BOLLETTINO

DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

ANNATA XCI - 2002

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente	:	G. Pisani, Assessore alla Cultura
Direttore del Bollettino	:	D. Banzato
Direttore Editoriale del Bollettino	:	G. Zampieri
Redattori	:	B. Callegher, M. Cisotto Nalon, M. Magliani, G. Mantovani, R. Parise, F. Pellegrini, G. Smojver
Segretari di redazione	:	A. Guaran, M. Varotto
Collaboratori	:	G. Bejor, V.C. Donvito, B. Lavarone, M. Paccagnella, E. Gusella
Direzione e amm.	:	Via Porciglia, 35 - 35121 Padova tel. 049/8204509 - fax 049/8204566

BIBLIOTECA CIVICA
DI PADOVA
DIREZ.
D
III
1/91

DP 40.9

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

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

ANNATA XCI - 2002

BIBLIOTECHE CIVICHE DI PADOVA

Comune di Padova
Biblioteche

Cod. Bibl. 55

BID TO0 0178926

INV 1018164

Realizzazione editoriale a cura di Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia
ISBN 88-317-8358-0

SOMMARIO

Arte antica e moderna

G. ZAMPIERI, *Il sito e l'area archeologica dell'insediamento Scrovegni* ..... *Pag.* 5

I. COLPO, *Frammenti di affresco di età romana da Padova e territorio* ..... » 73

D. BANZATO, *Una piccola scheda per Francesco Bertos* ..... » 87

M. MUNARINI, *Di alcune scodelle apotecarie da Padova e di antiche, specifiche committenze* ..... » 93

S. GUERRIERO, *Per l'attività padovana di Giovanni Bonazza e del suo "valente discepolo" Francesco Bertos* ..... » 105

R. RIGATO, *Francesco Zannoni di Cittadella: pittore e restauratore di dipinti nella seconda metà del Settecento a Padova* ..... » 121

Numismatica

B. CALLEGHER, *Una recente acquisizione di un raro decanummo di Giustiniano I* ..... » 155

F. PIGOZZO, *Segnalazione di denari veronesi in Austria e in Croazia* ..... » 163

GIROLAMO ZAMPIERI

Il sito e l'area archeologica dell'insediamento Scrovegni

Esiste, benché ridotto – con la stessa forma della città antica – alla condizione di "rudere archeologico", l'anfiteatro romano, cui si pose mano probabilmente in età augustea. Interna ad esso si trova la *Chiesa di santa Maria della Carità dell'Arena* detta anche *Cappella dell'Annunziata* o *degli Scrovegni* o *dell'Arena* o *di Giotto*, uno dei monumenti più insigni dell'arte occidentale e una memoria insostituibile di storia, il cui progetto, di perfetta compiutezza nei contorni e nella trama, sboccia dall'incontro tra un dinamico e ricchissimo signore di Padova, Enrico Scrovegni, figlio di quel Reginaldo posto dall'Alighieri entro la bolgia degli avari (*Inferno,* XVII, 64-75), e un pittore di eccezionale talento, Giotto appunto, cui Dante gli assegnò il primo posto fra i pittori del suo tempo (*Purgatorio*, XI, 94-96).

Una lettura corretta della lunghissima vertenza legale tra i conti Gradenigo e il Comune di Padova per il possesso del prezioso monumento, che – esclusi gli *augmenta* posteriori – il 25 marzo 1305[1] si consegnava defi-

[1] A. MOSCHETTI, *Questioni cronologiche giottesche*, "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova", XXXVII (1920-21), n.s., Dispensa III-IV, pp. 181-185, 191 ss.; IDEM, *La Cappella degli Scrovegni e la Chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano 1934, pp. XIII-XIV; IDEM, *Principale palacium communis Padue*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", X-XI (1934-39), n.s., p. 189. Sulla data che ricorda la solenne consacrazione della Cappella, cioè il 25 marzo 1305, si sono espressi tutti gli studiosi, con rare eccezioni (per esempio: P. SELVATICO, *L'Oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova e i Freschi di Giotto in esso dipinti*, in *Scritti d'Arte*, Firenze 1859, pp. 220, 284 nota 6; IDEM, *Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni*, in *Dante e Padova. Studj storico-critici*, Padova 1865, p. 136; A. GLORIA, *Sulla dimora di Dante in Padova*, in *Dante e Padova...* cit., pp. 27-28, nota 37, pp. 187-188, nota 14; A. TOLOMEI, *La Chiesa di Giotto nell'Arena di Padova* [Biblioteca Civica di Padova, B.P. 12/1443], p. 9; IDEM, *La Cappella degli Scrovegni e l'arena di Padova. Nuovi appunti e ricordi XX settembre MDCCCLXXXI*, in *La Cappella degli Scrovegni di Padova [dal volume A. Tolomei "Scritti vari" 1894. Pag. 39 a 51. 69 a 82... in occasione del VI centenario di Giotto]*, Padova 1937, p. 22; A. BELLONI, *Nuove osservazioni sulla dimora di Dante in Padova*, "Nuovo Archivio Veneto", XLI [1921], particolarmente pp. 61-63, 66-68; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana, V. La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907, p. 307; I.B. SUPINO, *Giotto*, Firenze 1920, pp. 118-119; IDEM, *Giotto a Padova*, Bologna 1921, p. 4 dell'estratto [Biblioteca Civica di Padova, B.P. 5596]; IDEM, *Giotto*, Firenze 1927, p. 67; R. SALVINI, *Giotto. La Cappella Scrovegni*, Firenze 1951, p. 5). Ne ricordo alcuni: D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963, p. 117; A.M.

nitivamente nella sua realtà formale e funzionale, resta affidata alla mediazione delle informazioni recuperate dalle fonti e dalle carte d'archivio edite all'indomani della deliberazione del Consiglio comunale in data 10 maggio 1880[2] con la quale si approvava l'acquisto del fondo detto l'"Arena" e l'area dove ora sorgono i giardini pubblici, nonché tutti i diritti che gli eredi Foscari potevano vantare sulla Cappella degli Scrovegni. Che poi si fosse trattato di una lunga vertenza legale, il cui inizio riposa sull'intervento del 1817 presso i Gradenigo, ne è testimonianza proprio la *Relazione* del 1880, di cui ne riporto alcune righe significative: "In verità spese Giotto minor tempo a creare quella meraviglia dell'arte che è la Chiesetta dell'Annunziata nell'Arena, di quello che noi a venir a capo di un provvedimento che la salvi da minacce di dispersione o di ruina. Poiché al primo bastò una

ROMANINI, *Giotto e l'architettura gotica in Alta Italia*, "Bollettino d'Arte", L (1965), Serie V, III-IV, p. 169; C. BELLINATI, *La Cappella degli Scrovegni*, in *Padova. Basiliche e Chiese, Parte prima. Le Chiese dal IV al XVIII secolo*, a cura di C. BELLINATI-L. PUPPI, Vicenza 1975, p. 247; IDEM, *La Cappella di Giotto all'Arena (1300-1306). Studio storico-cronologico su nuovi documenti*, Padova 1976, pp. 9-10 e nota 2; IDEM, *Un inventario di beni mobili e immobili della Cappella Scrovegni all'Arena*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini, I. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di R. AVESANI-G. BILLANOVICH-G. POZZI, Padova 1979, p. 472; IDEM, *Novità su Giotto a Padova*, in "Ecclesia. Arte, architettura e comunicazione", marzo 1996, pp. 26-27; IDEM, *Padova felix. Atlante iconografico della Cappella Scrovegni. Giotto 1300-1305*, Ponzano (Treviso) 2000, pp. 6, 161; IDEM, *L'estetica teologica nel ciclo di affreschi della Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, in *Giotto e il suo tempo*. Catalogo della mostra ideata e curata da V. SGARBI, Milano 2000, p. 87; IDEM, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena (25 marzo 1303-2003)* (Quaderni dell'Archivio Vescovile e della Biblioteca Capitolare di Padova, 2), Padova 2003; S. BANDERA BISTOLETTI, *Giotto. Catalogo completo*, Firenze 1989, p. 64; F. FLORES D'ARCAIS, *Precisazioni e proposte per la datazione della decorazione dell'abside della Cappella degli Scrovegni*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Milano 1994, p. 13; EADEM, *Giotto*, Milano 2001, p. 139; M. BOSKOVITS, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, a cura di A. TARTUFERI, Prato 2000, p. 84; S. BORTOLAMI, *Giotto a Padova: le occasioni per un incontro*, in *Giotto e il suo tempo...* cit., p. 23; G. PINNA, *Questioni di metodo: il cosiddetto "Maestro del coro degli Scrovegni" e la bottega di Giotto a Padova*, in *Giotto e il suo tempo...* cit., p. 150.

[2] "Consiglio Comunale di Padova. Sessione straordinaria autorizzata dalla R^a Prefettura con Decreto 5 Maggio 1880 N 164/5297. Seduta pubblica 10 Maggio 1880. Proposte relative alla Cappella degli Scrovegni al trasferimento del giuspatronato sulla Cappella stessa dai Nob. Co. Gradenigo Baglioni e Consorti nel Comune ed all'acquisto dei terreni e fabbricati dell'Arena. L'Assessore Tolomei legge la relazione [...]. Le proposte della Giunta vengono successivamente e complessivamente approvate per alzata e seduta da voti favorevoli 45 contrari 0. La proposta del Sig. Prof. Coletti di pubblicare la relazione dell'onor. Tolomei è pure approvata per alzata e seduta da voti favorevoli 44 contrari 0". Il Prefetto di Padova, in data 14 giugno 1880, comunica al Sindaco che "La Deputazione in seduta 11 corrente mese ha approvata la suddetta deliberazione [n. 8272/770]": Archivio di Stato di Padova, *Archivio Notarile-Padova*, III serie. *Atti Pubblici rogati dal Notaro Luigi Pollini*, vol. 444, Atto 888 Rep./1961 Reg., anno 1881.

parte del tempo fra il 1305 ed il 1306, laddove a noi sinora occorsero a tentarne il riscatto per l'arte e per la civiltà non meno di tredici anni [...]"[3]. Sono parole di Antonio Tolomei, con le quali egli apre il circostanziato profilo del Maestro toscano in una sorta di enunciazione programmatica, che trova riscontro – e suggello – nelle pagine sulla *Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova*[4].

Su questa lunga vicenda culturale così accidentata ma viceversa così sicura nella certezza della volontà del Comune di Padova di acquisire il capolavoro giottesco, è opportuno ricordare anche la brillantissima analisi di Alessandro Prosdocimi il quale, facendo tesoro del precedente impegno di numerosi studiosi e con contributi nuovi d'informazione ravvivati da feconda intelligenza critica, nella "monografia" sulla Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento, che esaurisce interamente il n. 1 dell'annata 1960 del "Bollettino del Museo Civico di Padova"[5], si dimostra assai attento alla lezione del Tolomei e di altri prima di questi: il Rossetti[6], il Moschini[7], il Selvatico[8], il Moschetti[9], per citare alcuni esempi tra i tanti che si potrebbero addurre, e insiste – non a torto – sulla possibilità di restituire i lineamenti dell'attività, assidua e tenace, della Civica Amministrazione attraverso il riesame di certe carte d'archivio e di preziosi disegni e rilievi smarriti nelle vicende dell'ultimo conflitto mondiale.

Il miracolo pittorico di Giotto capace di conciliare, in evento d'armonia formale, il "[...] concetto con la forma, l'idealità col reale, il sentimento della vita con la religione del dolore [...]"[10], costituisce un *topos* destinato a influenzare numerosi artisti e, al tempo stesso, a stimolare l'immaginazione letteraria. La chiesetta è d'una prosa architettonica assai sempli-

[3] A. TOLOMEI, *Relazione letta nella seduta del 10 maggio 1880*, in *Atti del Consiglio Comunale anno 1880*, Padova 1881, p. 51 (Biblioteca Civica di Padova, D.P. 15); IDEM, *La Chiesa di Giotto di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'Arena. Proposta di Transazione fatta dalla Giunta ed accettata dal Consiglio comunale di Padova nella seduta del 10 Maggio 1880* (Biblioteca Civica di Padova, B.P. 12/1443), p. 3; IDEM, *La Chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'Arena*, in A. TOLOMEI, *Scritti vari 1894*... cit., p. 7.

[4] IDEM, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova. Nuovi appunti e ricordi*... cit.; IDEM, *La Cappella degli Scrovegni*... cit., pp. 19-31.

[5] A. PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLIX (1960), n. 1.

[6] G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova, Con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose Notizie*, Parte Prima, Padova 1780, pp. 23-31.

[7] G. MOSCHINI, *Guida per la Città di Padova*, Venezia 1817, pp. 5-8.

[8] P. SELVATICO, *L'Oratorio dell'Annunziata*... cit., pp. 215-287.

[9] MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e la Chiesa degli Eremitani a Padova*... cit.

[10] TOLOMEI, *Scritti vari*... cit., p. 11.

ce: per essa, com'è noto, è stato più volte fatto il nome sia dello stesso Giotto sia del geniale frate Giovanni degli Eremitani[11], ma gran parte della

[11] A. MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze 1904, p. 24; IDEM, *Principale palacium...* cit., p. 138. Di quest'avviso sono pure G. HARTSARICH, *Enrico Scrovegni e la Cappella nell'Arena di Padova*, "La Lettura", rivista mensile del Corriere della Sera, XXV (1925), n. 3, p. 205 e C. BELLINATI, *Novità su Giotto a Padova...* cit., p. 26; IDEM, *L'estetica teologica...* cit., p. 87; IDEM, *La rappresentazione giottesca dei Vizi e delle Virtù*, "Padova e il suo territorio", XVII (2002), n. 97, p. 32; IDEM, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto...* cit., p. 15 nota 10; p. 21; p. 25 nota 31. Annoto però che lo studioso, in un suo precedente lavoro, attribuisce a Giotto anche il progetto architettonico della Cappella, accogliendo così l'ipotesi del Gioseffi: BELLINATI, *La Cappella di Giotto all'Arena...* cit., p. 13 e nota 23. Il Gioseffi (*Giotto architetto...* cit., pp. 34, 43, 45), attribuendo a Giotto stesso il disegno e la progettazione della Cappella, riprende una tesi già avanzata dal Selvatico nel 1859: SELVATICO, *L'Oratorio dell'Annunziata...* cit., p. 224. Al riguardo Cesare Brandi, commentando l'ipotesi del Gioseffi, così scrive: "La tesi si urta soprattutto sulla modestia architettonica della Cappella, che già al Supino [*Giotto...* cit., 1920, pp. 119-120] non era parso potesse sostenere il nome di Giotto; ma poi anche su considerazioni cronologiche e stilistiche". Lo studioso, tuttavia, nelle pagine successive, ritorna sul problema della "paternità giottesca della costruzione della Cappella" con qualche indizio di non totale esclusione: C. BRANDI, *Giotto*, Milano 1983, pp. 162, 166-167. Giotto architetto della Cappella Scrovegni? La bibliografia è vastissima. Seguono l'ipotesi del Gioseffi il Semenzato, la Romanini, la Jacobus, la D'Arcais e il Fremantle, solo per citare alcuni esempi tra i tanti che si potrebbero addurre: C. SEMENZATO, *Recensione* a GIOSEFFI, *Giotto architetto...* cit., "Arte Veneta" per gli Ottant'anni di Giuseppe Fiocco, XVIII (1964), pp. 197-198; A.M. ROMANINI, *Giotto a Padova e il Trecento architettonico padano e veneto*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", VII (1965), Parte II, pp. 264-279, particolarmente pp. 271-272, 274, 277-279; EADEM, *Giotto e l'architettura gotica in Alta Italia...* cit., pp. 160-180, particolarmente pp. 165-168, 171-172, ivi ampia bibliografia; L. JACOBUS, *Giotto's design of the Arena Chapel, Padua*, "Apollo", dicembre 1995, pp. 37-42; FLORES D'ARCAIS, *Giotto...* cit., pp. 139, 360; R. FREMANTLE, *Dio e denaro: Giotto e la cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo...* cit., p. 62. Irene Hueck, nella sua brillante analisi sui "cambiamenti fatti dallo Scrovegni alla cappella", opina al riguardo: "La costruzione relativamente semplice potrebbe essere sua [di Giotto], ma non sappiamo se Giotto era a Padova nel 1302-1303. Ha più senso far risalire a Giotto lo schizzo della costruzione, se costruzione e affreschi si mostrassero parte di un progetto unitario": I. HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis varänderungen der Arenakapelle*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII (1973), fascicoli 2-3, pp. 279-280. Sulla "questione attribuzionistica della forma edilizia della Cappella" sempre utili i contributi del Mellini (*Bibbia Istoriata Padovana della fine del Trecento. Pentateuco-Giosuè-Ruth*, a cura di G. FOLENA-G.L. MELLINI, Venezia 1962, pp. XL-XLIV, nota 3), e del Prosdocimi (*Elementi per i restauri al Convento degli Eremitani*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LIII [1964], n. 2, pp. 22-23). Nel saggio sul complesso dell'ex Convento degli Eremitani, ora sede dei Musei Civici di Padova, il Prosdocimi propone un interessante confronto tra la Cappella degli Scrovegni e la cappellina duecentesca dell'ex Convento, che attualmente ospita la prestigiosa collezione archeologica donata dal prof. Calogero Casuccio, sulla cui parete di fondo vi è ancora parte di un affresco con la Madonna e Bimbo seduta in trono, "[...] opera trecentesca di Giusto de' Menabuoi" (G. FIOCCO, *I chiostri degli Eremitani*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LIII [1964], n. 2, p. 12). Leggiamo alcune righe significative dell'articolo del Prosdocimi: "Quest'ala così bassa era l'ala nord, certamente la più antica del vecchio con-

critica ha respinto quest'ultima ipotesi. Il Bettini, per esempio, in un suo magistrale saggio sulla chiesa degli Eremitani, acutamente commentava che essendovi stato, già all'atto della fondazione della Cappella dell'Arena, un rapporto difficile tra i frati ed Enrico Scrovegni, in quanto il ricco padovano non si era attenuto ai patti che prevedevano la costruzione di *unam parvam ecclesiam in modo quasi cuiusdam oratorii*, mentre invece vi aveva aggiunto un campanile le cui campane disturbavano il vicino convento e l'aveva abbellita e decorata *potius ad pompam et ad vanam gloriam et questum quam ad Dei laudem, gloriam et honerem*, riusciva poco credibile pensare che proprio un frate eremitano avesse progettata una costruzione le cui dimensioni e ricchezza erano state causa di querela[12]. Ma non voglio qui invadere il campo dello storico dell'arte, poiché il mio intento porta a impiantare l'allestimento di un discorso sul sito e sull'area archeologica del monumento giottesco, che compete senz'altro alla mia condizione di archeologo.

La Cappella degli Scrovegni – l'avevamo annotato in esordio – insiste su un'area archeologica di estremo interesse per la presenza dell'anfiteatro romano, che conservò durante il Medioevo, e conserva tuttora, il nome più usato anche in latino di *harena*, termine che, dall'originario significato di sabbia, viene poi usato per indicare lo spazio dove si svolgevano i combattimenti dei gladiatori (*munera*) e le cacce alle fiere (*veneationes*). E arena è il nome che ricorre sempre nei documenti antichi, dal decreto di donazione dell'imperatore Enrico IV al Vescovo di Padova Milone[13] al contratto d'acquisto, nel 1300, tra Enrico Scrovegni e Manfredo Dalesmanini della proprietà che si estendeva a est dell'arena fino alla via Porciglia e a sud

vento. In essa si è ritrovata e liberata da pareti interne aggiunte una cappellina a pianta rettangolare con volta a botte [...]. L'architettura [...] ricorda, in forma più elementare e povera, lo schema della vicina cappella degli Scrovegni, essa è stata certamente la prima cappella dei monaci nel povero convento che con i loro pochi mezzi costruivano, prima dell'intervento in loro favore del Comune di Padova, subito dopo la donazione di Maria di Zaccaria [una Dalesmanini] dell'Arena. Non sarà male ricordare che la cappella degli Scrovegni fu edificata al principio del '300 e quindi forse cinquant'anni dopo. Questa, come più volte osservato, presenta uno schema architettonico molto semplice e per così dire arcaico conservato probabilmente per ragioni di devozione. La cappellina ora scoperta, distante poche decine di metri, può aver fornito questo suggerimento".

[12] S. BETTINI, *La Chiesa degli Eremitani di Padova. Parte prima*, in S. BETTINI-L. PUPPI, *La Chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza 1970, pp. 17-18. Sul documento cfr. O. RONCHI, *Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Cappella degli Scrovegni*, "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova", LII (1935-36), n.s., *Memorie della Classe di Scienze Morali*, pp. 205-211; BELLINATI, *La Cappella di Giotto all'Arena*... cit., pp. 21-23.

[13] *26 Giugno 1090*: A. GLORIA, *Codice Diplomatico Padovano dal secolo sesto a tutto l'undecimo*, Venezia 1877, pp. 328-330, n. 304.

fino al fiume Piovego[14]. Nell'atto di donazione di Enrico IV, come Adamo Pivati ha ben colto in margine a un suo contributo, quanto mai garbato e stimolante, del 1740-43, vengono enumerate "[...] una per una distintamente tutte le largizioni [...], e menzionando espressamente: *Arenam quoque cum Satyro, cum famulis et famulabus ad eam pertinentibus*[15] [...] *concedimus et donamus* [...]"[16]. Quindi – prosegue lo studioso – "han dedotto i nostri scrittori con molta ragione, che non già mica un *sol teatro di pietra* fosse in Padova ne' secoli gentileschi, ma almen certo due, cioè l'*Arena* ed il *Satiro*, detto anche *Zairo*; il primo de' quali servisse per gli spettacoli agonali, ed il secondo per le rappresentazioni s[c]eniche". Così, di fatto, si dipanano le testimonianze letterarie confidateci dallo Scardeone, dal Pignoria, dal Portenari e dall'Orsato sull'esistenza a Padova di questi due "teatri", per i quali lo stesso Pivati chiama in causa pure il Cavacio che interpreta *cum Satyro* come un riferimento allo Zairo, cioè al teatro romano del Prato della Valle[17], ipotesi che sembra condivisa da altri studiosi, tra cui ultima la Collodo[18], ma non dalla Gasparotto[19], dal Bosio[20] e dal Rosada[21], il quale scrive che è assai più plausibile "[...] che il termine si riferisca, data anche

[14] "[...] *Arena posita est Padue juxta locum fratrum heremitanorum jura Bagoti et flumen* [...]". Pergamena 6 febbraio 1300, Archivio Foscari-Gradenigo, Venezia. Cfr. TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*... cit., p. 24, nota 12.

[15] A. PIVATI, *Apologia della città di Padova per ciò che grandemente si dubitava dal chiariss. scrittore della Verona illustrata, se negli antichi secoli essa città avesse Anfiteatro stabile*, Padova 1819 (Biblioteca Civica di Padova, B.P. 495/XVII. Cfr. anche il ms B.P. 125/V), pp. 23-24.

[16] GLORIA, *Codice Diplomatico Padovano*... cit., p. 329.

[17] J. CAVACIO, *Historiarum Coenobii D. Justinae Libri Sex*, Patavii MDCXCVI [seconda edizione], pp. 56-57.

[18] S. COLLODO, *Il Prato della valle nel Medioevo. Storia della rinascita di un'area urbana nel processo di sviluppo delle istituzioni e della società di Padova*, in *Prato della Valle. Due millenni di storia di un'avventura urbana*, a cura di L. PUPPI, Padova 1986, p. 62, nota 74. Cfr. inoltre: S. ORSATO, *Historia di Padova*, Padova 1678, p. 247; J. BRUNACCI, *Chartarum Coenobii S. Justinae Explicatio*, Padova 1763, Caput XV, pp. 157-158; G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture ed architetture di Padova*, Padova 1765, p. 215. *Satyro* come luogo di spettacolo diverso dall'anfiteatro e dal teatro: G. ONGARELLO, *Cronaca di Padova* (ms Biblioteca Civica di Padova, B.P. 4779/5), cc. 10*r.*,11*v.*-*r.*,12*v.*; N. FASOLO, *Historia Padovana* (ms Biblioteca Civica di Padova, B.P. 382), cc.18-19; A. NOALE, *Dell'antichissimo Tempio scoperto in Padova negli anni MDCCCXII e MDCCCXIX. Illustrazione archeologica*, Padova 1827, p. 14; L. BUSATO, *Padova città romana dalle lapidi e dagli scavi*, "Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria", Serie Terza, Miscellanea, vol. X, Venezia 1877, p. 56; B. BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova 1921, pp. 7-8.

[19] C. GASPAROTTO, *Patavium municipio romano*, Venezia 1928, pp. 101-102.

[20] L. BOSIO, *L'età preromana e romana*, in *Prato della Valle*... cit., p. 39, nota 32.

[21] G. ROSADA, *Gli edifici di spettacolo di Padova e Asolo*, in *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana* (Antichità Altoadriatiche, XLI), Udine 1994, p. 216, nota 44.

BIBLIOTECA CIVICA PADOVA

l'indicazione vicina di *harena*, proprio all'anfiteatro, in un tempo quando scambi e confusioni tra gli edifici di spettacolo erano comuni [...]". A rendere espliciti i contenuti e gli inviti all'identificazione del monumento romano ci si mette anche il Furlanetto il quale, parlando dello *Zairo*, ribadisce che ci sono diverse opinioni intorno alla derivazione di questa voce[22].

Alcune tra le più belle pagine della *Relazione al Consiglio comunale* e della pubblicazione sulla *Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova* di Antonio Tolomei sono dedicate ai documenti e alle carte d'archivio: ne raccoglierò qualche spunto e qualche citazione. Per esempio, quella sul contratto d'acquisto tra lo Scrovegni e il Dalesmanini per il fondo dell'Arena, ch'era in quel tempo, cioè nel 1300, caratterizzato da "[...] *una domus intus magna murata et solarata coperta cupis cum stupa prope posita in medio ipsius Arene cum loca post ipsam domum*, e con altre costruzioni di minor conto accanto all'edificio principale, parte in muro e parte in legno, *pro stallis ab equis* [...], e infine *cum uno dojone coperto cupis posito super portam a via, e cum alio dojone murato et solarato cupis cum porta posito super flumen*; poi viti ed alberi fruttiferi nel recinto stesso dell'Arena"[23].

Purtroppo non è possibile riconoscere i lineamenti planimetrici delle strutture architettoniche dei Dalesmanini[24], che molto probabilmente s'adagiavano, almeno in parte, su quelle romane dell'anfiteatro, né è possibile sapere la quantità delle eventuali demolizioni effettuate dallo Scrovegni per la costruzione del suo palazzo, che seguiva l'andamento del muro mediano dell'arena e che era considerato tra "i più sontuosi del tempo e celebrato con superbe lodi dai cronisti medievali"[25]. Siamo certi, invece, che la Chiesa dedicata a santa Maria della Carità, che lo Scrovegni volle sorgesse attigua al suo palazzo[26], "[...] poggia la sua facciata sul muro romano (C) usufruendone come fondazione fino alla quota di m 3,00-4,00, oltrepassato uno strato di limi e argilla da esondazioni fluviali cui segue uno

[22] G. FURLANETTO, *Dalla origine di Padova all'anno trecento trenta dell'era cristiana, in cui Costantino Magno trasportò la sede dell'impero a Costantinopoli*, in *Guida di Padova e della sua Provincia*, Padova 1842, pp. 26-27.

[23] TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni...* cit., pp. 11-12 e nota 2.

[24] Ma il loro complesso edilizio è diligentemente descritto nell'atto di compravendita tra Manfredo Dalesmanini ed Enrico Scrovegni: cfr. TOLOMEI, *La Chiesa di Giotto...* cit., doc. II, pp. 29-31.

[25] MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni...* cit., p. VIII.

[26] Secondo il Gioseffi il collegamento tra il palazzo e la Cappella non sarebbe avvenuto al tempo di Enrico Scrovegni. Infatti, lo studioso così scrive: "[...] i successori degli Scrovegni [...] desiderano ascoltare messa senza mescolarsi alla gente comune: fanno costruire una cameretta sopra la sacristia e stabiliscono un collegamento con il palazzo [...] mediante passarella su un tratto di muro, visibile del resto nella settecentesca pianta del Valle [...]": GIOSEFFI, *Giotto architetto...* cit., p. 43, fig. 32D.

strato di sabbia e ghiaia, terreno migliore per le fondazioni"[27]. Ma, com'è noto, secondo alcuni studiosi un'altra chiesetta sarebbe sorta anche prima nel nome della Vergine Annunziata, a cui traevano in solenne processione il 25 marzo di ogni anno il clero, le autorità civili, le corporazioni e i cittadini per partecipare alle sacre funzioni e alla rappresentazione del dramma sacro dell'Annunciazione. È presumibile che per tale costruzione, qualora fosse esistita, ma l'ipotesi è severamente negata dal Bellinati e prima ancora dalla Gasparotto[28], si fossero utilizzati i "ruderi" dell'anfiteatro, com'è documentato sicuramente per la Cappella di Giotto, nella cui parete settentrionale e nella cripta si possono osservare alcuni elementi lapidei, certamente provenienti dalla vicina arena. Certo, si deve far caso e prendere atto che l'uso di riutilizzare i materiali antichi, causato sia da involuzioni economiche sia da mutamenti spirituali e religiosi, conduceva anche alla distruzione dei templi e dei monumenti pagani, molti dei quali furono demoliti per innalzare chiese e *martyria* cristiani.

Impossibile risulta l'accertamento dell'attività costruttiva del predecessore dello Scrovegni e il luogo preciso sul quale sorgeva il complesso di immobili dei Dalesmanini[29], la cui demolizione poteva in qualche modo preoccupare il nuovo proprietario. L'interesse dell'architetto, chiamato dallo Scrovegni, doveva essere inizialmente rivolto a misurare la struttura del sito antico destinato ad accogliere il palazzo, poiché esso segue l'andamento del muro dell'arena per un ampio tratto. Ecco. Dagli atti notarili riguardanti i numerosi passaggi di proprietà del possesso Dalesmanini[30], non si può non

[27] G. TOSI, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana* (in corso di stampa).

[28] C. GASPAROTTO, *Critica della cronologia tradizionale della Cappella degli Scrovegni*, "Padova e la sua provincia", XII (1966), n. 10, p. 6; BELLINATI, *La Cappella di Giotto all'Arena...* cit., p. 11 e nota 7; IDEM, *La rappresentazione giottesca...* cit., p. 32; IDEM, *L'estetica teologica...* cit., p. 87; IDEM, *Nuovi contributi alla conoscenza storica della Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", CIV (1991-92), Parte III, p. 6; IDEM, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto...* cit., p. 19. Tra gli studiosi che sostengono l'esistenza di una chiesetta preesistente cito, per esempio: G. GENNARI, *Annali della Città di Padova. Parte Terza. Dall'anno 1256. Fino all'anno 1318*, Bassano 1804, p. 89; P. SELVATICO, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'arena di Padova e sui Freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova 1836, p. 12 nota 2; MOSCHETTI, *La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti...* cit., pp. 12-15; SUPINO, *Giotto...* cit., 1920, p. 17; HARTSARICH, *Enrico Scrovegni...* cit., p. 205; D'ARCAIS, *Giotto...* cit., p. 139.

[29] Come ben vide la Gasparotto (*Critica della cronologia...* cit., I, p. 3), seguita dal Bortolami (*Giotto e Padova...* cit., p. 29), è difficile pensare che Enrico Scrovegni, "avveduto uomo d'affari", avesse pagata una forte somma "in contanti e in buona moneta" per un complesso di immobili considerato da alcuni un "tritume" da demolire e riedificare. Il palazzo dei Dalesmanini – ne fa fede il citato atto di compravendita (cfr. nota 23) – era signorile, con annessi bagni caldi e altri edifici accessori.

[30] Cfr. al riguardo: PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova...* cit., p. 6, nota 2.

rilevare il fatto che la proprietà del fondo denominato Arena sia stata per oltre 400 anni in mano ai Veneziani Foscari, cioè dal 1475 al 1880, benché per il matrimonio di Marta Foscari con un Gradenigo il possesso del fondo fosse passato a quest'ultimo. Ma già dal secolo XV, annota Andrea Moschetti[31], il palazzo Scrovegni era stato ridotto "[...] a classico stile, pur serbando l'antica mole e l'antico andamento [...]" che appaiono registrati in alcune piante di Padova dove il palazzo assume dimensioni riconoscibili: per esempio nelle piante di Giuseppe Viola Zanini del 1599 (fig. 1a-b), di Francesco Valegio e Catarino Doino (incc.) del 1606, di Vincenzo Dotto del 1623 (fig. 2), di Matthäus Merian (inc.) del 1640 (fig. 3), di Frederick de Wit (ed.) del 1693 (fig. 4), di Pierre Mortier (ed.) del 1704 (fig. 5) e di Giovan Battista Albrizzi (ed.) del 1751[32]. Ma, soprattutto, ove si proceda a un'analisi appena accorta della più famosa pianta di Padova di Giovanni Valle del 1784 (fig. 6), nelle cui linee si ritrova ancora la Padova medioevale, figlia diretta della sistemazione della città avvenuta in età romana, e si ritrovano forse elementi e spie della Padova più antica, specie dell'ultimo periodo della civiltà veneta, non può non sorprendere l'ampiezza del palazzo che si estende per circa un quarto del giro dell'arena allineando la sua facciata, e quella della Cappella, sul muro romano (C), "attualmente mancante – secondo il Prosdocimi – per tutta la lunghezza del vecchio palazzo", in realtà conservato ancora a tratti, tra cui alcuni con paramento a blocchetti lapidei, il cosiddetto *opus vittatum.* Anche nel disegno di Francesco Scoto, che precede di un secolo la pianta del Valle, si rileva la stessa ampiezza e lo stesso andamento della facciata del palazzo e della Cappella, ch'è "imprigionata" tra il palazzo stesso e il muro romano sormontato da merlatura ghibellina (fig. 7). Così nei disegni e acquerelli di Marino Urbani, di più esplicita finalità artistica, la Cappella e il palazzo assumono le stesse dimensioni e lo stesso percorso lungo il muro dell'anfiteatro romano.

Codesti spunti vengono qui energicamente ripresi e, a dar retta al Grossato il quale scrive che "[...] considerata la fedeltà e lo scrupolo con cui procedeva l'Urbani nel ritrarre gli esterni e gli interni dei monumenti [...]"[33], è assai probabile che il palazzo Foscari-Gradenigo, con a fianco la Cappella degli Scrovegni, si qualifichi in determinazione grafica di spazio funzionalmente e formalmente attendibile, cui già lo Scrovegni aveva provveduto a riempire con le sue costruzioni. Ma ecco i disegni della Collezione Urbani de Gheltof: il n. 32, sorprendente per la ricchezza e precisione dei

[31] MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni...* cit., p. IX.

[32] S. GHIRONI, *Padova – Piante e vedute (1449-1865) con saggio di Giuliana Mazza*, Padova 1988 (*Seconda edizione riveduta e ampliata*), nn. 13, 17, 25, 32, 41, 49, 61, 83.

[33] *Marino Urbani (1764-1853). Padova nel primo '800. Disegni e acquarelli.* Catalogo della mostra a cura di L. GROSSATO, Padova 1971, p. 102.

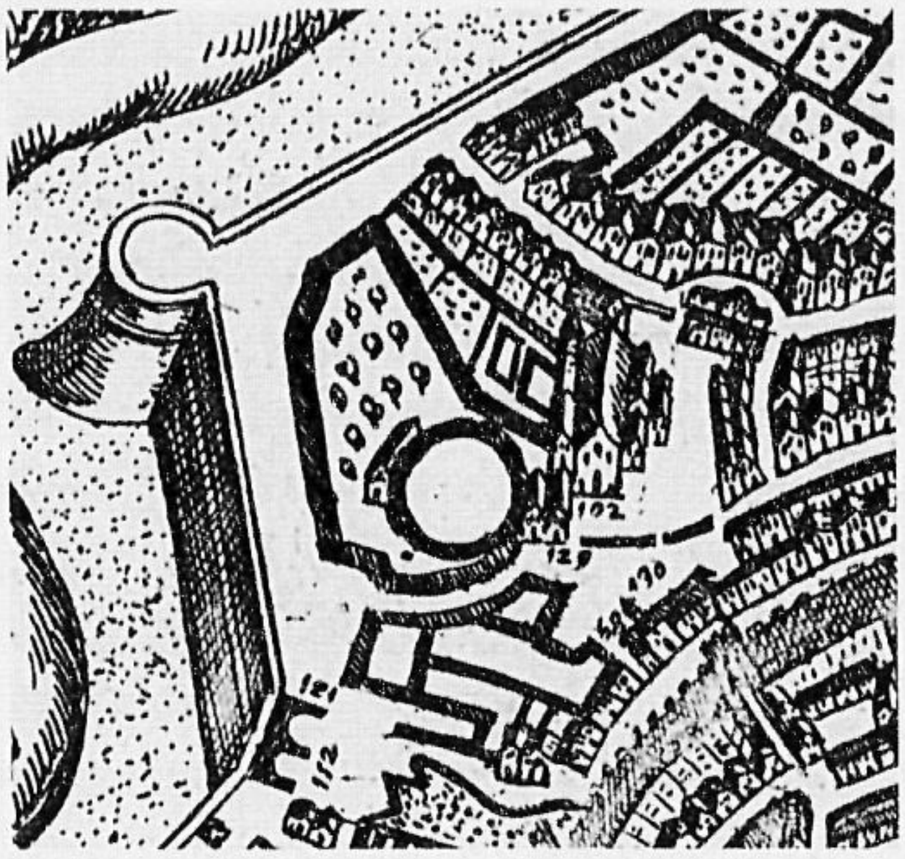


Fig. 1a - Giuseppe Viola Zanini [1599]: veduta di Padova, particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, RIP VII-987; F. 2630).

