono considerarsi unici.

Alla luce dei precedenti elementi raccolti e allo stato attuale delle ricerche, si può ragionevolmente supporre che il nucleo di diciotto sigilli bassa-

⁷⁴ *Corpi morali*, f. [3].

⁷⁵ Si veda *Avvertenza*, in *Bargello*, I, *Ecclesiastici*, p. 5.

nesi effettivamente sia una parte della collezione del conte de Lazzara, giunta in circostanze oscure dopo quasi due secoli a far parte della collezione Calzamatta.

Considerando tutte le relazioni pazientemente intessute per tentare di ricostruire la genesi di formazione della raccolta sfragistica di Bassano, l'intero *corpus* di sessantun sigilli si può suddividere nelle seguenti tre sezioni:

- un primo nucleo, descritto nel manoscritto del conte de Lazzara, si presenta come una parte effettiva della collezione del conte, pervenuta a Bassano nelle mani di Antonio Calzamatta per vie purtroppo ignote.

- un secondo nucleo si presenta formato da ulteriori copie comuni alle collezioni fiorentine Salvadori e Guastalla. Questi tipari probabilmente derivano da una collezione ancora ignota e fatta oggetto di ripetute fusioni sicuramente prima del 1871 (anno di acquisto della collezione Guastalla da parte del museo del Bargello). Come in precedenza esposto, i canali attraverso i quali le copie raggiunsero Bassano ci sono oscuri.

- un terzo nucleo racchiude la rimanente parte dei tipari, sulla cui derivazione non si è rintracciata alcuna informazione.

Antonio Calzamatta deve aver operato separatamente l'acquisto dei tre nuclei di tipari, assemblandoli poi in un'unica collezione da offrire sul mercato antiquario bassanese.

Il vuoto documentario già enunciato non permette di conoscere se Calzamatta acquistò e rivendette i tipari considerandoli autentici, o se ebbe la consapevolezza della loro condizione di copia e con intento doloso tacque la circostanza al direttore del museo.

In considerazione del fatto che nel processo in cui fu chiamato come teste nel 1905 Antonio Calzamatta godeva della stima di molti presenti, nella assoluta certezza che egli non possedesse gli strumenti critici per stabilire l'autenticità dei pezzi, e in mancanza di una qualsiasi documentazione che ne evidenziasse l'intento di *dolo*, è doveroso supporre che egli sia stato in buona fede sia nell'acquisto sia nella vendita della raccolta sfragistica al museo di Bassano.

Il catalogo

Durante le ricerche per la redazione del catalogo si è riscontrato che molti titolari di sigillo furono in vita personaggi marginali della gerarchia ecclesiastica o membri di famiglie nobili minori, e quand'anche ricoprirono cariche considerevoli spesso ci si è trovati dinanzi ad un vuoto bibliografico.

In alcuni casi il cattivo stato di conservazione del materiale non ha permesso nemmeno la lettura delle *legende*, che d'altra parte non sempre

fornivano indicazioni di luoghi o cognomi cui far riferimento.

Il catalogo, in relazione al materiale, è stato organizzato su tre livelli : nei casi più difficili si è dato per lo meno un'indicazione generica della categoria di appartenenza del proprietario; nella maggior parte dei casi si sono trovate notizie minime sul titolare o sulla sua famiglia; nei casi più fortunati, perché interessavano personaggi o luoghi conosciuti e accessibili, si è potuto raccogliere un *corpus* di notizie maggiori che rendono la scheda più ampia.

In memoria del prof. Giovanni Maria Del Basso si è adottata la struttura della scheda da lui proposta, che sicuramente offre un quadro sintetico ma preciso del sigillo⁷⁶. Si è scelta la forma discorsiva per la descrizione delle seguenti voci, strutturate graficamente in tre campi distinti. Il primo contenente la sigla della categoria del sigillo⁷⁷ e numero d'ordine, nome del titolare, *legenda* (in maiuscolo, con le abbreviazioni sciolte entro parentesi), descrizione, estremi cronologici, materia, forma (circolare, ogivale, sannitica), misure, tipologia (agiografico, araldico, topografico, ritrattistico), impugnatura (a pinna dorsale o ad appicagnolo), stato di conservazione ; il secondo campo la bibliografia inerente; il terzo le notizie sul titolare e le osservazioni, in cui compaiono eventuali particolarità della matrice. Le immagini⁷⁸ che corredano il catalogo si riferiscono unicamente ai sigilli bassanesi⁷⁹ facenti parte del nucleo descritto nel manoscritto del conte Giovanni de Lazara.

⁷⁶ G.M. DEL BASSO, *Corso di Sfragistica*, Udine 1984, p. 23, 32. Si è voluta inserire anche la voce *tipologia* poiché si presenta utile nelle definizioni iconografiche.

⁷⁷ Le categorie sono state espresse con le seguenti sigle: Civile = C, Ecclesiastico = E, Privato = P, Notarile = No.

⁷⁸ Le immagini sono leggermente ingrandite, quindi per l'effettiva grandezza si rimanda alle dimensioni riportate nella scheda. L'immagine del tipario è stata riprodotta in negativo rispetto al reale, cioè con iconografia e *legenda* in rilievo onde facilitarne la lettura.

⁷⁹ Le immagini sono state scelte per gli stretti legami che presentano con la pregiata sede patavina che si ringrazia per l'offerta di pubblicazione di questo contributo. Si auspica la successiva pubblicazione dell'intero catalogo della collezione bassanese nel prossimo Bollettino del Museo Civico di Bassano del Grappa deputato alle discipline Numismatica e Sfragistica.

C1

Sigillo del Patriarcato d'Aquileia

+ URBS.hEC:AQUI/L/EIE/CAPUT: EST: ITALIE:

Filetto continuo esterno e interno. Veduta prospettica delle mura della città, con nel centro un'aquila ad ali spiegate e testa rivolta a destra.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 65), topografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Sigilli di famiglie, II, n. 1650; BASCAPÉ, *Sigillografia*, I, p. 208.

Sin dal '700 il sigillo fu oggetto di molte copie¹. Essendo Aquileia priva di cinta muraria, risulta interessante l'interpretazione iconografica del sigillo fornita da Del Basso². Si può ipotizzare che le mura rappresentate siano un esplicito riferimento al palazzo del Patriarcato, che di fatto presentava una cinta muraria merlata all'interno e all'esterno. Anche l'aquila raffigurata si configura come un'errata rappresentazione del nome della città, da *Aquila* anziché dall'effettivo *Aquilegium*, cioè luogo in cui confluiscono le acque. Il verso leonino della legenda richiama inoltre il ruolo e la supremazia della chiesa aquileiese sulle altre, sempre seconda a Roma³. Grazie ad un processo spontaneo di identificazione, l'aquila del patriarcato e il toponimo si sono fusi nel sigillo della città.

C2

Sigillo dell'Arte dei Galigai, Firenze

+S ARTIS [.]ALIG[.]IOR.[...]SOS.FLOR(ENTIA):

Filetto continuo esterno e interno. Testa di bue.

XIV sec., bronzo, circolare (Ø mm 29), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione usurato per la *legenda*, leggibile per la raffigurazione.

MANNI, *Sigilli dei secoli*, n. 1322; *Sigilli di famiglie*, II, n. 1871; BASCAPÉ, *Sigillografia*, I, p. 352; *Bargello*, III, *Civili*, n. 53.

Nel 1280-82 tra le venticinque arti minori figurano i galigai grossi, vale a dire i cuoiai che lavoravano il pellame di animali di grossa taglia⁴. L'Arte della conciatura in Firenze era divisa in fine, che preparava le pelli di vitello, capra, pecora, camoscio, e grossa, che lavorava quelle di manzo, bufalo, cavallo e cammello. Come si legge nello Statuto del 1397 i galigai sostenevano la totale competenza su tutta la lavorazione del cuoio⁵. Il sigillo, citando esplicitamente l'aggettivo *grossi* si deve datare anteriormente a tale data.

¹ G. BERTOLI, *Le antichità di Aquileia profane e sacre*, Venezia 1739, p. 361-362; E. PATRIARCA, *Il patriarcato d'Aquileia nella sua attività missionaria*, Verona 1948.

² G.M. DEL BASSO, *Sigilli della città di Aquileia*, "Aquileia Nostra", XL (1969), p. 184-190.

³ *Idem*, p. 187.

⁴ G. SALVEMINI, *Magnati e popolari in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze 1899, p. 67-68.

⁵ BMFi, Palagi, 14, *Statuto dell'arte dei galigai*, ms. sec. XIV pergameneo, f. 7.

C3

Sigillo di Venerio Priuli

+SIGILLIAR'.TRANSS / SSI.VENERIO.