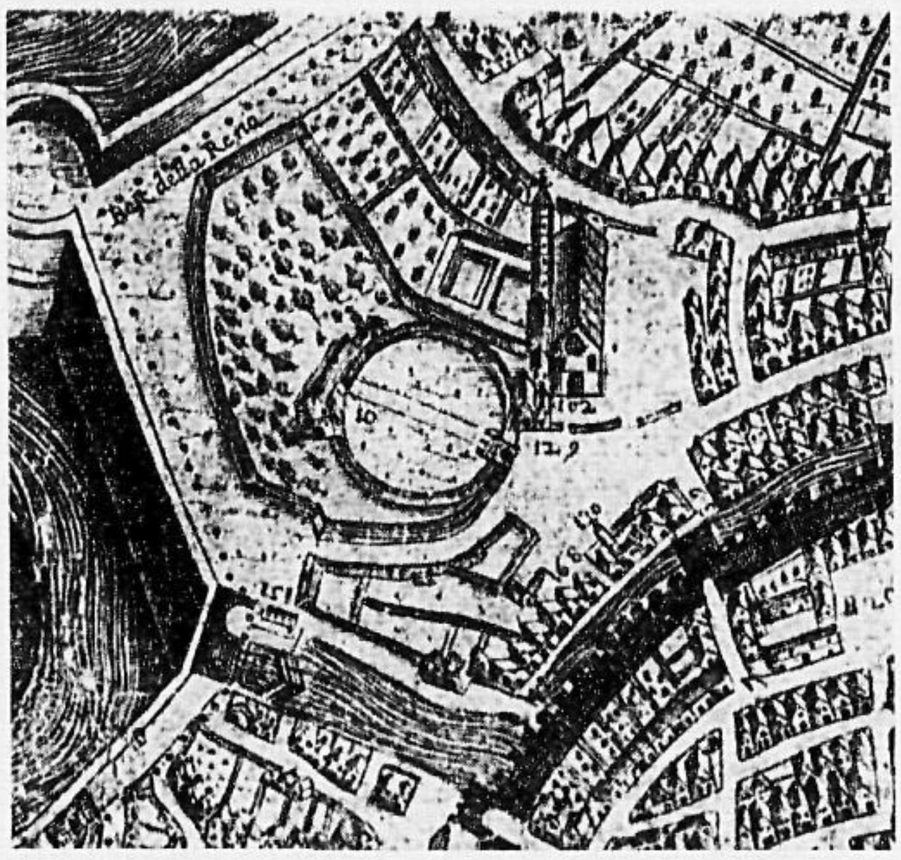


Fig. 1b - Veduta di Padova ripresa dallo Zanini, 1658: particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, RIP VII-1007; F. 3546).

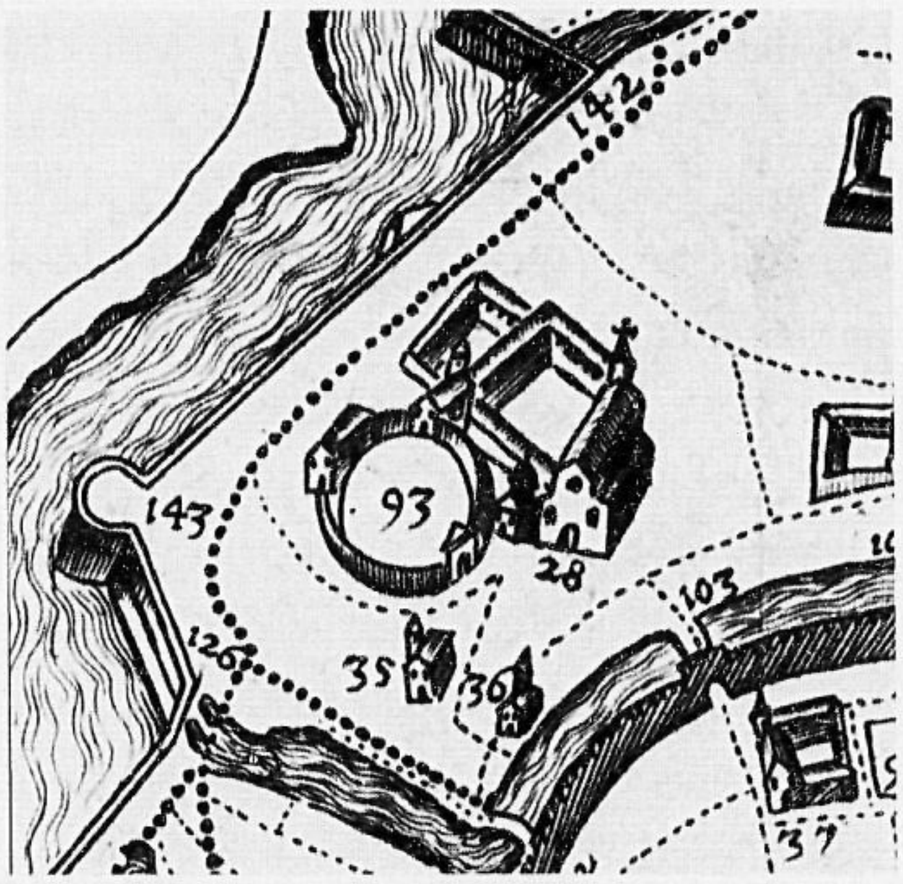


Fig. 2 - Vincenzo Dotto, 1623: veduta di Padova, particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, AC.II.B.7; F. 2617).

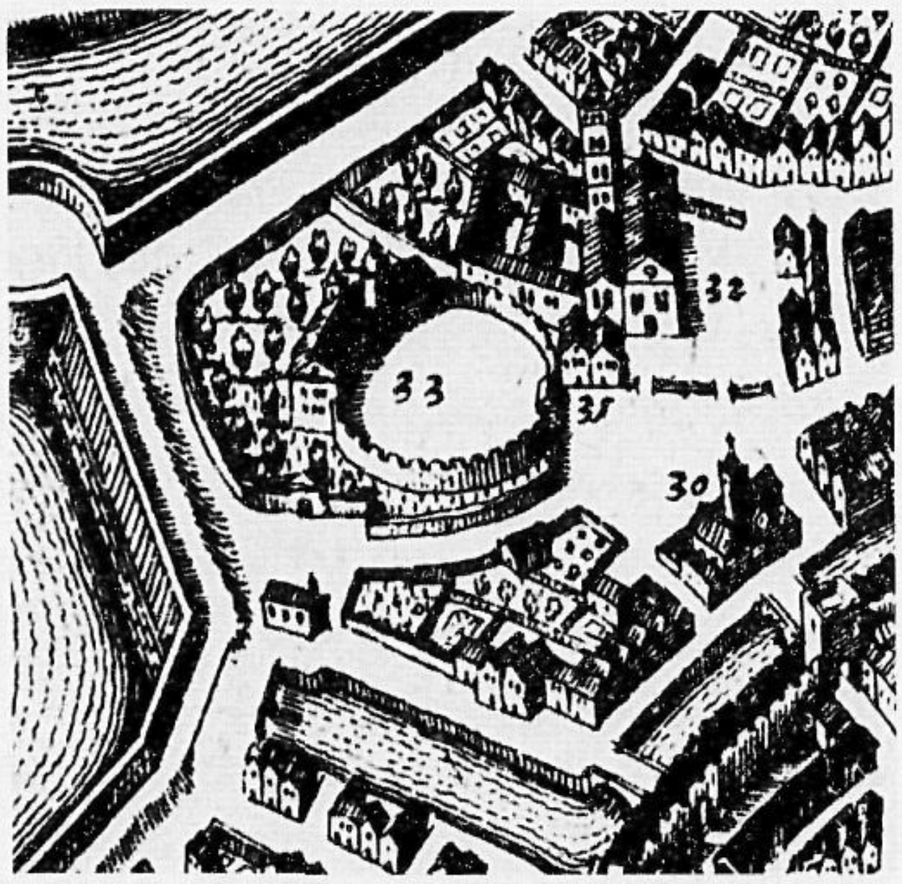


Fig. 3 - Matthäus Merian Sr., 1640: veduta di Padova, particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, RIP VII-998; F. 2625).

Fig. 4 - Veduta di Padova del Wit e del Van Der AA [1693]: particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, RIP VII-1046; F. 2629).

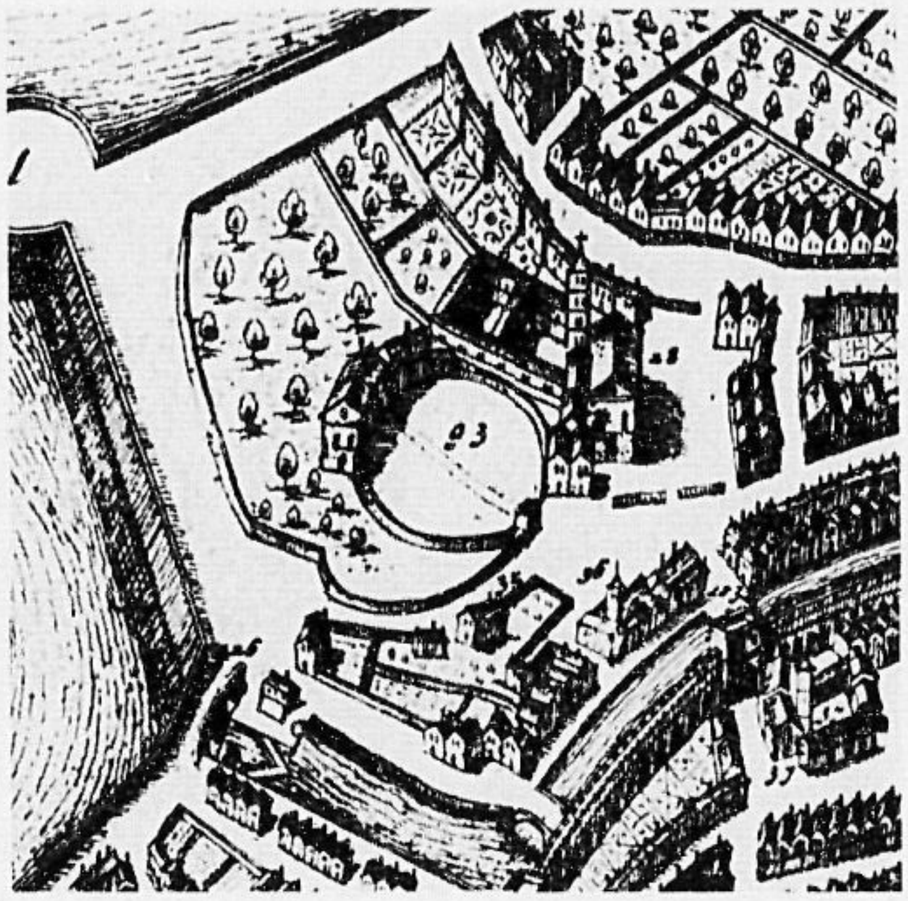


Fig. 5 - Veduta di Padova, Editore Pierre Mortier, 1704: particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, RIP VII-1055; F. 721).

Fig. 6 - Giovanni Valle, 1784: pianta di Padova, particolare dell'area anfiteatrale (F. 2986).

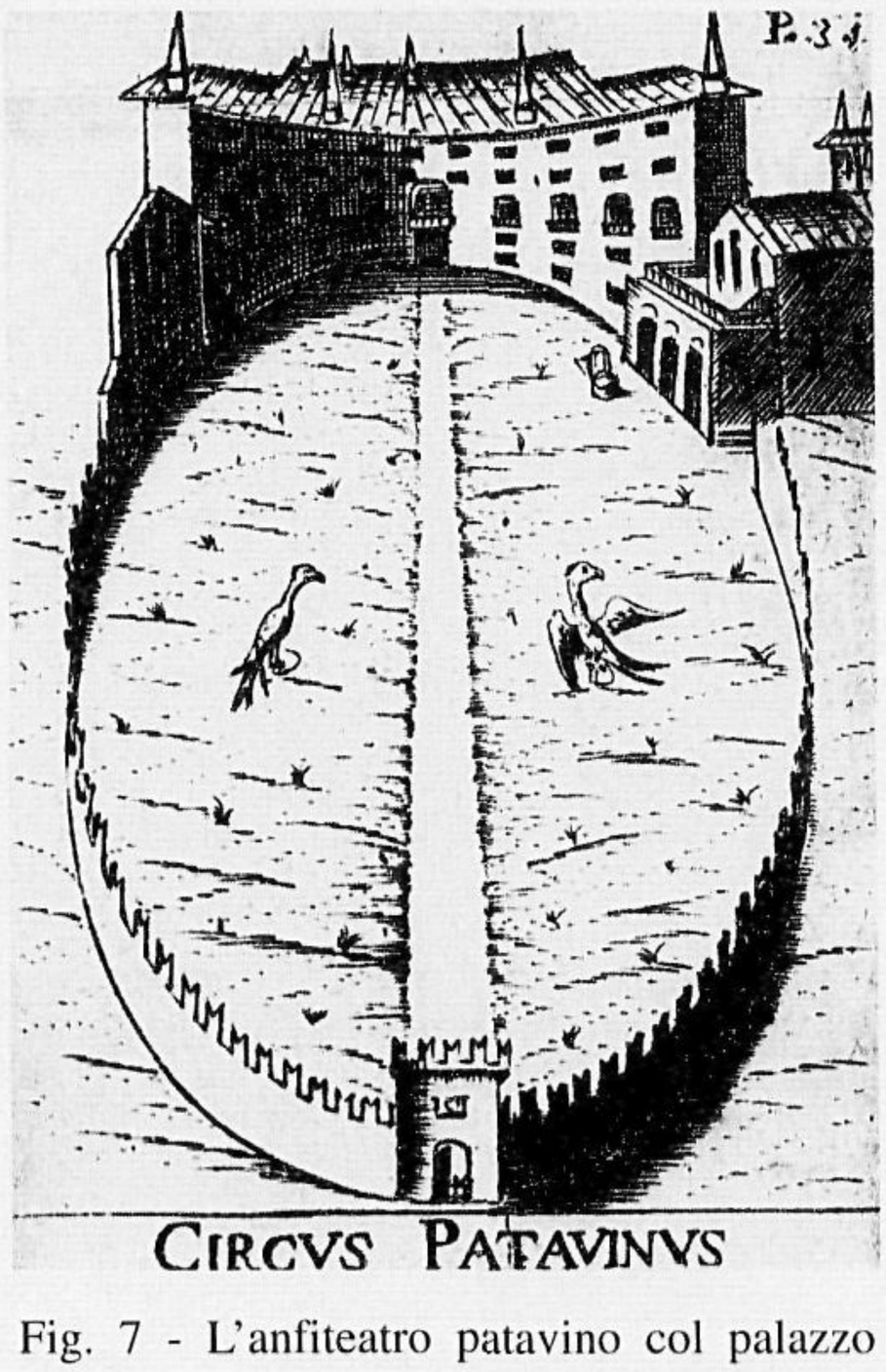


Fig. 7 - L'anfiteatro patavino col palazzo Foscari e la Cappella degli Scrovegni (da: F. Scoto, *Nuovo Itinerario d'Italia, con aggiunta, et figure di Città, Fortezze, et altre singolarità degne di memoria raccolta da Fortunato Musocho*, Padova 1669, fra le pp. 44 e 45).

particolari (fig. 8), e il n. 19, che rappresenta una tappa di crescita e di elaborazione dell'idea (fig. 9); inoltre, il disegno a penna acquerellato a bistro 1529 della *Raccolta Iconografica Padovana*, che si presenta senza i pilastri in primo piano e con maggiore sviluppo del muro romano appoggiato al quale vi sono alcuni rocchi di colonna (fig. 10), e l'acquerello 1897 della stessa *Raccolta Iconografica Padovana* (fig. 11), dal quale fu tratta l'incisione di F. Penuti, su disegno di A. Buzzacarini, "[...] che, insieme ad altre vedute ricavate dai disegni dell'Urbani, venne pubblicata nel volume sulle famiglie padovane del 1842"[34] (fig. 12) e più volte riprodotta. Al riguardo, giova ricordare che il Gioseffi[35] riteneva questa incisione solo "un bel saggio di scenografia romantica", mentre il Grossato ne difende l'attendibilità in quanto il Penuti desume la stampa dal disegno dell'Urbani con alcune modifiche che, secondo lo studioso, "[...] contribuirono a trarre in inganno coloro che la ritennero un falso"[36]. E a me pare che almeno il disegno illustrante il monumento giottesco sia rappresentazione fedele, sebbene non si abbiano testimonianze precise sulla forma originaria del portichetto davanti alla Cappella, costruito in un tempo imprecisato ma, come opinano Alessandro Prosdocimi[37] e Decio Gioseffi[38], non certo contemporaneo ad essa.

Un dato è certo, ed è lo stesso Prosdocimi a evidenziarlo: il portichetto era caduto per vetustà prima del 23 giugno 1817[39] come ci assicura una lettera della R. Delegazione Provinciale inviata alla Congregazione Municipale di Padova, lettera che, evidentemente, il Tolomei, seguito dal Ghirardini e dalla Gasparotto[40], non conosce in quanto ebbe a scrivere nella sua *Relazione* del 1880: "[...] il *protirum* [...] fu atterrato in quei giorni ed ora non restano che le mensole accusanti la sacrilega mutilazione". Lo stesso Moschini, del resto, afferma che il vestibolo era caduto "per non medicata vecchiezza"[41]. Tale portichetto, che il nobile Gradenigo era stato invitato a ricostruire, è riprodotto, come s'è visto, nel disegno dello Scoto, nella pianta del Valle ed è rappresentato nei disegni dell'Urbani e nell'incisione del

[34] *Cenni storici sulle Famiglie di Padova*, Padova 1842 (Biblioteca Civica di Padova, B.P. 2/1368), Tav. 25; *Marino Urbani*... cit., p. 106, n. 40.

[35] GIOSEFFI, *Giotto architetto*... cit., p. 39.

[36] *Marino Urbani*... cit., p. 12.

[37] PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova*... cit., p. 12.

[38] GIOSEFFI, *Giotto architetto*... cit., pp. 39, 43.

[39] PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova*... cit., p. 5. Al riguardo, già il Selvatico così scriveva: "Un tempo doveva aggiungere nobiltà e decoro a quest'Oratorio un pronao ad archi aggettante dalla presente facciata, e che da molti anni o per vetustà o per incuria crollò" (SELVATICO, *Sulla Cappellina*... cit., p. 17, nota 1).

[40] G. GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova*, "Notizie degli Scavi di Antichità", 1881, p. 227; GASPAROTTO, *Patavium*... cit., p. 96, nota 3.

[41] G. MOSCHINI, *Guida per la Città di Padova*... cit., p. 6.

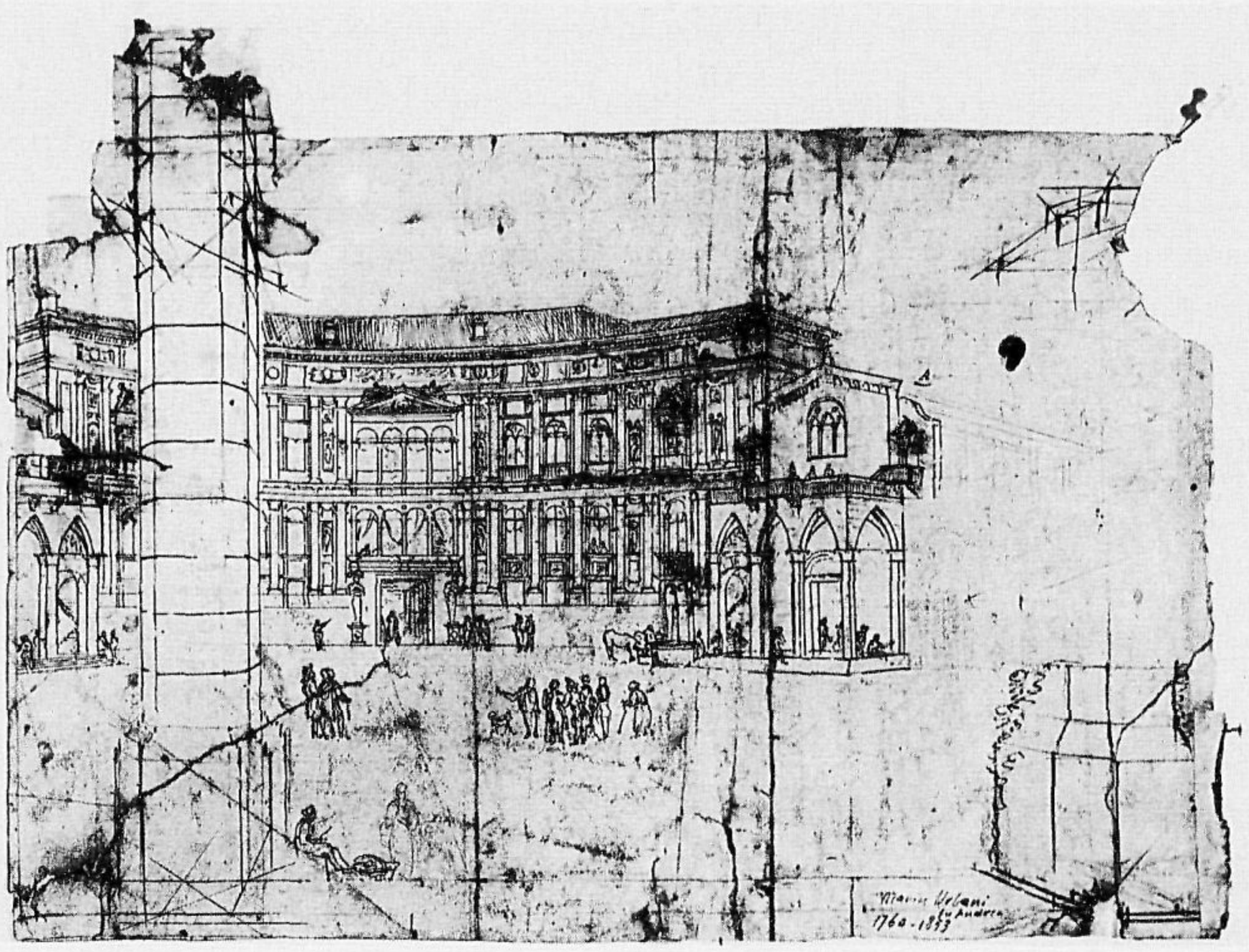


Fig. 8 - Marino Urbani, 1764-1853: veduta dell'anfiteatro patavino col palazzo Foscari (Mestre, Coll. Urbani de Gheltoff, 32; F. 5342).

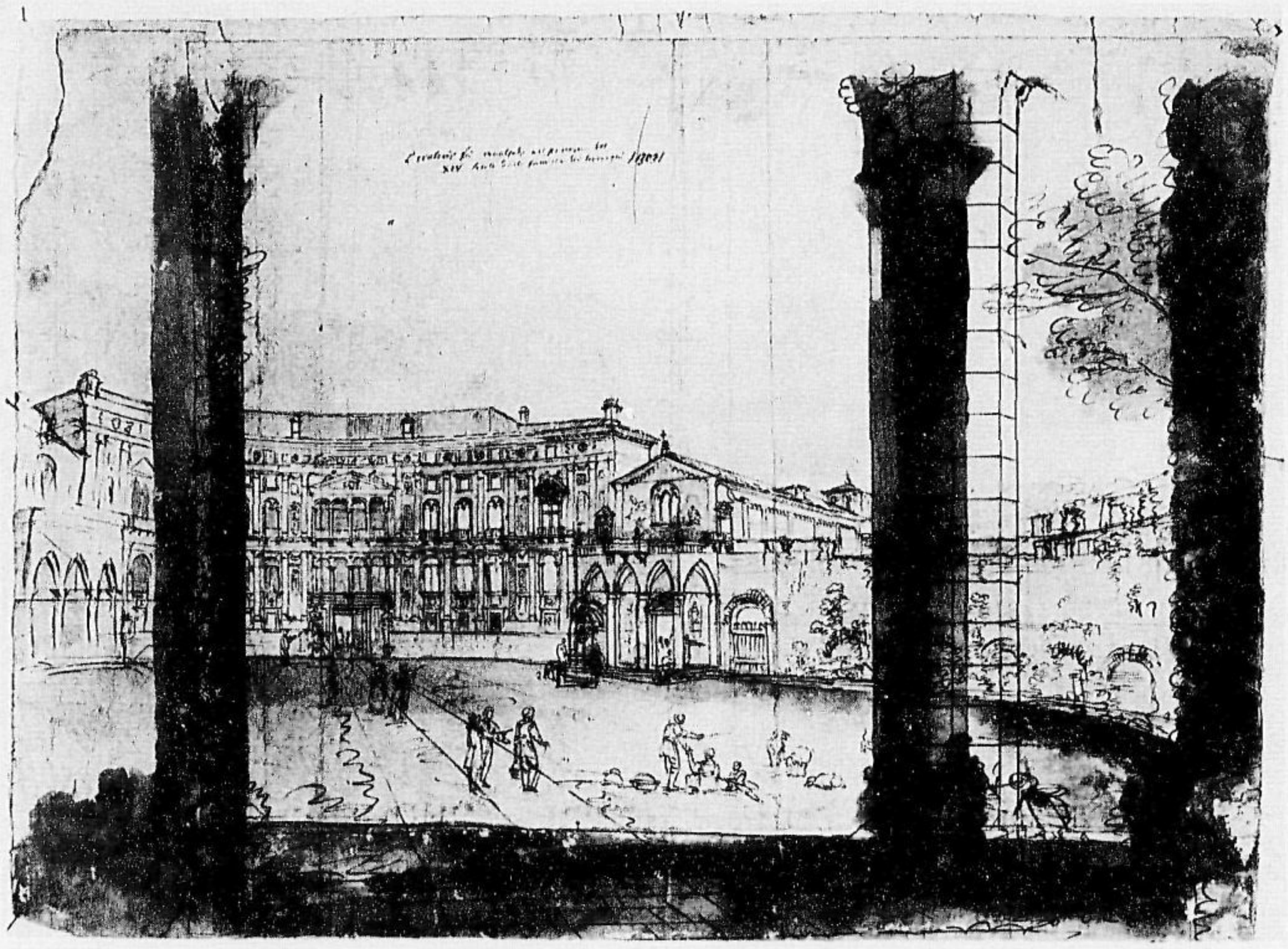


Fig. 9 - Marino Urbani, 1764-1853: veduta dell'anfiteatro patavino col palazzo Foscari (Mestre, Coll. Urbani de Gheltoff, 19; F. 5338).

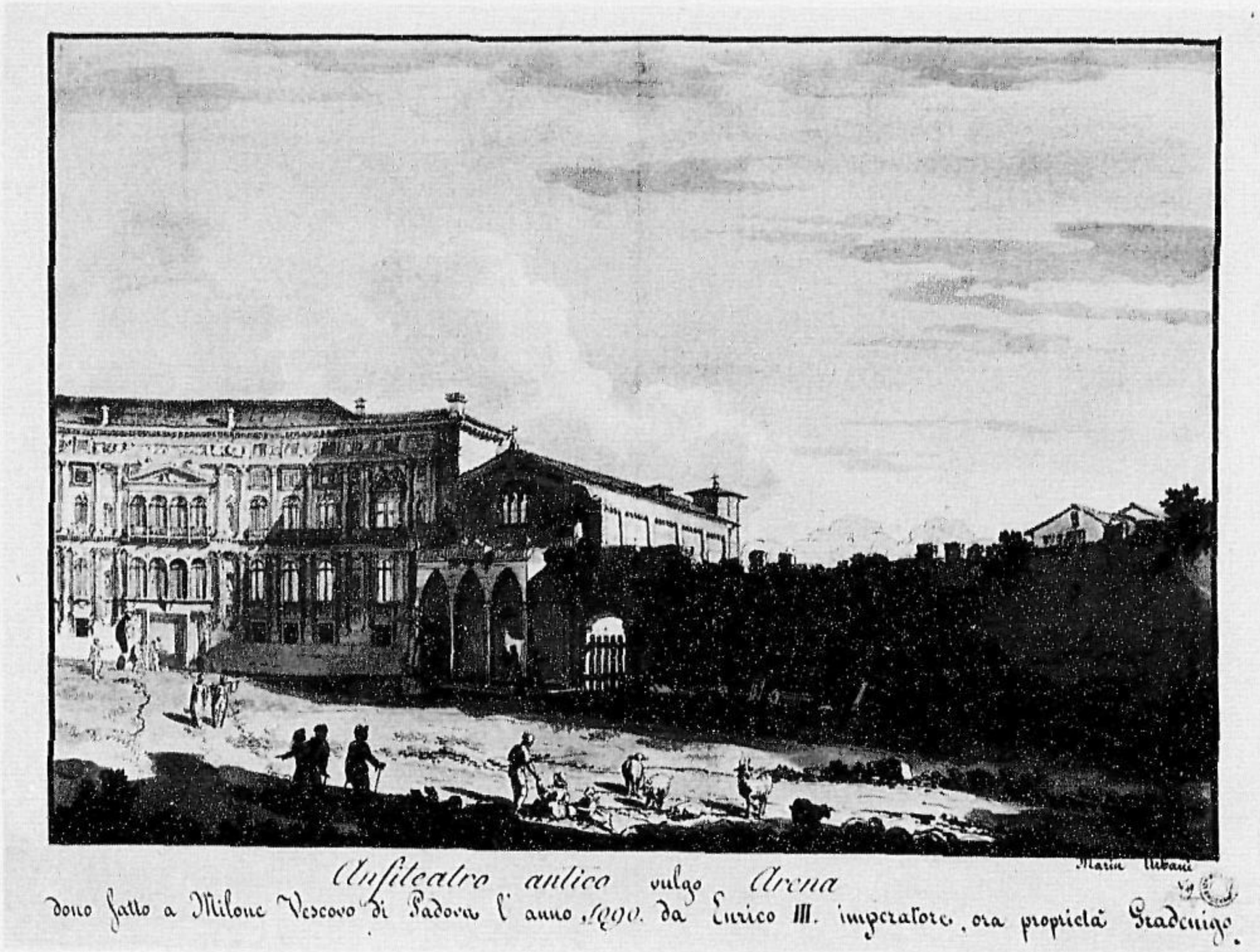


Fig. 10 - Marino Urbani, 1764-1853: "Anfiteatro antico vulgo Arena" (Biblioteca Civica di Padova, RIP 1529; F. 5368).

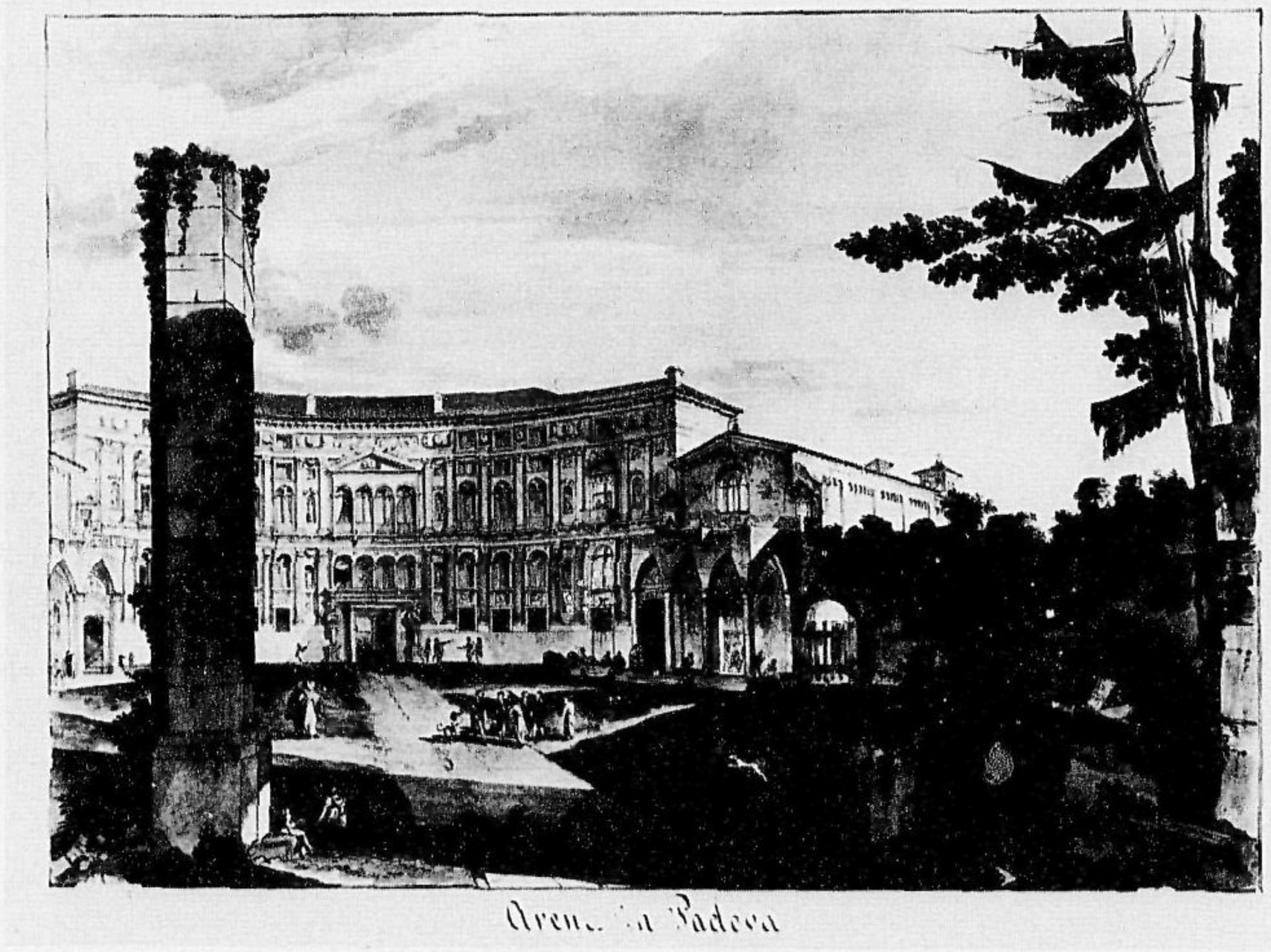


Fig. 11 - Marino Urbani, 1764-1853: "Arena in Padova" (Biblioteca Civica di Padova, RIP 1897; F. 5369).

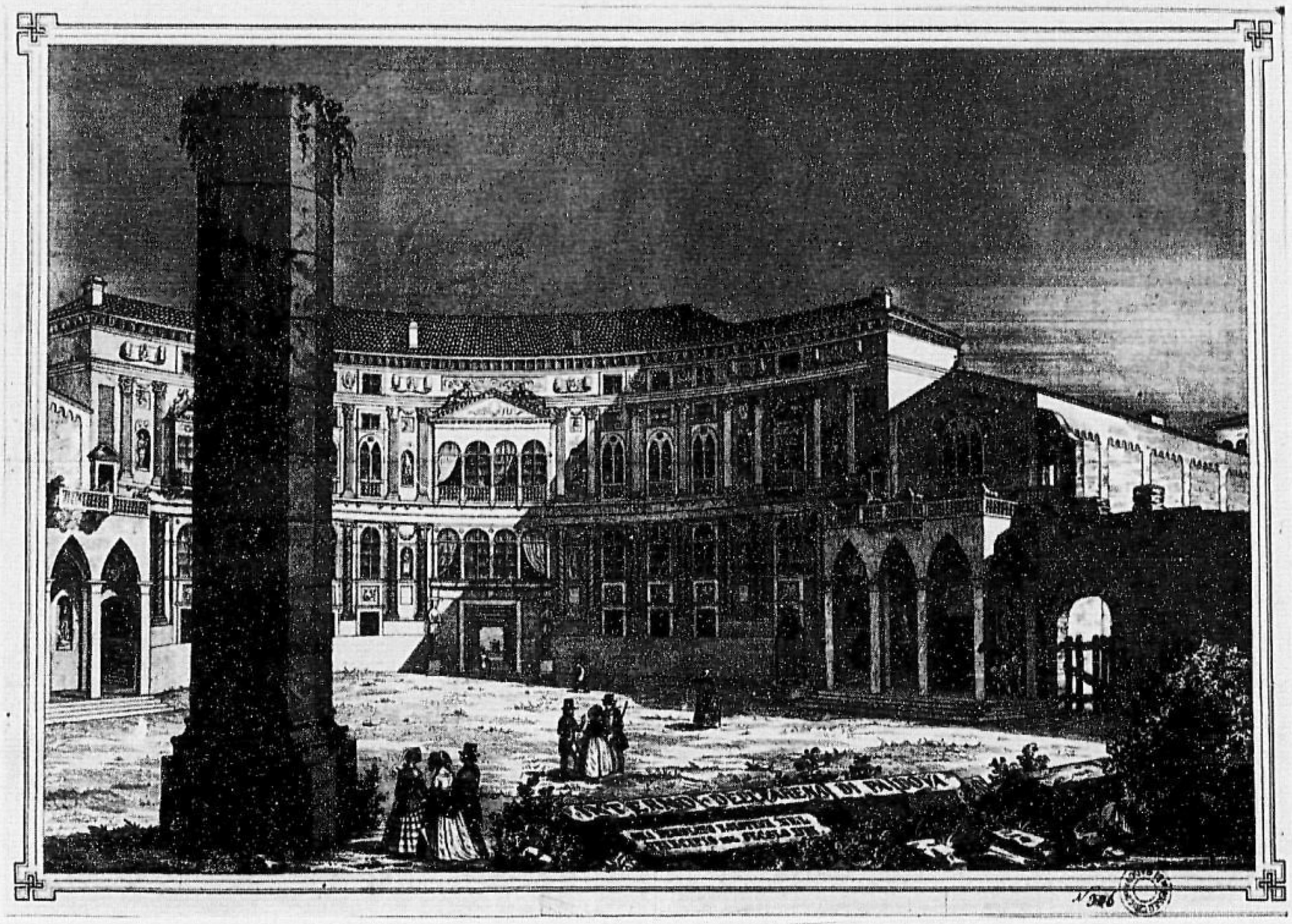


Fig. 12 - F. Penuti (inc.) - A. Buzzacarini (dis.), 1843: il palazzo Foscari e la Cappella degli Scrovegni (E. 2485).