Filetto continuo esterno e interno. Leone di S. Marco. Scudo con stemma della famiglia Priuli⁶.

XV-XVI sec., bronzo, circolare (Ø mm 33), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione sufficiente.

Inedito.

E1

Sigillo dell'abate Defalesio

+ .S. ABBATIS..DEFALESIO.

Filetto continuo esterno e interno. Frate di profilo, con cappuccio sulla schiena, appoggiato ad un bastone.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 38 x 23), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Bargello, I, Ecclesiastici, n. 546.

Vistose limature su tutto il sigillo.

E2

Sigillo dell'abate Defalesio

+ S. [..]BATIS. DE[..]LESIO.

Si veda scheda E1. Stato di conservazione discreto per la raffigurazione, mediocre per la *legenda*.

Il sigillo si presenta poco rifinito, non ribattuto, con sbavature sui caratteri della *legenda* e sulla figura.

E3

Sigillo del priore del Monastero di S. Maria Regina

+S. PRIORIS. REG(INA)E. MARIAE. M(O)N(ASTERI)O.

Filetto continuo esterno e interno. Diviso in due parti. Superiore: Madonna con corona in capo, con il bambino in braccio, siede in un ampio trono gotico; inferiore: sotto il trono, un orante sotto una cuspide.

XV-XVI sec., bronzo, ogivale (mm 37 x 22), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione discreto per la raffigurazione, mediocre per la *legenda*.

Inedito.

⁶ "Troncato: nel 1° di rosso pieno; nel 2° palato d'oro e d'azzurro"; V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, V, Milano 1928-1935, p. 508.

E4

Sigillo di Giovanni, rettore della Chiesa di S. Costantino, Foligno

+S. IOH(ANN)IS. RECTOR(IS).
EC(C)L(ESIA)E. S(ANCTI). COSTANTII.
D'FULG(IN)

Filetto continuo esterno e interno. Due edicole gotiche culminano in uno sfondo architettonico. All'interno delle edicole vi sono due busti di Santi; in quello di sinistra sembra di intravedere una chioma femminile; nella parte inferiore, sempre entro un'edicola, vi è un orante.

XV-XVI sec., bronzo, ogivale (mm 37 x 24), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre, con tracce di patina.

Alcune cose antiche, f. 10.



S. Costanzo, martire e protettore della città di Perugia, fu creato Vescovo da papa Pio I nel 164 d.C. "Alcuni anni dopo fù in esto luogo edificata una devota Chiesa ad honore di esso S. Costanzo; [...] furono riposti li corpi d'essi S. Costanzo, e del B. Leviano, [...] fu l'Anno 1205"⁷. Nel luogo del martirio di S. Costanzo, fuori Porta Romana, fu eretta una chiesa. Questa è menzionata in una bolla papale di Innocenzo II, del 10 giugno 1138, in cui si determinano i confini della diocesi, e si elencano le pievi e i possedimenti. La chiesa, che aveva un considerevole patrimonio di terre e di casali⁸, "fu demolita l'Anno 1527 per li gran pericoli di guerra, ch'erano nella Provincia"⁹.

E5

Sigillo di padre Angelo di S. Maria Maggiore, Roma

+S. ANGELI PA(T)RI(S) S(AN)C(TA)E MARIAE MAG(I)ORIS D'URBE

Filetto continuo esterno e interno. Diviso in due parti. Superiore: circa 3/4 dello spazio, trova la Madonna in faldistorio, con bambino in grembo, alle spalle un edificio a tre navate, ai lati il sole e la luna; inferiore: un orante genuflesso con le mani giunte.

XV-XVI sec., bronzo, ogivale (mm 41 x 26), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

URBANI, *Indice di una raccolta*, n. 11.

⁷ L. IACOBILLI, *Vite de' Santi e Beati dell'Umbria e di quelli i corpi de' quali riposano in essa provincia*, I, Foligno 1647, p. 157.

⁸ P. LUGANO, *Delle chiese della città e diocesi di Foligno nel secolo XIII*, Roma 1907, p. 11-13, 17-19, 86.

⁹ *Idem*, p. 157.

La basilica di S. Maria Maggiore posta sul monte Esquilino è una delle più belle e antiche di Roma. Il vescovo Liberio la fece edificare tra il 352 e 366 d.C. in vicinanza del Macellum di Livia¹⁰. La *legenda* cita tale padre Angelo, su cui non si è rintracciata alcuna notizia.

E6

Sigillo di Chiesa non identificata

+S. ECCLEXIA [..] AC[...]IE.PR[.....]

Filetto continuo esterno e interno. Figura umana, arco di difficile interpretazione.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 28), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

E7

Sigillo di titolare non identificato

+ S. [...]RNDDEEPERODOPDIES.AND[.]EE[.]L

Filetto continuo esterno e interno. Madonna a figura intera, seduta in un ampio trono con il bambino in grembo, ai lati del trono due oranti.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 39 x 25), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

E8

Sigillo di don Corrado di San Severino

+S. D(O)P(MI)NI.CUR(R)ADI.D(E)S(AN)C(T)O.SOVERINO

Filetto continuo interno ed esterno. Diviso in due parti. Superiore: Madonna con il bambino in braccio, a mezza figura; inferiore: un orante a figura intera inginocchiato. Le figure sono sbazzate.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 40 x 25), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Inedito.

E9

Sigillo di don Corrado di S. Severino

+S. D(O)P(MI)NI. CUR(R)ADI. D(E) S(AN)C(T)O. SOVERINO

Si veda scheda E8, (mm 39 x 24). Stato di conservazione sufficiente.

Inedito.

E10

Sigillo con S. Antonio Abate

Legenda illeggibile. Filetto continuo esterno e interno. Un frate a figura

¹⁰ M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 188, p. 281-294.

intera, reca un bastone su una mano e l'altra al petto, e ai piedi vi è un piccolo animale (forse porcellino).

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 37 x 23), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

E11

Sigillo di vescovo non identificato

Legenda illeggibile. Filetto continuo esterno e interno. Mezzo busto di un ecclesiastico mitrato, che reca nella mano sinistra un il pastorale e la destra benedicente.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 24), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

La scelta di un formato circolare e così piccolo per una carica ecclesiastica così prestigiosa risulta anomala. Potrebbe esser stato un controsigillo, o un sigillo segreto.

E12

Sigillo di titolare non identificato.

+S P[.]T[.]RTOTTIS / US / LAVRILUC[.].DI[.]TO

Filetto continuo esterno e interno. Diviso in tre parti. Superiore: Madonna con bambino; centrale: due ecclesiastici, uno con pastorale e mano benedicente, l'altro, un clerico regolare, tiene un edificio in mano; inferiore: un orante.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 37 x 23), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

E13

Sigillo di don Bartolomeo

+ S. BARTHOLOMEI D' [.....]D(OMI)NI
PR(E)S[.....]

Filetto continuo esterno e interno. Agnello con muso rivolto in alto, croce astile e drappo al vento.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 41 x 25), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Alcune cose antiche, f. 10.



E14

Sigillo di convento non identificato

+S LOCI. [..]OICIM / [....]S[....]O[..]TO.

Filetto continuo esterno e interno. Diviso in due parti. Superiore: Madonna in piedi con il bambino in braccio, a destra due figure, una in piedi e l'altra inginocchiata; a sinistra una figura in piedi. Inferiore: sotto una cuspide, un orante.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 42 x 28), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

E15

Sigillo di convento non identificato

+S LOCI. [..]OICIM / [....]S[....]O[..]TO.

Si veda scheda E14, (mm 43 x 28). Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

E16

Sigillo di frate Rainaldo

+SIGILL' FRATRIS RAINALDI

Filetto continuo esterno e interno. Drago filiforme ad ali spiegate.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 28), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione abbastanza buono.

Corvisieri, n. 102; *SERVOLINI*, *Sfragistica*, n. 375; *Bargello*, I, *Ecclesiastici*, n. 617, n. 618.

E17

Sigillo di frate Rainaldo

+SI[.]LL'.[...].TRIS.RA[.]ALDI.

Si veda scheda E16. Stato di conservazione buono per la raffigurazione, mediocre per la *legenda*.

E18

Sigillo di frate Rainaldo

+SIGILLI:FRATRIS RAINALDI

Si veda scheda E. 16, (Ø mm 27). Stato di conservazione abbastanza buono.

E19

Sigillo di titolare non identificato

+ S. B. DE. /D' / AZTZIAOE / [.] / BCABI[.]

Filetto continuo esterno e interno. Calice al centro con due colombe affron-

tate che si abbeverano. Sopra un giglio.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 47 x 29), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono per la raffigurazione, mediocre per la *legenda*. Inedito.

La forma ogivale qualifica gli ecclesiastici, mentre la raffigurazione probabilmente rappresenta l'arma dei camaldolesi, come si vede nel frontespizio degli annali Camaldolesi¹¹.