Penuti, alla quale anche il Prosdocimi non presta molta fede. Soprattutto non è credibile, annota lo studioso, "[...] che ad ovest del palazzo ci fosse un'altra cappella identica a quella dello Scrovegni [...]. Anche il pilastro in primo piano appare inventato e non corrisponde al portale d'accesso dell'Arena"[42]. In effetti la loro collocazione sfugge a qualsivoglia coordinata di riferimento, ma per quanto riguarda il portichetto, che il Gioseffi e il Prosdocimi non ritengono coevo alla Cappella di Giotto[43], Sergio Bettini avverte: "[...] fin dall'origine anche la cappella dell'Arena dovette avere una pseudologgia; anzi una vera loggia, come appare dalla notissima stampa che ci mostra il palazzo Foscari prima che fosse distrutto. In questa forma (con la balaustrata, i quattro leoni, il balcone sporgente) essa era frutto di aggiunte e d'abbellimenti; ma l'impianto su archi acuti – simile a quello di S. Agostino – non poteva essere che trecentesco: è da ritenere perciò

[42] PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova...* cit., pp. 12-13.

[43] GIOSEFFI, *Giotto architetto...* cit., p. 39; PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova...* cit., p. 12. Di quest'avviso è pure il Bellinati (*Nuovi studi sulla Cappella di Giotto...* cit., p. 39), il quale scrive: "La destra di Enrico sorregge la cappella nella sua piccola gradinata semicircolare (riscoperta nello sterro del 1881), che in seguito avrebbe posseduto un elegante portichetto (ante 1421), caduto o abbattuto fatiscente nel 1817".

che il portico esistesse fin da principio [...]. Il che del resto – annota ancora lo studioso – sembra suggerito [...] da un documento del 21 maggio 1421 [...], col quale [Maddalena Scrovegni, figlia di Ugolino e nipote di Enrico] dispone che il suo corpo 'avanti la Chiesa sotto el portego sia sepellido'. La chiesa degli Eremitani non volle essere da meno anche in questo, e frate Giovanni provvide a dotarla di un *portego* talmente grandioso, quale non soltanto la piccola cappella dell'Annunziata, ma nessun'altra pur grande chiesa di Padova aveva, né avrebbe avuto [...]"[44].

Intorno al 1827, com'è testimoniato dall'interessante litografia di Maria Callcott, riprodotta dalla Hueck e dal Simon[45], veniva ultimata o condotta molto avanti la demolizione dello "splendido" palazzo Foscari, così ricordato dal Mussato, dal Savonarola, dal Sanudo e dal altri studiosi[46], nel tardo Settecento in parte caduto e assai danneggiato e sembra abbattuto completamente già nel 1831, come si evince dalla preziosa testimonianza dello Chevalier[47], il cui libro sui principali monumenti di Padova usciva proprio in quell'anno *Presso i Fratelli Gamba Librai*, e dalla pianta di Vincenzo Voltolina [1821-1831] (fig. 13), che registra le demolizioni di alcune evidenze architettoniche, tra cui appunto il palazzo Foscari-Gradenigo[48], ben-

[44] BETTINI, *La Chiesa degli Eremitani...* cit., p. 18; MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto...* cit., p. 21. Su Maddalena degli Scrovegni e sul suo testamento del 21 maggio 1421 si veda il contributo di A. MEDIN, *Maddalena degli Scrovegni e le discordie tra i Carraresi e gli Scrovegni*, "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova", XII (1895-96), n.s., Dispensa III, pp. 243-272, particolarmente pp. 257-258.

[45] HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis...* cit., p. 287, fig. 9; R. SIMON, *Giotto and after: Altar and alterations at the Arena Chapel, Padua*, "Apollo", december 1995, p. 24, fig. 1 (la litografia della Callcott si basa su un disegno del 1827: IVI, p. 26). Cfr. inoltre la relazione dell'Ing. Menin al Podestà (4 dicembre 1827): "Essendomi recato nella Rena ove ora si sta demolendo il Palazzo Foscari" (PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova...* cit., p. 73, doc. VII).

[46] A. MUSSATO, *De gestis italicorum post Henricum VII*, a cura di L. PADRIN (Monumenti Storici pubblicati dalla R. Deputazione di Storia Patria, Serie Terza, *Cronache e Diarii*, vol. III), Venezia 1903, p. 89 (il passo fu pubblicato già da MEDIN, *Maddalena degli Scrovegni...* cit., p. 251, nota 1); M. SAVONAROLA, *Libellus de Magnificis Ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di A. SEGARIZZI, in *Rerum Italicarum Scriptores*, seconda edizione, XXIV, parte XV, foglio I, Città di Castello 1902, p. 50; *Itinerario di Marin Sanuto per la Terraferma Veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII*, a cura di R. BROWN, Padova 1847, p. 26.

[47] P. CHEVALIER, *Memorie architettoniche sui principali edifici della Città di Padova*, Padova 1831 (riedizione anastatica Atesa Editrice, Bologna 1975), p. 39: "Un solo segno, una traccia, una memoria non rimane, ch'io sappia, [...] di quell'edificio, lasciato miseramente atterrare senza trarne un qualunque disegno". Evidentemente, però, lo Chevalier non conosceva i disegni e gli acquerelli di Marino Urbani sul palazzo e la Cappella degli Scrovegni (cfr. nota 33). Le differenze tra la litografia della Callcott (1827) e l'acquatinta dello Chevalier (1831), soprattutto per quanto riguarda il lato est della sacrestia, sono state ben argomentate da Robin Simon (*Giotto and after...* cit., p. 26).

[48] GHIRONI, *Padova-Piante e vedute...* cit., n. 110.

Fig. 13 - Vincenzo Voltolina [1821-1831]: pianta di Padova, particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, RIP VIII-8126; G. 4529).

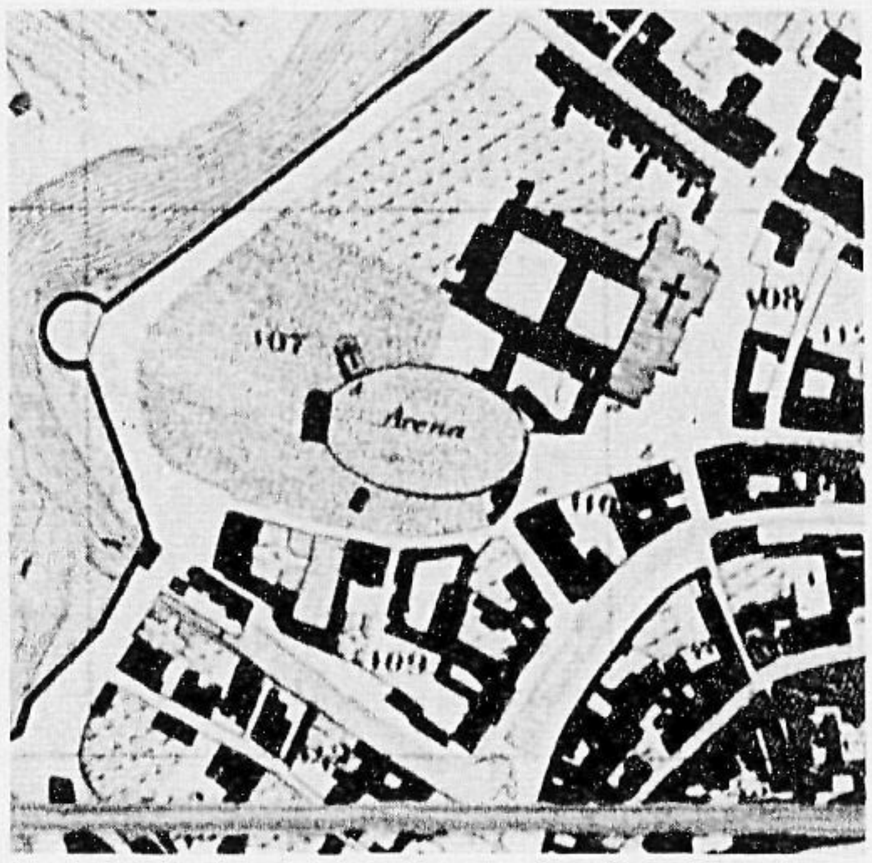


Fig. 14 - Natale D'Avanzi, 1831: pianta di Padova, particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, RIP VIII-975; E. 2626, F. 3196).

ché nel verbale del 1871 si legga: "[...] l'antico palazzo esistente entro l'Arena, fatto demolire dalla famiglia Foscari dopo il 1834, e sostituito dall'attuale casino [...]"[49]. Verso la fine dell'Ottocento, però, nell'area precedentemente occupata dal palazzo, vi erano ancora case di semplice architettura, che furono costruite poco dopo la demolizione. Infatti, la loro collocazione e la minuziosa descrizione degli spazi interni possono essere puntualmente testimoniate dalla registrazione degli inventari notarili, la cui trascrizione si offre in nota[50], mentre la collocazione delle abitazioni può esse-

[49] *Sommario cronologico dei documenti prodotti nella causa per la Chiesa dell'Arena* (Biblioteca Civica di Padova, B.P. 7535, p. 31).

[50] *Descrizione degli stabili e terreni annessi all'Arena di Padova*, in *Archivio Notarile-Padova*, III serie. *Atti Pubblici rogati dal Notaro Luigi Pollini*, Archivio di Stato di Padova, vol. 443, Atto 840 Rep./1844 Reg., anno 1880, *Allegato C*: "[...] L'ingresso principale ai terreni e fabbricati dell'Arena si effettua dalla via Eremitani per ampio foro di porta rivolto a mezzodì. Un secondo ingresso per carri trovasi verso ponente sulla via Ballotte [attuale Corso Garibaldi]. I terreni ai Mapp^{i} N^{i} 1589-1595-1600 ed il fabbricato al Mapp^{e} 1597 [cfr. fig. 17] sono tenuti in affitto dal Carraro Francesco attuale custode dell'oratorio di Giotto che insiste sopra il N^{o} 1596. L'area al Mapp^{e} N^{o} 1599 e le fabbriche ai Mapp^{i} N^{i} 1598-1601 sono affittati al [...] Crestana Carlo con apposito ingresso per pedoni al principio della via Ballotte [cfr. fig. 17]. Entrando pel foro di porta dalla via Eremitani, munito di grande serramento d'abete ferramentato e in mediocre stato, si accede al terreno dei Mapp^{i} N^{i} 1600 e 1597 che comprende effettivamente l'area interna dell'antica Arena [...]. Il terreno del Mapp^{e} N^{o} 1600 è coltivato a prato con piantagioni di viti a pieno frutto distribuiti in filari in parte legate a palo secco ed in parte maritate a gelsi, ed oppi, vi si riscontrano parecchie piante di varie qualità di frutta come Persico, Pomo, Prugne, Melagrani. A mezzo di tre grandi fori ad arco aperti nella mura dell'arena due a levante, ed uno a ponente privi di serramenti pas-

re rilevata e confrontata anche al dato visivo delle piante di Natale D'Avanzi del 1831 (fig. 14), di Vincenzo Voltolina del 1840, di Antonio Rizzoli della metà del XIX secolo[51], nonché del grazioso acquerello del Putti del 1856 circa, conservato nella *Raccolta Iconografica Padovana* (IX-5411) (fig. 15), e dell'interessante fotografia di Luigi Borlinetto del 1882 circa (fig. 16), nella quale si può osservare che il centro dell'arena è diviso in quattro spicchi di verde dai contorni irregolari, mentre nel fondo una "modesta" palazzina, con relative adiacenze, che l'inventario notarile del 30 settembre 1880 assicura essere l'abitazione tenuta in affitto da Francesco Carraro, "custode dell'Oratorio di Giotto" (mappale 1597 del *Catasto Austriaco*, Sezioni IV e VII)[52] (fig. 17), è collegata alla Cappella degli Scrovegni

sando sul terreno del Mapp^e N^o 1597 si accede ai terreni segnati ai Mapp^i N^i 1595 e 1589. Questi vengono coltivati a prato con piantagioni di viti a pieno frutto distribuite in filari la maggior parte maritate a gelsi e noci e ad oppi [...]. Si coltivano anche alcune piante di frutto di varie qualità come Fico, Pero, Pomo, Persico e Prugne. Oltre a ciò si riscontrano parecchie piante di [...] arboree. A ponente vi è [...] il foro di porta per carri che mette sulla via Ballotte [...]. Il Mapp^e N^o 1597 comprende porzione dell'area interna dell'arena e sopra esso insiste la fabbrica ad uso casa padronale con adiacenze. Il corpo principale [...] è ad uso di civile abitazione, ed è composto di tre piani. Il piano terra [...]. Il primo piano, ossia piano nobile, ed il 2^o piano. Ciascun piano è costituito dai seguenti locali: sala nel mezzo; quattro stanze ai lati [...]. Una delle stanze per ciascun piano fa l'ufficio di cucina. La sala del piano terra e tutto il primo piano trovasi pavimentato in battuto alla veneziana in mediocre stato; le quattro stanze del piano terra sono pavimentate di tavole abete, ed il secondo piano è pavimentato tutto in cotto in mediocre stato. [...] Le invetriate delle finestre sono tutte di larice *in discreto stato. Gli oscuri sono di tavola abete* [...]. *I locali che costituiscono l'adiacenze* sono: stalla per 4 cavalli, rimessa con sovrapposto fienile, tre magazzini ad uso legnaia, cantina [...]. La parte libera da fabbrica del Mapp^e N^o 1597 è ad uso cortile. Al principio della via Ballotte verso mezzodì [...] si ha l'ingresso alla porzione di terreno ed ai fabbricati tenuti in affitto dal [...] Crestana Carlo, e per primo si accede allo stabile che insiste sul Mapp^e N^o 1601 destinato ad uso casa d'abitazione per artigiani. È costituito da due piani [...]. Quindi si accede al terreno segnato col Mapp^e N^o 1599 il quale viene coltivato a prato con piantagioni di viti giovani [...]. Vengono coltivate anche parecchie piante di frutto di varie qualità, e vale a dire Persici, Peri, Pomi cotogni, Fichi, Mandorli [...]. Finalmente si descrive la fabbrica che insiste sul Mapp^e N^o 1598, ed è costituita da un solo locale ad uso magazzino [...]. Segue l'inventario delle piante [...]".

[51] GHIRONI, *Padova-Piante e vedute*... cit., nn. 113, 120, 131. Sul palazzo Foscari e sulla presenza di "case di semplice architettura" la Borsella così scrive: "Il palazzo verrà poi smantellato nel 1827 per far posto dopo il 1837 a un nuovo e più modesto edificio [...]" (BORSELLA, *L'architettura della Cappella Scrovegni*, "Padova e il suo territorio", XVII [2002], n. 97, p. 17); EADEM, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni dalle origini alle soglie del XXI secolo*, in *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, a cura di G. BASILE, Milano 2003, pp. 127, 130. Annoto al riguardo: prima del 1827 era iniziato lo smantellamento del palazzo Foscari-Gradenigo e già nel 1831 esisteva un corpo di fabbrica di "modesta architettura", come si nota chiaramente nella pianta di Natale d'Avanzi (n. 113 del Ghironi).

[52] I. PAVANELLO, *I Catasti Storici di Padova 1810-1889* (Materiali di Storia Urbana. *Collana diretta da Carlo Aymonino*, 1), Roma 1976.

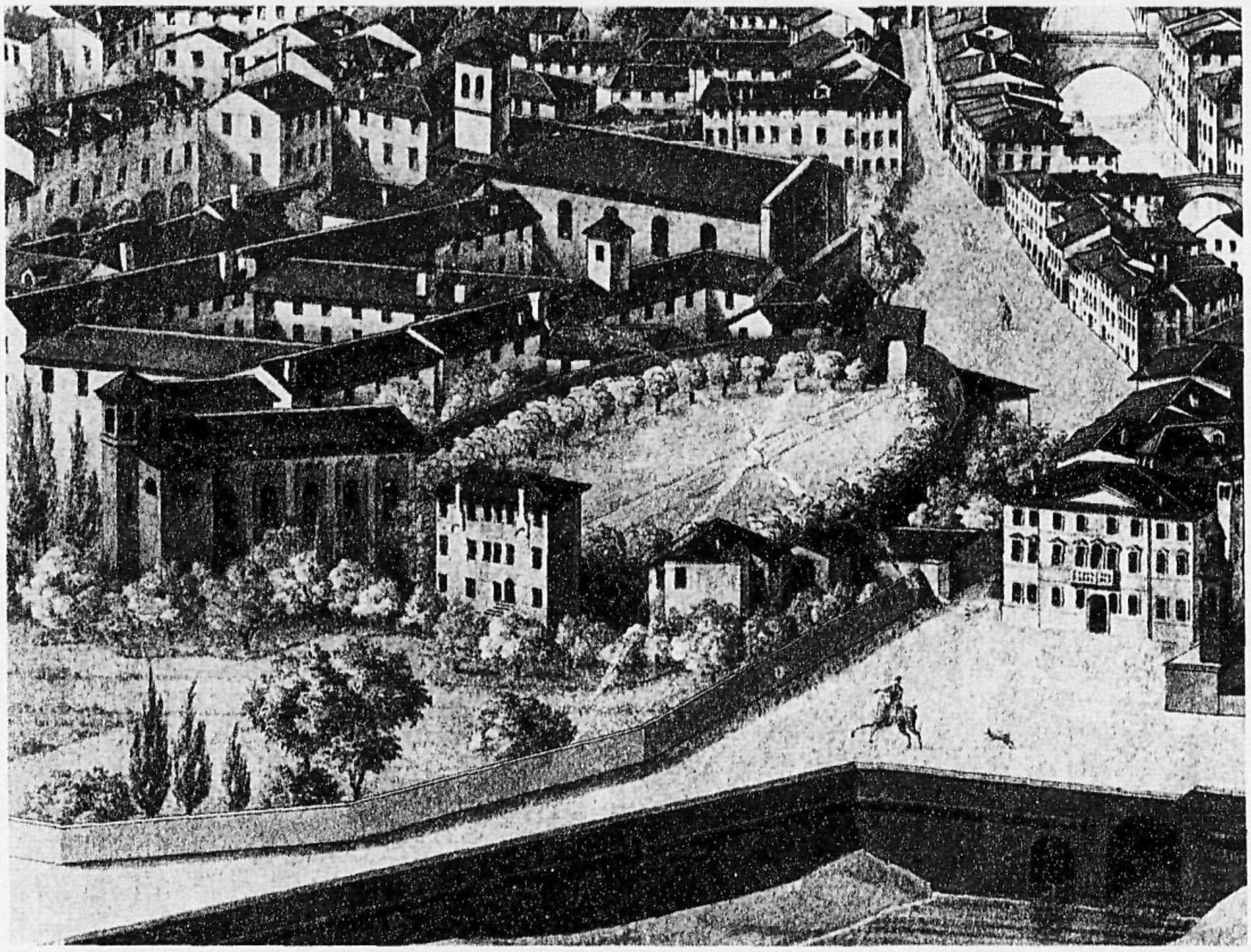


Fig. 15 - Antonio Putti, 1856 circa: veduta di Padova a volo d'uccello, particolare dell'area anfiteatrale (Biblioteca Civica di Padova, RIP IX-5411; E. 2706).

Fig. 16 - Luigi Borlinetto, 1882 circa: veduta dell'anfiteatro patavino con la Cappella degli Scrovegni (Biblioteca Civica di Padova, RIP XXXVI-6857; G. 4744).

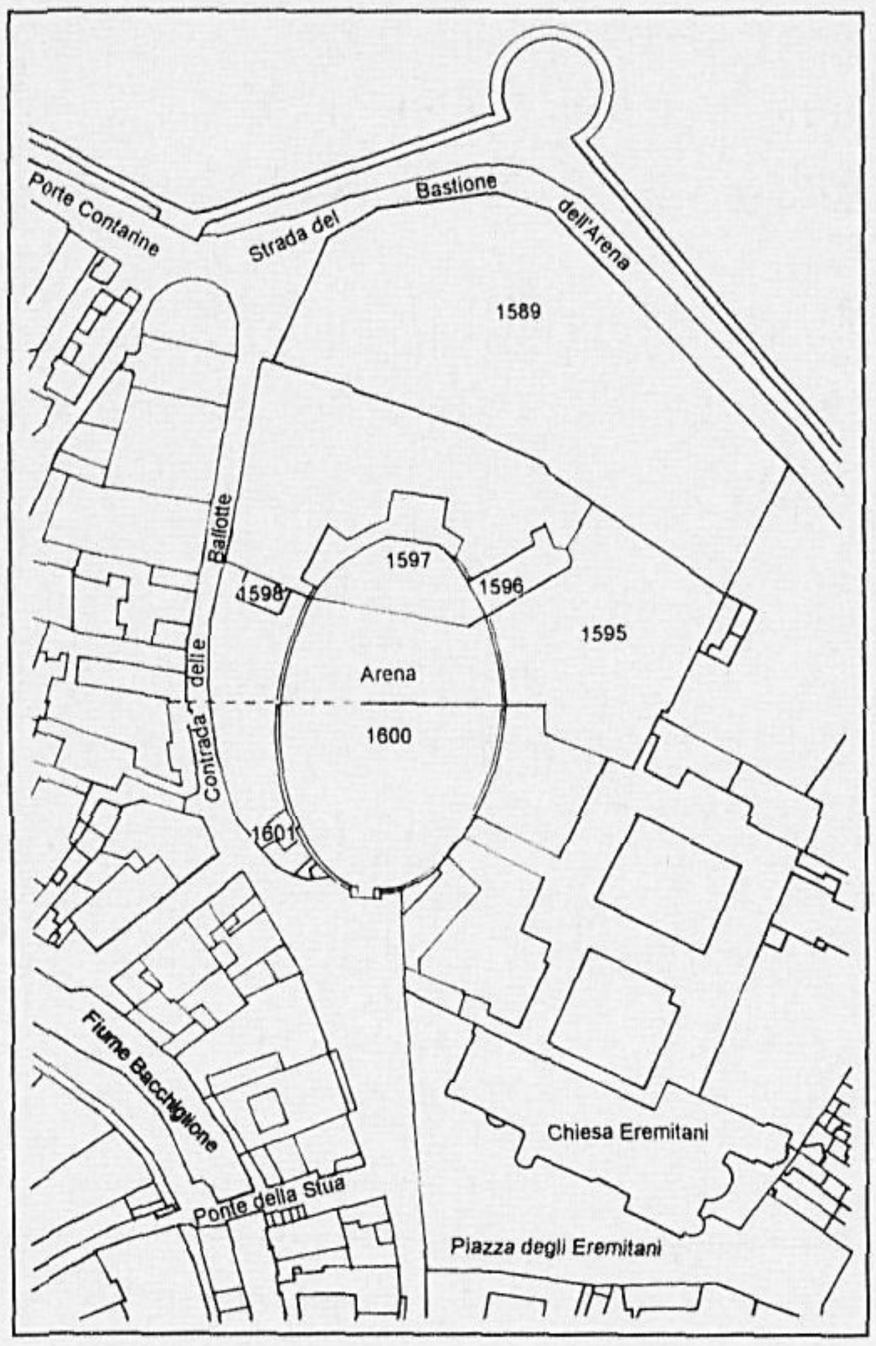


Fig. 17 - Catasto Austriaco, 1838-1845, Sezioni IV, VII: particolare dell'area anfiteatrale (rielaborazione grafica di R. Sacchetto Cozza).

Fig. 18 - Tratto di muro, con parte dell'arco, appoggiato sulla parete settentrionale della Cappella degli Scrovegni.

da un tratto di muro con arco a ridosso della parete settentrionale del monumento, di cui ancor oggi si conserva una parte (fig. 18).

Il fondo denominato Arena viene acquistato dallo Scrovegni con alcune costruzioni, più o meno importanti, e con "viti ed alberi fruttiferi nel recinto stesso dell'Arena". Tale situazione, nel monumento romano, s'è forse conservata in riproduzione attendile nell'acquerello del Putti (cfr. fig. 15), che distribuisce una trama chiara e simmetrica di percorsi: e sono il tratto viario che, partendo dal portale d'accesso, divide in due parti uguali l'interno dell'arena, come osserviamo nel disegno dello Scoto (cfr. fig. 7) e, con leggera variante, nella pianta del Valle (cfr. fig. 6), e le due direttrici alberate che s'allineano al muro romano (C), l'unico rimasto in alzato, restaurato molto probabilmente dai Dalesmanini quando trasformarono l'edificio in una specie di residenza fortificata. Tracce di tale "ristrutturazione" si possono intravedere nelle "quattro prospettive" riprodotte nel libro di Lorenzo Pignoria[53], il quale ebbe il merito di riconoscere nelle pochissi-

[53] L. PIGNORIA, *Le Origini di Padova*, Padova 1625, pp. 68, 115, 117-119.

me strutture ancora visibili, in parte manomesse da sovraedificazioni, un anfiteatro romano, che egli illustra appunto con una serie di disegni, ma citando anche taluni aspetti della struttura, quali le volte o fornici, la tecnica edilizia, il disegno planimetrico.

Sorgendo – come gli improvvidi sventramenti e interramenti non lasciano più vedere – fuori dalla grande ansa del fiume Brenta, l'antico *Meduacus* che attraversava la città con un unico corso serpeggiante permettendoci di fissare nello spazio e nel tempo il luogo del primitivo insediamento dove crebbe il futuro centro preromano e quindi la *Patavium* romana, l'anfiteatro doveva imporsi all'attenzione non solo per questo, ma anche per l'imponenza della sua mole in una città ch'era considerata tra le più ricche dell'impero e che per l'aiuto offerto a Cesare contro Pompeo nelle guerre civili aveva trovato la generosa ricompensa da parte del proconsole, nel 49 o 45 a.C.[54], del *ius romanum* che, con l'aggregazione alla tribù Fabia – la stessa della *gens* Iulia –, comportava la referenza destinata a regolare una nuova costituzione civica.

Il visitatore antico poteva raggiungere l'anfiteatro attraverso un percorso viario che, secondo la Gasparotto[55], collegava questo monumento al teatro di Prato della Valle, benché non si possa affermare con assoluta certezza l'esistenza o meno di questo collegamento diretto il quale, tra l'altro, doveva ammettere la presenza di un passaggio o di un ponte nella curva della controansa del fiume, cioè nei pressi del teatro romano[56]. Possiamo dire però che una via seguiva parallelamente la riva sinistra del fiume passando per l'attuale palazzo della Questura e toccando l'area dell'odierno

[54] Per alcuni studiosi la costituzione municipale di Padova ha origine come conseguenza dell'approvazione della legge Roscia del 49 a.C., mentre per altri nel 45 a.C. a seguito della *Lex Iulia municipalis*. Sulla questione si vedano: F. SARTORI, *Padova nello stato romano. Dal sec. III a.C. all'età dioclezianea*, in *Padova antica. Da comunità paleoveneta a città romano-cristiana*, Trieste 1981, pp. 123-124; M.S. BASSIGNANO, *Il municipio patavino*, in *Padova antica... cit., p. 193.*

[55] C. GASPAROTTO, *Edizione Archeologica della Carta d'Italia al 100.000. Foglio 50, Padova*, Firenze 1959, p. 43, n. 54.

[56] A. PROSDOCIMI, *L'antico ponte di S. Daniele e il corso dei fiumi di Padova in epoca romana*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", XCIII (1984-85), Parte III, pp. 57-73; IDEM, *I monumenti romani di Padova*, in *Padova antica*... cit., pp. 255-256. Per la romanità di questo ponte propendono: S. MAGGI, *La politica urbanistica romana in Cisalpina. Un esempio: gli edifici da spettacolo*, "Latomus. Revue d'Études Latines", L (1991), 2, p. 311, nota 21; F. REBECCHI, *La memoria di* Patavium *negli scavi*, in *Il Palazzo dei Montivecchi della Banca Popolare Veneta*, a cura di L. OLIVATO, Padova 1993, pp. 19, 23 nota 43; G. ROSADA, Patavium: *note di archeologia del paesaggio e di topografia urbana*, "Journal of Ancient Topography. Rivista di Topografia Antica", III (1993), particolarmente pp. 64-68. Il Galliazzo lo ritiene invece d'epoca medioevale: V. GALLIAZZO, *I Ponti Romani, I. Esperienze preromane-storia-analisi architettonica e tipologica-ornamenti-rapporti con l'urbanistica-significato*, Treviso 1995, pp. 150, 297.

Liceo Classico "Tito Livio" e proseguendo lungo via Zabarella e via Eremitani interessando quindi direttamente la zona dell'arena, il cui sito è a nord della città, appena oltre l'ansa del *Meduacus*, a breve distanza dal ponte romano Altinate, la cui importanza per le comunicazioni di Padova con le zone a est è rilevante anche in età medioevale[57]. Agli inizi del Trecento – leggiamo nelle pagine suggestive del Bettini – "[...] l'Arena [...] non era più un nucleo di coagulazione delle infrastrutture viarie: [...] importanza e funzionalità maggiori avevano assunto gli assi est-ovest [...]. Il trovarsi a ridosso dell'Arena dunque favoriva l'afflusso agli Eremitani assai

[57] Su questo tratto viario che attraversava il ponte romano "[...] conosciuto fin dal 1058 con il nome di ponte Altinado [...]", si veda: S. PESAVENTO MATTIOLI, *Le prime sette miglia della strada romana da Padova ad Altino*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", II (1986), pp. 126-134. Su quest'importante zona della città e sui ponti romani ivi costruiti annoto: è logico pensare che nella mente dell'architetto dell'anfiteatro ci fosse anche il problema dei collegamenti tra il monumento stesso e il sito urbano. I Patavini, infatti, per raggiungere l'edificio dal centro della città dovevano per forza superare il fiume: i ponti "Altinate" e "san Lorenzo" a est e "Molino" a nord costituivano un preciso interesse della "pubblica amministrazione" per una facilitazione stradale del sito ovviamente sollecitata dall'innesto qualificante dell'imponente costruzione. Un quarto ponte, però, avrebbe potuto costituire un facile accesso al monumento romano: il ponte "san Matteo", o ponte "della Stua", portato alla luce nel 1906 in occasione di scavi in Corso Garibaldi e ritenuto da Federico Cordenons, allora Assistente del Museo Civico di Padova, d'età romana, ipotesi accolta da Vittorio Galliazzo e da Marina Nardelli (V. GALLIAZZO, *I Ponti di Padova romana. Saggio di archeologia urbanistica*, Padova 1971, pp. 118-126; IDEM, *I Ponti Romani...* cit., pp. 212-213, n. 437; IDEM, *Adria. Civiltà dell'Alto Adriatico dall'impero romano al dominio veneziano*, San Giovanni Lupatoto [Verona] 2002, p. 82; M. NARDELLI, *L'anfiteatro romano di Padova. Il contesto urbano e le vicende storiche*, in F. GORINI-M. NARDELLI, *I reperti fuori opera dell'anfiteatro romano di Padova. Spunti per la conoscenza della forma architettonica originaria*, "Antenor", III [2002], p. 128), ma decisamente respinta dal Salce e dal Prosdocimi (A. PROSDOCIMI, *I monumenti romani di Padova...* cit., pp. 253-254). Recentemente Giovanna Tosi, in margine a un suo importante contributo sugli aspetti urbanistici e architettonici di Padova, scrive al riguardo: "Per queste caratteristiche tecniche e metrologiche è maggiormente plausibile riconoscervi i resti di un argine fluviale di consolidamento della sponda destra, a protezione dalle variazioni del livello del fiume; e rinvenimenti analoghi per materiali [...] e tecnica [...] in via San Pietro, via San fermo, Largo Europa, forse Corso Garibaldi se non si tratta dei resti del ponte San Matteo, appartengono alla medesima arginatura [...]" (G. TOSI, *Aspetti urbanistici ed architettonici di Padova antica alla luce delle fonti storiche e di vecchi e nuovi rinvenimenti*, "Antenor", III [2002], pp. 90-91). Contrariamente all'ipotesi della Tosi, Guido Rosada così scrive: "Più legate a una possibile linea di mura urbiche [...] sembrerebbero invece altre strutture dislocate in destra idrografica e quindi lungo la riva interna dell'ansa: per esempio in via S. Pietro, in via S. Fermo, in Corso Garibaldi, in piazza Cavour, in via 8 Febbraio, forse in piazzetta della Garzeria [...], in via C. Battisti [e] certamente la più cospicua e convincente [...] quella in Largo Europa [...]": ROSADA, Patavium: *note di archeologia...* cit., pp. 70-72. In generale, sui rapporti tra anfiteatri e teatri e la rete viaria si veda il recente ed esauriente contributo di J. BONETTO, *Gli edifici per spettacolo e la viabilità nelle città dell'Italia romana*, in G. TOSI, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana...* cit. (in corso di stampa).

meno del fatto che appena oltre il Medoacus s'aprivano ben più importanti e funzionali [...] spazi pubblici medievali: la piazza dei Noli e la piazza delle Legne. In queste piazze, scavalcando il Medoacus, sboccava [l'attuale via Altinate], che attraverso due strade comunicava col sagrato degli Eremitani [...]. La chiesa dunque s'affacciava al margine d'una zona densa di funzioni e di valori, urbanisticamente molto articolata, mentre con la sua parte absidale si immergeva in una zona libera da edificazioni [...]. Blocato perciò verso sud e in parte verso est, lo spazio esterno della chiesa andava dilatandosi lungo il fianco libero della navata fino al punto in cui si immetteva via Altinate: a questo sbocco convergeva anche il sagrato, più espanso verso l'Arena, ma chiuso nell'angolo nord dal tratto di muro che [...] vi si protendeva"[58].

L'attenzione dedicata dallo studioso all'analisi del sito della chiesa degli Eremitani, quindi della vicinissima arena con la Cappella degli Scrovegni, che qui ho sommariamente esaminato, costituisce la referenza puntuale con cui confrontarsi nell'indagare il sito della nostra struttura architettonica romana sorta nel medesimo luogo. Annoto, innanzitutto, benché sia un dato scontato per gli archeologi, che alcuni studiosi, la Gasparotto e il Galliazzo soprattutto – quest'ultimo seguito dal Rebecchi[59] –, avevano ipotizzato, all'interno della cosiddetta *insula*, un preciso schema urbanistico su strade parallele e perpendicolari fra loro, mentre la più significativa variante si evidenziava nell'individuazione di un differente orientamento del cardo e del decumano massimi. Le indagini del Bosio però, pienamente condivisibili, portano a escludere che la città romana fosse distribuita secondo un ordine ortogonale, ma fosse piuttosto il frutto di uno sviluppo spontaneo dell'impianto urbanistico fissato in fase preromana. Inoltre, osservo che non potendo costruire imponenti edifici per la ristrettezza dell'area urbana compresa entro l'ansa del fiume dove invece potevano più facilmente concentrarsi le attività politico-amministrative, religiose, economiche e commerciali legate al porto fluviale, il grande invaso del Prato della Valle, percorso dalla via Annia a sud-est e dalla via Padova-Este-Bologna a sud-ovest (fig. 19), era stato lucidamente scelto dai Patavini come spazio per un'organica riqualificazione dell'area, nell'ottica funzionale di un teatro con zone necropolari limitrofe, delle quali quella che suggella il confine sud-orientale del Prato, cioè l'area oggi occupata dal complesso di santa Giustina, è certamente la più vasta e ricca di materiali.

Vi sono, a mio parere, sicuri indizi d'appoggio per ipotizzare una situazione analoga per l'altra area suburbana, cioè quella settentrionale, in par-

[58] BETTINI, *La Chiesa degli Eremitani*... cit., p. 18.
[59] REBECCHI, *La memoria di* Patavium... cit., particolarmente pp. 12, 16-20.