E20

Sigillo di Orecinco Dottori, arciprete di S. Giustina di Pernumia

+S. ORECINCI ARChIPR(ES)BI(TERI) ECC(LESIA)E. S. IUSTIN(AE)' D(E)' P(ER)NV(MIA)

Filetto continuo esterno e interno. Arma della famiglia dei Dottori, in altre parole una colomba su un ramoscello, che regge in bocca un ramoscello d'ulivo¹².

XV sec., bronzo, ogivale (mm 44 x 27), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono per la raffigurazione, mediocre per la *legenda*.

Alcune cose antiche, f. 37; *Corpi morali*, tav. II; BIANCHINI, *Sessantotto sigilli*, p. 430-431.



Il titolare del sigillo apparteneva a una delle più antiche e illustri famiglie padovane, i Dottori, che facevano parte delle famiglie patrizie del '400, ma nell'elenco fornito dal Frizier non si cita nessun Orecinco¹³. Si sa però che la famiglia dei Dottori, alla fine del '300 possedeva a Pernumia centinaia di campi e altri ne acquistò, concedendoli ai fitti iugulatori¹⁴. La chiesa di Pernumia risale alla metà del X secolo e nel XIV secolo la Collegiata della chiesa era formata da sette ecclesiastici, tra cui un arciprete e sei canonici¹⁵.

¹¹ G. MITTARELLI, A. COSTADONI, *Annales Camaldulenses ordinis S. Benedicti*, Venetiis 1755.

¹² "D'azzurro alla colomba d'argento imbeccata e membrata di rosso, tenente nel becco un ramo di olivo verde, e accostata al canton destro del capo da una stella d'oro"; G.B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico*, I, Pisa 1886, p. 370.

¹³ BCPd, BP. 1232, G.B. FRIZIER, *Cronaca delle famiglie di Padova*, ms. sec. XVIII, f. 236.

¹⁴ S. BORTOLAMI, *Territorio e società in un comune rurale veneto (XI-XIII). Pernumia e i suoi statuti*, Venezia 1978, p. 164.

¹⁵ G. PROSDOCIMI, *Pernumia e l'asino sul campanile*, Pernumia 1989, p. 17-22.

E21

Sigillo di Antonio, arcivescovo

+S.ANTONI ARCHI(EPISCO)PI.ECC(LESIAE)'SCI PETRI D'POPLE

Filetto continuo esterno e interno. Diviso in due parti. Superiore: S. Pietro, a mezza figura con mitra e chiavi; inferiore: un ecclesiastico orante.

XV sec., bronzo, ogivale (mm 42 x 26), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Bargello, I, Ecclesiastici, n. 160.

Una plausibile interpretazione dell'abbreviazione *pople* potrebbe essere Populonia, sede vescovile poi trasferita intorno all'anno 1000 a Massa Marittima¹⁶. Si può infatti ricordare che era prassi comune dei presuli massetani titolarsi "Vescovo di Populonia e Principe di Massa"¹⁷. A supportare l'ipotesi di questa attribuzione si aggiunge la titolazione della cattedrale di Massa, dedicata S. Pietro all'Orto¹⁸. Almeno due sono le possibili attribuzioni. In ordine di elezione, vi furono Antonio Casini (1425-1430), canonico di Siena, noto per aver ricomposto l'archivio della comunità di Massa¹⁹, e Antonio di Massa (1430-1435) trentunesimo minore Generale dell'Ordine di S. Francesco, maestro in teologia, che fu legato apostolico di papa Martino V a Costantinopoli²⁰.

E22

Sigillo del convento di S. Giacomo di Polcenigo

+ SIGILLUM: LOCI: PULCINICI.

Filetto continuo esterno e interno. S. Giacomo apostolo, in piedi con le vesti del pellegrino con il bastone e la bisaccia. XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 49 x 29), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Alcune cose antiche, f. 148; Corvisieri, n. 191, 199; C. SOMEDA DE MARCO, I sigilli religiosi dei secoli XIV e XV del museo



¹⁶ M. LOPES PEGNA, *Storia di Massa Marittima*, Massa Marittima 1962, p. 39-42.

¹⁷ CESARETTI, *Memorie sacre cit.*, p. 56, 165.

¹⁸ L. PETROCCHI, *Massa Marittima. Arte e storia*, Firenze 1900 (rist. anast. Massa Marittima 1972), p. 125-127.

¹⁹ A. CESARETTI, *Memorie sacre e profane dell'antica diocesi di Populonia al presente diocesi di Massa Marittima e osservazioni sopra la storia naturale del suo territorio*, Firenze 1784, 53-55.

²⁰ *Idem*, p. 55-56; C. EUBEL, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, I, Munster 1898, p. 329.

civico di Udine, in *Atti dell'Accademia di Udine (1938-39)*, Udine 1939, p. 66-67; SERVOLINI, *Sfragistica*, n. 376; G. DEL BASSO, recensione a G.C. BASCAPÉ, *Note sui sigilli dei francescani*, "Collectanea Franciscana", 32 (1962) p. 148-164, in "Memorie Storiche forogiuliesi", Udine, XLV (1962-64), p. 233; M.C. MURGIA, *Sigilli francescani nel Veneto e nel Friuli*, "Il Santo, rivista Antoniana di storia dottrina arte" XXXIV, serie II, fasc. 2-3, maggio-dicembre 1994, p. 290.

Il convento francescano di S. Giacomo di Polcenigo, diocesi di Concordia, viene citato in un documento del 1262, grazie a un lascito testamentario del 1259 in denaro per il restauro della chiesa e del convento già esistenti. Distrutto nel 1482 da un incendio, ricostruito tra il 1483 e il 1491, fu soppresso definitivamente dalla Repubblica Veneta nel 1769²¹.

E23

Sigillo di Nicola della chiesa di S. Pietro

+S NICOLAI.O[...].SCI.PETR.

Filetto continuo esterno e interno. Un uccello adulto che imbecca tre piccoli nel nido, forse il pellicano che si lacera l'addome per sfamare la propria prole.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 39 x 24), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

E24

Sigillo di Agostino vescovo di Argo

+ . AUGUSTINUS. [.]P(ISCOP)US
[.]RGOLICENSIS

Filetto continuo esterno e interno. Scudo alla banda scaccata di tre file, accompagnata da due stelle di sei raggi. Lo scudo è sormontato dalla mitra vescovile con cordoni discendenti.

XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 31), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Alcune cose antiche, f. 15; *Bottacin*, I, n. 112.



²¹ M.G.B. ALTAN, *Il convento di S. Giacomo di Polcenigo*, in *Polcenigo. Mille anni di storia*, Udine 1977, p. 201.

Agostino fu creato vescovo di Argo, città vescovile del Peloponneso, nella diocesi dell' Illiria orientale e nella provincia di Ellade, soggetta al metropoli di Corinto²², da papa Sisto IV con lettera dal Laterano del 15 novembre, 1482²³. Il Vescovo Agostino era precedentemente Abbate del Monastero di S. Leonardo di Malamocco, nella diocesi di Chioggia. Del monastero di S. Leonardo si ha notizia sin dal 1359²⁴. L'arma del vescovo Agostino non è stata recuperata nei consueti blasonari veneti.

E25

Sigillo di Pietro presbitero della Pieve di Carpenedo

+S. PRESBITER(I).PETRI. PLEB(A)N(I). D(E)'CARPE(N)EDO

Filetto continuo esterno e interno. Un chierico con le braccia alzate in atto benedicente.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 42 x 26), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Alcune cose antiche, f. 147; *Corpi morali*, tav. XVI.



E26

Sigillo di Ugolino vescovo di Perugia

S. UGOLINI. DEI. ET. APOSTOLICE. SEDIS. GRATIA. ELECTI. PERUSINI; ai lati S. LAUR / ENTIUS

Filetto continuo esterno e interno. Arco cuspidato che fa da cornice a S. Lorenzo, attorniato da sei fedeli genuflessi; in basso uno scudo di difficile lettura (due animali affrontati).

XIV sec., bronzo, ogivale (mm 61 x 37), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Bargello, I, *Ecclesiastici*, n. 124.

La schedatura del Museo del Bargello propone l'attribuzione del sigillo al vescovo Ugolino de Vibi de Montevebiano, anche se la lastra tombale del vescovo in S. Pietro in Perugia presenta uno stemma che non corrisponde a quello nel sigillo. L'elenco dei vescovi di Perugia cita un solo Ugolino, eletto vescovo nel 1331 e morto nel 1337²⁵. Altre fonti autorevoli riportano che in quegli anni vi era anche un vescovo Ugolino Gabrielli, da Gubbio abate a S.

²² G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, III, Venetiis 1815, p. 22.