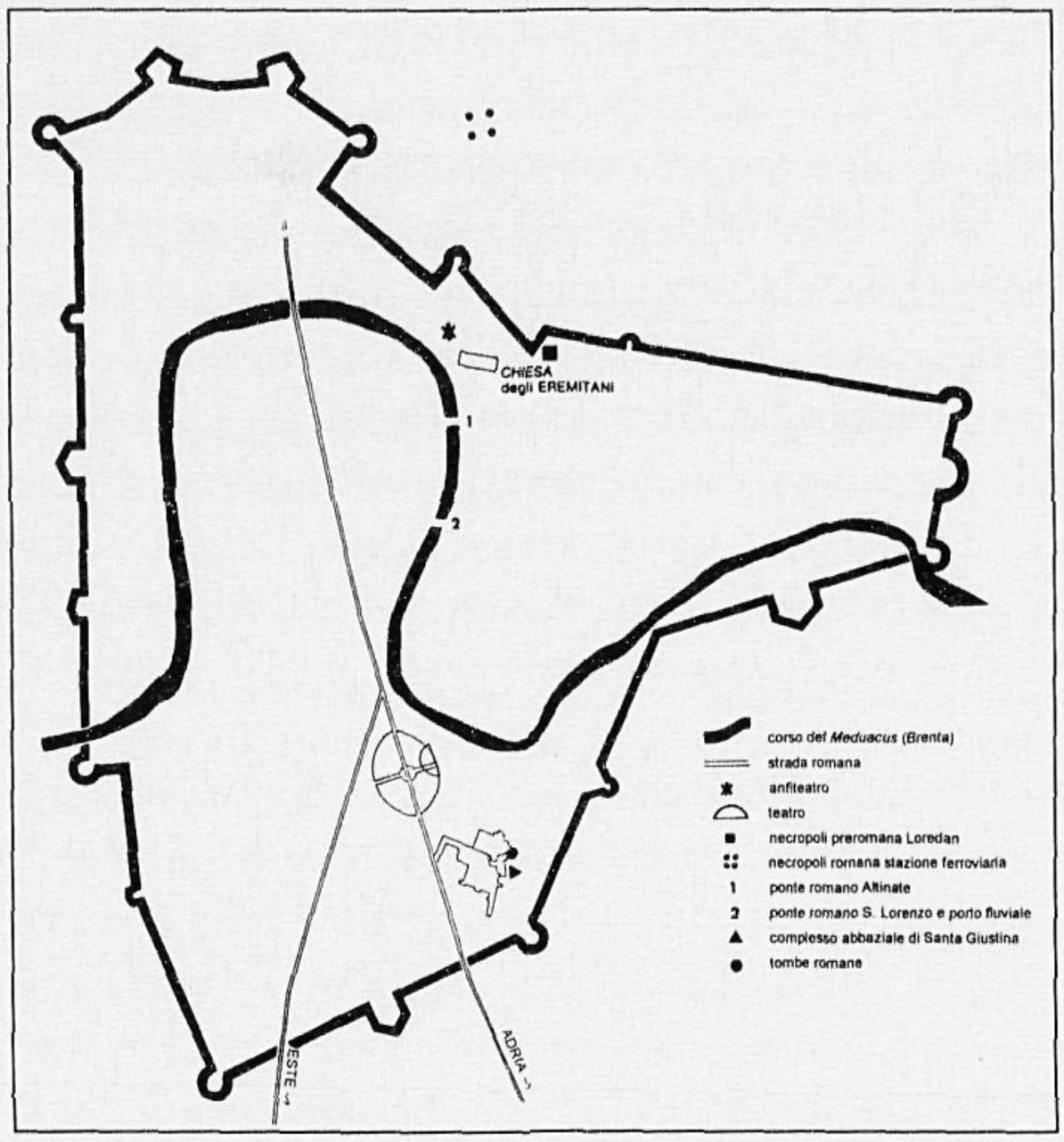


Fig. 19 - Pianta di Padova circondata dalle mura cinquecentesche: all'interno, il corso dell'antico *Meduacus* e i principali monumenti romani (dis. R. Sacchetto Cozza).

ticolare l'area occupata dall'anfiteatro romano. Anche qui ci basti annotare che il rapporto monumento-area funeraria è pressoché identico, in quanto veniva a coordinare un simile sistema urbanistico dove i dati spaziali componevano una trama direzionale che, partendo dall'anfiteatro, si portava verso la necropoli (o le necropoli) ubicata a settentrione, lungo un'importante arteria viaria, le cui tombe di vicolo Ponte Molino, piazza Petrarca, piazza Mazzini, viale Codalunga, piazza De Gasperi, corso del Popolo fino alla stazione ferroviaria e oltre, rappresentano eloquenti testimonianze.

Ma già in età preromana l'area riveste un certo interesse sul piano archeologico se si considerano i materiali recuperati in occasione di scavi o di lavori di sistemazione dell'arena. A ben guardare però, a est dell'anfiteatro, all'interno della mura cinquecentesche, è decretato un ampio spazio nel quale è ubicata la necropoli di via Leonardo Loredan, che viene a trovarsi, rispetto alle altre aree funerarie preromane, nella parte più settentrionale e più distante dal fiume (cfr. fig. 19). Ma osservando che la maggiore concentrazione di abitati si trova all'interno e all'esterno della prima grande ansa del *Meduacus*, si può ipotizzare che questa necropoli, il cui arco cronologico va dall'VIII al III secolo a.C.[60], servisse agli abitanti dis-

[60] L. CALZAVARA, *Il gruppo di via Loredan*, in *Padova preromana.* Catalogo della mostra, Padova 1976, pp. 236-243; G. ZAMPIERI, *Necropoli paleoveneta di via Leonardo Loredan*, "Bol-

Fig. 20 - Materiali fittili preromani rinvenuti all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 32008).

Fig. 21 - Statuina preromana in bronzo di guerriero a cavallo rinvenuta all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (G. 10218).

locati a nord lungo le due rive del fiume come area per deporre i propri morti. Potrebbe quindi esistere una connessione spaziale anche con l'area dell'anfiteatro, nella quale è testimoniata la presenza di un antico insediamento, i cui materiali lo collocano presumibilmente nel VII secolo a.C., ma la cui frequentazione in epoca successiva è documentata da vasi fittili miniaturistici (fig. 20) e da un bronzetto raffigurante un guerriero a cavallo (fig. 21), le cui caratteristiche precipue sono date dalla mancata indicazione delle gambe e dalla posizione a croce delle braccia del cavaliere, originariamente armato di lancia infilata nel foro del braccio destro e di scudo adattato al braccio sinistro, dalla conformazione a globetto della testa priva dei tratti del volto, caratteristiche comuni ad altre statuine di guerriero a cavallo provenienti da Padova o dal territorio[61]. Altro materiale dell'ultimo perio-

lettino del Museo Civico di Padova", LXIV (1975), pp. 181-191, particolarmente pp. 190-191.

[61] G. ZAMPIERI, *Bronzetti figurati etruschi italici paleoveneti e romani del Museo Civi-*

do della civiltà veneta è stato rinvenuto nel 1966 all'interno del chiostro degli Eremitani, mentre nella piazza omonima scavi casuali effettuati nel 1929 hanno portato alla luce "tre steli costolati di coppe" riferibili alla prima metà del VI secolo a.C.[62], che potrebbero trovare confronti con "alcuni alti piedi fittili di coppe zonate" recuperati nel 1881 nell'area dell'anfiteatro, di cui dà notizia Cesira Gasparotto[63]. Per le fasi più antiche, inoltrato VII secolo a.C., l'arena ha restituito altro materiale interessante: una matrice, in calcare grigio, di fusione bivalva riferibile a una "roncola" miniaturistica che, associata a un piccolo crogiolo in materiale terroso (fig. 22), dà la certezza dell'esistenza di una località fusoria. Anche uno "spillone di bronzo a globetti" del tipo Minerbe, varietà A (VIII-VI secolo a.C.), sarebbe stato rinvenuto, secondo il Carancini[64], in quest'area, ma è invece accertata, dal *Registro Generale degli Ingressi* (n. 126115), la sua provenienza dagli scavi eseguiti nel 1930 al Municipio. Sicura è invece la provenienza dall'anfiteatro di un *ago crinale* di bronzo d'età romana[65] (fig. 23) riferibile probabilmente all'"ago crinale semplicissimo" citato dal Tolomei[66].

L'anfiteatro, dunque, è spazio reale, luogo di storia che la mancanza di gran parte delle strutture murarie non rende comunque inattendibile. Vi è poi la Cappella degli Scrovegni ad esso intimamente legata, ch'è rimasta, così, a designare il punto d'incontro tra il mondo pagano e il mondo cristiano. Ma non si può dire che in passato ci sia stato un comune convincimento per quanto riguarda l'esistenza di questo importante monumento romano, che ha suscitato vivaci discussioni intellettuali tra il XVI e il XVIII secolo. Sarebbe ozioso produrre molti esempi: ne rammenterò solo alcuni.

Guglielmo Ongarello, benché fonte inquinata, parlava dell'anfiteatro come esistente prima dell'era volgare[67], e Bernardino Scardeone affermava che la chiesa degli Eremitani "[...] *adhunc Arenae antiquae vestigium apparet. Hic autem locus Arenae olim erat speciosum theatrum* [s'osservi teatro per anfiteatro], *ubi spectacula publicitus aedebantur. Hic area orbicularis*

co di Padova, Roma 1986, pp. 178-179, n. 94. Per i materiali fittili cfr. G. LEONARDI, *Arena*, in *Padova Preromana*... cit., p. 149.

[62] G. LEONARDI, *Piazza Eremitani*, in *Padova Preromana*... cit., pp. 150-151.

[63] GASPAROTTO, *Edizione Archeologica*... cit., p. 30, n. 22, D.

[64] G.L. CARANCINI, *Die Nadeln in Italien. Gli spilloni nell'Italia continentale* (Prähistorische Bronzefunde, XIII, 2), München 1975, p. 289, n. 2242, tav. 68, n. 2242; LEONARDI, *Arena*... cit., p. 149: "Si ha notizia del ritrovamento di uno spillone a globetti [...] ora non ritrovato presso il Museo Civico".

[65] S. ZANINI, in *Bronzi Antichi del Museo Archeologico di Padova*. Catalogo della mostra a cura di G. ZAMPIERI-B. LAVARONE, Roma 2000, p. 130, n. 198.

[66] TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*... cit., p. 56.

[67] ONGARELLO, *Cronaca*... cit., c. 10*v*.

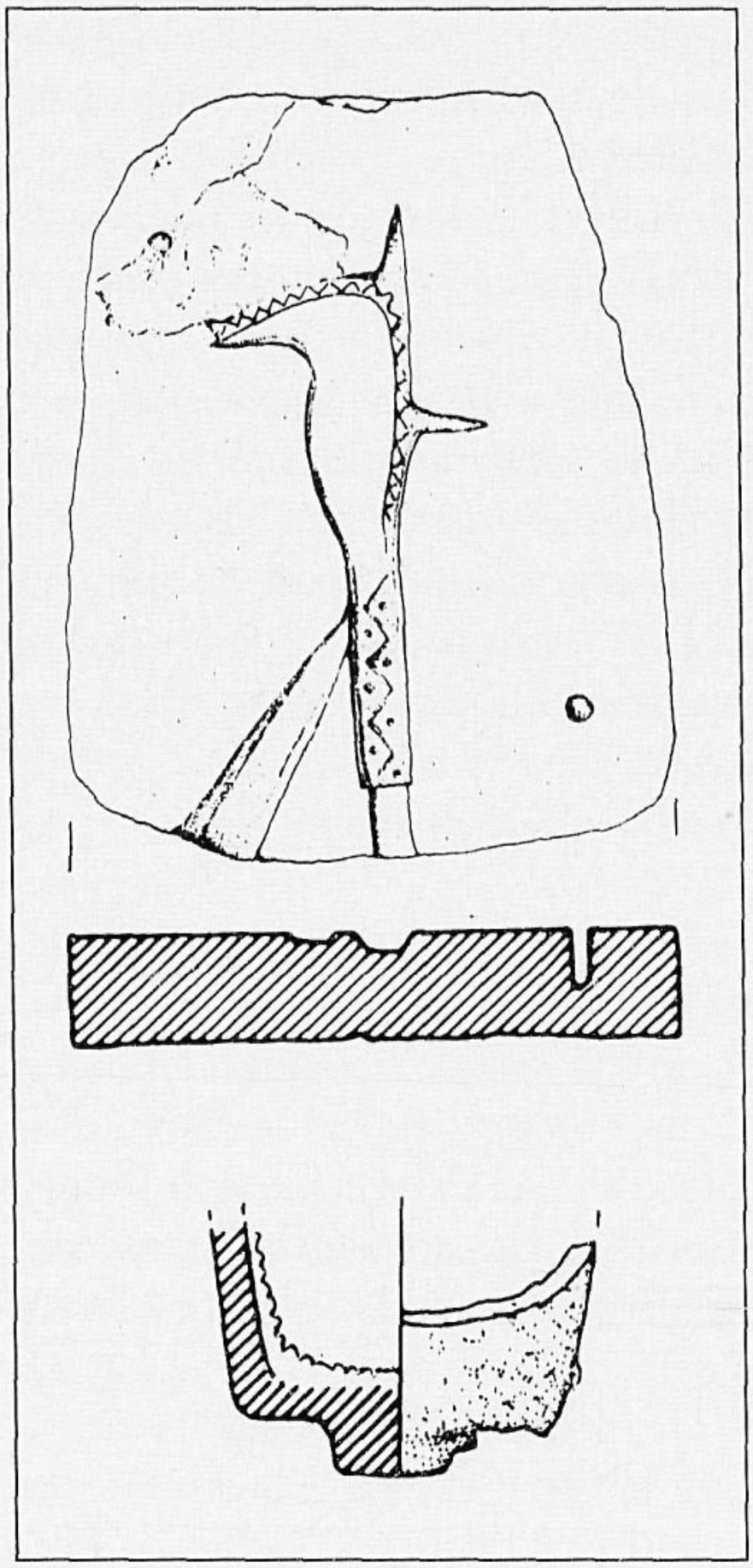


Fig. 22 - Matrice in calcare grigio di fusione bivalva e piccolo crogiolo in materiale terroso rinvenuti all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (da: G. LEONARDI, *Arena*, in *Padova Preromana*. Catalogo della mostra, Padova 1976, pp. 149-150, Tav. 24B).

Fig. 23 - Ago crinale in bronzo d'età romana rinvenuto all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 26816).

antiquis parietibus ex lapidus quadratis (ut vestigia ipsa indicant) circumdabatur"[68]. Agli inizi del Seicento la collocazione dell'anfiteatro non sfuggiva a Giovan Jacopo Chifflezio il quale, sostenendo d'averne vedute *pulchra vestigia in aedibus Foscarorum*, scusava il Lipsio per non avere menzionato nella sua opera *De Amphitheatris* non solo il nostro ma anche altri

[68] B. SCARDEONE, *De Antiquitate Urbis Patavii, & claris civibus Patavinis, Libri Tres*, Basilea 1560, pp. 99, 332.

anfiteatri romani[69]. Sette anni appresso abbiamo la preziosa testimonianza del Pignoria, di cui s'è già fatto cenno, e verso la fine del secolo il Salomonio riconfermava le parole dello Scardeone[70].

Ora, siffatte attestazioni non furono prese in considerazione dal dottissimo archeologo Veronese Scipione Maffei, il quale non vi riconobbe la testimonianza di un anfiteatro. Ma c'è di più. Lo studioso si meravigliò che Padova non avesse avuto un anfiteatro stabile, e citando nel suo trattato *Degli anfiteatri, e singolarmente del Veronese*, inserito come *Parte quarta* della sua *Verona illustrata*, in modo non pertinente lo Scardeone, soggiunse: "Vera cosa è, che il Pignorio poi d'Anfiteatro di Padova parlò a lungo, e ne diede la pianta e quattro prospettive; ma tale parve a lui un Cortile ovato dinanzi un bel Palagio presso la Chiesa de' Padri Agostiniani con avanzo di muro intorno, che per la molteplicità di porte e per la figura fu chiamato Arena; ma non mostra più di quattro o cinque secoli d'età, nè portici ebbe annessi mai, nè scale, o gradi"[71].

Alle certezze del Maffei v'è l'opposizione di Giusto Fontanini, arcivescovo d'Arcira, favorevole al Pignoria[72]. La reazione dell'illustre Veronese è, al riguardo, immediata e produce una pungente censura, con esclusione ancora più radicale e definitiva, che coinvolge il Poleni il quale, invitato dal Maffei a osservare "anfiteatrali [...] avanzi di muro ovato e semplice che sono in Padova", li avrebbe ritenuti anch'egli non più antichi di quattro o cinquecento anni[73]. La partita, dunque, sembrava perduta, sennonché l'appassionato intervento del Rossetti a difesa della "[...] sua Patria dalle mal fondate asserzioni del Letterato Veronese [...]", come ebbe a scrivere Pietro Brandolese[74], e soprattutto l'ostinazione del già menzionato Adamo Pivati, parroco di santa Giuliana, che sull'arena di Padova scrisse una piacevolissima *Memoria* verso la fine del secolo XVIII ma che fu pubblicata nel 1819 per la laurea di Leone Trieste (cfr. nota 15), servirono per

[69] G.J. CHIFFLEZIO, *Vesontio civitas imperialis libera, sequanorum metropolis, plurimis, nec vulgaribus Sacrae, Prophanae historiae Monumentis illustrata, & in duas partes distincta*, Lugduni 1618, Pars I, Caput XXXI, p. 120.

[70] J. SALOMONIO, *Urbis Patavinae Inscriptiones*, Padova 1701, pp. 258-260.

[71] S. MAFFEI, *Verona illustrata con giunte, note e correzioni inedite dell'autore. Parte quarta ed ultima. Contiene il Trattato degli Anfiteatri e singolarmente del Veronese*, Milano 1826, vol. V, *Degli Anfiteatri e singolarmente del Veronese*, p. 80.

[72] G. FONTANINI, *Della Eloquenza Italiana*, III, Cl. VI, Capo IX, Venezia 1737, p. 599.

[73] S. MAFFEI, *Osservazioni Letterarie che possono servir di continuazione al giornal de' Letterati d'Italia*, Padova 1738, tomo II, p. 252. Al riguardo il Rossetti così scrive: "Ma io posso far fede, che interrogato sopra ciò il March. Poleni, m'ebbe ingenuamente a rispondere: *che il Maffei sopra ciò aveva preso un equivoco*": ROSSETTI, *Descrizione delle pitture...* cit., pp. 29-30.

[74] P. BRANDOLESE, *Pitture Sculture Architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 212, nota (a).

risarcire un'inspiegabile esclusione di evidenza archeologica, la cui realtà di storia resta. Il Pivati, infatti, dimostrò, con chiarezza d'esposizione, che il *muro ovato*, di cui parlava il Maffei, era composto di due strati: l'uno – quello inferiore – avanzo dell'anfiteatro, l'altro – quello superiore – avanzo di edificio meno antico. Contro la miopia del Maffei si schierarono, nel secolo XIX, il Noale, che nel muro anfiteatrale superstite ravvisò però "[...] tre specie di fabbrica molto tra loro diverse"[75], e il Furlanetto, il quale ipotizzò che il muro esistente appartenesse a quello mediano degli ambulacri che circondavano l'anfiteatro[76].

Quest'ampio dibattito intorno al monumento ebbe fine, si può dire, con l'intervento assai opportuno e determinato di Antonio Tolomei all'indomani dell'acquisto, da parte del Comune di Padova, della Cappella degli Scrovegni. A riconoscere gli indizi storici e a reperire le relative prove archeologiche dell'esistenza dell'anfiteatro ci pensò lo stesso Tolomei il quale, dopo aver assicurato l'integrità del capolavoro giottesco affidando il lavoro di "restauro" all'architetto Eugenio Maestri coadiuvato dall'allora giovane ingegnere Francesco Brunelli Bonetti, organizzò una campagna di scavi, di cui diede notizia il Molmenti nell'*Illustrazione Italiana* del 15 gennaio 1882, con lo scopo di riportare in luce, accanto alla Cappella del Trecento, le strutture del monumento romano e i materiali in esso rinvenuti, per i quali fece allestire in Museo un'apposita sala *Amphitheatrum* destinata ad accogliere non solo i reperti archeologici ma anche le fotografie relative "al prospetto esterno e all'abside della Cappella dopo i lavori di ristrutturazione" del 1881 e agli scavi effettuati all'interno dell'arena[77]. Inoltre, degno di nota è il bilancio dei lavori tracciati dal dinamicissimo Assessore, poi Sindaco di Padova, nel suo bel saggio, dove di stimolante valore è l'ordine di sgomberare e spianare l'"informe ortaglia" frastagliata di alberi e di viti che esisteva nel recinto dell'arena fin dai tempi dei Dalesmanini[78] in modo da recuperare la vista sia della Cappella sia del muro ellittico, "di cui prima sfuggiva quasi all'occhio dietro le piante tutta la parte antica"[79]. Ancora, e infine, va detto dell'intelligente proposta di abbattere la mura esterna dell'arena lungo la via Ballotte (fig. 24), cioè quel tratto dell'attuale Corso Garibaldi che fiancheggia l'Istituto di Mineralogia (cfr. fig. 6), sostituendola con una cancellata, tuttora esistente, affinché, attra-

[75] NOALE, *Dell'antichissimo Tempio scoperto in Padova...* cit., p. 11.

[76] FURLANETTO, *Dalle origini di Padova...* cit., p. 30; IDEM, *Le Antiche lapidi patavine illustrate*, Padova 1847, p. XLII.

[77] BUSATO, *Padova città romana...* cit., p. 44.

[78] Nell'atto del 6 febbraio 1300 sta scritto: *cum vitibus et arboribus fructiferis in ipsa Arena positis.*

[79] GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova...* cit., p. 228.

Fig. 24 - Anfiteatro patavino, interno: sulla sinistra, il muro verso Corso Garibaldi prima dell'abbattimento (Biblioteca Civica di Padova, RIP X-6303; G. 10073).

verso gli archi riaperti del monumento romano, "la chiesa di Giotto si rivelasse nel miglior punto al passeggiero"[80].

A siffatto impegno, coerente con l'intento della Civica Amministrazione di affermare i valori di memoria e d'identità urbana, appartiene una sequenza di scavi nell'area anfiteatrale, di cui esistono le relazioni del Tolomei, del Ghirardini e del Brunelli Bonetti[81] le quali offrono, tra l'altro, alcuni rilievi tali da consentirci di accertare, nel confronto con altri anfiteatri romani, sia la struttura sia le dimensioni della pianta e, in parte, dell'alzato. Soprattutto con i dati di scavo offerti dal Brunelli Bonetti, al quale va dato il merito di aver esaminato e rilevato i resti emersi in occasione di lavori stradali nell'attuale Corso Garibaldi, si portava a termine la documentazione archeologica sull'anfiteatro, dopo le prime indagini del 1880-

[80] BUSATO, *Padova città romana...* cit., pp. 58-59.

[81] TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni...* cit., pp. 21-41; GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova...* cit., pp. 225-242; F. BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro romano di Padova*, "Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova", XXXII (1916), n.s., Dispensa IV, pp. 351-362.

81, con le quali s'era esplorata l'arena e un tratto adiacente alla cavea. A livello di studi scientifici, invece, dopo gli ultimi scavi d'inizio secolo XX, si deve prendere atto di un percorso quasi ignaro di soluzioni di continuità, dagli anni Venti ad oggi. Ricordo, per citare qualche esempio, i contributi di Gasparotto[82], Lugli[83] Prosdocimi[84], Golvin[85], Rosada[86], Fardin-Rossato-Tiepolo[87], Basso[88], Gorini e Nardelli[89]. Ma più illuminanti suonano le parole di testimonianza pronunciate da Giovanna Tosi[90], alla quale conviene tornare ad affidarsi.

Dell'anfiteatro patavino, come noto, poco ci resta, e poco sappiamo. Tuttavia, la configurazione planimetrica dell'edificio, nei termini originariamente previsti, ci è nota nelle sue componenti principali, cioè i caratteri strutturali e l'aspetto formale, grazie agli scavi e ai rilievi del Brunelli Bonetti (fig. 25a-b). Sarebbe ozioso però, in questa sede, affrontare la problematica del monumento per il quale, come annotavo, esistono due trattazioni della Tosi ampie e prive di approssimazioni, che mi guardo bene, tuttavia, dal ricalcare punto per punto, ma dalle quali mi azzarderò a trarre pochi stimoli necessari.

L'imponente edificio aveva un orientamento da nord-est a sud-ovest, con gli assi maggiore e minore lunghi rispettivamente m 134,26 e m 97,31, secondo alcuni (Brunelli Bonetti, Tosi), m 102,50 e m 65,50, secondo altri (Tolomei, Ghirardini, Golvin). A sud-ovest, cioè sul lato dell'odierna piazza Eremitani, era collocata la *porta triumphalis*, che dava accesso ai partecipanti agli spettacoli, mentre sul lato opposto si trovava la *porta libitinensis*, o porta della morte da cui si trasportavano fuori dell'arena i gladiatori caduti in combattimento. I disegni del Brunelli Bonetti offrono espli-

[82] GASPAROTTO, *Patavium*... cit., pp. 94-102; EADEM, *Padova romana*, Roma 1951, pp. 115-119; EADEM, *Edizione Archeologica*... cit., pp. 29-30, n. 22.

[83] G. LUGLI, *La tecnica edilizia romana con particolare riguardo a Roma e Lazio*, Roma 1957, pp. 649-650.

[84] A. PROSDOCIMI, *I monumenti romani di Padova*... cit., pp. 264-266.

[85] J.-C. GOLVIN, *L'amphithéâtre Romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris 1988, p. 120, n. 90, tav. XV, 2.

[86] ROSADA, *Gli edifici di spettacolo*... cit., pp. 216-223.

[87] A. FARDIN-E. ROSSATO-S. TIEPOLO, *L'anfiteatro romano di Padova: la conoscenza della forma architettonica e nuova ipotesi della configurazione originaria*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXV (1996), pp. 21-47.

[88] P. BASSO, *Architettura e memoria dell'antico. Teatri, anfiteatri e circhi della* Venetia *romana*, Roma 1999, pp. 40, 49, 51, 57-59, 61, 70, 129-131, 140-141, 160-161, 173, 175, 177-178, 191-193, 249-252.

[89] GORINI-NARDELLI, *I reperti fuori opera dell'anfiteatro romano*... cit., particolarmente pp. 127-146.

[90] G. TOSI, *Padova e la zona termale euganea*, in *Il Veneto nell'età romana, II. Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, a cura di G. CAVALIERI MANASSE, Verona 1987, pp. 170-175; EADEM, *Gli edifici per spettacoli*... cit., ivi bibliografia (in corso di stampa).

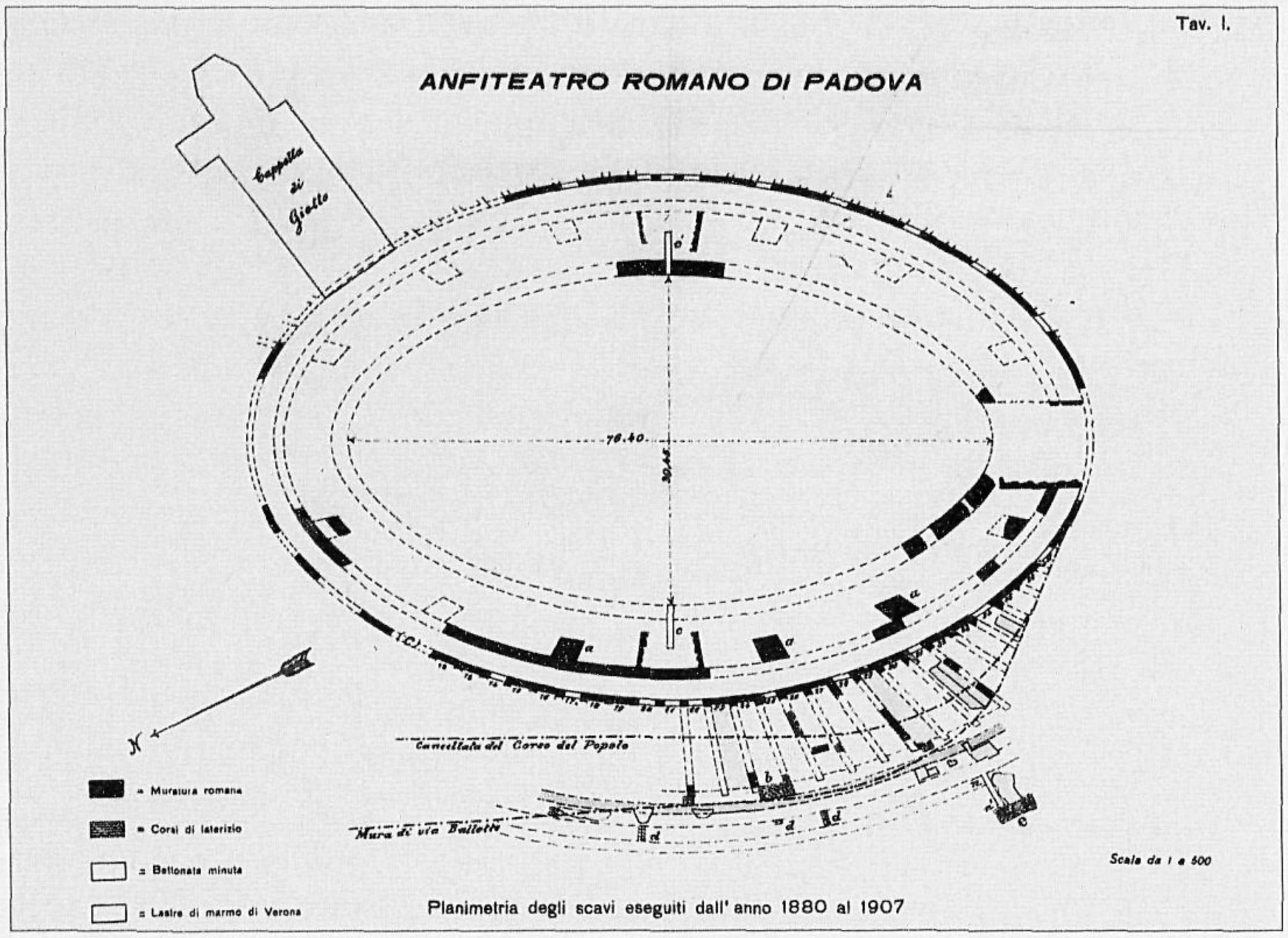


Fig. 25a

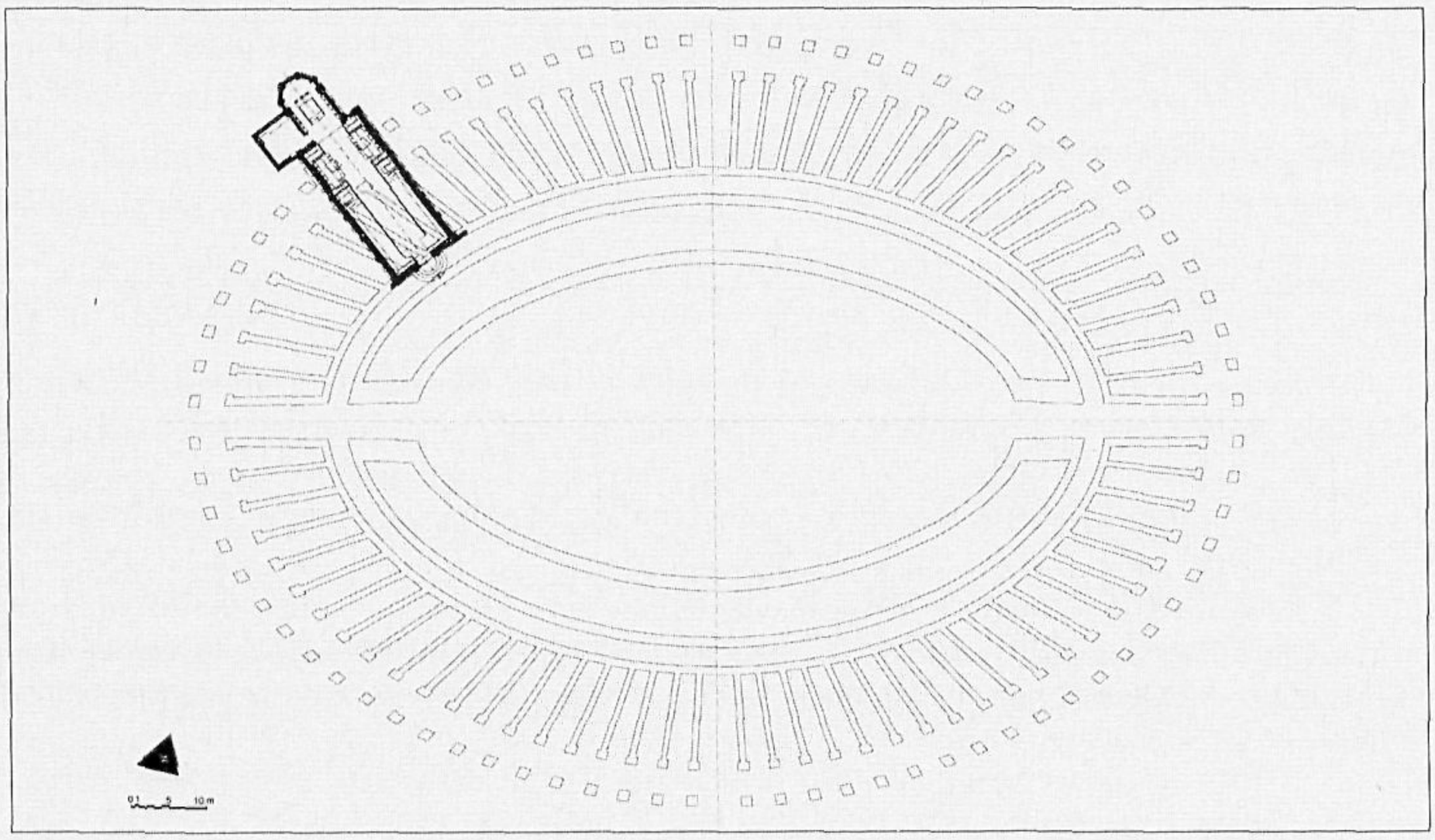


Fig. 25b

Fig. 25a-b - Anfiteatro patavino: "planimetria degli scavi eseguiti dall'anno 1880 al 1907" (da: F. BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro Romano di Padova*, "R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova", XXXII [1916], Dispensa IV degli Atti e Memorie, Tav. I, G. 11342; 25b: Tav. III, rielaborazione grafica di L. Rampazzo).

citi segni intorno alla *cavea* e all'*arena*, delimitata dal muro del *podium* (A), di cui rimane in alzato m 1,50. Partendo dall'interno dell'anfiteatro e proseguendo verso l'esterno sono individuabili cinque muri ellittici, indicati nelle planimetrie e nelle sezioni degli scavi con le lettere (A), (B), (C), (D), (E). Il muro (C), nel cui prospetto interno sono evidenti i tamponamenti medioevali in cotto, è in elevato per circa due terzi dell'ellisse e, come il muro (B), è interessato da una doppia fila di mattoni, sopra la quale sono visibili fori di dimensioni variabili, praticati in opera, che sarebbero serviti per l'inserimento delle travature di sostegno del tavolato dell'ambulacro compreso tra i muri (C) e (B)[91] o agli operai del cantiere per alloggiare i travicelli che ancoravano in basso e in alto un'impalcatura libera, posta ai due lati del muro durante la fase edificatoria[92].

La tecnica di costruzione si basa sul sistema delle volte anulari e dei muri radiali e su possenti sottofondazioni in impasto cementizio[93], mentre le parti in vista sono rivestite con il cosiddetto *opus vittatum*[94], blocchetti parallelepipedi di calcare dei Berici disposti in filari orizzontali e a giunti alternati, il cui impiego ci porta all'età augustea, verso il 30 a.C.-14 d.C. secondo il Lugli e la Tosi. Un'ulteriore referenza cronologica con cui confrontarsi è l'epigrafe proveniente da Vallonga, in provincia di Padova, che Gregori[95], chiamato giustamente in causa dalla Tosi, discostandosi dalla

[91] GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova...* cit., pp. 231-232; FARDIN-ROSSATO-TIEPOLO, *L'anfiteatro romano di Padova...* cit., p. 25.

[92] TOSI, *Gli edifici per spettacoli...* cit. (in corso di stampa).

[93] Scavi eseguiti nel 1958 dall'Ufficio Tecnico del Comune di Padova portarono alla luce "[...] una massiccia fondazione in conglomerato, che andava sotto il muro e la porta. Pensammo allora che ci potesse essere sotto l'Arena una grande terrazza di fondazione in calcestruzzo, che consentisse di impostare, senza pericolo di assestamenti in un terreno poco consistente per le infiltrazioni d'acqua, un edificio di tanto peso": PROSDOCIMI, *I monumenti romani di Padova...* cit., p. 265. Al riguardo, la Tosi annota che Blake colloca l'arena su un banco di anfore quale elaborato sistema di drenaggio, ma sembra invece che "vespai" di anfore siano disposti in una fascia esterna limitrofa al monumento, con probabile funzione di bonifica del terreno: TOSI, *Gli edifici per spettacoli...* cit. (in corso di stampa). Cfr. inoltre: *Anfore romane a Padova: ritrovamenti dalla città*, a cura di S. PESAVENTO MATTIOLI (Materiali d'archeologia, Veneto I, 1), Modena 1992, pp. 27-28,169 ss.; A. RUTA SERAFINI-C. BALISTA-S. MAZZOCCHIN-P. MICHELIN-M.G. PAVONI, *Padova: un recente ritrovamento di "vespai" in contesti differenti e con differenti funzionalità*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XV (1999), pp. 189-192; S. PESAVENTO MATTIOLI-S. MAZZOCCHIN-M.G. PAVONI, *I ritrovamenti di anfore presso l'anfiteatro romano di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXVIII (1999), pp. 7-44, particolarmente pp. 13-15.

[94] Su questa tecnica cfr. LUGLI, *La tecnica edilizia romana...* cit., pp. 633-643; J.-P.ADAM, *L'arte di costruire presso i Romani. Materiali e tecniche*, Milano 1989, pp. 147-148.

[95] G.L. GREGORI, *Gladiatori a Padova*, "Archivio Veneto", Serie V, CXXVIII (1987), pp. 119-129; IDEM, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano*, II (Regiones Italiae VI-XI), Roma 1989, p. 33.

Fig. 26 - Anfiteatro patavino, 1880: scavi lungo l'asse minore (G. 4653).

datazione alla prima metà del I secolo d.C. proposta dal Ramilli[96], definisce "per l'assenza del *cognomen* nell'onomastica del quattuorviro, per l'espressione *gladiatores dare* (in luogo di *munus gladiatorium edere*), tipica soprattutto dell'età repubblicana e del primo impero, e per i caratteri paleografici". Malgrado queste attestazioni Guido Rosada – è dovere ricordarlo – lascia in sospeso ogni giudizio riguardante la cronologia del monumento, poiché mancherebbero "dati utili [...] per fornire ipotesi attendibili in merito"[97].