²³ EUBEL, *Hierarchia Catholica* cit., II, p. 106.

²⁴ F. CORNELIO, *Ecclesiae Venete*, IV, Venetiis 1749, p. 174, 210.

²⁵ EUBEL, *Hierarchia Catholica* cit., I, p. 396.

Pietro, e uomo di grande fama in diritto canonico²⁶. Si può anche notare che lo stemma dei Gabrielli, patrizi di Gubbio e di Tropea, presenta un'arma che è più simile a quella che si intravede del sigillo di quanto non lo sia quella sulla lastra tombale del vescovo de Vibi²⁷. Dovettero quindi vivere più personalità ecclesiastiche rispondenti al nome di Ugolino, che ebbero la carica di abati del monastero di S. Pietro in Perugia, e che forse furono nominati vescovi nel giro di pochi anni, ingenerando dei problemi di omonimia. L'attribuzione presenta quindi delle serie difficoltà non del tutto risolvibili a distanza, ma attraverso un attento spoglio *in loco* degli archivi della Curia.

E27

Sigillo del Capitolo di S. Maria in Cosmedin a Roma

+ S. CAPITULI. SCE MARIAE SCOLAGRECOR.

Filetto continuo esterno e interno. Un'edicola sorretta da colonnine tortili e coperta da una cupola, sotto la quale si trovano la Madonna in trono, con in mano uno scettro sormontato da giglio, e il Bambino in grembo.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 51 x 33), agiografico, appicagnolo ad anello per laccio o catena. Stato di conservazione buono.

MANNI, *Sigilli dei secoli bassi*, n. 199; *Sigilli di famiglie*, III, n. 2726; *Corvisieri*, n. 57; *Bargello*, I, *Ecclesiastici*, n. 419, n. 420;

Dal VII al X secolo in Roma visse una grande comunità greca²⁸. La chiesa di S. Maria, riedificata a pianta basilicale da Adriano I²⁹, venne ridecorata tanto da venir chiamata *in Cosmedin*, appellativo che significava "ben ornata", titolo comune a molte chiese dell'epoca durante la permanenza dei greci in occidente³⁰. Il sigillo del capitolo della chiesa di S. Maria *in Cosmedin* per caratteri stilistici si può collocare tra il XIV-XV secolo, mentre l'appellativo arcaico *scolagraecor* è da ricondurre ad un intento di conservazione della ormai passata denominazione della chiesa.

²⁶ "Nel 1331 gli successe [alla carica di vescovo] Ugolino Gabrielli, eugubino abate di S. Pietro, dottissimo commentatore di jus canonico"; MORONI, *Dizionario cit.*, LII, p. 177-178; "In publicis tabulis Perusinorum Episcoporum, duo reperiuntur Hugolini, alter de Gabriellis Egubinus, alter de Vibi Perusinus, uterque autem Abbas S. Petri de Perusia, Ordinis Benedictis. Ceterum ex Vat. Registro unus tantum Hugolinus est, qui Perusinam rexit Ecclesiam"; D.F. UGHELLI, *Italia Sacra*, I, Venetiis 1717, col. 156.

²⁷ "Gabrielli: d'oro al pino sradicato di verde posto in banda, con 2 leoni di rosso coronati, dello stesso, linguati, e armati di azzurro, controrampanti al medesimo"; L. GUELFI CAMAIANI, *Albo d'oro delle famiglie nobili e notabili italiane*, XII, Firenze 1984, p. 271; "De Vibi: scudo palato di sei"; G.B. CROLLALANZA, *Enciclopedia araldico-nobiliare*, Pisa 1878, p. 445.

²⁸ ARMELLINI, *Le chiese cit.*, I, p. 735.

²⁹ Papa Adriano I promosse una serie di restauri e rinnovamenti della città per renderla monumentale: S. Pietro, S. Paolo, S. Giovanni in Laterano, S. Maria in Cosmedin furono al centro di quest'opera; Si veda C. RENDINA, *I papi. Storia e segreti*, Roma 1983, p. 190-197.

³⁰ F.A. GREGOROVIVUS, *Storia della città di Roma*, Roma 1900-1901, p. 619; ARMELLINI, *Le chiese*, I, p. 737.

E28

Sigillo di titolare non identificato

Legenda illeggibile. Filetto esterno e interno. Madonna in trono con bambino, con una grande architettura di sfondo. In basso un orante e a fianco uno scudo fasciato.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 65 x 40), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

E29

Sigillo del Guglielmo Duèze, vescovo cardinale e presbitero della chiesa di S. Marcellino e Pietro a Roma

S. GAUCELINI : D(E)I : GRA(TIA) : T(ITOLA)T()US : (EPI)SCOP(US) : MARCELLINI : ET . PET(RI)' . P(RES)B(ITE)RI : CARD(INALIS)' nel campo del sigillo, sopra ai due santi S PE(TRUS) S MARCEL(LINUS).

Filetto continuo esterno e interno. Diviso in tre parti. Superiore : Madonna in trono con bambino; centrale: una bifora con due figure di santi, rispettivamente indicati dalle indicazioni sovrastanti, S. Pietro e Marcellino; inferiore: orante con mitra cardinalizia.

XIV sec., bronzo, ogivale (mm 73 x 42), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione usurato.

DE GRAY BIRCH, *Catalogue of seals*, n. 22135.

Guillaume Duèze, figlio di Giovanni Duèze e fratello di papa Giovanni XXII (1316-1334), fu dal 1316 presbitero, vicecancelliere, e poi cardinale della chiesa dei SS. Marcellino e Pietro³¹. Nel dicembre 1327 fu nominato vescovo di Albanen dall'antipapa Nicolò V³². La sua data di morte è incerta tra il 1337 e il 1348³³.

E30

Sigillo della Curia vescovile di Spoleto

+:SIGILLUM:::CVRI(A)E:::EPISCOPATUS: SPOLETANI

Filetto continuo esterno e interno. Madonna in piedi con Bambino in braccio, entro edicola con cuspidi e pinnacoli.

XV-XVI sec., bronzo, ogivale (mm 67 x 39), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Bargello, I, Ecclesiastici, n. 448.

³¹ EUBEL, *Hierarchia Catholica* cit., I, p. 15, 35, 44.

³² Alben, era definita *Alba Bulgarorum* in Serbia, e *Alba Julia* in Ungheria.

³³ Eubel data la morte del vescovo nel 1348, mentre nella schedatura del documento con il medesimo sigillo redatta da De Gray Birch si pone come anno della morte del vescovo il 1337.

La cattedrale anche se non ultimata, dopo la distruzione avvenuta con il passaggio di Federico Barbarossa nel 1155, fu consacrata da Innocenzo III nel 1198 e dedicata alla Vergine Assunta in cielo³⁴. Il sigillo della Curia avrebbe dovuto rappresentare questa iconografia, anche in considerazione del fatto che il culto dell'assunta è particolarmente vivo in tutto il territorio spoletino. La scelta della rappresentazione della Vergine con il bambino, nell'iconografia del sigillo della Curia, secondo Ceccaroni³⁵, è da ricondurre ad una volontà di divulgazione e di riaffermazione del culto mariano in un periodo di grandi fermenti religiosi sociali e politici.

E31

Sigillo della Curia vescovile di Spoleto

+:SIGILLUM::CURIE::EPISCOPATUS:SPOLETANI:

Si veda scheda E30, (mm 67 x 40). Stato di conservazione buono.

E32

Sigillo del Convento di Valle Grigia

+SIGILLUM : CONVENTUS : VALLIS+:GRIGIE : ALIAS :+: VALLIS : PROFUNDE. Nel manto della Madonna MONSTRA TE\ESSE MATR(EM) Filetto continuo esterno e interno. Sfondo architettonico, al centro la Madonna della Misericordia, con due fedeli che aprono il manto, e sotto due monache in ginocchio. Sotto i piedi della Madonna uno scudo non leggibile. XV-XVI sec., bronzo, ogivale (mm 73 x 43), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione discreto per la raffigurazione, mediocre per la legenda. Collezione Euro Capellini, La Spezia, n. 118.

E33

Sigillo di Gabriella Capodilista badessa del Monastero della Misericordia di Padova dell'Ordine di S. Benedetto degli Osservanti

+SIG. MONA(STERIUM). MONIA(LIUM). S. MARI(A)E. DE. MIS(ERICORDIA). PAD(UANAE).O(RDIN)I S. BEN(EDICTIS). DE. OB(SERVANTIA).

Filetto continuo esterno e interno. Madonna della Misericordia, che sotto il mantello ricovera due monache. Sotto lo scudo con stemma della famiglia Capodilista: un cervo



³⁴ Guida alla Diocesi di Spoleto, a c. di G.P. CECCARELLI, Spoleto 1993, p. 115-116.

³⁵ S. CECCARONI, *Sul sigillo quattrocentesco della curia vescovile di Spoleto*, "Archivio storico ecclesiastico spoletino nursino", 1 (1983), p. 169.

rampante, con lunghe corna e una rosa in bocca³⁶.

XVI sec., bronzo, ogivale (mm 69 x 44), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Alcune cose antiche, f. 123; *Corpi morali*, tav. XII; SERVOLINI, *Sfragistica*, n. 412.

Una delle prime badesse di cui rimane memoria fu Gabriella Capodilista³⁷, che era monaca già nel 1498, poiché nel marzo di quell'anno il padre Sigismondo dona un fondo e dispone alcune rendite in ducati per il convento³⁸. Dopo una menzione, datata 1 ottobre 1526, del vescovo Francesco Pisani a favore della nobile figlia di Sigismondo Capodilista, il 15 ottobre dello stesso anno si ha l'elezione di Gabriella alla carica di badessa³⁹. Morì nel 1532⁴⁰.

E34

Sigillo del Capitolo Generale dell'Ordine della Beata Maria del Monte Carmelo

SIGILLUM. CAPITULI. GENERALI. ORDINI. BEATA. MARIA. D(E). MON(TE). CARMEL(O).

Filetto esterno globulare, e filetto continuo mediano e interno continuo. Diviso in due parti. Superiore: Madonna in trono con il Bambino, tra S. Giovanni Battista, e un altro Santo; Inferiore: ai lati due gruppi di tre fedeli ciascuno.

XVI-XVII sec., bronzo, circolare (Ø mm 64), agiografico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Inedito.

I capitoli generali dell'ordine dei carmelitani furono circa 125, di cui 90 tra priori generali e vicari generali⁴¹. Poiché è prerogativa dei carmelitani scalzi far presente tale particolarità, si ritiene che il sigillo del capitolo sia dell'ordine dei carmelitani calzati. Non fornendo nessuna informazione accessoria si può datare stilisticamente tra la fine del XVI e inizi XVII secolo.

³⁶ FRIZIER, *Cronacha* cit., f. 497.

³⁷ "[Tra le] Abbadesse che sono state di questo Monastero per le memorie che si possono avere [ci fu] Gabriella Capodilista, nobile padovana, Abbadessa in vita, morì nel 1532"; BCPd, B.P. 1239 IX, *Trattato delli monasteri di monache della città di Padova*, ms. sec. XVII, f. 9; G. TOFFANIN, *Cento chiese padovane scomparse*, Padova, 1988, p. 137-38.

³⁸ Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni soppresse*, Monasteri padovani, S. Maria della misericordia, *Registro che dichiara le carte bergamine dall'anno 1100 sino al 1600 inclusive titoli speciosi di questo Monastero. La maggior parte esistenti né Tomi dell'archivio e registrate nel Repertorio et molte mancanti per essersi smarite* [sic !], 1722, b. 1, f. 93 (copia dall'originale del 1575).

³⁹ *Idem*, f. 115.

⁴⁰ *Idem*, f. 119.

⁴¹ *Dizionario degli istituti di perfezione*, II, Roma 1975, coll. 166, 461.

E35

Sigillo di Ubaldo

+SALVA SANCTA PARENS UBALDU TE
VENERANTEM, nel libro AVE/MA

Filetto continuo esterno e interno. Un fedele
inginocchiato legge e porge un libro.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 43 x 26),
agiografico, pinna dorsale. Stato di conser-
vazione buono.

Alcune cose antiche, f. 8.

Sigilli votivi di questa tipologia sono frequenti
nell'area germanica⁴².



No1

Sigillo di Angelo notaio

+⁴³ ANGELI NOTARII

Filetto continuo esterno e interno. Uccello di
grandi dimensioni che cerca di imboccare uno
più piccolo.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 37 x 25),
araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione
buono.

Alcune cose antiche, f. 12.



P1

Sigillo di Pietro

S. PETRI [.....] illeggibile

Filetto continuo esterno e interno. Scudo con stemma che reca un crescente
montante⁴⁴.

⁴² BASCAPÉ, *Sigillografia*, I, p. 60.

⁴³ Un cuore trafitto da una freccia.

⁴⁴ G. GUELF, *Vocabolario araldico ad uso degli italiani*, Milano 1896, p. 86.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 25), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

CENCETTI, *Sigilli medioevali italiani*, n. 82; *Corvisieri*, n. 842.

P2

Sigillo di titolare non identificato

S. POTRI[.]A.NOICI[.]O

Filetto continuo esterno e interno. Un cervo, in posizione passante.

XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 26), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono per la figura, mediocre per la *legenda*.

Inedito.

P3

Sigillo di titolare non identificato

+S: SU[.]UBINI.S[.]TRIT[.].

Filetto continuo esterno e interno. Un'aquila a volo spiegato, entro due formelle polilobate, una con contorno più marcato, la più interna meno evidente.

XV-XVI sec., bronzo, circolare (Ø mm 30), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione sufficiente per la raffigurazione, mediocre per la *legenda*.

Inedito.

P4

Sigillo di cavaliere non identificato

Legenda illeggibile. Un cavaliere catafratto.

XIII-XIV sec., bronzo, ogivale (mm 34 x 18), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione usurato.

Inedito.

Dato il formato ridotto è probabile che si tratti di un sigillo segreto o un controsigillo.

P5

Sigillo di Berengario di Valenza

+S BERENCARII.DE.VALENTIA

Filetto continuo esterno ed interno. Una colomba con un ramo di ulivo nel becco, posta su di un tralcio.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 42 x 25), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Corvisieri, n. 311; *Bargello*, II, *Privati*, n. 174.

La colomba nel linguaggio araldico rappresenta la pace, se ha il ramo d'ulivo in becco. Il richiamo a Valenza fa supporre un riferimento all'Ordine della

Colomba, istituito nel 1379 il giorno di pentecoste in Segovia da Giovanni I re di Castiglia, che lo pose sotto la invocazione dello Santo Spirito⁴⁵. Sul titolare del sigillo, però, non si è rintracciata alcuna informazione.

Una fondamentale differenza è stata riscontrata nell'impugnatura ad appicagnolo nella collezione del Museo del Bargello, a pinna nell'esemplare di Bassano.

P6

Sigillo di Boncompagno da Canale
+S. BONICOMITIS. D[.]. CANALE.

Filetto continuo esterno e interno. Un cane in corsa e un volo d'ali.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 30), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Alcune cose antiche, f. 28.



P7

Sigillo segreto di Rurcio

+ RURCIUS SECRETI / LIS:HIL[.] Filetto perlinato interno.

Un pappagallo.

XV-XVI sec., bronzo, ogivale (mm 41 x 29), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Inedito.

P8

Sigillo di Enrichetta dei Turco

+S.hENRICE[.] DE TURCO

Filetto continuo interno alla legenda. Un turco che tira con l'arco.

XIV-XV sec., bronzo, triangolare (mm 33 x 27), araldico, XIV-XV secolo, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Alcune cose antiche, f. 161.



Dalla legenda si può risalire all'identificazione di Enrichetta Turchi o Turco. Il cognome è

⁴⁵ G.B. CROLLALANZA, *Enciclopedia araldico nobiliare*, Pisa 1876-77, p. 195.

molto comune⁴⁶, ma nessuna famiglia turco italiana presenta nello stemma il turco che lancia la freccia con l'arco. È altresì vero che la famiglia dei marchesi Turchi di Ferrara⁴⁷ presenta come cimiero il turco che lancia la freccia. La forma triangolare e le dimensioni ridotte fanno presumere che sia stato un controsigillo o un sigillo segreto.

P9

Sigillo di Tommaso d'Alidosii Della Torre.

+S TOMAXIVSQ D'ALLEDUXII DE TURE

Filetto continuo esterno e interno. Scudo con l'arma del titolare, una banda losangata con al centro di ogni losanga un punto⁴⁸.

XIV sec., bronzo, circolare (Ø mm 33), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione abbastanza buono nella raffigurazione, mediocre per la *legenda*.

Corvisieri, n. 836; *Bargello*, II, *Privati*, n. 1169.

Secondo la schedatura del Museo del Bargello il titolare di questo sigillo fu il nobile della famiglia ravennate Alidosii, un ramo della quale, in Forlì, aggiunse Torre al nome della casata. I blasonari⁴⁹ citano la famiglia Alidossi o Alidosio nelle città di Imola, Ravenna, Forlì, Venezia, Vicenza, Bologna, e riportano che un'ala degli Alidosi che si trasferì nella città di Ravenna. In ogni caso l'arma non corrisponde.

P10

Sigillo di Tancredi dei Lippei da Camerino

+S.TACORDI. LIPEI. D'[.....]ONI. D'CAMER.