Gli scavi archeologici voluti dal Tolomei e diretti dal Maestri iniziarono "radente il muro di cinta (C) appiedi d'uno di que' fornici [...] battezzato col nome di *vomitorio*"[98]. In direzione dell'asse minore (fig. 26) gli scavi portarono alla luce il muro (B)[99], e nella trincea principale si rinvennero due interessanti corridoi con pavimento e pareti decorati con lastre di

[96] G. Ramilli, *Gladiatori a Padova*, "Aquileia Nostra", XLV-XLVI(1974), coll. 183-192; Idem, *La datazione dell'anfiteatro di Padova e un documento inedito ottocentesco*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXVIII (1975-76), Parte III, pp. 195-206.

[97] Rosada, *Gli edifici di spettacolo...* cit., p. 222.

[98] Tolomei, *La Cappella degli Scrovegni...* cit., p. 26.

[99] Tale muro "ottenne l'ammirazione del Maestri, che vi giudicava stupenda la fattura, lavorato com'è a pietra vista dei Berici d'ambo le parti e ad opera incerta interamente": Ivi, pp. 27-28.

marmo rosso di Verona che scendevano verso l'arena con forte pendenza[100]. Per Ghirardini e Brunelli Bonetti questi corridoi, cioè i "viottoli" *c* e *c*[1], sarebbero due accessi riservati al personale addetto agli spettacoli[101], mentre per Giovanna Tosi, seguita da Guido Rosada, si tratterebbe di due "passaggi di rappresentanza tra podio e arena, usati per le cerimonie di apertura e chiusura dei ludi e per le premiazioni"[102]. Giova, a questo punto, sviluppare una riflessione.

Il Tolomei ipotizza l'esistenza di ipogei nel centro dell'arena sull'esempio dell'anfiteatro di Roma e di Capua, ma il Lugli esclude la presenza di sotterranei e ritiene che l'acquedotto di trachite tagliato per creare il piano dell'arena fosse una fogna passante sotto l'asse minore[103]. È noto, al riguardo, che la creazione di una serie di locali di servizio sotterranei, che giocavano un ruolo importante nello svolgimento dei *munera* e delle *venationes*, fu suggerita dalla necessità di mantenere l'arena libera da strutture che limitassero la visione degli spettatori[104]. Per Padova, purtroppo, non disponiamo di dati sufficienti per avvalorare l'ipotesi dell'esistenza o meno di "ipogei", benché ci fossero stati scavi all'interno dell'arena che il Tolomei, il Ghirardini e il Brunelli Bonetti si venivano pian piano assicurando. Forse un'osservazione stratigrafica più attenta delle fosse scavate avrebbe potuto fornire qualche elemento d'appoggio all'ipotesi dell'esistenza di una fossa centrale, rettangolare o quadrata, nella quale sistemare le gabbie delle fiere (*carceres*) e le macchine sceniche (*pegmata*) com'è attestato, per esempio, a Pola, a Cassino, a Serravalle Scrivia, a Siracusa, etc.

Negli scavi Tolomei si rinvenne anche un tratto di acquedotto in trachite[105] (fig. 27), di cui si conservano ancora tre elementi cilindrici tra i resti dell'anfiteatro (fig. 28). Essi facevano parte dell'acquedotto patavino, di cui un segmento fu tagliato e quindi obliterato dalla costruzione dell'anfiteatro, ma per Guido Rosada questi tubi trachitici, e i resti di cunico-

[100] IVI, pp. 31-32.

[101] GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova...* cit., pp. 233-234; BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro...* cit., p. 354.

[102] TOSI, *Padova e la zona termale euganea...* cit., p. 173; ROSADA, *Gli edifici di spettacolo...* cit., p. 220. Al riguardo, Giovanna Tosi scrive: "Forse due rampe (c, c), lunghe m 5,00 e larghe m 0,80 scendevano dai *pulvinaria* all'arena": TOSI, *Gli edifici per spettacoli...* cit. (in corso di stampa).

[103] LUGLI, *La tecnica edilizia romana...* cit., pp. 649-650; per la datazione dell'anfiteatro di Padova tav. CXC, 1.

[104] Cfr. al riguardo: M. SALVADORI, *I sotterranei degli anfiteatri*, in *Il Sottosuolo nel mondo antico*, a cura di F. GHEDINI-G. ROSADA, Dosson (Treviso) 1993, pp. 47-61. Sugli ipogei dell'anfiteatro flavio si veda ora C. PIRAINO, *Anfiteatro Flavio. Recenti indagini archeologiche lungo il piano del podio e nelle concamerazioni ipogee*, "Bollettino di Archeologia", 41-42 (1996), particolarmente pp. 147-151.

[105] TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni...* cit., p. 29.

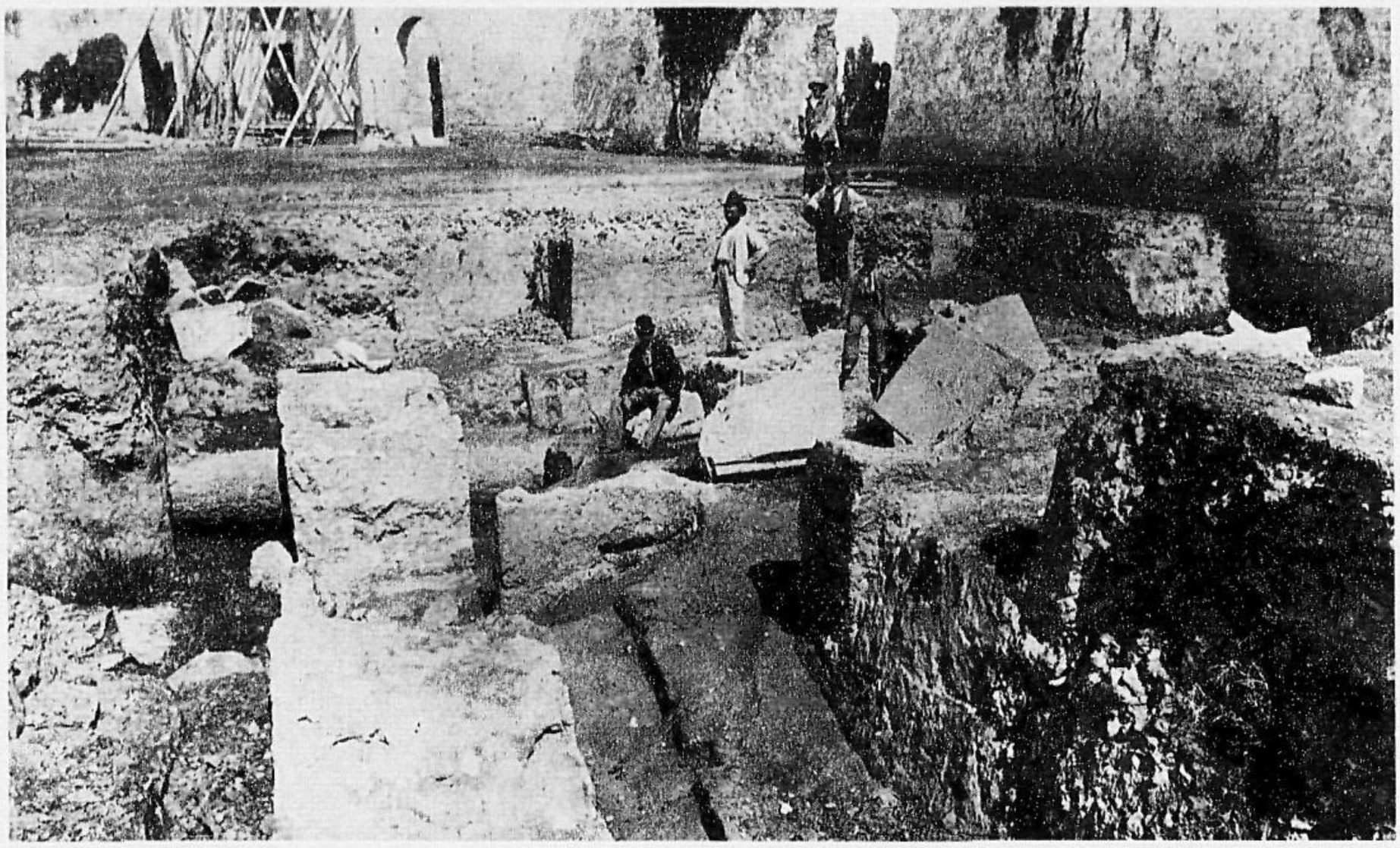


Fig. 27 - Anfiteatro patavino: scavi 1880 (G. 4652).

Fig. 28 - Tratto di acquedotto romano in trachite rinvenuto negli scavi dell'anfiteatro patavino nel 1880.

li in piazza Eremitani, potrebbero essere ricondotti a un sistema di regolamentazione delle acque[106], ipotesi, però, non accolta dalla Zanovello[107].

A proposito di elementi cilindrici in trachite, Brunelli Bonetti scrive che "[...] nessun tubo si rinvenne per lo smaltimento dell'acqua proveniente dalla parte superiore dell'anfiteatro [...]. Soltanto nella Cripta della Cappella di Giotto, innestato nel muro della facciata [...], si può vedere un tubo verticale in trachite del diametro interno di $0^{m}.16$, il quale è sottoposto ad altro orizzontale, formato con tubi di cotto del diametro di $0^{m}.07$ e della lunghezza di oltre $4^{m}.00$. Quest'ultimo dovrebbe riposare sopra la grande fondazione dei muri B e C e per la ristrettezza sembra avesse un ufficio ben più limitato di quello di smaltire l'acqua piovana"[108]. Non v'è dubbio che queste evidenze archeologiche costituiscano la testimonianza di un primo confronto di Brunelli Bonetti con il monumento giottesco, giacché il suo interesse è prevalentemente rivolto allo scavo e allo studio dell'anfiteatro romano. I due reperti citati si trovano ancora nella cripta e sono stati menzionati e riprodotti fotograficamente dallo scrivente e classificati da Giovanna Tosi come "pluviale" e "condotto in cotto"[109].

[106] ROSADA, *Gli edifici di spettacolo...* cit., p. 221, nota 61. Sui tre tubi di trachite e su numerosi altri reperti lapidei riconducibili a elementi architettonici, attualmente conservati in modo vergognoso all'interno e all'esterno dell'arena, si vedano: GORINI-NARDELLI, *I reperti fuori opera dell'anfiteatro romano...* cit., particolarmente pp. 147-167.

[107] La studiosa, infatti, ebbe a scrivere in un suo recente intervento: [quel tratto di acquedotto] "costituisce un prezioso *terminus ante quem*: se infatti è da accogliere la proposta di datazione del grande edificio per spettacoli all'età augustea [...], significa che l'acquedotto fu realizzato tra la costituzione del *municipium* (49-45 a.C.) e l'inizio dell'Impero". La costruzione dell'anfiteatro in quell'area, rimasta libera ai margini della città, potrebbe aver "determinato la decisione di eliminare un breve tratto dell'acquedotto, creando un raccordo a distanza [individuabile] [...] nella grande fistula di piombo di via Eremitani, il cui marchio ufficiale della municipalità è databile probabilmente all'età flavia [...]; le sue dimensioni [...] e la collocazione tra l'anfiteatro e il Ponte Altinate sembrano indicare un utilizzo particolare, forse un canale di adduzione che per la necessità di trasportare l'acqua in pressione al di là del fiume [...], necessitava di dimensioni e materiale eccezionali": P. ZANOVELLO, in *Bronzi Antichi...* cit., p. 227; G. TOSI, *Patavium e i Patavini Fontes*, in *Padova Romana*. Catalogo della mostra a cura di H. HILLER-G. ZAMPIERI, Padova 2002, p. 48. Sulla *fistula aquaria*: *Bronzi Antichi...* cit., pp. 239-244, n. 444; sul problema dell'acquedotto patavino: P. ZANOVELLO, *Aqua Atestina, Aqua Patavina sorgenti e acquedotti romani nel territorio dei Colli Euganei*, Padova 1997, pp. 103-119; sul tratto di acquedotto in trachite dell'anfiteatro: TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni...* cit., pp. 29-30; GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova...* cit., pp. 236-237; BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro...* cit., p. 354.

[108] BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro...* cit., p. 359.

[109] G. ZAMPIERI, *La Cappella degli Scrovegni: il sito e l'arena romana*, in *Giotto architetto dei colori e delle forme*, Parigi 1987, pp. 69-70, figure a p. 71; TOSI, *Gli edifici per spettacoli...* cit. (in corso di stampa): "pluviale in trachite [...] ancora inserito nella fondazione del muro (C) su cui poggia la facciata della Cappella degli Scrovegni; sopra corre un

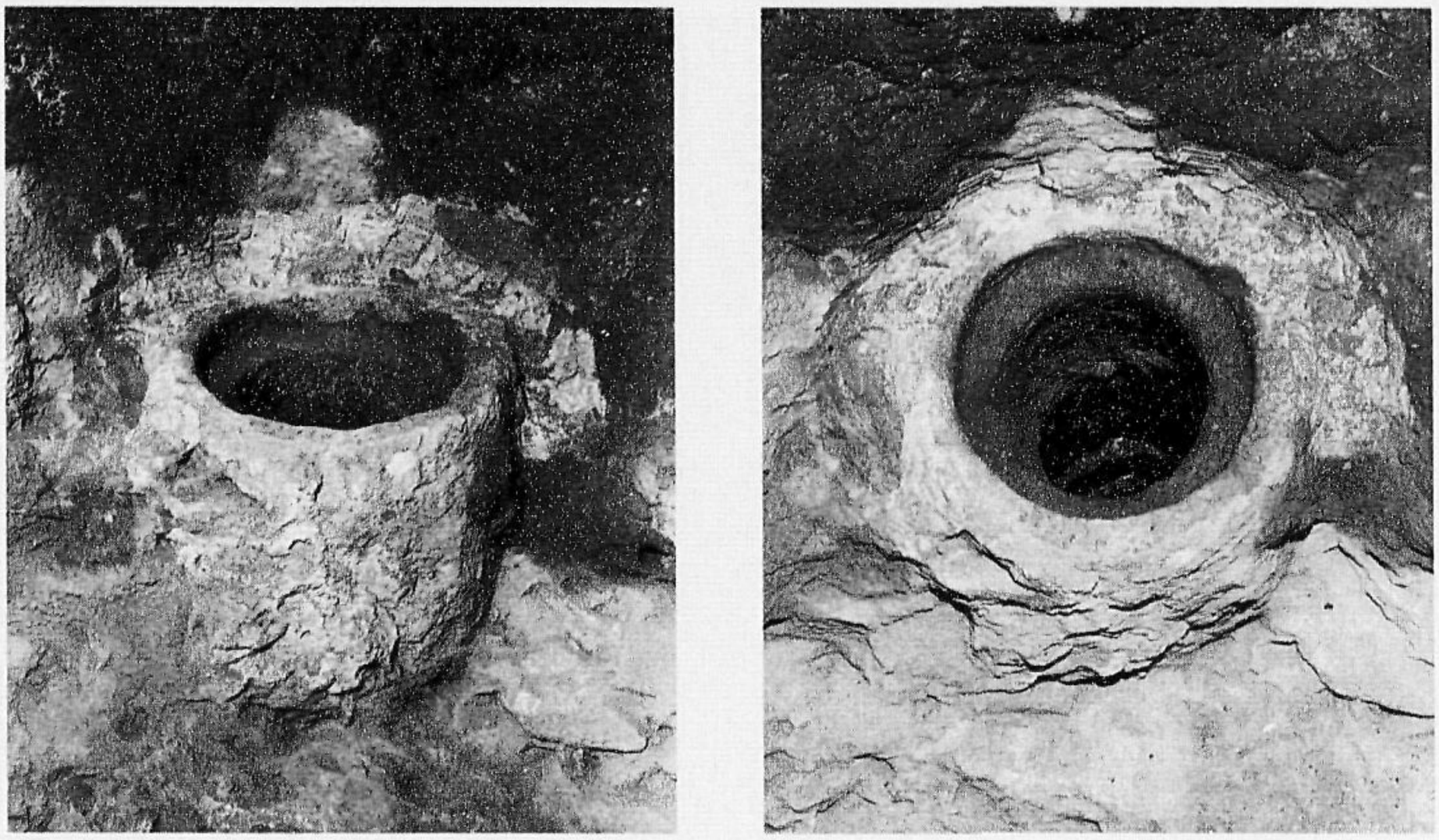


Fig. 29a-b - Cappella degli Scrovegni, cripta: particolare dei tubi cilindrici in trachite d'età romana.

Una recente ispezione sul luogo, più circostanziata e precisa grazie all'aiuto offerto dai colleghi Paola Zanovello e Italo Riera e, per quanto riguarda la parte tecnica, dal Settore *Edilizia Monumentale* a riprova della presenza attenta al destino della Cappella Scrovegni, ci dà le esatte proporzioni. Si tratta di un tubo cilindrico di trachite, ch'è riconducibile al tipo A[1] della Zanovello[110], inserito nel muro in posizione verticale con l'innesto a "femmina" in vista e sovrapposto a un altro tubo cilindrico di trachite, non individuato da Brunelli Bonetti (fig. 29a-b). A poco più di 2 m d'altezza (2,22), quasi in asse con i tubi di trachite, v'è un condotto fittile in posizione orizzontale, con lieve pendenza verso l'interno della cripta, costituito da elementi cilindrici, con sistema d'aggancio tipo "maschio/femmina", di 30 cm di lunghezza × 7 cm di diametro interno × 1 cm di spessore, inglobati in una sorta di cocciopesto, come attesta la parte del tubo che si vede in facciata (fig. 30). Questo tratto di conduttura in terracotta, già evidenziato nel 1871 dagli ingegneri Gabriele Benvenisti e Vincenzo Gras-

condotto in cotto [...] per una lunghezza di oltre m 4,00". Cfr. inoltre M. NARDELLI, *Analisi della forma architettonica del monumento sulla base della letteratura archeologica e dello studio dei reperti*, in GORINI-NARDELLI, *I reperti fuori opera dell'anfiteatro romano...* cit., p. 143.

[110] Misure: diam. canale cm 17, diam. esterno cm 33 circa; lungh. cm 55 circa: ZANOVELLO, *Aqua Atestina, Aqua Patavina...* cit., particolarmente pp. 112-114, 123-126, figg. 102-103.

selli (fig. 31a-b), la cui tecnica di meticoloso rilevamento si ravvisa nella registrazione di ogni singolo particolare, puntigliosamente riprodotto nei bellissimi disegni acquerellati dall'ingegner Barnaba Lava[111] e nei rilievi, molto più recenti, di Adriano Verdi[112] nei quali si possono cogliere, sino ai minimi dettagli, le referenze necessarie per la descrizione dello stato attuale del monumento giottesco, si prolunga per circa 4 m e, come s'è detto, "dovrebbe riposare sopra la grande fondazione dei muri B e C". L'uso del condizionale "dovrebbe" ci autorizza a pensare che l'ispezione del condotto fittile sia avvenuta nelle stesse nostre condizioni, cioè attraverso l'osservazione del reperto nella cripta. Tuttavia l'ipotesi del Brunelli Bonetti si basa su dati attendibili. Si faccia caso. Poiché la facciata della Cappella insiste sul muro romano (C) (cfr. fig. 25a), che si trova a m 2,50 da quello (B), e accertato che la conduttura di terracotta si prolunga per almeno 4 m, è molto probabile che su entrambi i muri si posassero questi elementi cilindrici e, forse, si prolungassero in fluida sequenza fino a una cisterna di raccolta delle acque piovane. Ciò, evidentemente, escluderebbe un loro utilizzo in età romana. Annoto al riguardo. Il modulo compositivo di questi tubi – lunghezza e diametri interno ed esterno – e il loro allettamento non trovano riscontri precisi con gli elementi di conduttura in terracotta romani dell'area euganea-atestina e, sicuramente, di Padova, in quanto qui i materiali si caratterizzano per l'aggancio a fascetta, "che li rendono più vicini a sistemi spesso usati per le fistule"[113]. Ma c'è di più. Infatti, oltre al confronto che potremmo istituire col condotto fittile di Parona, località a nord di Verona, sulla strada per la Valpolicella[114], dobbiamo pren-

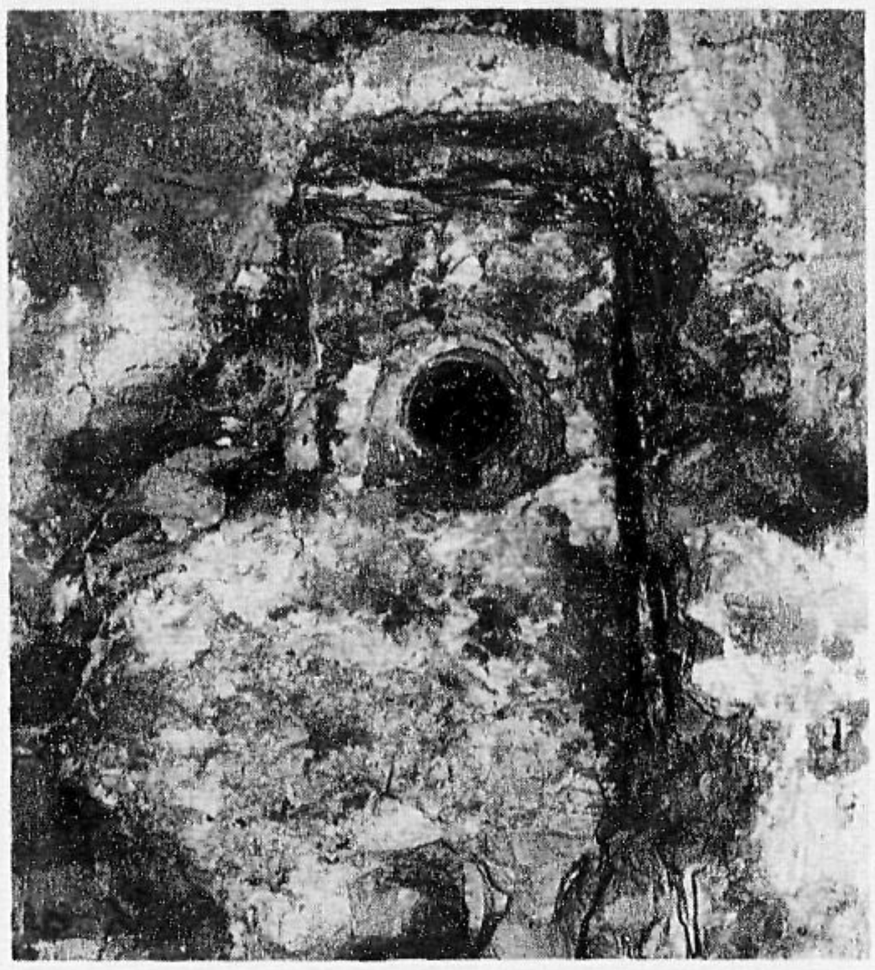


Fig. 30 - Cappella degli Scrovegni, cripta: particolare del condotto fittile medioevale.

[111] Biblioteca Civica di Padova, R.I.P. XXXVI/7386, 7387.

[112] A. Verdi, *L'architettura della Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo...* cit., pp. 128-131, particolarmente p. 129 (*Sezione longitudinale verso nord*), p. 130 (*Pianta dell'interrato*), p. 131 (*Sezione longitudinale verso sud*): in questi disegni sono riprodotti sia il condotto fittile sia il sottostante tubo cilindrico di trachite (non è stato invece rilevato il secondo tubo di trachite).

[113] Zanovello, *Aqua Atestina, Aqua Patavina...* cit., p. 130.

[114] Le dimensioni e il contesto di questo condotto sono tuttavia differenti, ma il con-

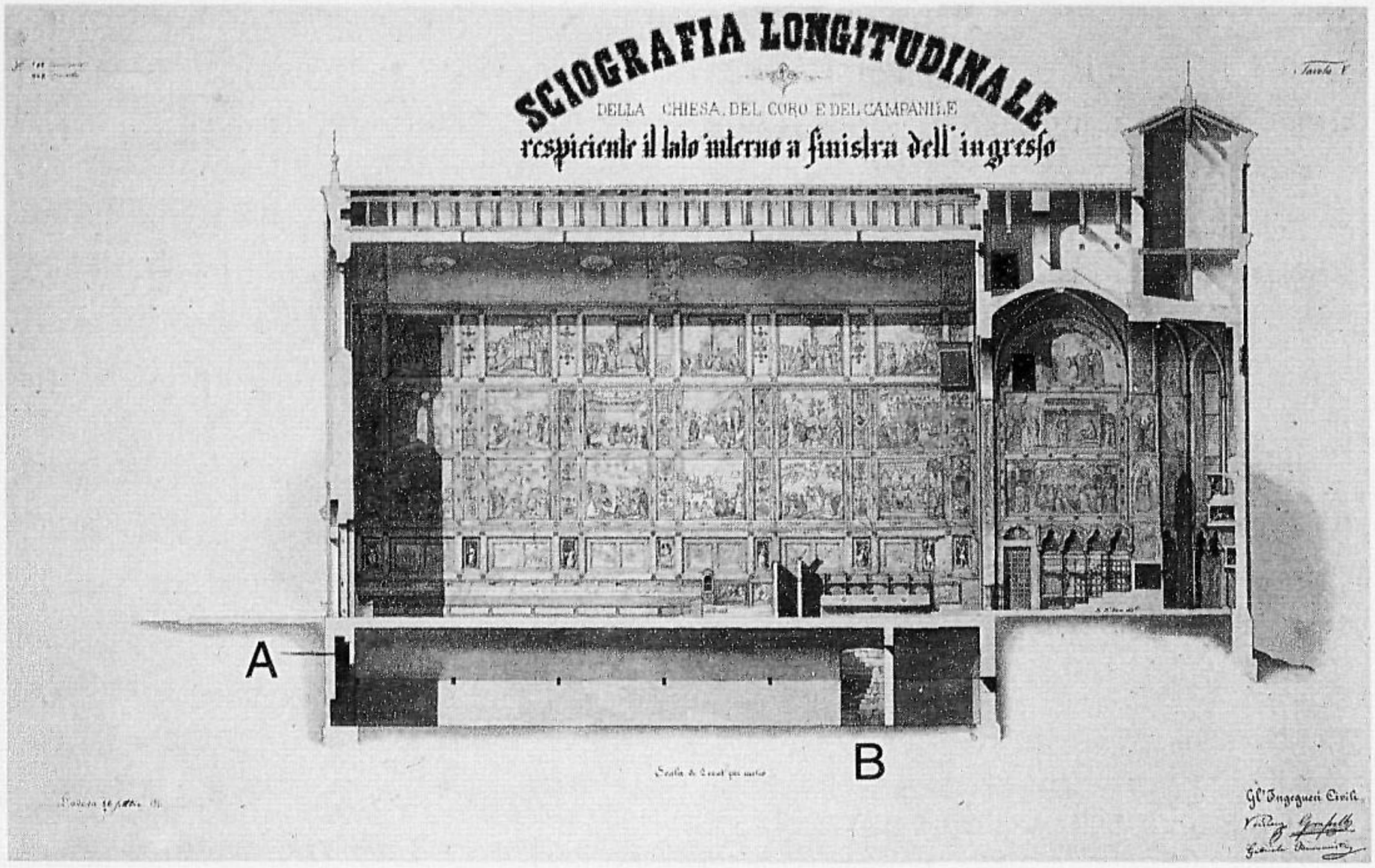


Fig. 31a

Fig. 31b

Fig. 31a-b - G. Benvenisti-V. Grasselli, 1871: Cappella degli Scrovegni, "Sciografia longitudinale e Sciografia trasversale" acquerellate da B. Lava. A: condotto fittile; B: scala d'accesso alla cripta (Biblioteca Civica di Padova, RIP XXXVI-7386, 7387).

dere atto di un dato inconfutabile comunicatomi dal Dipartimento di Scienza dei Materiali dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca[115]. Mi riferisco alla datazione con Termoluminescenza della nostra conduttura fittile che s'assesta al 1340 ± 45 d.C., datazione che si offre a una spiegazione non ambigua, agganciata allo svolgimento dei lavori per la costruzione della Chiesa di santa Maria della Carità dell'Arena. Ma se, in questo caso, è opportuno stare attenti ed evitare conclusioni affrettate e generiche, il tentativo di spiegare la funzione che ebbero sia il condotto in cotto sia i tubi di trachite, par legittima.

L'uso di questi elementi, in realtà, a noi s'affida con l'evidenza di un enigma, giacché la storia stessa della cripta ci arresta all'ostacolo della sua funzione sin dall'origine della costruzione della Cappella degli Scrovegni. Perciò conviene, anche perché il senso del nostro discorso risulti chiaro e fuor d'equivoco, fare una riflessione.

La cripta[116], di cui una parte è costruita sull'area dei muri radiali che sostenevano le volte e le gradinate dell'anfiteatro (cfr. fig. 25b) e che in molte chiese è il sotterraneo adibito a sepoltura e talora con funzione e aspetto architettonico di cappella, ha una superficie pari a quella della navata soprastante (lungh. m 20,89, largh. m 8,44/8,49), esclusa l'abside, e il suo pavimento, in leggera pendenza verso la parete occidentale, si trova a m 4,55 sotto quello della chiesa. I muri hanno uno spessore di m 0,90, mentre le dimensioni e il tipo delle fondazioni non sono rilevabili. Il livello della falda freatica, prima dei lavori idraulici effettuati all'inizio degli anni Sessanta sbarrando il tronco maestro del fiume Bacchiglione onde estromettere le piene dal centro urbano, si trovava normalmente fra i 35 e i 70

fronto mi sembra comunque utile ai fini del nostro discorso. Si veda: I. RIERA, *Le testimonianze archeologiche* in G. BODON-I. RIERA-P. ZANOVELLO, *Utilitas Necessaria. Sistemi idraulici nell'Italia romana*, a cura di I. RIERA, Milano 1994, p. 259, fig. a p. 260: "In ogni caso mi sembra fuor di dubbio [...], che la tubazione in cotto inserita in una zeppa di calce e frammenti di laterizio fra i resti delle pareti originali del condotto non sia romana, vuoi perché [...] l'impasto ceramico della tubazione sembra essere medioevale, vuoi ancora perché la distruzione delle pareti del condotto romano ha tutta l'aria di essere una rasatura operata *ad hoc* per poter disporre di una comoda galleria di servizio, funzionale al controllo del nuovo acquedotto, come nel caso di Asolo".

[115] Ringrazio vivamente la Dott.ssa Emanuela Sibilia per avermi inviato i risultati della datazione con Termoluminescenza del campione, classificato con la sigla D1798/A, prelevato dalla conduttura fittile della cripta della Cappella degli Scrovegni.

[116] Forse, nel nostro caso, il termine *cripta*, che per i Romani era un ambulacro coperto e sotterraneo mentre per i Cristiani indicava una o più gallerie di un cimitero sotterraneo (*undecima crypta secunda pila Glegori*, recita un'epigrafe del cimitero di Priscilla, e *solebam diebus dominicis [...] crebroque cryptas ingredi*, scrive san Girolamo) è improprio, in quanto con questa parola si suole indicare generalmente un ambiente ricavato sotto la zona presbiteriale della chiesa. Cfr. B.M. APOLLONI GHETTI, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano 1950, s.v. *Cripta*, coll. 877-880.

cm al di sopra del pavimento della cripta, ma dopo gli interventi sul fiume, che ne hanno abbassato notevolmente il livello, il pavimento si presentava in condizioni accettabili, benché a volte l'acqua tornasse a invadere il sotterraneo[117], per cui nel 1997-98 si decise di costruire un idoneo sistema di drenaggio mediante una vasca entro la quale far convergere le acque meteoriche e di falda e trasferirle, a mezzo di pompe, in appositi condotti[118]. Vennero pure eseguite dall'Università di Padova prove geotecniche e penetrometriche in tre diversi punti all'esterno della Cappella: il primo di fronte alla facciata, il secondo a nord della parete settentrionale, il terzo a sud di quella meridionale. La falda freatica, nel primo sondaggio, che è quello che più interessa ai fini del nostro discorso, si trovava a m 3,70 sotto il piano di campagna e cioè a m 4,23 sotto il piano del pavimento della Cappella[119].

[117] F. FABBRI COLABICH-G. SACCOMANI, in *I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni e le indagini esperite per la sua conservazione* (edizione del "Bollettino del Museo Civico di Padova"), Padova 1964, pp. 33-34.

[118] S. BORSELLA, *Cronistoria degli interventi più significativi per la salvaguardia della Cappella degli Scrovegni, dalla seconda metà del '900 ad oggi*, in *La Cappella degli Scrovegni. Indagini, restauri, interventi. Atti della giornata di studi – 25 febbraio 1998*, Padova 1998, p. 12, n. 43 e nota 33, pp. 15-16; EADEM, *Interventi di studio e restauro per la salvaguardia della Cappella degli Scrovegni e degli affreschi di Giotto*, in *Attività di tutela e valorizzazione dei Beni Culturali, Museali ed Architettonici in Padova dal 1989 al 1998*, a cura di S. BORSELLA, Padova 1998, p. 28, nn. 35, 42-43; EADEM, *L'architettura della Cappella Scrovegni...* cit., p. 17; EADEM, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni...* cit., p. 130; EADEM, *Interventi di bonifica e di riqualificazione della rete di raccolta e smantellamento delle acque di superficie e di falda dei giardini dell'Arena e della Cappella degli Scrovegni*, in *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati...* cit., p. 145; EADEM, *L'architettura della Cappella: acquisizioni dai restauri*, in *Giotto e la Cappella Scrovegni dopo i recenti restauri. Convegno Internazionale di Studi. Padova, Basilica di Santa Giustina 21-23 Novembre 2002* (in corso di stampa).

[119] FABBRI-COLABICH, *I recenti lavori di restauro...* cit., pp. 67-68, tav. X. Indagini recenti, condotte dal prof. V. Iliceto dell'Università di Padova, hanno dato il seguente risultato, riportato in nota dalla BORSELLA, *L'architettura della Cappella...* cit., p. 20, nota 3: "Nella situazione attuale l'acqua che pervade saltuariamente il pavimento del Cenobio è dovuta alla risalita della falda il cui livello dipende da quello del Fiume Piovego [...]. Con l'installazione di una stazione idrometrica, ad esempio nella zona di Porte Contarine, il livello di falda potrebbe essere sempre mantenuto al di sotto del pavimento del Cenobio in maniera naturale, annullando o riducendo al minimo l'azione meccanica delle pompe". Si veda inoltre l'intervento di S. BORSELLA, *Raccolta e smaltimento delle acque meteoriche e di superficie prossime al monumento*, in *La Cappella degli Scrovegni. Indagini, restauri, interventi...* cit., pp. 13-17; EADEM, *Interventi di bonifica...* cit., pp. 144-145. Sulle indagini geotecniche e sul problema dell'umidità nelle murature si vedano: C. MODENA, *Aggiornamento sulla statica della Cappella degli Scrovegni*, in *La Cappella degli Scrovegni. Indagini, restauri, interventi...* cit., particolarmente pp. 28-29; V. FASSINA, *Problemi dell'umidità nella muratura e protezione della facciata*, in *La Cappella degli Scrovegni. Indagini, restauri, interventi...* cit., particolarmente pp. 39-40. Per quanto riguarda l'anfiteatro, ricordo che nel 1997 l'Ing. E. Finzi del Dipartimento di Geologia dell'Università di Padova eseguì, su richiesta della Prof.ssa Giovanna Tosi, una serie di prospezioni geofisiche all'esterno dell'arena, sia nell'area sca-

Ora, se al tempo dello Scrovegni la situazione era quella or ora descritta, come mai – domanda lecita – era stato creato uno spazio sotterraneo d'ampie dimensioni sapendo che sarebbe stato invaso dall'acqua? La risposta potremmo cercarla nelle affermazioni del Tolomei, benché esse vengano esibite senza il suffragio delle debite referenze. Egli sostiene, in sostanza – e altri studiosi lo seguono –, che la vicinanza del fiume avesse suggerito di "tenere sollevato dalle immediate influenze del suolo il prezioso oratorio" dal cui interno, secondo lo stesso Tolomei – ma non ci sono elementi certi che dimostrino la veridicità della sua affermazione –, un tempo si accedeva nella cripta[120], ch'è pure menzionata nel 1787 dal Federici[121], nel 1827 nella relazione dell'ing. Menin al Podestà e nel 1857 nella relazione della Commissione Bisacco Trevisan Gradenigo[122].

Osservo che nel momento stesso in cui l'architetto vien studiando il modo di collegamento tra il palazzo e la Cappella Scrovegni, collegamento avvenuto tra la fine del secolo XIV e il maturo Rinascimento per volere dei successori degli Scrovegni, come opina il Gioseffi[123] (fig. 32), sem-

vata nel 1906 da Brunelli Bonetti sia nello spazio compreso tra il muro romano (C) e il complesso museale agli Eremitani, cioè nella zona attualmente adibita a "giardino", che in antico corrispondeva al settore sud–orientale dell'anfiteatro. In entrambi i casi, però, i risultati furono irrilevanti.

[120] A. TOLOMEI, in *Atti del Consiglio Comunale di Padova. Anno 1880...* cit., pp. 56-57. Si vedano inoltre: M. CHECCHI-L. GAUDENZIO-L. GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, p. 8: "Costruita in prossimità di un fiume e in un terreno facilmente invaso dall'acqua, la Cappella fu saggiamente provvista di un vero e proprio scantinato, utile a trattenere, per quanto possibile, le infiltrazioni"; BELLINATI, *Nuovi contributi alla conoscenza della Cappella di Giotto...* cit., p. 12: "Aveva un duplice scopo [la cripta]: isolare la cappella da eventuali incursioni del vicino tratto del fiume [...]".

[121] D.M. FEDERICI, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, I, Venezia 1787, p. 269: "[...] abbiamo noi dietro la Sacristia ritrovato una scala di pietra che a dodici scalini (il numero corrisponde a quello dei gradini tuttora esistenti) conduce ad un sotterraneo dello spazio della Chiesa medesima".

[122] PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova...* cit., p. 74, 3°; p. 81,g: "[...] per foro verso tramontana si accedeva al sotterraneo [...] avente una disordinata rampa discendente, per la quale le acque di pioggia [entravano] mantenendo un'umidità dannosa [...] al fabbricato".

[123] Cfr. nota 26. Adriano Verdi, nel suo ottimo contributo sull'architettura della Cappella, a proposito del prospetto nord, che ripete quello meridionale, ma con la significativa mancanza delle sei lunghe finestre a strombo, afferma "[...] che all'inizio dell'Ottocento il Palazzo Foscari fosse addossato alla Cappella con due corpi di fabbrica sottili, piuttosto che con due semplici muri, come sembrerebbe osservando la pianta del Valle" nella quale, però, è indicato un solo tratto di muro di collegamento, come ha evidenziato il Gioseffi: VERDI, *L'architettura della Cappella...* cit., p. 120. Annoto, tuttavia, che nel *Catasto Napoleonico* (1810-1811) vi è, a differenza di quello *Austriaco* (1838-1845), una diversa organizzazione planimetrica che registra un diverso rapporto tra il palazzo e la Cappella: cfr. PAVANELLO, *I Catasti Storici di Padova...* cit., Sezione B, F2-F3; Sezioni IV, VII. Tale rapporto, scrive – e non a torto – Vittorio Dal Piaz, sarebbe da indagare con maggiore attenzione: V. DAL PIAZ, *Note per una banca dati della Cappella degli Scrovegni*, in *Contributi sui problemi di recu-*

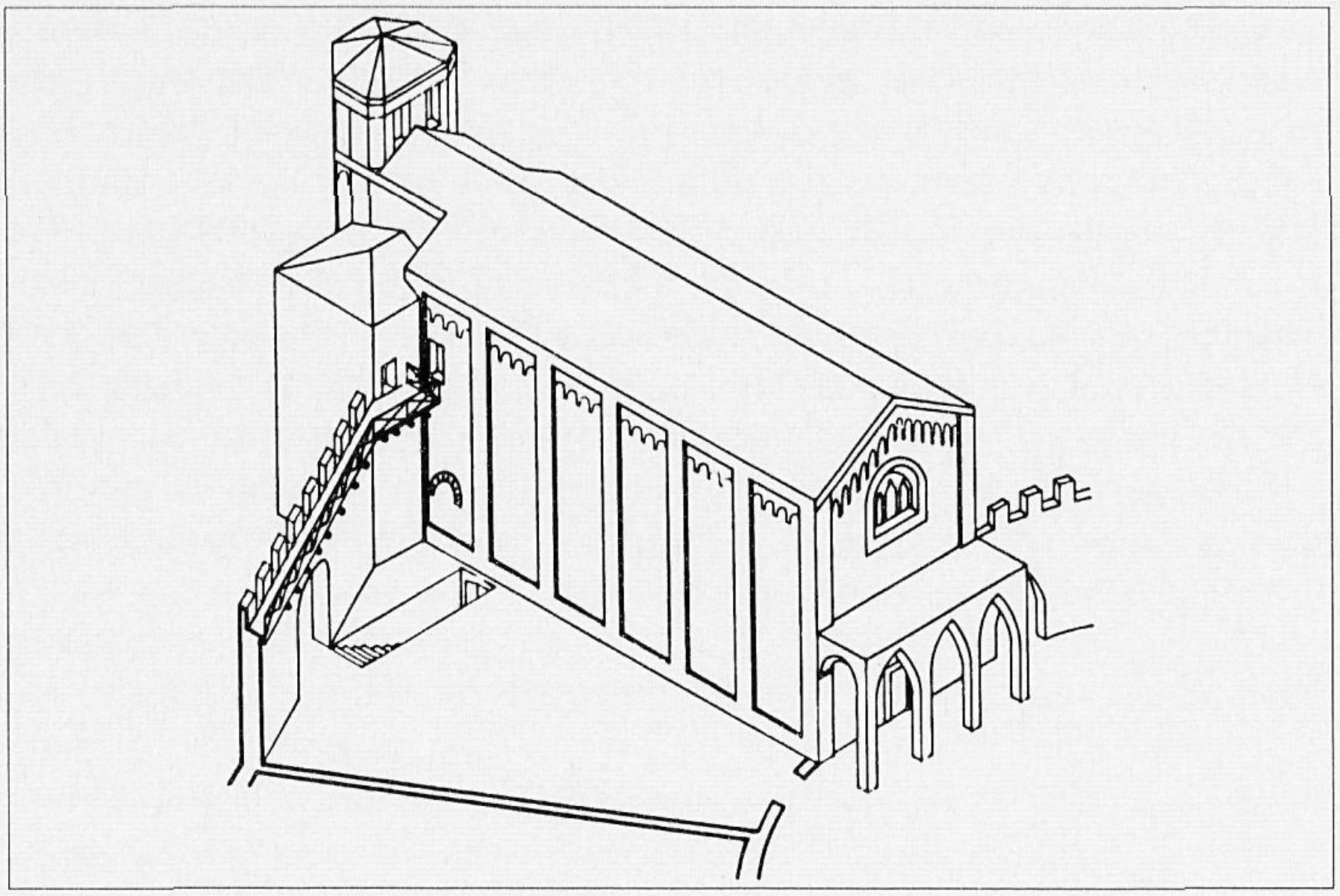


Fig. 32 - "Restituzione teorica delle fasi costruttive della Cappella degli Scrovegni - Quarto tempo" (da: D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963, p. 178, fig. 32D).

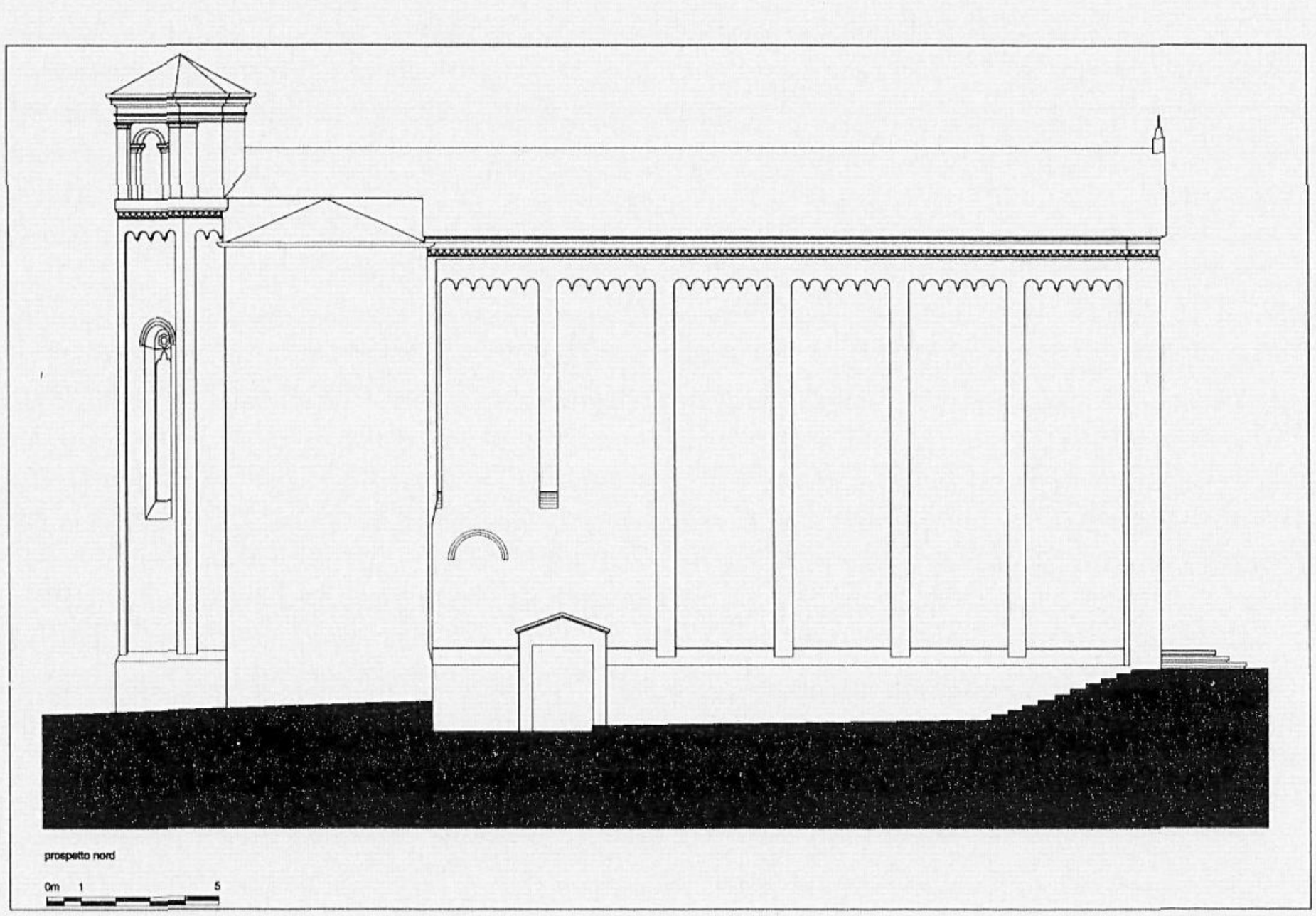


Fig. 33 - Cappella degli Scrovegni: prospetto nord (da: A. VERDI, *L'architettura della Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il suo tempo*. Catalogo della mostra a cura di V. SGARBI, Milano 2000, p. 131 (rielaborazione grafica di L. Rampazzo).

brerebbe determinato a mantenere una perfetta scansione delle lesene della parete settentrionale il che dovrebbe escludere, almeno in origine, un accesso al sotterraneo da quel lato, poiché l'attuale porta con inferriata "collocata in un piccolo corpo sporgente dallo zoccolo e coperto da un tettuccio a coppi" viene oggettivamente a rompere la continuità della quinta lesena e quindi la simmetria della parete, come l'evidenza grafica dell'immagine fermata nel rilievo di Adriano Verdi[124] inequivocabilmente dimostra (fig. 33). Tuttavia, considerando la discontinuità di questo tratto di muro, come ha ben colto lo stesso Verdi[125], e ricordando che non ci sono elementi, a quanto mi è dato sapere, a suffragio dell'ipotesi dell'esistenza di un accesso alla cripta dall'interno della Chiesa (dalla sacrestia o dal coro o dall'abside)[126], credo sia da valutare con grande interesse l'ipotesi del Gioseffi il quale, nel disegno riguardante la prima fase costruttiva della Cappella, indica l'accesso al sotterraneo nel luogo ove tuttora si trova[127]. Al riguardo, sottolineo il fatto che l'attuale foro d'ingresso presenta una forte strombatura del tutto simile a quella dei sei finestrini aperti nello zoccolo del fianco meridionale[128] e che una stretta fascia dipinta di rosso, che si ritrova identica in altre parti della cripta, definisce, con esplicita evidenza e senza soluzione di continuità, il contorno interno della strombatura, mentre alcune stelle a otto punte, anch'esse dipinte e nessuna di esse interrotta dal foro d'ingresso, sono distribuite in modo da consentire una veduta d'insieme ben calcolata e, quindi, deliberata sin dall'inizio (fig. 34): ciò darebbe forza all'ipotesi del Gioseffi che colloca lì il primitivo luogo d'entrata al sotterraneo.

pero e di restauro (Quaderni dell'Istituto di Architettura ed Urbanistica, 10), Università degli Studi di Padova, Padova 1990, p. 76. Annoto, ancora – e infine –, che nel verbale del 26 giugno 1871 (*Sommario Cronologico...* cit., p. 31) si esclude un collegamento tra il palazzo e la Cappella: "l'antico palazzo esistente entro l'Arena [...] non si congiungeva in verum modo, e nemmeno con arcate, all'Oratorio [...]". Il Semenzato, dando ragione al Gioseffi, così scrive: "[...] era errato considerare la loro inesistenza [delle finestre] sul lato settentrionale come dovuta al contatto col palazzo Scrovegni che invece ne era staccato [...]": SEMENZATO, *Giotto architetto...* cit., p. 198.

[124] VERDI, *L'architettura della Cappella...* cit., p. 31: *Prospetto nord.*

[125] IVI, p. 120.

[126] Il Federici, come già annotato in nota 121, scrive che "dietro alla Sacristia [...] una scala di pietra conduce ad un sotterraneo", e il Verdi afferma che "non vi sono indizi della presenza di un locale sotterraneo sotto il coro", mentre "l'abside appare costruita in una seconda fase": VERDI, *L'architettura della Cappella...* cit., p. 119. Il Bellinati (*Nuovi contributi alla conoscenza storica della Cappella...* cit., p. 12) ipotizza l'esistenza di un accesso alla cripta dalla sacrestia: "Niente esclude che, con i familiari di Enrico usavano una porta comunicante con la Cappella [...], così anche il clero avesse una scala che dall'interno della sagrestia scendeva nella cripta, senza dover uscire dalla porta centrale".

[127] GIOSEFFI, *Giotto architetto...* cit., p. 178, fig. 32A.

[128] VERDI, *L'architettura della Cappella...* cit., pp. 119, 130: *Prospetto sud.*

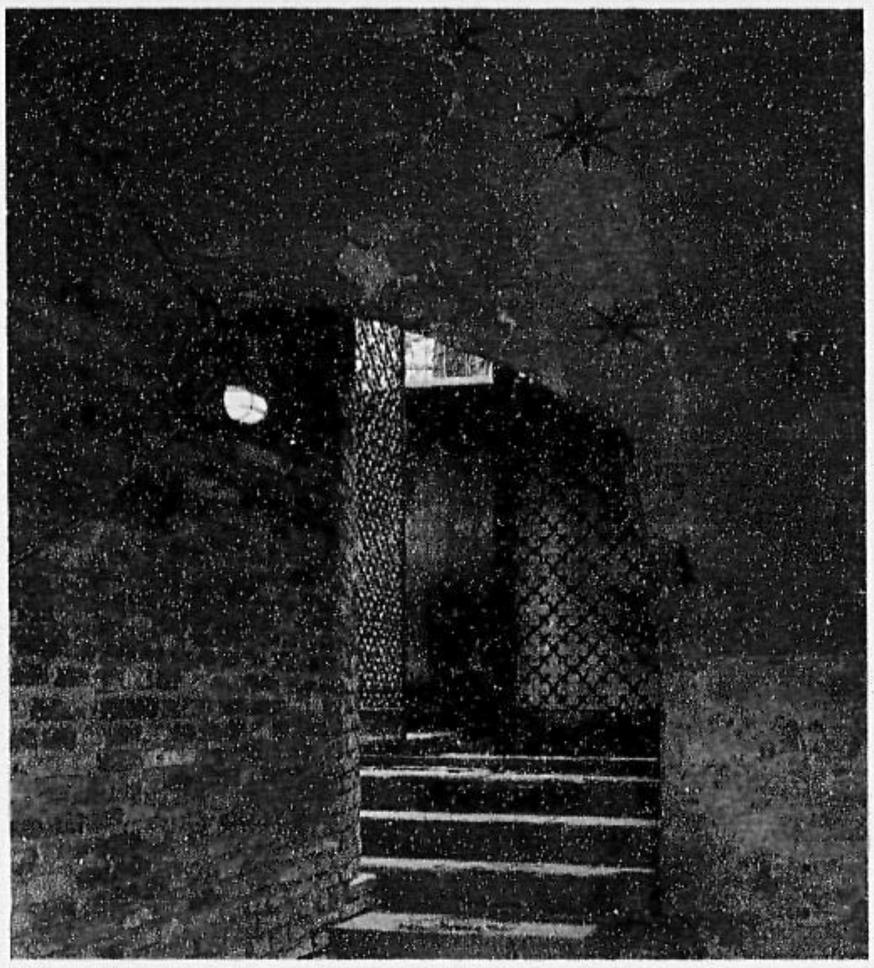


Fig. 34 - Cappella degli Scrovegni: particolare dell'ingresso alla cripta.

Che la cripta fosse comunque stata costruita nell'ottica funzionale di un servizio, probabilmente cultuale più che abitativo, si potrebbe tranquillamente reputare, dal momento che la volta a botte sembra ripetere il cielo stellato della Cappella; e la parete occidentale, com'è stata concepita, partecipa all'organicità dell'insieme. E siamo così al punto.

Non v'è dubbio, in effetti, che riesca difficile pensare alla realizzazione di una cripta con una parete di fondo così articolata e con un soffitto così dipinto se non ci fosse stato un utilizzo diverso da quello di semplice luogo adibito alla raccolta dell'acqua. È probabile perciò che, almeno all'inizio, ci sia stata una situazione diversa di cui, purtroppo, non è consentito conoscere con esattezza. Le ipotesi del Federici e del Bellinati meritano attenzione.

Per il primo, la cripta era sicuramente sfruttata come "Refettorio" dai Cavalieri Gaudenti che ivi "conventualemente vivevano" fino al 1400 "governati da un Sacerdote con il nome di Preposito"[129], mentre per il Bellinati la cripta potrebbe essere stata utilizzata, in attesa della costruzione della sacrestia o della canonica, sia come luogo per conservare i paramenti, gli arredi sacri e le reliquie sia "come sede d'incontro per la piccola comunità ecclesiale"[130], una sorta di "cenobio", cui fa cenno la Borsel-

[129] FEDERICI, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti...* cit., p. 269. L'ipotesi del Federici è ricordata, per esempio, dal Gennari (*Annali della Città di Padova...* cit., p. 89), dal Dall'Acqua (in *Cenni storici sulle Famiglie di Padova...* cit., 1, p. 103), dal Rough (ROUGH, *Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua*, "The Art Bulletin", LXII [1980], n. 1, p. 26 e nota 21), dalla Jacobus (*A Knight in the Arena: Enrico Scrovegni and his 'true image'*, in M. ROGERS [ed.], *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Ashgate 2000, p. 21: "[...] tra la cappella e il palazzo vi era uno spazio non coperto [...] non accessibile ai membri di casa Scrovegni e a coloro che accedevano alla cripta [originariamente destinata agli incontri dei Cavalieri Gaudenti] [...])" e recentemente dalla Stolte, la quale anch'essa ipotizza, sull'esempio di altri studiosi, che la sala sotterranea servisse come luogo di riunione: per i frati Gaudenti? (A. STOLTE, *Enrico Scrovegni e i Frati Gaudenti. Per il progetto originario della Cappella dell'Arena*, in *Giotto e la Cappella Scrovegni dopo i recenti restauri. Convegno Internazionale di Studi. Padova, Basilica di Santa Giustina 21-23 Novembre 2002*, in corso di stampa).

[130] Comunicazione orale. Inoltre: BELLINATI, *Nuovi contributi alla conoscenza storica della Cappella di Giotto...* cit., p. 12; IDEM, *Padova felix...* cit., p. 153.

la[131]. Annoto al riguardo. L'ampiezza della cripta, la cui vera utilizzazione non sembra testimoniata, a quanto mi è dato sapere, sia dalle fonti sia dalla registrazione, talvolta impassibile e monotona ma quanto mai eloquente, degli inventari notarili, avrebbe potuto benissimo corrispondere a quella di un refettorio dove si consumavano i pasti in comune, ma è il luogo stesso a rendere debole l'ipotesi non essendovi la ben che minima traccia di ambienti che permettessero di soddisfare i bisogni immediati della vita di un gruppo di persone che proprio lì – ma nulla, anche in questo caso, è provato sull'autorità delle carte d'archivio – avrebbe dovuto avere dimora stabile, cioè i Cavalieri Gaudenti, al quale Ordine apparteneva, secondo il Federici, lo stesso Scrovegni, ipotesi più volte messa in dubbio ma riaffermata recentemente dal Rough e da altri studiosi, alcuni dei quali hanno pensato che i Cavalieri Gaudenti celebrassero le loro funzioni religiose nella Cappella dov'era riservato uno spazio che funzionava come *schola cantorum*[132]. E ancora. Se fosse credibile la congettura del "Refettorio", lo spa-

[131] BORSELLA, *L'architettura della Cappella...* cit., pp. 16, 19; EADEM, *Cronistoria degli interventi...* cit., p. 7, note 9-10; p. 8, n. 3; p. 9, n. 14; p. 11, nota 32; p.12, nn. 42-43 e nota 33; EADEM, *Raccolta e smaltimento...* cit., pp. 13-16; EADEM, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni...* cit., pp. 128-129; EADEM, *Interventi di bonifica...* cit., pp. 142-143; EADEM, *L'architettura della Cappella: acquisizioni dai restauri...* cit., in corso di stampa. Un "vasto cenobio per l'ordine dei Frati Gaudenti", ma all'interno dell'arena, avrebbe dovuto istituire, con l'autorizzazione del Vescovo, Enrico Scrovegni: SELVATICO, *Visita di Dante a Giotto...* cit., p. 134 e note 3, 12.

[132] Cfr. JACOBUS, *A Knight in the Arena...* cit., p. 19. Anche il Semenzato, per esempio, scrive che "non era soltanto una cappella gentilizia [...], ma serviva anche all'ordine dei 'cavalieri gaudenti' cui Enrico Scrovegni in quegli anni apparteneva" (C. SEMENZATO, *Giotto: la Cappella degli Scrovegni*, Firenze 1965, p. 2). Sul rapporto tra Enrico Scrovegni e i Cavalieri Gaudenti, sui quali si vedano anche il Moroni Romano (s.v. *Gaudente*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, Venezia 1844, vol. XXVIII, pp. 188-190) e lo Hyde (*Padova nell'età di Dante. Storia sociale di una città-stato italiana*, Trieste 1986 [prima edizione *Padua in the Age of Dante*, New York 1966], p.101), la fonte più antica è quella di Giovanni Da Nono (*De generatione aliquorum Civium Urbis Padue*, ms 11 Biblioteca del Seminario di Padova, cc. 43*v.*-44*r.* Una versione quattrocentesca della stessa cronaca *De generatione aliquorum Civium Urbis Padue, tam nobilium quam ignobilium* si conserva nella Biblioteca Civica di Padova, ms B.P. 1239/XXIX, c. 23*v.* [13*v.*]), cui tutte le altre vanno rapportate. La bibliografia, al riguardo, è vastissima, dal Federici in poi. Tra i contributi più recenti, ricordo senz'altro quelli di Robert H. Rough (*Enrico Scrovegni...* cit., particolarmente pp. 24-27), della stessa Laura Jacobus (*supra*), di Robin Simon (*Giotto and after...* cit., p. 36) e di Almut Stolte (*Enrico Scrovegni e i Frati Gaudenti...* cit., in corso di stampa). Bandiere dell'Ordine (croce rossa su fondo bianco) sarebbero rappresentate fra le schiere angeliche del *Giudizio* (cfr. H.M. THOMAS, *Giotto corretto: le bandiere delle schiere angeliche nella Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIII [1984], p. 47), ma questa ipotesi è severamente negata dal Simon (*Giotto and after...* cit., p. 36) il quale, sul rapporto tra Enrico Scrovegni e i Cavalieri Gaudenti, tra l'altro scrive: "La radice del problema riguardo i Cavalieri Gaudenti è nel fatto di dare una qualche rile-

zio seminterrato dovrebbe essere stato una sorta di polmone pulsante destinato a dar vita al corpo della cripta con nuclei spaziali ben determinati, rifiniti e arredati e con un'adeguata strumentazione tecnica concepita in maniera da agevolare la distribuzione dei servizi: tavoli per le vivande, fornelli per la cottura dei cibi, sfiatatoi per il fumo, un pozzo o una cisterna ove convogliare l'acqua. Insomma, un insieme di cose la cui destinazione doveva risultare perfettamente organizzata e servita. Ma solo l'acqua, in quel-l'ambiente, per i motivi che dirò più avanti, potrebbe essere stata in qualche modo conservata e controllata in una vasca capace di ricevere e raccogliere l'eventuale eccedenza e diramarla verso i punti di necessità.

Il Bellinati ricorda che "l'Oratorio di S. Maria della Carità dell'Arena [...] doveva accogliere una comunità di oranti, la cosiddetta 'canonica' dell'Arena, costituita da quattro sacerdoti, quattro chierici e quattro inservienti"[133]. Ed è ciò che si legge nell'atto 1 gennaio 1317 con cui lo Scrovegni stabilisce alla Cappella "una perpetua donazione necessaria alla sua ufficiatura", e poiché "fino ad allora la chiesa non avea ancora avuto clero proprio né era regolarmente ufficiata", nomina un preposito con il compito di "mantenere e tener seco a proprie spese tre altri sacerdoti e quattro chierici idonei agli uffici divini e quattro servi, uno per sacerdote"[134]. Evidentemente questo gruppetto di persone doveva pur disporre di un adeguato spazio nella Cappella, e la cripta potrebbe essere stata all'uopo destinata. Va pur tuttavia evidenziato che anche tale ipotesi potrebbe essere accolta con qualche perplessità, o revocata in dubbio, in assenza di documenti espliciti e al cospetto di uno spazio architettonico non proprio inequivocabile: la cripta, infatti, occupa una superficie troppo ampia per una sacrestia, e una sua costruzione in tempi diversi da quelli della Cappella rimane una congettura interessante ma priva dei necessari dati di riconoscimento, benché il Supino, il Moschetti, la Hueck, il Simon e altri studiosi sembrino sicuri

vanza alla storia del Federici, la quale contiene innumerevoli errori [...]. Il rifiorire di quest'idea è in gran parte causata dal fatto che Rough ha ripreso l'affermazione del Federici secondo cui la croce sopra la tomba di Enrico sarebbe quella dei Cavalieri Gaudenti, congettura ripresa dal Wolters e poi sviluppata ulteriormente da Herzner e da H.M. Thomas [...] [il quale] sosteneva che la croce retta dall'angelo in alto a destra del *Giudizio Universale* [...] è [...] la croce dei Cavalieri Gaudenti. Questa croce, però, non ha nulla a che fare con i Cavalieri Gaudenti, ma è essenzialmente lo stemma del Comune di Padova [...]".

[133] C. BELLINATI, *Tipologia e arte nei medaglioni della Cappella di Giotto all'Arena*, "Padova e la sua provincia", XIII (1972), n. 5, p. 7; IDEM, *Un inventario di beni mobili e immobili...* cit., pp. 473-475. Sulla "canonica" e sulla piccola comunità di oranti (preposito, sacerdoti, inservienti) si veda anche il testamento di Enrico Scrovegni del 1336: IDEM, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto...* cit., particolarmente pp. 15-16.

[134] MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto...* cit., pp. 23-24.

che si tratti di un'aggiunta posteriore[135]. Merita allora soffermarsi su un passo del Gioseffi: "[...] (intorno al 1360: data presumibile di una moneta ritrovata sotto la base della statua di Enrico [...]: alla parete nord del coro si annette la bassa sacristia, che lascia 'scoperta' la finestrella per l'aria: gli eredi dello Scrovegni collocano qui e ora la statua con il 'vero ritratto' del fondatore"[136]. Ma si tratta, anche in questo caso, solo di un'intuizione cri-

[135] SUPINO, *Giotto*... cit., 1920, pp. 118-119; MOSCHETTI, *Questioni cronologiche giottesche*... cit., p. 182: "Provato infine che, mentre Giotto dipingeva già sulla parete d'ingresso il *Giudizio*, la sacrestia e la tribuna non erano ancora costruite [...]"; HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis*... cit., pp. 286-287; SIMON, *Giotto and after*... cit., p. 33: "Come si è notato più sopra, è anche probabile che la sacrestia attuale sia stata aggiunta alla Chiesa nello stesso periodo [1360]. Anche a prima vista, sembra molto improbabile che l'attuale sacrestia possa risalire al tempo di Enrico [...]". L'attuale sacrestia, scrive Francesca D'Arcais, "[...] è una stanza per così dire di ripiego, aggiunta, e per dir meglio, addossata, in un momento più tardo, alla cappella" (D'ARCAIS, *Precisazioni e proposte*... cit., p. 13). Per il Bellinati la "primitiva costruzione (inaugurata il 25 marzo 1303) giungeva fino all'attuale gradino, all'inizio del presbiterio. [...] A sinistra di chi guarda l'altare maggiore, è sempre stata la sagrestia dopo il 1303 (e riedificata nel sec. XVI)" (BELLINATI, *Nuovi contributi alla conoscenza storica della Cappella di Giotto*... cit., p. 8); IDEM, *Padova felix*... cit., p. 153: "L'antica [sacrestia] divenne parte dell'attuale presbiterio; la moderna [sec. XV-XVI], nel piano terra, porta una chiave di volta, con stemma dei Loredan [...Pietro 1503]"); IDEM, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto*... cit., p. 40. Anche per la Borsella, la sacrestia non risulterebbe far parte del corpo di fabbrica originario della Cappella (BORSELLA, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni*... cit., particolarmente pp. 127-128). Nelle *Carte Foscari* la sacrestia è menzionata nel 1476 in occasione dell'inventario "di tutti li mobili" in essa contenuti e in seguito all'acquisto (17 giugno 1475), da parte dei Foscari, "del Palazzo grande col Ius Patronato della Prepositura della Cappella di S. Maria della Carità posto in Padoa in Contrà degl'Eremitani [...]". Ciò significa che la sacrestia non era stata costruita al tempo dei Foscari, ma sicuramente in epoca precedente. Sulle *Carte* si veda E. BORDIGNON FAVERO, *Carte Foscari. La "Casa Grande" e la Cappella degli Scrovegni*, Venezia 1988, pp. 33, n.10; 59, n. 21; 82, n. 20. Su una primitiva sacrestia, il Simon (*Giotto and after*... cit., p. 33) così si esprime: "Ma sappiamo che Enrico aveva una sacrestia nel 1317, perché ha disposto della sua manutenzione insieme a quella della chiesa. [...] La sacrestia attuale, come abbiamo visto, non è opera di Enrico: tuttavia, esisteva quando sono stati dipinti gli affreschi narrativi, perché il *Cristo* dipinto sopra il portale del presbiterio che porta alla sacrestia è stato dipinto dallo stesso artista che ha dipinto tali scene narrative. [...] Per quanto può riguardare i mutamenti apportati alla Cappella dell'Arena nel quattordicesimo secolo, stiamo notando [...] b): un gruppo [...] di grossi mutamenti contingenti alla trasformazione della Cappella dell'Arena da una cappella funeraria, un oratorio, a una cappella atta ad accogliere una confraternita 'seu scuola'. Questo spiega non solo il bisogno di una nuova sacrestia, ma anche i molti cambiamenti osservabili nell'architettura [...]".

[136] GIOSEFFI, *Giotto architetto*... cit., p. 43: *terzo tempo*. Annoto al riguardo. La moneta d'argento rinvenuta sotto il plinto della statua di Enrico Scrovegni (TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*... cit., p. 18), la cui deposizione dobbiamo ritenere intenzionale (cfr. B. CALLEGHER, *Monete dalla Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e la Cappella Scrovegni dopo i recenti restauri. Convegno Internazionale di Studi. Padova, Basilica di Santa Giustina 21-23 Novembre 2002*, in corso di stampa), potrebbe servire come elemento di datazione per la statua di Enrico, come opina lo stesso Tolomei, oppure per indicare il periodo in cui la sta-

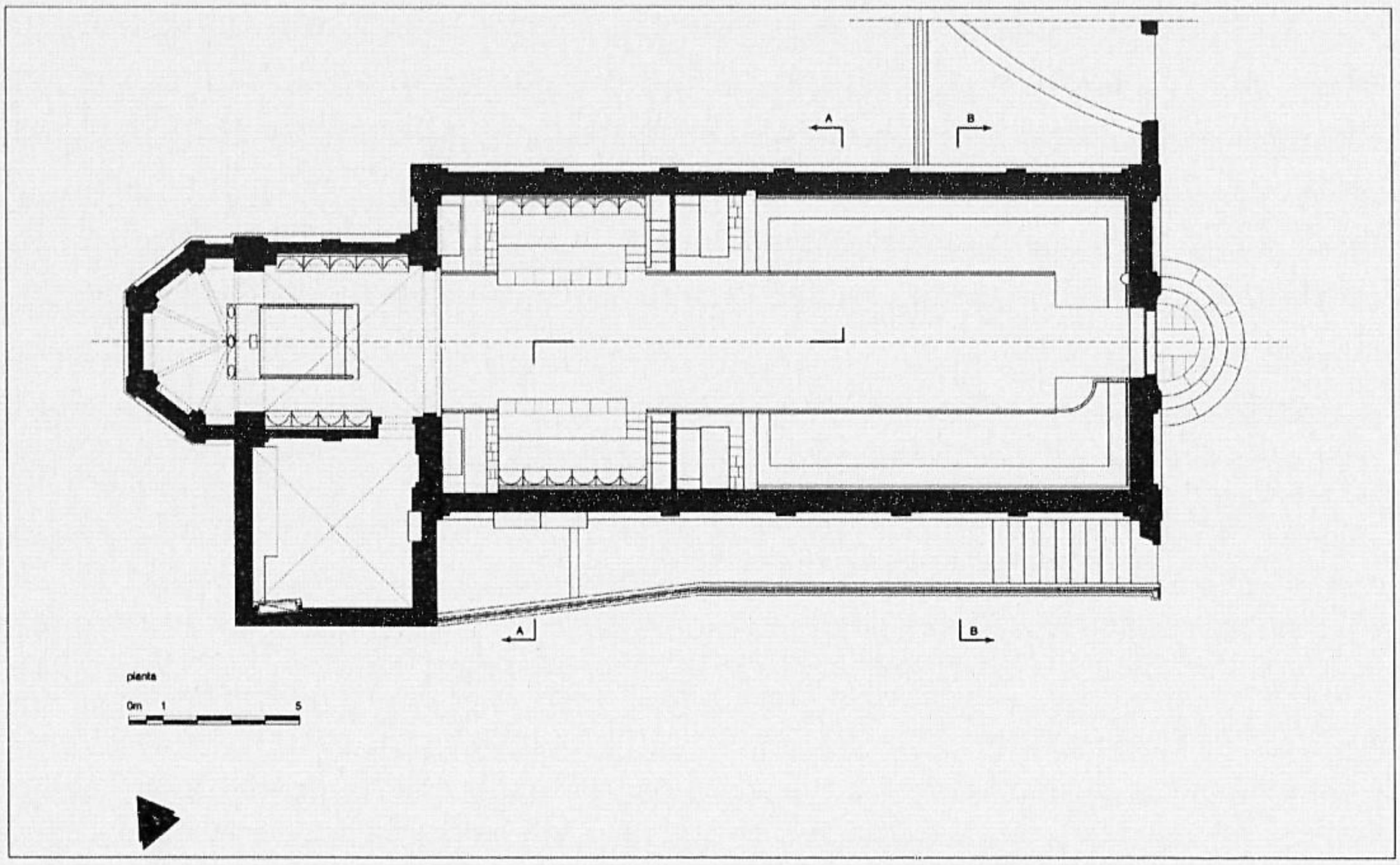


Fig. 35 - Cappella degli Scrovegni: pianta (da: VERDI, *L'architettura della Cappella degli Scrovegni...*, p. 129 (rielaborazione grafica di L. Rampazzo).

tica, la cui sagacia giova però a comprendere meglio il procedimento mentale che guidò l'architetto a inserire "[...] entro la 'strozzatura' determinata dalla strettoia del 'coro' un corpo di fabbrica di pianta quadrata [...] [ospitante in basso] la sacristia e al piano di sopra una bassa camera [...]"[137]. Infatti, a ben guardare la pianta dell'edificio (fig. 35), al lungo vano principale a pianta rettangolare al quale sarebbero stati aggiunti il presbiterio[138],

tua stessa fu posta nella sacrestia, come suggeriscono, per esempio, il Gioseffi, il Simon e la Jacobus, la quale ritiene che la statua del fondatore fosse originariamente collocata in una nicchia, all'esterno della parete nord della Cappella (JACOBUS, *A Knight in the Arena...* cit., p. 24). Sulla statua dello Scrovegni e sulla sua originaria collocazione cfr. MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto...* cit., pp. 35-37; HUECK, *Zu Enrico Scrovegni...* cit., pp. 288-289, fig. 11; W. WOLTERS, *Appunti per una storia della scultura padovana del Trecento*, in *Da Giotto al Mantegna*. Catalogo della mostra a cura di L. GROSSATO, Milano 1974, p. 36; IDEM, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, pp. 22-23, 153-154, Cat. 13; S. SPONZA, *Pittura e scultura a Venezia nel Trecento: divergenze e convergenze*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, p. 414; G. TIGLER, in *Giotto e il suo tempo...* cit., pp. 382-385; BORSELLA, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni...* cit., p. 128.

[137] GIOSEFFI, *Giotto architetto...* cit., p. 38.