Filetto continuo esterno e interno. Formella polilobata decorata a racemi. Al centro un elmo da cavaliere con una stella come pennacchio e uno scudo in basso raffigurante un braccio che sostiene un ramo di fiori, con al centro un giglio d'oro⁵⁰.



⁴⁶ BMB, ARALD 18, G.A. CAPPELLARI, *Emporio universale delle famiglie*, VII, dattiloscritto sec. XIX, f. 20.

⁴⁷ "Di rosso, a 3 fasce di nero, nebulose l'argento"; CROLLALANZA, *Dizionario storico cit.*, III, p. 54.

⁴⁸ P. GUELFI CAMAIANI, *Dizionario Araldico*, Milano 1940, rist. anast. Milano 1978, p. 66-67.

⁴⁹ CROLLALANZA, *Dizionario storico cit.*, I, p. 31; CAPPELLARI, *Emporio cit.*, I, f. 8.

⁵⁰ "LIPPEI: braccio vestito di rosso con mano che tiene un ramo con dei fiori r. Nel

XVI sec., bronzo, circolare (Ø mm 30), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione sufficiente.

Alcune cose antiche, f. 69.

I Lippei furono un'antica e nobile famiglia d'arme residente a Camerino⁵¹. Sul titolare, Tancredi non si è reperita alcuna informazione, forse perché appartenente ad un ramo minore, i Noraboni, di cui però non vi è traccia nei repertori di famiglie nobili e non si può controllare la veridicità della lettura del conte de Lazzara a causa del cattivo stato della legenda.

P11

Sigillo del giudice Matteo Teodorico d'Alceonido

+S MATH'I TE(O)DERICI
ALCEONIDI IVD'(EX)

Filetto continuo esterno e interno. Un drago possente con testa rivolta all'indietro e una stella di sei raggi. XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 34), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono per la raffigurazione, sufficiente per la *legenda*.

Alcune cose antiche, f. 24; *Bottacin*, I, n. 159.



P12

Sigillo di Prendiparte de Pico

+ S. PRENDE .PARTE .DE PICO

Filetto continuo esterno e interno. Arma dei Pico, scudo scaccato (celeste e argento).

XIV sec., bronzo, triangolare (mm 39 x 37), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione abbastanza buono.

CENCETTI, *Sigilli medioevali italiani*, n. 93; *Bargello*, II, *Privati*, n. 930.

Nell'albero genealogico della famiglia Pico molti ebbero il nome di Prendiparte, la qual cosa rende accidentata l'attribuzione ad un singolo titolare. Nei primi anni del Trecento visse un Prendiparte Pico (di Francesco), condottiero che nel 1321 fu catturato dai Bonacolsi, imprigionato nella rocca

mezzo un giglio d'oro tutto in campo turchino. Antichi nobili estinti"; Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, Vat. Lat. 8250, G. CATTANEO, *Cognomi et arme delle nobili famiglie della città di Camerino*, ms. sec. XVIII, f. 124.

⁵¹ P. SAVINI, *Storia della città di Camerino*, Camerino 1895, p. 259.

di Castellaro e condannato a morire di fame. Nella seconda metà del Trecento visse un Prendiparte Pico (di Nicolò) che fu compreso nell'investitura della Mirandola fatta da Carlo IV nel 1354 ai Pico. Successivamente passò alla corte dei Visconti a Milano⁵².

L'attribuzione si può in questo caso fare solo su parametri stilistici, dato che la famiglia Pico conservò a lungo lo scudo scaccato (di rosso e argento) come stemma di famiglia⁵³. Sembrerebbe erronea l'attribuzione di Pellegrino Tonini a Prendiparte di Iacheo di Tommasino, morto nel 1429, che dette origine al ramo dei signori della Concordia. La forma triangolare, completamente caduta in disuso nel XV secolo, impone una datazione precedente. Si possono considerare molto più probabili sia l'attribuzione a Prendiparte di Francesco, che l'attribuzione a Prendiparte di Aldobrandino, vissuto nel XIII secolo⁵⁴. Si può ragionevolmente supporre che il sigillo, privo di titolazioni specifiche, sia stato usato da più omonimi.

L'esemplare del Museo del Bargello manca di impugnatura, che invece è presente nel tipario bassanese.

P13

Sigillo di Prendiparte Pico

+S. PRENDE. PARTI. DEPICO.

Si veda scheda P12.

P14

Sigillo di Ezzelino

+ S.EZELINI.VICE.COMITIS. CRR

Un'aquila a volo spiegato con la testa rivolta a destra.

XIII-XIV sec., bronzo, circolare (Ø mm 34), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione abbastanza buono.

Inedito.

Si è verificato se questo esemplare fosse il sigillo del celebre tiranno Ezzelino III da Romano. Nel 1236 Ezzelino indusse Federico II a scendere in Italia contro i comuni italiani e per la sua fedeltà l'imperatore gli concesse il vicariato imperiale⁵⁵. La legenda per quanto riguarda le titolazioni, cita *vice comitis*, che potrebbe essere appropriato. Esaminando la xilografia dello stemma degli Ezzelini riportata da G.B. Verci⁵⁶, cioè "uno struzzo crestato, che tiene nel becco un ferro da cavallo. [...] dove finisce il collo dello struzzo si

⁵² P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano 1823, disp. 14, tav. II.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Bargello*, II, *Privati*, p. 150.

⁵⁵ Per queste notizie di carattere generale sugli Ezzelini si sono consultati questi testi, anche perché lo spoglio dell'intera bibliografia ezzeliniana non sembrava opportuno; LITTA, *Famiglie celebri* cit., I, tav. II; A. PERRIA, *I feroci Ezzelini. Ezzelino III da Romano e i suoi tempi*, Milano 1971, p. 82.

⁵⁶ G.B. VERCI, *Storia degli Ecelini di Giambattista Verci*, Venezia 1779, p. 190-192.

vede una corona, [...] segue l'elmo, [...] segue lo scudo, [...] con una metà dipinti otto gigli [...] l'altra metà dello scudo viene divisa dalle bande o fasce" si è riscontrato che in nessun particolare corrisponde all'iconografia del sigillo. L'attribuzione del sigillo rimane quindi incerta.

Una diversa ipotesi sull'identità del titolare si sarebbe potuta indicare individuando un Vicecomitis, cioè Visconte di nome Ezzelino. In tutti i rami della famiglia Visconti⁵⁷, non si è riscontrato nessun Ezzelino. A questo si aggiunge l'iconografia dell'arma che non corrisponde, essendo caratteristico di tale famiglia il serpente azzurro ondeggiante in palo.

P15

Sigillo di Pietro de Filippi

+ S. PETRI. DE P[.]ILIPPI:

Filetto continuo esterno e interno. Un drago possente con coda attorcigliata.

XIV-XV sec., bronzo, ogivale (mm 42 x 26), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono per la raffigurazione, sufficiente per la *legenda*.

Alcune cose antiche, f. 7.

Si è riscontrato che vari rami della famiglia Filippi sono residenti in molte parti d'Italia⁵⁸. Il sigillo quindi non citando una città di riferimento specifica non permette un'attribuzione precisa.



P16

Sigillo di Bernardo d'Arlotti

+S B.NAR(NAR)DI. D(°) ARLCTIS

Filetto continuo esterno e interno. Scudo con stemma a tre conchiglie.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 37), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Alcune cose antiche, f. 160; *Corvisieri*, n. 523⁵⁹.



⁵⁷ SPRETI, *Enciclopedia cit.*, VI, p. 926-940.

⁵⁸ CAPELLARI, *Emporio cit.*, III, f. 21.

⁵⁹ Il Petrella nella descrizione erroneamente identifica tre api e non tre conchiglie.

L'arma della famiglia Arlotti⁶⁰ non corrisponde alla raffigurazione del sigillo. La famiglia Arlotti fu una delle famiglie più illustri di Reggio Emilia e Firenze, che ebbe tra i suoi valenti condottieri, giureconsulti e grammatici nel '300. L'albero genealogico di questa famiglia non riporta nessun Bernardo, e d'altra parte è inequivocabile l'interpretazione della *legenda*. La presenza delle conchiglie fa però può far supporre che il sigillo sia legato ad un pellegrinaggio.

P17

Sigillo di titolare non identificato

+S TRT.FT. [...] SUBALIS.

Filetto continuo esterno e interno. Aquila in cui lo stemma occupa la parte centrale del corpo dell'animale.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 37), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

P18

Sigillo di Ambrogio figlio patavino

+S . ANbROXII . FILLIUS . PATAVINI

Filetto continuo esterno e interno. Scudo con stemma spaccato, a drago passante d'argento fasciato in terza⁶¹. XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 39), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Alcune cose antiche, f. 40;

Corpi morali, tav. III;

BIANCHINI, *Sessantotto sigilli*, p. 426.