[138] C. BELLINATI, *È di Giotto il Crocifisso della Cappella Scrovegni ora al Museo Civico di Padova*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", XCVII (1984-85) , Parte III, p. 19: "[...], quando fu deciso di aggiungere il *praesbyterium*, che Giotto non ebbe il tempo di affrescare"; IDEM, *Nuovi contributi alla conoscenza storica della*

l'abside poligonale e la sacrestia, proprio quest'ultima, caratterizzandosi in una sorta di avancorpo, sembra condizionare geometricamente l'intera dimensione del monumento, in modo da non poter non avvertire lo squilibrio che siffatto corpo emergente sul lato settentrionale viene a determinare. E dunque? Le parole del Gioseffi potrebbero essere al riguardo rassicuranti: "Dal coro, attraverso una porta praticata nella parete di 'tramontana', si accede alla sacristia [...]: manifestamente 'aggiunta'"[139]. E potremmo aggiungere: "Quanto alla *cappella laterale* [...], quale si vede a destra nel modello e nella quale si volle da taluno vedere in qualche modo significata la sacristia (che sta invece a sinistra), non par dubbio che s'abbia

Cappella di Giotto... cit., p. 8: "La primitiva costruzione (inaugurata il 25 marzo 1303) giungeva fino all'attuale gradino, all'inizio del presbiterio"; IDEM, *L'estetica teologica*... cit., p. 87: "Si noti che la Cappella allora, era priva dell'attuale presbiterio". [...] E fu successivamente alla venuta di Giotto [...] che si decise di costruire il presbiterio, arricchendolo contemporaneamente di un vistoso transetto [che] rimase lettera morta: talché Giotto si 'vendicò', dipingendo i due famosi coretti dalla stupenda prospettiva. [...] Il presbiterio rimase da dipingere, perché non entrava nel contratto antecedente; né, del resto, si poteva sapere quando sarebbe stato ultimato"; IDEM, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto*... cit., p. 19 nota 14; pp. 20-21 e nota 21; SIMON, *Giotto and after*... cit., p. 32: "Sicuramente sia il presbiterio che l'abside e anche l'arco trasversale ad est del presbiterio, sono stati creati insieme. [...] Il fatto che Giotto non abbia dipinto nessun affresco nel presbiterio è un'ulteriore indicazione del fatto che non era ancora terminato mentre lui era presente". Anche la Borsella avanza qualche perplessità circa l'appartenenza del presbiterio "[...] all'originario corpo di fabbrica dell'oratorio, che in origine potrebbe [...] essere stato costituito dalla sola aula rettangolare, oggi navata, anche alla luce di alcune incerte tracce architettoniche presenti sul retro del paramento murario dell'*arcone* in affaccio sulla navata": BORSELLA, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni*... cit., p. 127. La D'Arcais invece, seguendo il Moschetti, opina che la navata e il presbiterio siano stati costruiti contiguamente, mentre l'abside poligonale sarebbe un'aggiunta posteriore (così nel suo ultimo lavoro: F. D'ARCAIS, *Giotto dopo il restauro*, in *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di G. BASILE, Milano 2002, pp. 14-15, 19), ipotesi che sembrerebbe suffragata dalla minuziosa autopsia del monumento effettuata dall'Architetto Adriano Verdi (*L'architettura della Cappella degli Scrovegni*... cit., p. 119). Una conferma per quanto riguarda la datazione del presbiterio potrebbe venire anche dalla presenza di due monete databili in un periodo compreso tra il 1293 e il 1306 e tra il 1276 e il 1311, entrambe rinvenute sul supporto ligneo del coro, "in una posizione così difficile e protetta da escludere l'ipotesi della perdita accidentale e suggerisce piuttosto una deposizione intenzionale" (CALLEGHER, *Monete dalla Cappella degli Scrovegni*... cit., in corso di stampa). L'ipotesi che il coro abbia avuto due principali fasi costruttive nel corso del primo Trecento è sostenuta dalla D'Arcais e, recentemente, dal Pinna (*Questioni di metodo*... cit., pp. 150-152). Sul problema della decorazione delle pareti del presbiterio si vedano per esempio: HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis*... cit., pp. 285-286; M. LUCCO, *"Me Pinxit": schede per un catalogo del Museo Antoniano*, "Il Santo", XII (1977), fasc. 1-2, pp. 243-261; BELLINATI, *Nuovi contributi alla conoscenza storica della Cappella di Giotto*... cit., p. 11; D'ARCAIS, *Precisazioni e proposte*... cit., pp. 13-15; EADEM, *Giotto dopo il restauro*... cit., pp. 14, 19; SIMON, *Giotto and after*... cit., p. 33; PINNA, *Questioni di metodo*... cit., pp. 149-167.

[139] GIOSEFFI, *Giotto architetto*... cit., p. 38.

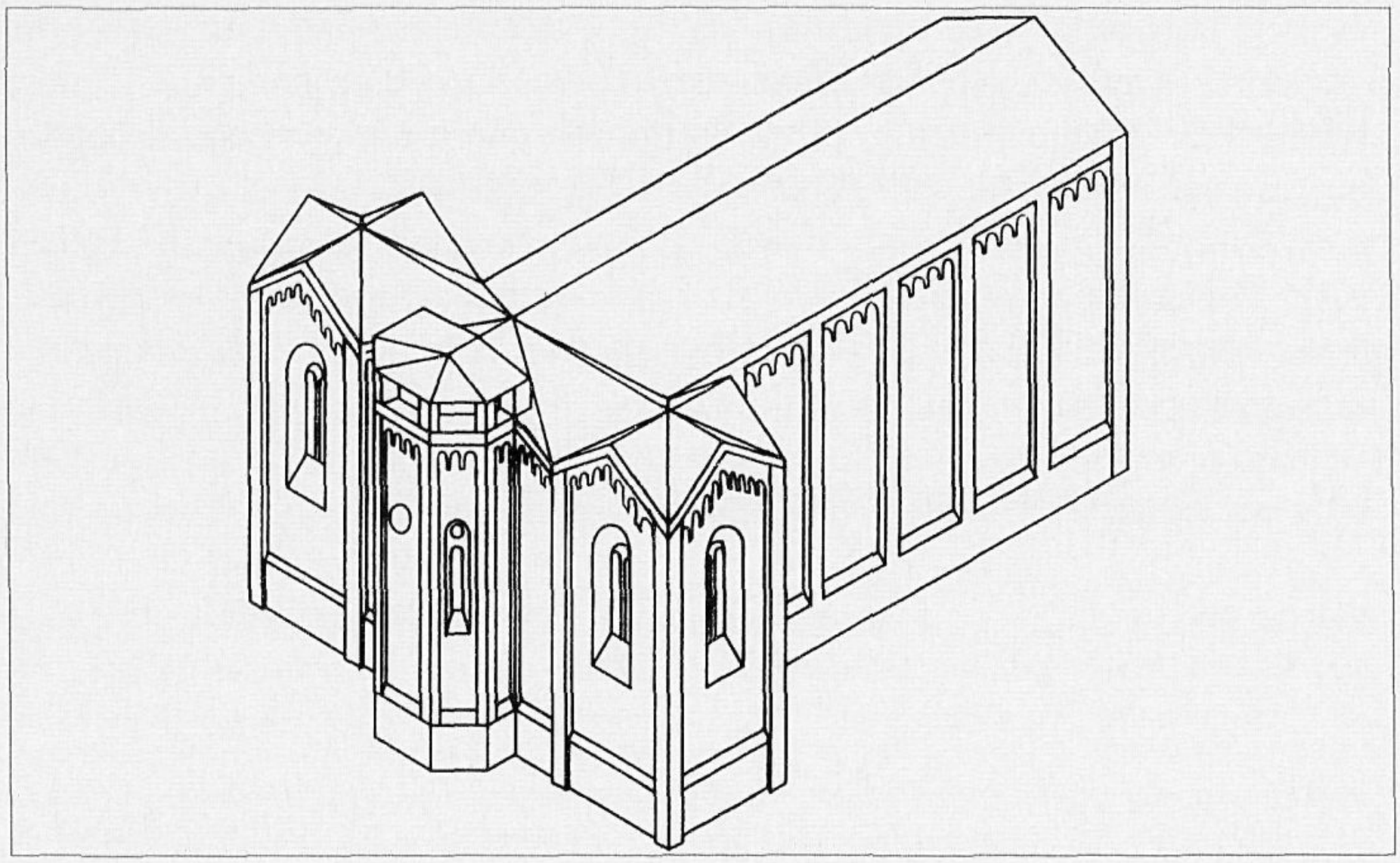


Fig. 36 - "Restituzione schematica del progetto originario della Cappella degli Scrovegni" (da: GIOSEFFI, *Giotto architetto...*, p. 175, fig. 29A).

all'opposto da intendere [...] quale braccio d'un *transetto,* che poi non si fece"[140] (fig. 36). Comunque stiano le cose, io credo che rimanga l'incertezza intorno a un esito adeguato del lato settentrionale, e che rimanga altresì una certa inquietudine per quanto riguarda la soluzione di tutti i prospetti

[140] IVI, p. 42. Il Supino, in contrasto con il Moschetti, a proposito del "modellino" dipinto da Giotto nel *Giudizio Universale*, così scrive: "[...] ch'io dissi testimonianza di un primitivo diverso progetto, poi abbandonato, appunto per quell'appendice laterale che si vede e che conferma l'esistenza di un transetto" (SUPINO, *Giotto a Padova...* cit., p. 14; IDEM, *Giotto...* cit., 1920, pp. 118-119). Sul problema del transetto, "oggi non esistente ma disegnato invece da Giotto", si vedano per esempio: ROMANINI, *Giotto a Padova...* cit., p. 276; EADEM, *Giotto e l'architettura gotica in Alta Italia...* cit., pp. 169-170; C. GNUDI, *Giotto*, Milano 1958, pp. 140-144; BELLINATI, *La Cappella di Giotto all'Arena...* cit., p. 19; IDEM, *Nuovi contributi alla conoscenza storica della Cappella di Giotto...* cit., p. 10; IDEM, *L'estetica teologica...* cit., p. 87; IDEM, *Padova felix...* cit., pp. 10-11, 141, 159; IDEM, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto...* cit., particolarmente pp. 20-21 nota 20; pp. 25, 31, 39; D'ARCAIS, *Precisazioni e proposte...* cit., pp. 13-14; HUECK, *Zu Enrico Scrovegnis...* cit., p. 277 ss; JACOBUS, *Giotto's design...* cit., p. 40; SIMON, *Giotto and after...* cit., p. 30. Il transetto, com'è noto, fa spesso parte della forma canonica della chiesa cristiana, in quanto esigenze simboliche, legate alla rappresentazione della croce, suggerirono l'interposizione di un'aula trasversale tra l'abside e il corpo della navata (o delle navate) benché, inizialmente, l'adozione del transetto ebbe altre cause. Cfr. al riguardo: P. PENSABENE, *Criteri di reimpiego e nuove mode architettoniche nella basilica paleocristiana di Roma*, in *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma* (Materiale della cultura artistica, 4. Collana diretta e curata dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), a cura di M. CECCHELLI, Roma 2001, p. 113.

del progetto originale, in quanto le probabili manipolazioni subite nei secoli dal monumento giottesco potrebbero riferirsi alle esigenze mutabili col mutare delle condizioni dei singoli proprietari che via via si sono avvicendati, benché l'involucro esterno dell'edificio si presenti sostanzialmente fissato nei termini previsti dal progetto o dai progetti iniziali, mentre lo spazio interno acquisiva *ab origine* incomparabile peculiarità per lo spiegamento ampio delle immagini pittoriche di Giotto, che erano venute sigillando il discorso architettonico.

Vi sono invece indizi d'appoggio alla proposta di far costruire una "canonica", attigua alla Cappella, per il clero dell'Arena. Infatti, ove si presti fede a testimonianze attendibili, quali i testamenti di Enrico e Maddalena Scrovegni, il primo datato 12 marzo 1336, il secondo 21 maggio 1421, siamo agevolmente informati che Enrico "[...] disponeva che si costruisse un'apposita 'canonica' per tutti i chierici e gli inservienti della piccola comunità dell'Arena [...], mentre Maddalena lasciava 300 ducati d'oro per 'una caxa/da esser fatta per li clerici appresso la chiesa di S. Maria'; segno, dunque – come ha ben colto il Bellinati – che il vecchio disegno di Enrico di dare una casa presso la cappella al preposito e ai suoi collaboratori non era stato ancora accolto (né, per la verità, sarebbe stato mai successivamente accolto) visto che sarà la 'domus antiqua de muro' [...] di fronte al sagrato degli Eremitani [a diventare] abitazione del preposito"[141]. Ma non mi tocca – né ho la competenza – d'entrar nel merito di simili argomenti. Resta però un fatto: la concezione unitaria del progetto della cripta, che prevede una volta a botte e una parte delle pareti dipinte e un'articolazione abbastanza complessa del fondo, con una sorta di nicchia intonacata alta m 2, larga m 1,40, profonda m 0,70 e sostenente nella parte superiore, appena al di sotto della centina, il discorrere di una trabeazione probabilmente lignea, oggi perduta, come si evince dalle due incavature rettangolari laterali ricavate sulla parete (fig. 37). All'interno di questa nicchia, come s'è visto, vi è un condotto fittile che si prolunga all'esterno della Cappella per almeno 4 metri. Inoltre, nella parte sottostante questo condotto è decretato un largo sfondamento[142] di un grosso muro addossato su quello romano (C) dell'anfiteatro, come attesta una sottile e lunga fenditura (fig. 38), entro il quale sono stati collocati verticalmente due tubi cilindrici di trachite d'età

[141] BELLINATI, *Un inventario di beni mobili e immobili...* cit., pp. 474, 476, 482; IDEM, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto...* cit. Sul testamento di Enrico si veda inoltre B.G. KOHL, *The Scrovegni in Carrara Padua And Enrico's wil*, "Apollo", dicembre 1995, pp. 43-47.

[142] Che viene esteso per tutta la larghezza della nicchia. Tale sfondamento dovrebbe essere stato eseguito *post* 1871, poiché nel disegno del Lava (cfr. fig. 31b) esso non viene rilevato, benché – annoto – nello stesso disegno anche la nicchia non si presenti nella forma attuale, cioè con la parte superiore centinata, così prevista sin dall'origine.

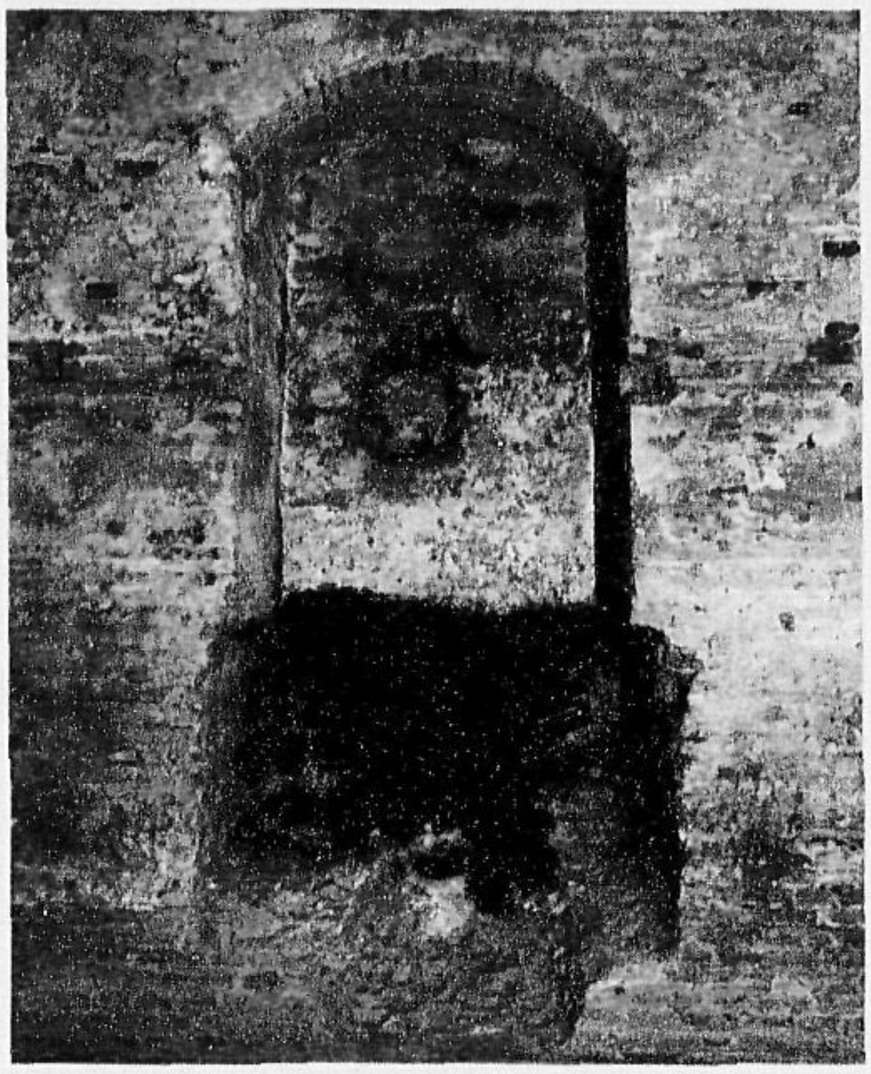
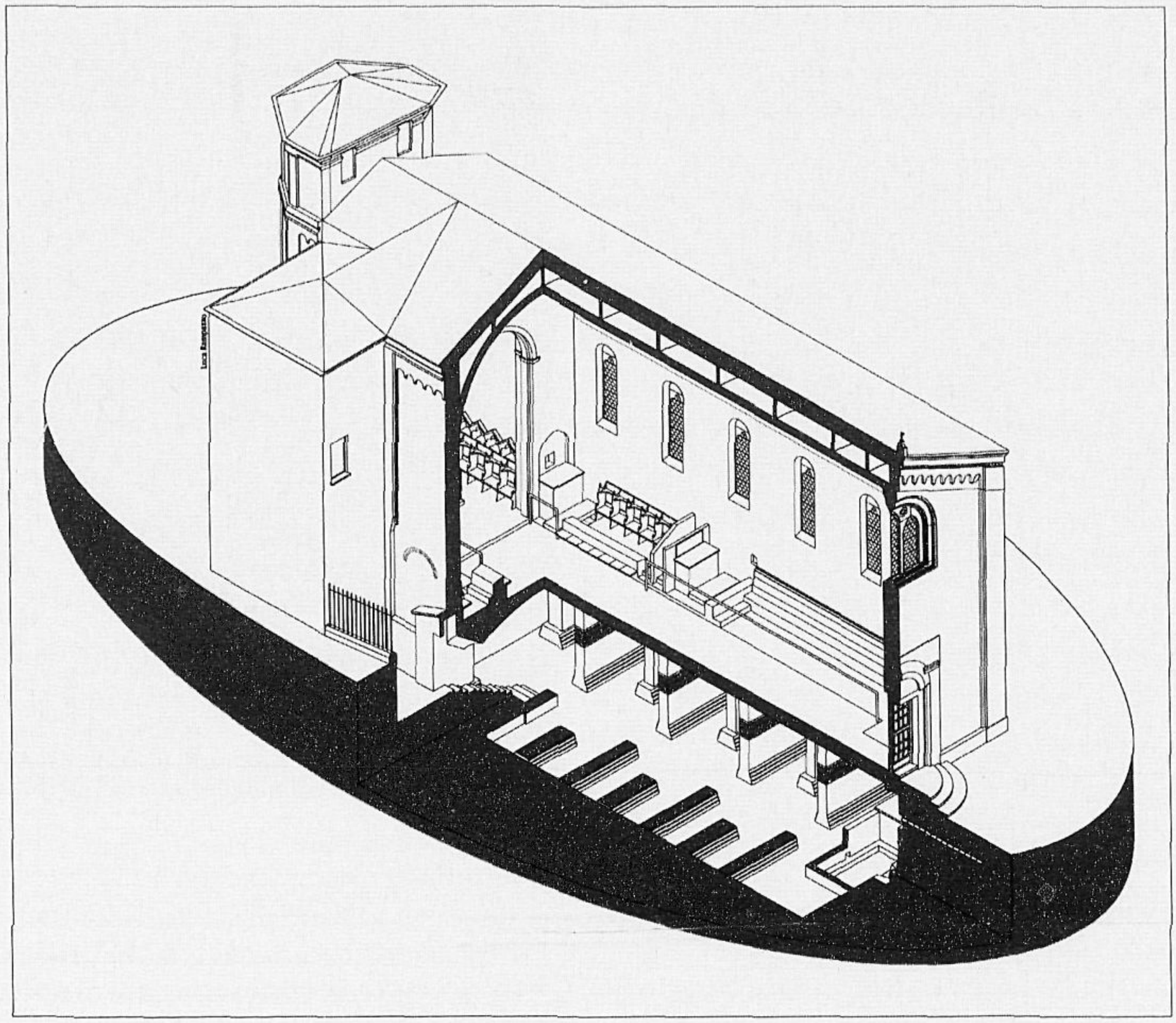


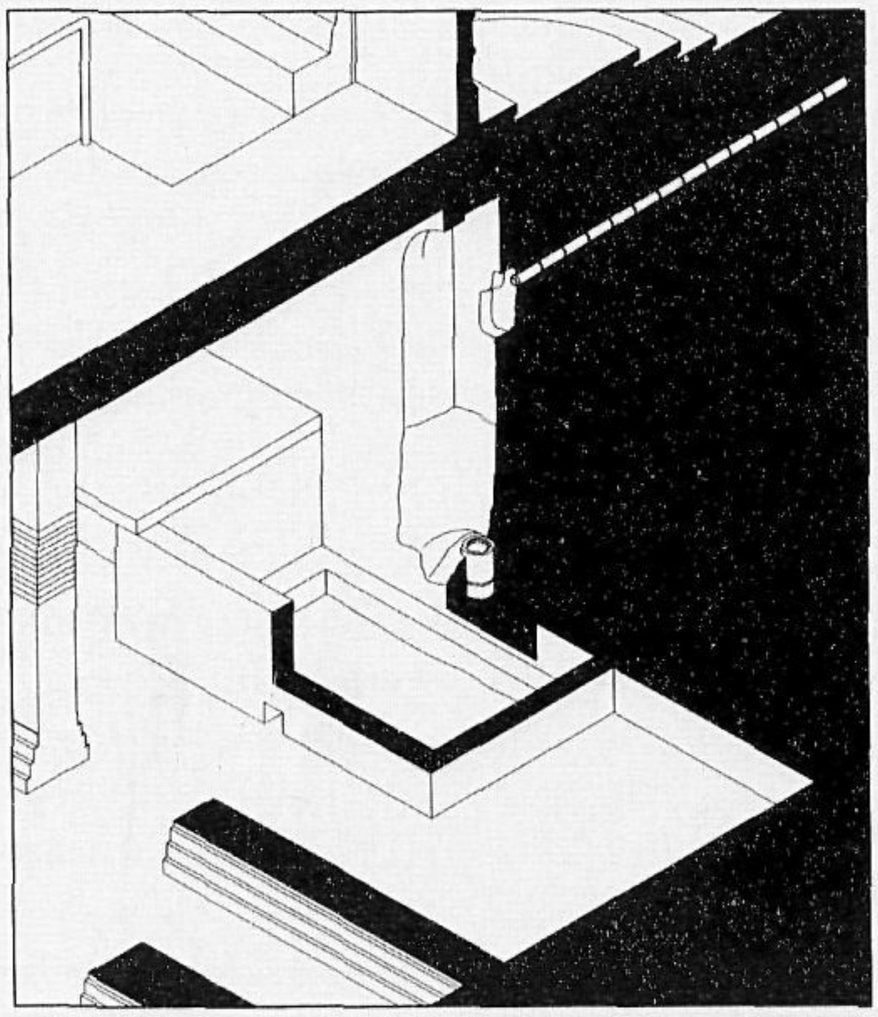
Fig. 37 - Cappella degli Scrovegni, cripta: particolare della nicchia sul lato ovest.

Fig. 38 - Cappella degli Scrovegni, cripta: particolare del tubo romano in trachite inserito nel muro medioevale addossato a quello romano C.

romana (cfr. figg. 29a-b; 39a-c). Ne consegue, quindi, non solo una puntuale verifica di quanto riferito da Brunelli Bonetti quanto l'accertamento che la presenza di questi elementi di conduttura non era casuale, ma voluta dai costruttori e dal committente per uno scopo preciso. Si potrebbe pensare allora che il condotto fittile, collocato a m 1,16 sotto il livello della pavimentazione del piccolo sagrato, che è alla stessa quota dell'attuale piano di campagna, fosse collegato in qualche modo a una cisterna esterna, forse alimentata dai pluviali del monumento giottesco o, con minore probabilità visto che la falda freatica si trova a una profondità assai maggiore di quella del condotto di terracotta, da un pozzo, la cui esistenza è comunque provata dai disegni dello Scoto e dell'Urbani (cfr. figg. 7-12). In connessione con la conduttura di terracotta sono da porsi certamente i reperti archeologici sottostanti (cfr. fig. 29a-b), il cui livello, rispetto al sagrato, è di m 3,38[143] e la cui funzione potrebbe essere stata quella di servire da pozzetto

[143] Ringrazio vivamente i tecnici del *Settore Infrastrutture* del Comune di Padova, geometri Aldo Albertin, Enrico Brogiolo e ingegnere Marzia De Rossi, per le operazioni di rilevamento delle quote dei reperti nella cripta. Ovviamente, sarebbe stato necessario effettuare un piccolo "scavo archeologico" per verificare la reale lunghezza del condotto fittile e la possibile presenza di una vasca o cisterna di raccolta delle acque piovane. I tempi stabiliti da questo Convegno non ne hanno però consentito la verifica. Tuttavia, essendo programmata





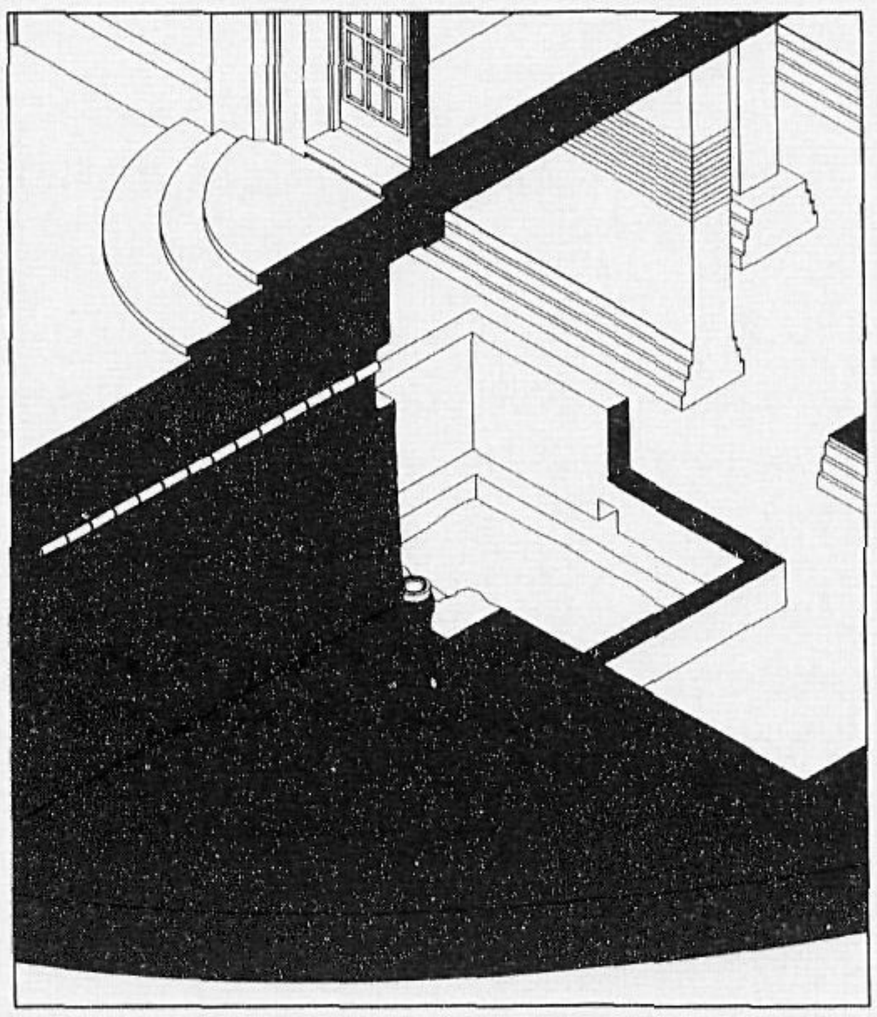


Fig. 39a-c - Cappella degli Scrovegni: visione assonometrica. 39a, sezione longitudinale; 39b-c, particolari della parete ovest con la conduttura fittile medioevale e quella romana in trachite (dis. L. Rampazzo).

di raccolta e di smaltimento dell'acqua proveniente dal condotto superiore, la cui regolamentazione poteva avvenire attraverso un dispositivo di chiusura e di apertura inserito all'estremità della tubazione. Insomma, una sorta di rubinetto per interrompere e regolare il flusso dell'acqua. Va da sé che una siffatta impaginazione di strutture architettoniche e di elementi fittili e lapidei connessi all'equilibrio e al flusso dell'acqua obbedisce a un calcolato disegno in funzione di un servizio che doveva essere svolto da chi frequentava il "sotterraneo" della Cappella degli Scrovegni[144], ora purtroppo ridotto a uno spazio la cui scansione è fissata da otto massicci contrafforti di mattoni, sistemati trasversalmente alle pareti longitudinali, che evocano la suggestione e l'inquietudine di un tunnel e che creano una sequenza di vani rischiarati da aperture laterali[145] (fig. 40a-b): situazione assai diversa se confrontata con la "Pianta Sotterranea" del Lava edita nel 1871 (fig. 41), dove spazio centrale e coordinatore è la grande sala indivisa, nella cui parete orientale è ricavato uno stretto vano rettangolare con varco d'accesso (stanza di servizio?) sulla cui parete, al centro, è una piccola nicchia forse utilizzata per deporvi un sostegno atto a reggere una candela o una fiaccola o un lume. Del resto, il problema del buio nella cripta doveva pur

per il 2003-2004 un'organica "campagna archeologica per lo studio stratigrafico delle murature in elevato e di fondazione" (cfr. BORSELLA, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni...* cit., p. 136), l'Arch. Edi Pezzetta, funzionario della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Veneto Orientale, mi ha assicurato che anche l'area in cui si trova collocata la conduttura fittile medioevale sarà scrupolosamente indagata.

[144] Se fossimo in un altro contesto, e se il condotto fittile fosse d'età romana, si potrebbe pensare a una sorta di *ninfèo*, cioè un piccolo tempio o grotta o fontana consacrata al culto delle ninfe. Nel nostro caso, tuttavia, potrebbe trattarsi, secondo la Stolte (*Enrico Scrovegni e i Frati Gaudenti...* cit., in corso di stampa), di una specie di lavabo, cioè l'acquaio che di solito è collocato nella sacrestia, ipotesi però che, a mio giudizio, dovrebbe essere accolta con cautela, considerata l'evidenza della nicchia nel suo insieme, che si compone e si suggella dipanando una certa complessità architettonica e di elementi idraulici fittili e lapidei.

[145] Questi contrafforti laterizi, che raggiungono l'intradosso della volta, sarebbero stati realizzati nel corso dell'ultimo conflitto mondiale "[...] per aumentare la capacità di resistenza delle soprastanti pareti affrescate della navata [...]: BORSELLA, *L'architettura della Cappella...* cit., pp. 17, 19; EADEM, *Raccolta e smaltimento...* cit., p. 13; EADEM, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni...* cit., p. 143. Cfr. inoltre: MODENA, *Aggiornamento sulla statica...* cit., pp. 30, 32. Va detto che il progetto generale di restauro della Cappella potrebbe prendere in seria considerazione la possibilità di rimuovere i setti e i contrafforti murari della cripta, che verrebbe così restituita "[...] al patrimonio culturale della Città [...] e, ove possibile, nuovamente fruibile al pubblico": BORSELLA, *Raccolta e smaltimento...* cit., p. 16; EADEM, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni...* cit., pp. 130, 136 ("2004-2005 Redazione del progetto di restauro e riuso del cenobio"); MODENA, *Aggiornamento sulla statica...* cit., p. 32.

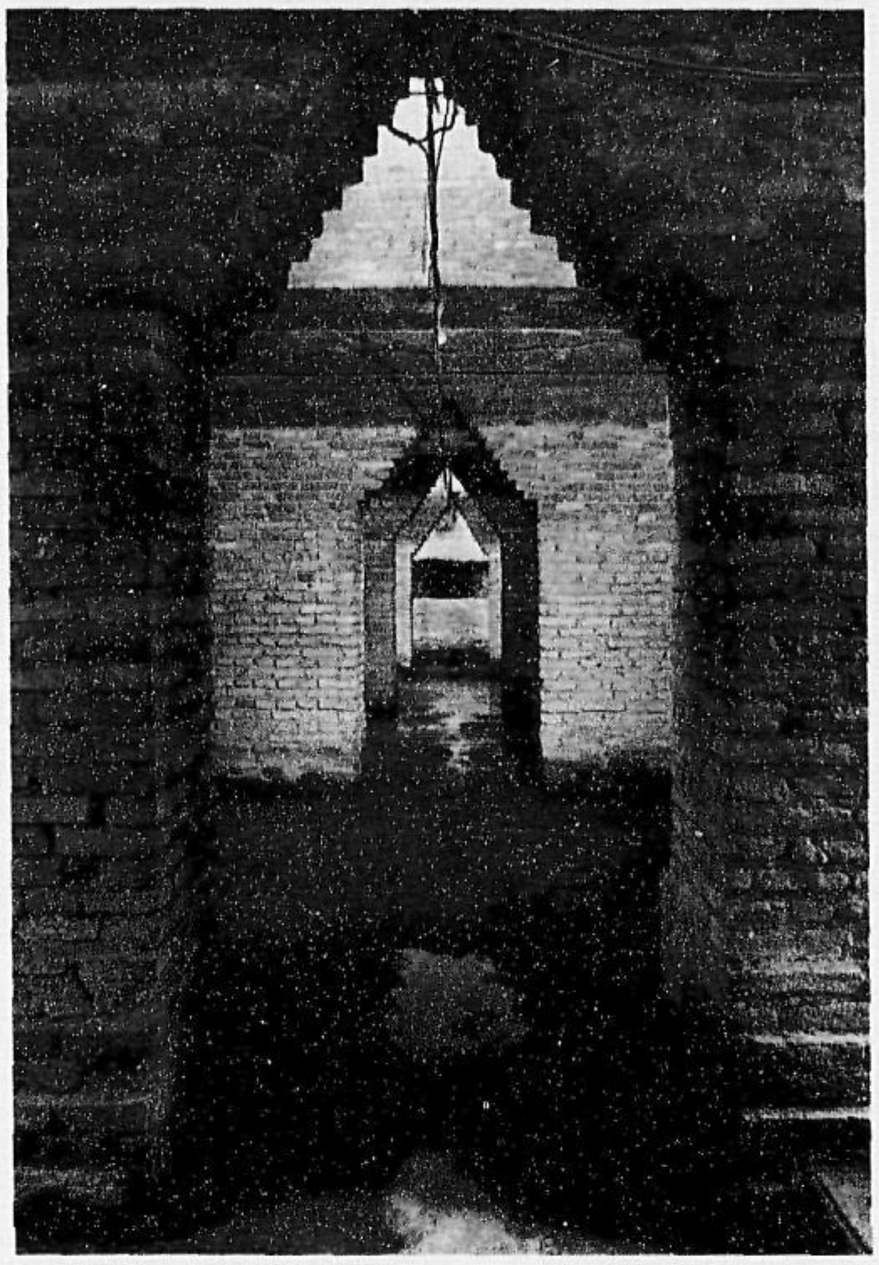


Fig. 40a-b - Cappella degli Scrovegni: 40a, stato attuale della cripta con i poderosi contrafforti laterizi; 40b, sezione longitudinale verso sud (da: VERDI, *L'architettura della Cappella degli Scrovegni...*, p. 131, rielaborazione grafica di L. Rampazzo).