P19

Sigillo di titolare non identificato

+S GRDONIS ADDO ONFIEG REGNII

Filetto continuo esterno e interno. Aquila a volo spiegato, con tre croci rispettivamente poste sulla testa e sulle ali.

⁶⁰ "D'azzurro a tre scettri gigliati d'oro, impugnati ed uscenti da una mezzaluna montante d'argento"; SPRETI, *Enciclopedia* cit., appendice I, p. 233-235.

⁶¹ GUELFI CAMAIANI, *Dizionario* cit., p. 334-335.

XIV-XV sec., bronzo, circolare (Ø mm 38), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione mediocre.

Inedito.

P20

Sigillo di Ottokar II re di Boemia

+S. OT(T)AKARIO. DEI. GR(AT)II. REGIS. BOEMOR(I). QUINTI. MORAV(I). MARCHIONIS/ AUSTRI(A)E./ ET. STIRI(A)E. D/UCI/S.

Filetto continuo esterno e interno. Un cavaliere catafratto. Sulla gualdrappa rispettivamente gli stemmi: sul collo un leone rampante e disposto sotto un'aquila; sulla parte posteriore un testa di bue. Lo scudo del cavaliere ha lo stemma fasciato dell'Austria⁶².

XIII sec., bronzo, circolare (Ø mm 97), ritrattistico equestre, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Inedito.

Premysl Ottokar II, *re aureo e ferreo*, fu la figura più importante e carismatica della propria dinastia. Concepì il grandioso ma sfortunato progetto di creare un impero danubiano⁶³ estendendo il suo regno su Boemia, Moravia, Austria e Stiria. Salito al trono nel 1253⁶⁴ divenne paladino della Chiesa cattolica in chiave espansionistica e missionaria, e rese politicamente salda la sua influenza dal mar Baltico al Danubio⁶⁵. Nel 1278 Ottokar cadde nella battaglia memorabile contro Rodolfo d'Asburgo⁶⁶. Le cronache coeve elogiavano Ottokar come re colto⁶⁷, nobile nell'animo e nell'azione, saggio nelle leggi e nell'amministrare la giustizia, condottiero coraggioso e di misurate parole. Rappresentò con la propria vita un ideale modello umanistico di nobile cavaliere⁶⁸. Durante gli anni del suo regno, Praga, che si popolò di castelli fortificati, divenne un grande centro di promozione della cultura cavalleresca e cortigiana⁶⁹. La fama di Ottokar era arrivata persino a Dante, che collocò Ottokar nel I girone del Purgatorio accanto al suo nemico e vincitore, Rodolfo d'Asburgo, tra i regnanti che non riuscirono a portare a termine i compiti affidati loro dalla storia⁷⁰.

⁶² *Idem*, p. 33, 95, 247, 332.

⁶³ F. PRINZ, *Bohmen in Mittelalterlichen Europa*, München 1984, p. 124.

⁶⁴ A.M.H.J. STOKVIS, *Manuel d'histoire, de généalogie et de chronologie de tous les états du glosse, depuis les temps les plus reculés juscu'a nos jours*, Leida 1889, p. 405.

⁶⁵ PRINZ, *Bohmen* cit., p. 125.

⁶⁶ Lo stesso re Rodolfo d'Asburgo in una lettera al papa descrisse l'episodio della morte di Ottokar in toni epici e cavallereschi. S. VAJDA, *Storia dell'Austria. Mille anni tra Est e Ovest*, Milano 1986, p. 83-86.

⁶⁷ Si tramanda che Ottokar e suo figlio Wenzel II avessero la più grande e fornita biblioteca laica della Boemia, con numerose sfere di astronomia e con testi dei canti dei trovadori. PRINZ, *Bohmen* cit., p. 172.

⁶⁸ VAJDA, *Storia* cit., p. 80

⁶⁹ *Idem*, p. 131, 159, 173.

⁷⁰ "Ottacchero ebbe nome, e ne le fasce / fu meglio assai che Vincislao suo figlio /

Il sigillo di Ottokar II, identificato grazie alle titolazioni, è da considerarsi precedente al 1276, anno in cui cessò il suo potere in Austria, Carinzia e Stirya.

P21

Sigillo di maestro Facibene di Giovanni
+S:FACZABENE:MAG(IST)RI:IOH(ANN)IS

Filetto continuo esterno e interno. Uno scudo semirotondo con arme composta di un intreccio geometrico verticale, orizzontale, e obliquo di bastoni fioriti.

XIV-XV sec., bronzo, sannitico (mm 32 x 27), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono.

Alcune cose antiche, f. 155; *Bargello*, II, *Privati*, n. 410.



P22

Sigillo del Maestro Bonincontro da Mantova

+S. MAG(IST)RI BONINCONTRI DE
MA(N)TUA

Filetto continuo esterno e interno. Un giglio con ai lati 2 uccelli, in alto una lettera F.

XIV sec., bronzo, ogivale (mm 39 x 23), araldico, pinna dorsale. Stato di conservazione buono per la raffigurazione, mediocre per la *legenda*.

Alcune cose antiche, f. 23.



L'umanista Albertino Mussato diresse a Bonincontro da Mantova una epistola in versi intitolandola *Ad magistrum Bonincontrum Mantuanum grammaticae professorem*⁷¹. Vi è poi un monumento del 1319 che narra di un Bonincontro da Mantova dottore di grammatica e figlio di "Mag. Bonencontro doctore gramaticae q. D. Boni de contrada S. Lucie"⁷². Attorno

barbuto, cui lussuria e ozio pasce"; D. ALIGHIERI, *La divina commedia. Il Purgatorio*, ed. cons. a c. di N. SAPEGNO, Firenze 1992, p. 77.

⁷¹ A. GLORIA, *Monumenti della Università di Padova (1222-1318)*, I, Venezia 1884, p. 382; E. FACCIOLI, *Mantova. Le lettere*, I, Mantova 1959, p. 476.

⁷² A. GLORIA, *Monumenti, Appendice*, Padova 1885, p. 83, autografo n. 5685.

VALENTINA CASAROTTO

alla persona di Bonincontro quindi si presentano notevoli problemi di omonimia⁷³.

⁷³ Si esclude che sia stato un maestro di fanciulli poiché il Mussato allora non lo avrebbe nominato professore, come si pensa che non sia il notaio Bonincontro, notaio di Venezia, come pure il Bonincontro "mantovano di origine, bolognese di nascita e veneziano di affetto" citato dal F.M. COLLE, *Storia scientifico-letteraria dello studio di Padova*, IV, Padova 1825, p. 76.

Recensione

G. ZAMPIERI, *Vetri antichi del Museo Civico Archeologico di Padova* (Corpus delle collezioni archeologiche del vetro nel Veneto, 3), Venezia, Giunta Regionale del Veneto – Comitato Nazionale Italiano Association Internationale pour l'Histoire du Verre, 1998.

Formato cm. 22 x 22. Rilegato in broccato cartonato imitil con sovracoperta a colori plastificata, pp. 280 + 24 f.t., 340 figg. b/n n.t. e 59 a colori f.t. Prezzo L. 75.000.

La collana "Corpus delle collezioni archeologiche del vetro nel Veneto", diretta da Wladimiro Dorigo realizzata con il contributo finanziario della Regione Veneto, dopo la pubblicazione delle raccolte vitree conservate nel Museo Vetrario di Murano e in quello Nazionale Archeologico di Adria, accoglie il catalogo dei vetri antichi del Museo Civico Archeologico di Padova curato dal direttore del Museo Girolamo Zampieri.

Il volume, che si avvale della presentazione di Giancarlo Galan Presidente della Regione Veneto e della premessa di Pier Luigi Fantelli Assessore alla Cultura del Comune di Padova e Flavio Zanonato Sindaco di Padova, è arricchito dalla introduzione (pp. 5-6) di Wladimiro Dorigo incentrata sugli obiettivi scientifici del "Corpus delle collezioni archeologiche del vetro nel Veneto" (CCAVV) e sulle attività scientifiche del Comitato Nazionale Italiano Association Internationale pour l'Histoire du Verre (AIHV) svolte negli anni 1990-1998 e presenta la collezione di vetri antichi del Museo Civico Archeologico di Padova composta da trecentoquaranta manufatti databili fra la fine del I secolo a.C. e il IV-V secolo d.C.

L'opera di Girolamo Zampieri si apre con una breve introduzione (pp. 7-15) nella quale l'autore traccia la storia della formazione della collezione museale. Di particolare interesse è il paragrafo che analizza il ritrovamento di una necropoli di epoca romana, portata alla luce negli anni 1877-1878, durante i lavori per la costruzione della Stazione Ferroviaria di Padova. Un ritrovamento archeologico di notevole importanza da cui proviene il nucleo più consistente dei vetri di epoca romana conservati nel Museo (circa centotrentacinque reperti), soprattutto olle e balsamari databili fra il I e il II secolo d.C. Degno di particolare menzione è anche il paragrafo che tratta l'interessante argomento dei centri di produzione vetraria dislocati a Padova e nel suo territorio, con interessanti ipotesi di lavoro.

A queste brevi note introduttive segue il catalogo dei trecentoquaranta reperti vitrei conservati nel Museo corredati dalle relative fotografie (pp. 19-

204). Il catalogo è stato organizzato in base alla classificazione tipologica dei vasi vitrei, suddividendo l'intera collezione in diciassette classi: *amphoriskoi* (cat. nn. 1-2), ampolla (cat. n. 3), *aryballos* (cat. n. 4), balsamari (cat. nn. 5-223), bastoncini (cat. nn. 224-226), bicchieri (cat. nn. 227-230), bottiglie (cat. nn. 231-243), brocchette (cat. nn. 244-254), casseruola (cat. n. 255), coppe (cat. nn. 256-287), fiale fusiformi (cat. nn. 288-291), *kantharos* e *skiphos* (cat. nn. 292-293), olle e coperchi (cat. nn. 294-328), ollette (cat. nn. 329-330), pedina (cat. n. 331), piatti (cat. nn. 332-339), *rython* (cat. n. 340). All'interno di questa grande divisione è stata operata una suddivisione in base alle diverse tecniche di lavorazione presenti nella collezione vitrea museale (vetro soffiato a mano libera, vetro soffiato a stampo, vetro fuso, vetro colato o soffiato entro stampo e poi molato), all'interno di questa suddivisione i vetri sono stati elencati seguendo l'ordine cronologico iniziando dai reperti più antichi. Per quelle classi di vasellame formate da un numero considerevole di pezzi (come, ad esempio, i balsamari) oppure da vasi vitrei realizzati con caratteristiche tecniche diverse (come le bottiglie e le coppe) si è ricorsi a una ulteriore suddivisione in sottoclassi. Ad esempio, la grande classe dei balsamari è stata divisa, sulla base delle differenti tecniche di lavorazione del vetro, in due settori: balsamari soffiati a stampo e balsamari soffiati a mano libera. Nel paragrafo dei balsamari soffiati a stampo viene presentato l'unico esemplare realizzato con questa tecnica conservato nel Museo di Padova. Si tratta di un balsamario configurato a testa di Medusa in vetro azzurro (cat. n. 5); un esemplare molto bello proveniente da una tomba rinvenuta nel 1954 a Vigorevea, frazione di S. Angelo di Piove (Padova) databile alla seconda metà del I secolo d.C. I più numerosi balsamari soffiati a mano libera (cat. nn. 6-223) sono stati ulteriormente suddivisi in nove sottoclassi in base agli elementi morfologici: balsamari di grandi dimensioni (cat. nn. 6-25), a ventre discoide (cat. nn. 26-28), a corpo sferoidale (cat. nn. 29-55), a corpo piriforme (cat. nn. 56-101), a corpo ovoidale (cat. nn. 102-103), troncoconici e campaniformi (cat. nn. 104-125), tubolari (cat. nn. 126-203), olliformi (cat. nn. 204-208), balsamario con depressioni (cat. n. 209) più due classi miscellanee comprendenti una i balsamari che non trovano riscontro nelle classificazioni più note (cat. nn. 210-215) e un'altra classe per una serie di balsamari fusi dall'azione del fuoco, appiccato probabilmente al momento della inumazione del defunto, per i quali è difficile, a causa delle precarie condizioni di conservazione dei reperti, stabilire la precisa classe di appartenenza (cat. nn. 216-223). La classe delle bottiglie, invece, è stata divisa dapprima in bottiglie (cat. nn. 231-233) e bottiglie ansate (cat. nn. 234-243) e all'interno di questi due gruppi in bottiglie soffiate a stampo e bottiglie soffiate a mano libera. Le coppe sono state distinte in base alla tecnica di esecuzione in due grandi classi: coppe di vetro colato o sof-

fiato entro stampo e poi molato (cat. nn. 256-272) con una ulteriore suddivisione fra le coppe monocrome e quelle a mosaico e coppe soffiate a stampo e a mano libera (cat. nn. 273-287). Fra gli esemplari più interessanti della collezione museale si segnalano, oltre al già citato balsamario configurato a testa di Medusa (cat. n. 5), una bottiglia con il corpo decorato da solcature verticali poco profonde ottenute mediante una prima soffiatura a stampo, seguita poi da una soffiatura a canna libera, databile al III-IV secolo d.C. (cat. n. 231); un *amphoriskos* in vetro blu chiaro proveniente da Granzette di Schiavona (Este), databile alla prima metà del I secolo d.C.-prima metà del secolo successivo (cat. n. 1) e un *kantharos* in vetro azzurro recuperato in una tomba rinvenuta nel 1954 a Vigorovea (Padova), databile alla seconda metà del I secolo d.C., con anse tortili (una purtroppo mancante) impostate in prossimità del fondo e sviluppate sino all'altezza dell'orlo (cat. n. 292).

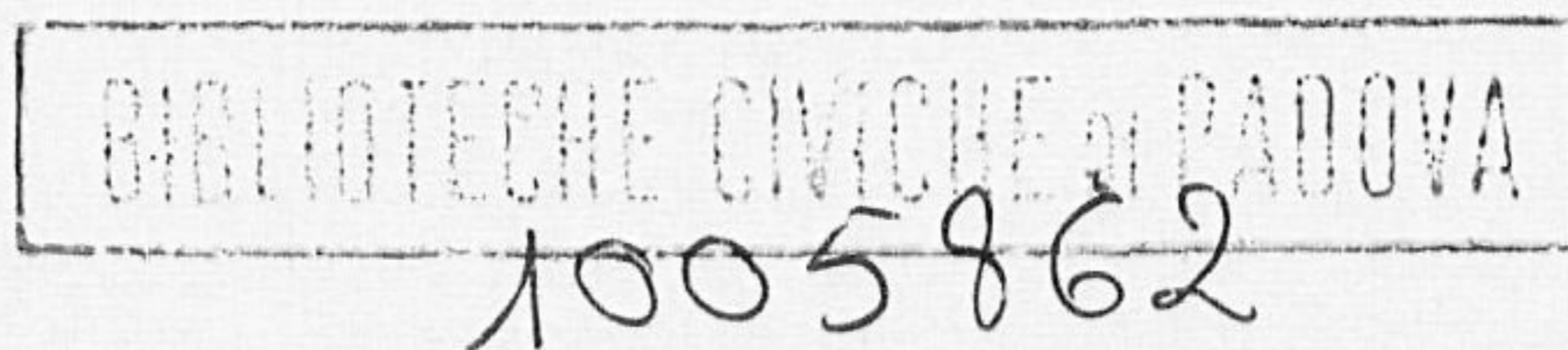
Al catalogo seguono sei schede f.t. che ricompongono il corredo funebre (fittile, vitreo, metallico) di sei sepolture ritrovate a Padova e nel suo territorio (Mandria, Vigorovea, frazione di S. Angelo di Piove, Arzegrande) fra il 1821 e il 1967 (pp. XXII-XXIV).

Il volume è completato da una serie di apparati molto utili agli studiosi comprendenti le corrispondenze inventariali (pp. 206-235), una esaustiva bibliografia generale molto aggiornata (pp. 236-253), gli indici delle provenienze e delle raccolte (pp. 254-255).

Conclude il volume il *Glossario del vetro antico* (pp. 258-277) a cura di Annamaria Larese, Gioia Meconcelli Notarianni, Marco Verità, con traduzione in inglese di David Whitehouse. Un valido e utilissimo strumento di lavoro per gli studiosi del vetro antico che chiude tutti i volumi del "Corpus delle collezioni archeologiche del vetro nel Veneto" e che recentemente, in occasione del XIV Congresso Internazionale dell'Association Internationale pour l'Histoire du Verre (AIHV) svoltosi a Venezia e Milano dal 27 ottobre al 1 novembre 1998, è stato pubblicato in forma arricchita e con una veste editoriale autonoma nella collana "Contributi storico-tecnici", 4) avvalendosi in questa edizione anche del contributo scientifico di Daniela Ferrari che si è affiancata alla *équipe* degli studiosi precedentemente citati.

Daniela Stiaffini

Collaboratore Soprintendenza Archeologica
della Toscana



FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI MARZO 1999
DA LA GRAFICA & STAMPA S.R.L., VICENZA
PER CONTO DI MARSILIO EDITORI S.P.A. IN VENEZIA

Co
Sist