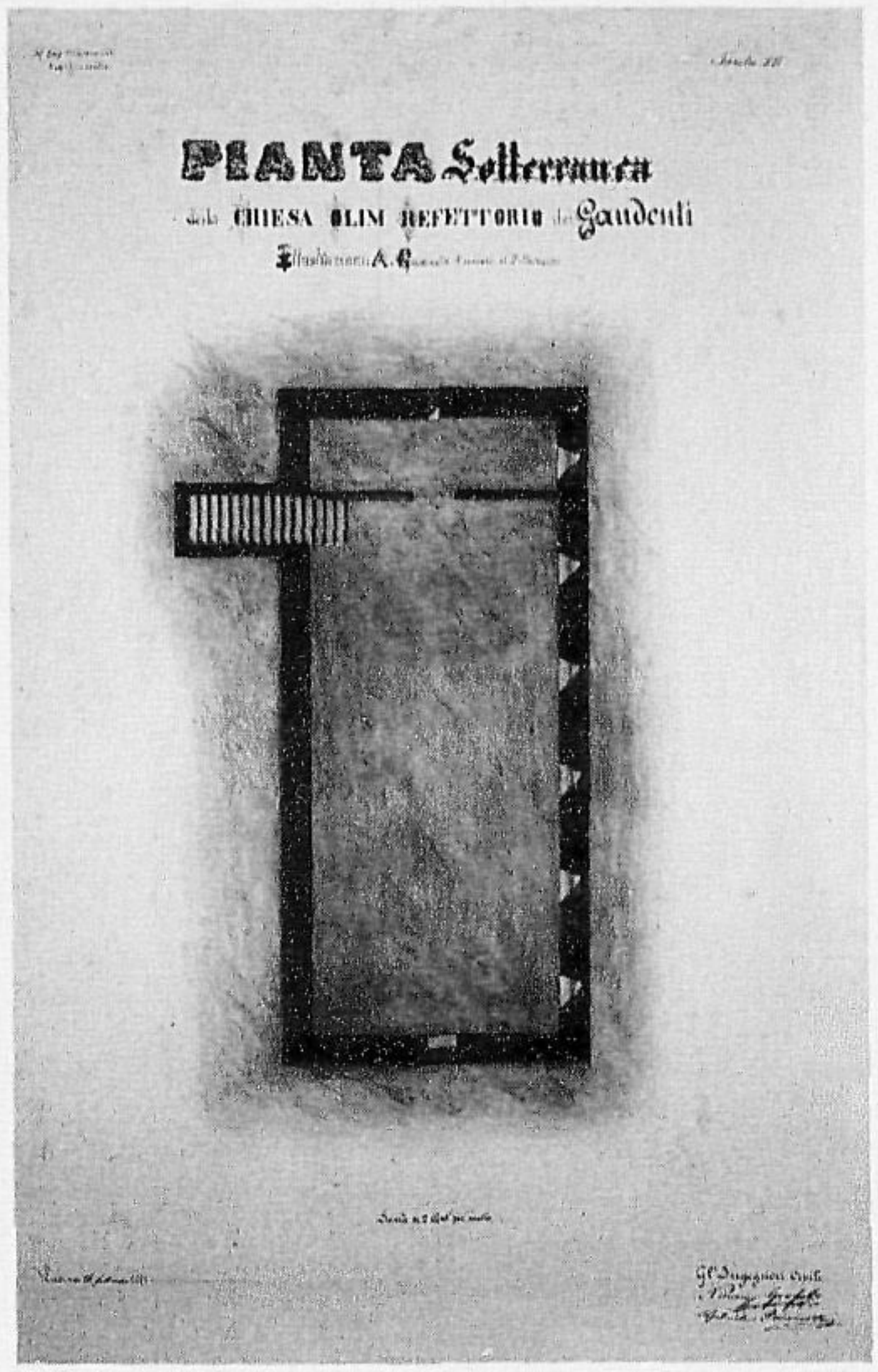
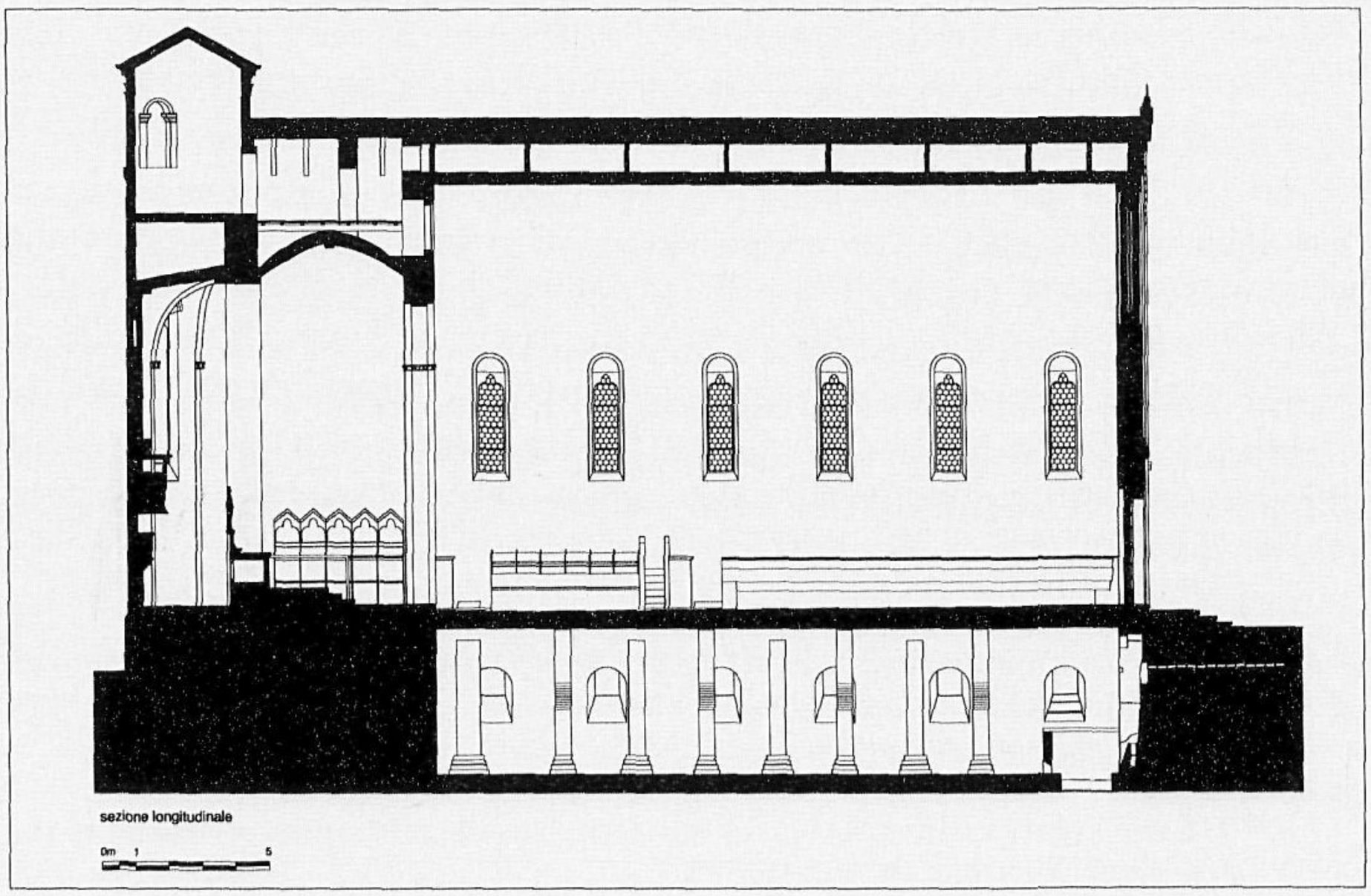


Fig. 41 - G. Benvenisti-V. Grasselli, 1871: Cappella degli Scrovegni, pianta della cripta acquerellata da B. Lava (Biblioteca Civica di Padova, RIP XXXVI-7383).



essere eliminato attraverso espedienti tecnici o strutturali. Non potendo creare particolari "pozzi di luce", cioè i cosiddetti lucernari, l'ampio ingresso al sotterraneo e le sei finestrelle sul lato sud, caratterizzate da una forte strombatura verso l'interno, offrivano una fonte di luce interessante e, al tempo stesso, fungevano da presa d'aria. Ma anche l'uso dell'intonacatura bianca[146] poteva rappresentare un espediente estremamente utile di "illuminazione", ben collaudato per esempio nelle catacombe romane, creando un'atmosfera suggestiva, dove il buio del sotterraneo era squarciato da fasci di luce potenziati, appunto, dal candore delle pareti e della volta a botte, sulla quale si stagliavano le stelle colorate a otto punte. La distribuzione e l'impaginazione delle stelle nel soffitto della cripta, il cui biancore dilata lo spazio della volta, che si differenzia decisamente dal cielo dipinto in azzurro con stelle dorate della soprastante Cappella, sembra obbedire a un calcolato disegno, il cui percorso potrebbe essere idealmente indirizzato a un centro in cui si identifica la complessa narrazione figurativa delle storie evangeliche dipinte da Giotto. Ecco. La cripta, se la volta così concepita alludesse a una sorta di cielo dipinto, avrebbe, secondo una suggestiva riflessione di Gian Lorenzo Mellini[147], l'effetto "[...] di isolare fantasticamente e staccare quasi dal suolo il tempio sovrastante [...]" nel quale, entro le griglie di un sistema rigoroso di composizioni figurate, lo spettatore si trova di fronte al più ampio "Ciclo Mariano affrescato che si conosca in Italia", come opina Jacqueline Lafontaine-Dosogne[148].

Non v'è dubbio, comunque, che la cripta sia forma, rappresentazione di uno spazio architettonico in gran parte, nell'originaria compiuta connotazione, perduto, in cui si fissa, come evocazione verbale di memorie, uno spessore di motivi cultuali appartenenti alla storia e alla cultura stessa del monumento, il quale conserva ancora, nelle sue strutture, tracce evidenti di reperti archeologici riutilizzati, in questo caso, non certo per motivazioni estetiche o ideologiche, ma economiche. Mi riferisco, per esempio, oltre ovviamente ai tubi cilindrici di trachite reimpiegati nella cripta, a una serie di blocchetti lapidei disposti su tre file orizzontali nella parte inferiore della parete settentrionale della Cappella (fig. 42), provenienti sicuramente dall'anfiteatro, ch'è stato cava di materiale lapideo per secoli, e precisamente dal paramento a blocchetti del muro romano (C), il cosiddetto *opus vitta-*

[146] "[...] intonaco neutro a calce, tutt'ora in discrete condizione di conservazione [...]": BORSELLA, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri della Cappella degli Scrovegni...* cit., p. 129; EADEM, *Interventi di bonifica...* cit., p. 142.

[147] MELLINI, in *Bibbia Istoriata Padovana...* cit., p. XLIII.

[148] J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, Bruxelles 1965, II, p. 156.

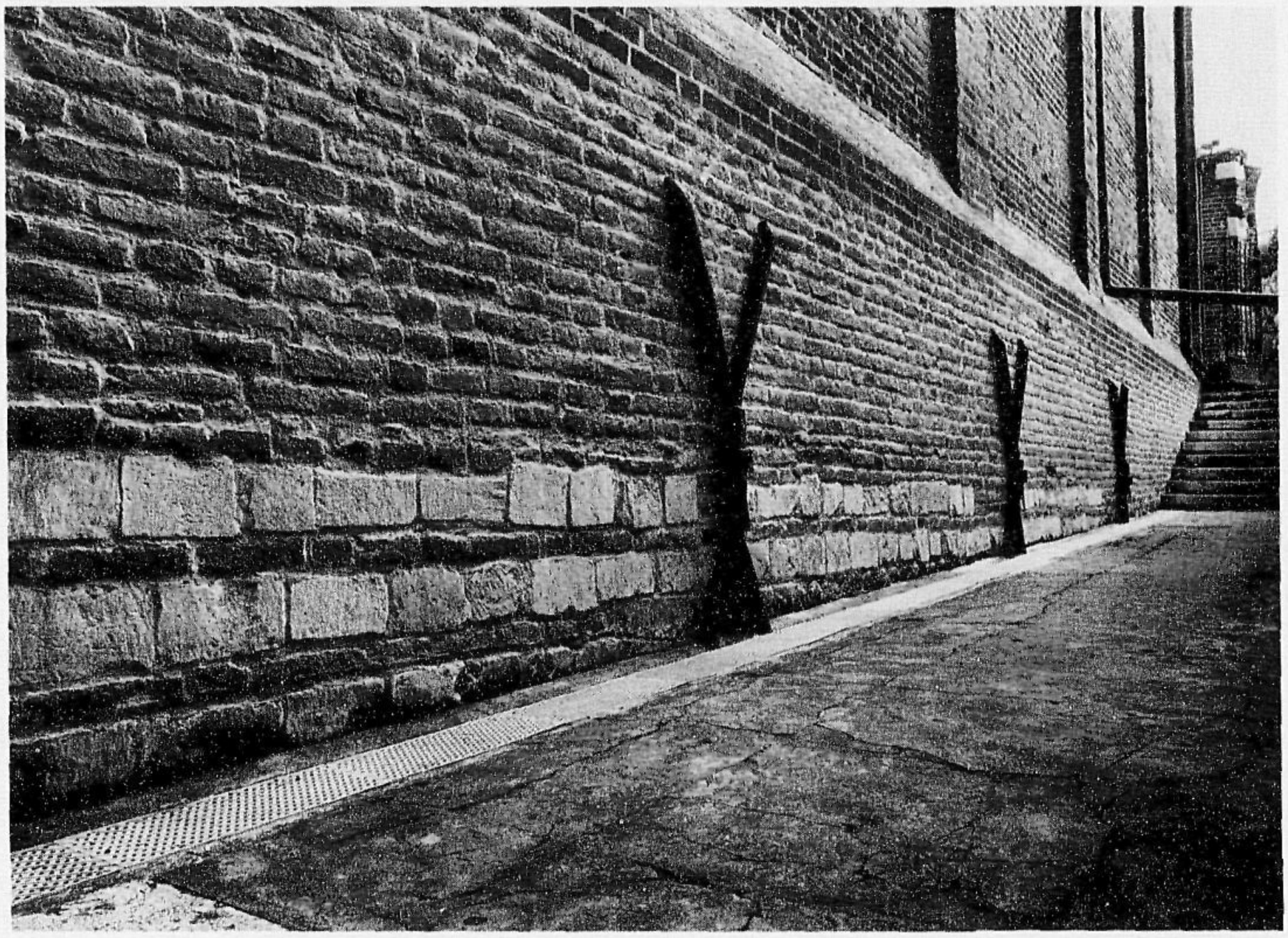


Fig. 42 - Cappella degli Scrovegni: particolare del lato nord con la fila di blocchetti lapidei provenienti dal muro (C) dell'anfiteatro patavino.

tum. Ci è noto, poi, che al tempo del Tolomei, ma ancor prima del Federici[149], l'acqua nella cripta era una costante, per cui s'era tentato di porvi rimedio depositando sul vecchio pavimento grandi quantità di "macerie e di terra".

Già nella *Relazione* della Commissione Bisacco Trevisan Gradenigo del 1857 si faceva cenno a "una disordinata rampa discendente" verso la cripta che necessitava di un adeguato restauro e di un innalzamento della soglia in modo che le acque non potessero penetrare nel sotterraneo[150]. Ora, la scala esterna che dal sagrato conduce all'intercapedine "scavata" lungo tutto il fianco settentrionale della Cappella (fig. 43), è costruita con gradini ricavati da singoli pezzi di marmo rosso di Verona e completati, in parte, con integrazioni cementizie. È molto probabile che questi materiali lapidei provengano anch'essi dall'anfiteatro e che si riferiscano alle lastre in marmo rosso veronese delle rampe *c*, *c*[1], del muro del *podium* e soprattutto dei

[149] FEDERICI, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti...* cit., p. 269: "Viene questo [sotterraneo] ben di spesso inondato dalla Brenta".

[150] PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova...* cit., p. 81, g.

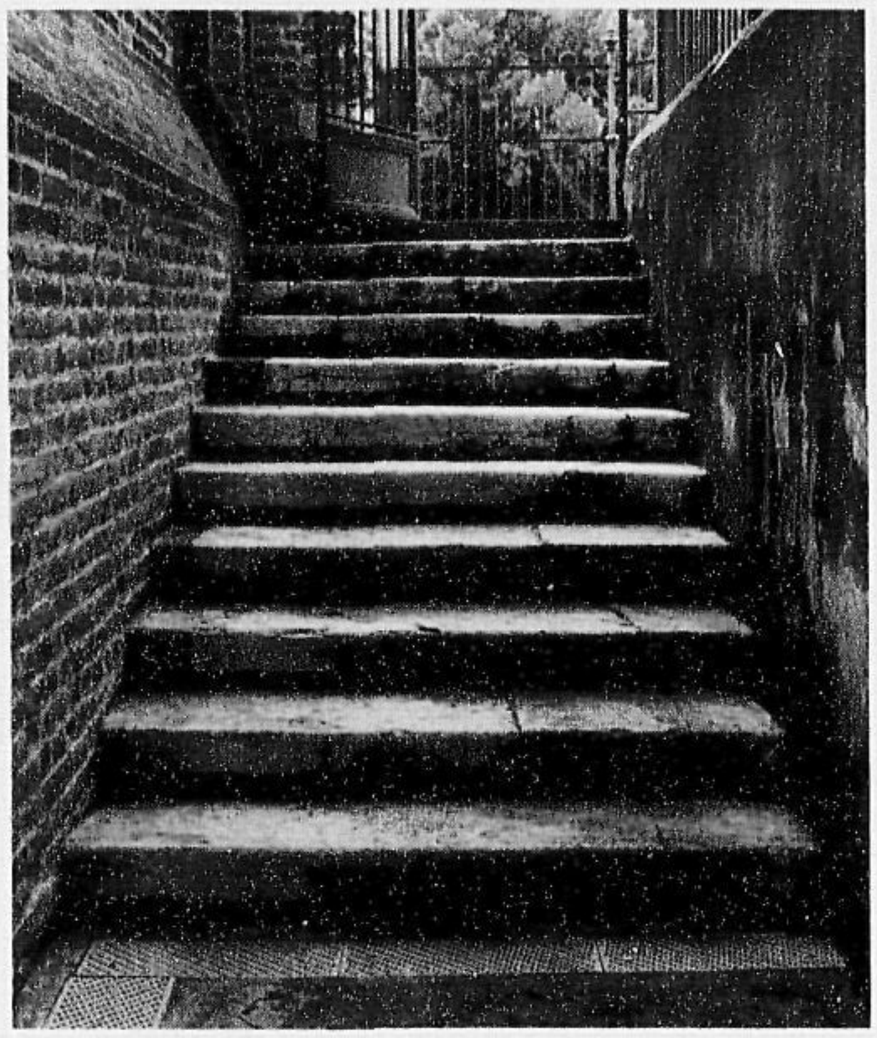


Fig. 43 - Cappella degli Scrovegni: particolare della scala che dà accesso all'intercapedine sul lato nord. I gradini in marmo rosso di Verona provengono dall'anfiteatro patavino.

pavimenti dei vani radiali, poiché proprio la pavimentazione di questi ambienti era costituita, a quanto riferisce Brunelli Bonetti[151], da lastre di marmo rosso di Verona alte cm 10, cioè dimensioni esattamente corrispondenti a quelle dei nostri gradini. Infine, si può osservare che la scala che dà accesso alla cripta è stata realizzata con blocchi di trachite, di dimensioni e spessori diversi, provenienti probabilmente dall'anfiteatro[152]: in alcuni di essi sono presenti incavi per perni che servivano al fissaggio di altri elementi lapidei (fig. 44a-b).

Non bisogna dimenticare l'attenzione dedicata dal Tolomei, dal Brunelli Bonetti e dal Ghirardini ai reperti emersi nell'arena in occasione degli scavi. S'è già fatto cenno agli oggetti d'età preromana, e per quelli romani, che più ci interessano, ci sono numerosi riscontri a partire dalle monete pubblicate dal Rizzoli in *Appendice* al libro di Antonio Tolomei e ristudiate da Giovanni Gorini in un saggio accorto e ben documentato[153]. Per la distribuzione dei reperti, sia all'interno sia all'esterno e nelle immediate vicinanze, un' ottima sintesi aggiornata si trova nelle *Schede dei rinvenimenti archeologici nel territorio del Comune di Padova* realizzate col sistema informatico e curate dall'Università di Padova, dalla Soprintendenza Archeologica per il Veneto e dal Settore Pianificazione Urbanistica e Ambiente del Comune di Padova[154]. Tra i numerosissimi oggetti che si potrebbero citare, ne ricordo solo alcuni, non menzionati nelle schede.

[151] BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro...* cit., p. 358. Cfr. inoltre: GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova...* cit., p. 234.

[152] Per esempio, Brunelli Bonetti così scrive: "Noto poi che, press'a poco a livello dell'uscita di questi, si trovano nelle trincee sull'asse minore alcuni gradi massi di trachite provenienti dalla demolizione dell'anfiteatro, i quali certamente non sarebbero stati sotterrati sotto il piano dell'Arena": BRUNELLI BONETTI, *Studi intorno all'Anfiteatro...* cit., p. 354.

[153] L. RIZZOLI, *Monete romane antiche rinvenute negli scavi dell'Arena in Padova*, in TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni...* cit., pp. 49-51; G. GORINI, *Ritrovamenti monetali a Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LIX (1970), n. 1, pp. 94-107.

[154] *Epoca romana*, schede nn. 17-20, 80-85, 89.

Fig. 44a-b - Cappella degli Scrovegni: particolari della scala in trachite che dà accesso alla cripta.

Per esempio, il curioso amuleto fallico in bronzo di tipo composito, che potrebbe appartenere alla categoria dei "finimenti" o "bardature" per cavallo[155] (fig. 45); i campanelli di bronzo, riferibili a tipi diversi, che potevano avere anche un significato apotropaico per allontanare il malocchio, cioè scongiurare la cattiva sorte[156] (fig. 46a-e); i cucchiai e la forchetta (fig. 47a-c), quest'ultima assai meno comune, poiché a tavola non era usata, in quanto mangiare con la punta delle dita era considerato eleganza, purché non ci si impiastricciasse le mani e la faccia[157]. Tra i bronzi ricordo ancora la fibula Ettlinger tipo 28, il chiodo desinente in una borchia a bottone, lo stilo con capocchia cilindrica e la testa di borchia di forma circolare con *umbilicus* a bottone emisferico[158] (fig. 48a-d). Tra i materiali fittili invece, esclu-

[155] G. ZAMPIERI, *Introduzione*, in *Bronzi Antichi...* cit., p. 12; p. 120, n. 156. Questo oggetto di bronzo, e gli altri che seguono, sono già menzionati dal Tolomei in *Appendice* a *La Cappella degli Scrovegni...* cit., pp. 55-56.

[156] ZAMPIERI, *Introduzione...* cit., p. 20; pp. 193-195, nn. 377, 378b, 380a, 381-382.

[157] IVI, p. 18; p. 201, n. 400a-b; pp. 203-204, n. 407a.

[158] *Bronzi Antichi...* cit., p. 137, n. 227a; p. 181, n. 331; p. 183, n. 340; p. 206, n. 412b. Con gli scavi del 1880 si portarono alla luce altri materiali. Vediamoli, seguendo l'*Inventario* del Museo Archeologico: "Ago d° da sacchi (epoca incerta)", h cm 12, inv. XIX-198 (286); "Punta di lancia, col relativo imbuto pel manico", h cm 17, inv. XIX-199 (289); "Sperone non a rotelle ma a punte (Dubbio se romano o medioevale)", h cm 13, inv. XVI-7 (387);

Fig. 45 - Amuleto fallico romano in bronzo rinvenuto all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 26819).

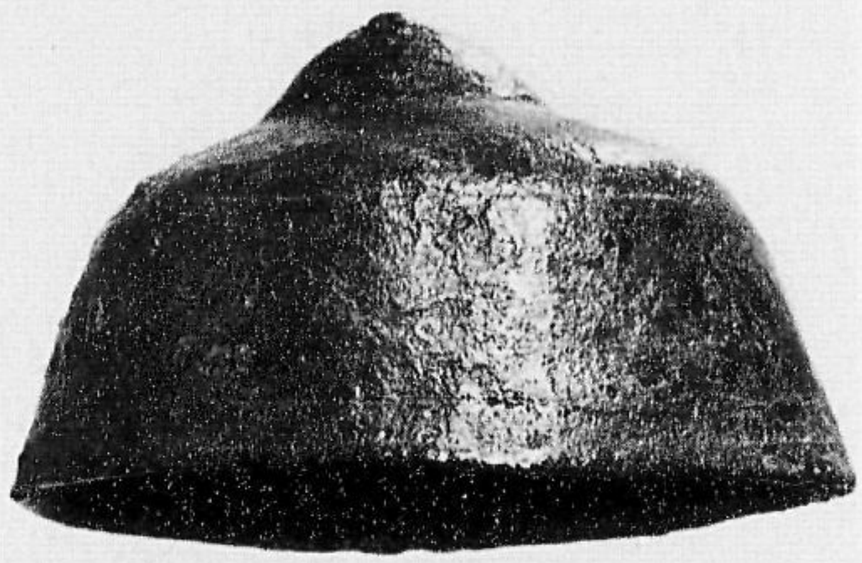


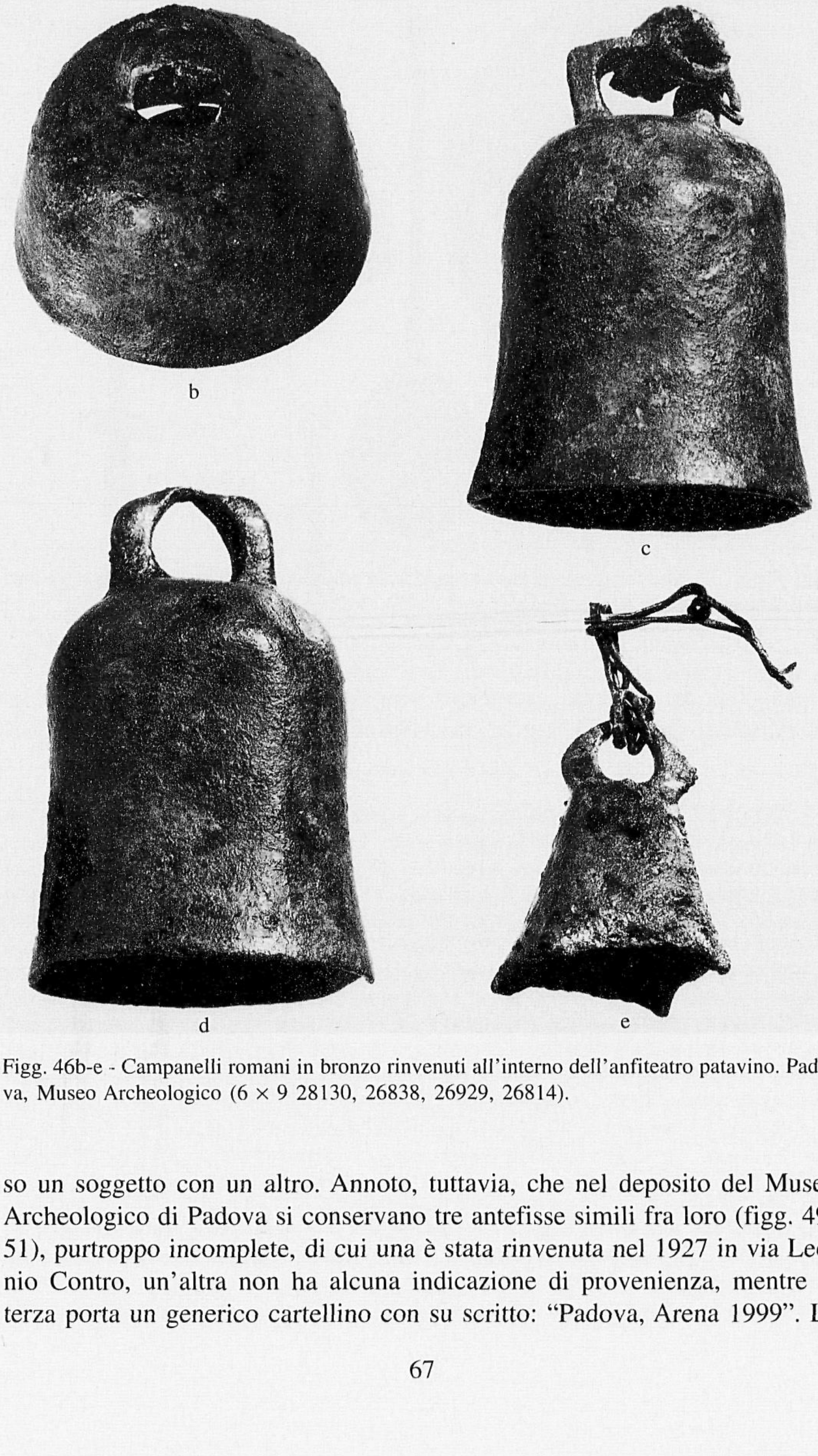
Fig. 46a - Campanello romano in bronzo rinvenuto all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 26817).

dendo le numerosissime anfore recuperate negli scavi dal 1880 in poi[159], val la pena di ricordare un'antefissa rinvenuta, secondo il Ghirardini[160], "nell'orto adiacente alla casa del custode", cioè nella parte settentrionale dell'anfiteatro. Lo studioso dà una breve descrizione e indica le misure: "[...] tegolone terminante in una antefissa di forma semicircolare nella quale è figurata a rilievo una testa di Medusa alata; larga alla base met. 0,25, alta met. 0,14". Non credo si possa dubitare della testimonianza del Ghirardini, ch'è studioso attento e bene avvertito, né penso che egli possa aver confu-

"Fondo di un vaso decorato di sporgenze tettiforme disposte in diagonale", h cm 4, diam cm 5, inv. XIX-212 (636); "Fusto di coppa ad alto gambo", h cm 12, inv. X-109 (396); "Vaso (frammento), vetro, Pasta blù con fili bianchi e macchie gialle", cm 35 x 30, inv. XXII-19 (636). Da piazza Eremitani provengono invece i seguenti oggetti: "Piede di coppa con falda a campana, argilla bruno lucente, 3° periodo atestino, alt. mm. 98, diametro 107, provenienza scavi p.zza Eremitani, 1929, prof. m 2.20" (ingressi 131684); "Piede di coppa cilindrico, argilla bruno marrone, 3° periodo atestino, in due pezzi: uno alt. mm 123 diam. 48, l'altro alt. 91 diam. 50, prov. c.s." (ingressi 131685); "Peso da telaio di forma di piramide rettangolare, argilla, con sulla faccia superiore impressa una margherita a sei foglie, periodo c.s. veneto romano, alt. mm 146 largh. 91. – prov. c.s." (ingressi 131686).

[159] L. BUSATO, in TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni*... cit., pp. 57-68; IDEM, *Padova romana*... cit., pp. 43-45; GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova*... cit., pp. 240-242. Per i recenti ritrovamenti cfr. la nota 93 e le schede nn. 19 e 83, di cui alla nota 154.

[160] GHIRARDINI, *Intorno agli scavi dell'Anfiteatro di Padova*... cit., p. 242.



b

c

d

e

Figg. 46b-e - Campanelli romani in bronzo rinvenuti all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 28130, 26838, 26929, 26814).

so un soggetto con un altro. Annoto, tuttavia, che nel deposito del Museo Archeologico di Padova si conservano tre antefisse simili fra loro (figg. 49-51), purtroppo incomplete, di cui una è stata rinvenuta nel 1927 in via Leonio Contro, un'altra non ha alcuna indicazione di provenienza, mentre la terza porta un generico cartellino con su scritto: "Padova, Arena 1999". Le

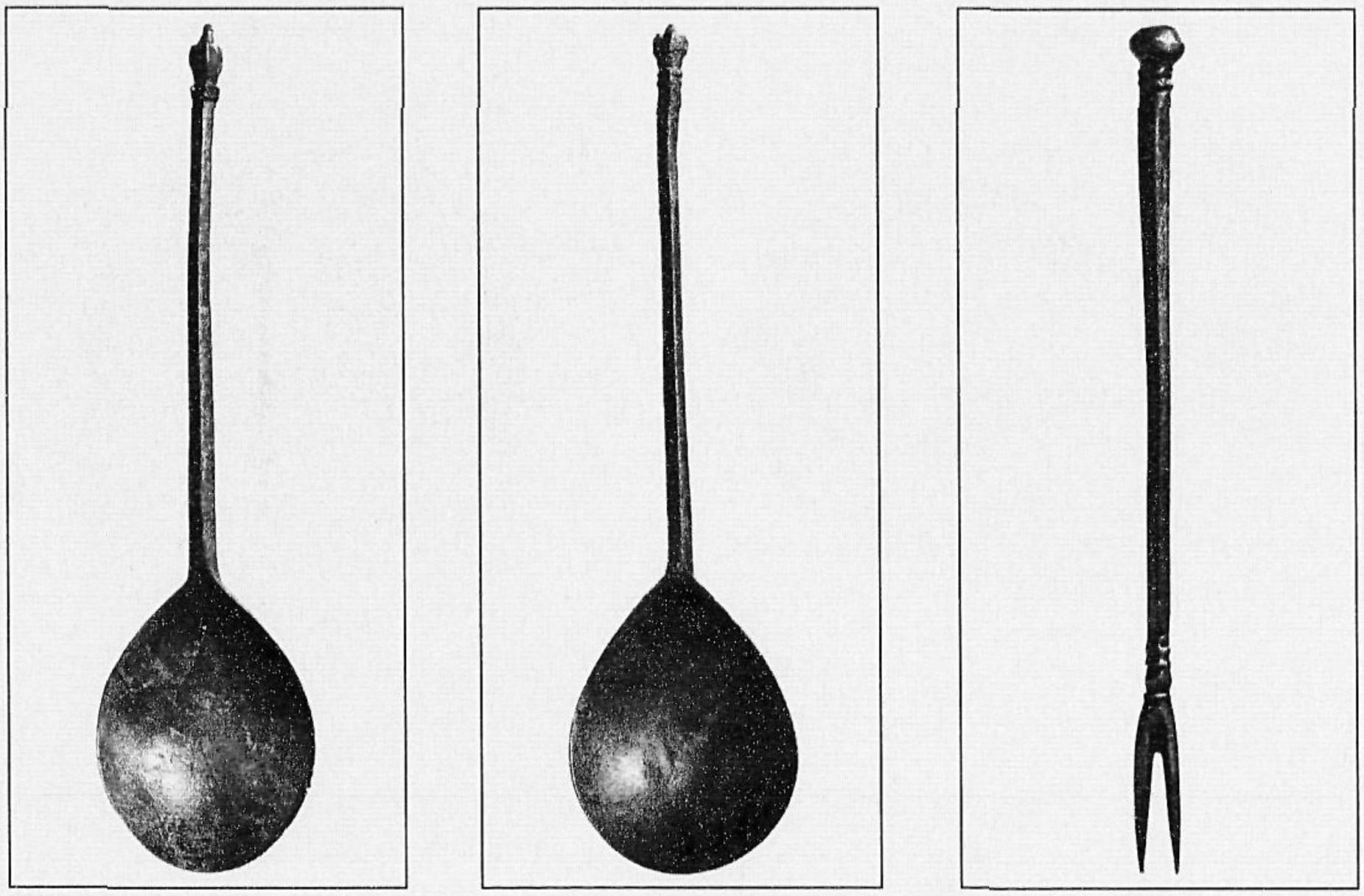


Fig. 47a-c - Cucchiai e forchetta romani in bronzo rinvenuti all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 26753, 26754, 26818).

dimensioni del secondo esemplare sono identiche a quelle dell'antefissa descritta dal Ghirardini[161], e la parte del coppo semiogivale, che si conser-

[161] Alt. cm 14, largh. cm 25. La seconda antefissa ha più o meno le stesse misure (alt. cm 13, largh. cm 22) e conserva ancora un tratto del coppo semiogivale per una lunghezza di cm 20. Il soggetto è identico, cioè una testa di satiro imberbe entro foglie di vite, ma è ottenuto con una matrice molto più fresca: infatti, i lineamenti e i particolari delle foglie sono abbastanza leggibili, come le cinque piccole protuberanze circolari alla base dell'antefissa (variante del tipo VI B1?) (cfr. fig. 50), mentre, anche in questo caso, il volto non ha le pupille forate e la bocca non si presenta chiaramente delineata. Il rinvenimento di questo reperto è recente (1999), e l'area in cui esso è stato portato alla luce è di grande interesse (tra la Cappella degli Scrovegni e il Museo Civico, cioè dietro l'abside del monumento giottesco), poiché si trova a poca distanza dal luogo in cui si rinvennero le anfore e il "tegolone", di cui dà notizia il Ghirardini. Per una prima informazione di questo rinvenimento cfr.: PESAVENTO MATTIOLI-MAZZOCCHIN-PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., pp. 7, 9, 11, note 1, 4. Il terzo esemplare (cfr. fig. 51), in argilla giallastra, è più piccolo degli altri due (alt. cm 12,5, largh. cm 17,7) e conserva ancora resti di scialbatura bianca sulla superficie, mentre manca completamente il coppo semiogivale, di cui però rimane l'impronta dell'attacco. Di questa antefissa conosciamo l'anno, il luogo di rinvenimento, la profondità, le misure e il tipo di argilla ("1927, Padova, via Leonio Contro, prof. m. 2.30, alt. m. 0.125, largh. m. 0,175, argilla giallastra"). Ne danno notizia: il "Bollettino del Museo", il Moschetti e la Strazzulla, la quale ultima così scrive: "[...] a questo modello [tipo VI] infatti sembrerebbe riferirsi la descrizione di 'un'antefissa romana in terracotta [...]' rinvenuta nel 1927 in via Leo-

a b c d

Fig. 48 - Fibula (a), chiodo (b), stilo (c) e borchia (d) romani in bronzo rinvenuti all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 27056, 26815, 927070, 26752).

va ancora per un breve tratto, può far pensare, unitamente agli altri dati, proprio al "tegolone" rinvenuto nell'anfiteatro. Sennonché il nostro esemplare non presenta una testa di Medusa alata, ma una testa di satiro imberbe entro foglie di vite (cfr. fig. 49), che trova molti elementi in comune

nio Contro [...]. Il pezzo non è stato rintracciato". Si vedano: "Bollettino del Museo Civico di Padova", XXI (1928), nn. 3-4, p. 298; A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1938, p. 348; M.J. STRAZZULLA, *Le terrecotte architettoniche della Venetia romana. Contributo allo studio della produzione fittile nella Cisalpina (II a.C.-II d.C.)*, Roma 1987, p. 293; p. 295, nota 1.

con il tipo VI A1 della Strazzulla[162], benché nel nostro reperto si noti una matrice molto più stanca, rilevabile nella grafia più allentata e filamentosa, nella mancata indicazione delle pupille forate e della bocca con estremità laterali a coda di rondine, nonché dei lineamenti appena distinguibili del volto e delle foglie, mentre sono chiaramente leggibili le piccole protuberanze circolari che seguono il contorno dell'antefissa. Per il resto, cioè la singolarità delle forme del volto pieno e arrotondato, la fronte ornata con due grappoli d'uva dai quali dovrebbero staccarsi due tralci di foglie di vite e viticci, suggeriscono un'indubbia parentela con l'esemplare ascrivibile al tipo VI della Strazzulla, attestato a Padova, a Montegrotto, a Lova e ad Asolo, forse nella variante B1 per la presenza delle piccole protuberanze circolari[163].

Certo, tutti questi oggetti, e altri non menzionati, sarebbero meritevoli di ben altra attenzione di quella che gli è stata concessa; e tanto, ai nostri fini, basta: anche per qualche riflessione, a cominciare proprio dalla presenza delle antefisse, la cui pertinenza all'anfiteatro non si può escludere, benché manchino per esse dati oggettivi cui ancorarne la cronologia. Ma, si faccia caso, se fosse dimostrabile il loro utilizzo nel campo dell'edilizia pubblica, come appunto l'anfiteatro, potremmo proporre una datazione tra l'età augustea e la prima metà del I secolo d.C. Per gli altri materiali provenienti dall'area anfiteatrale, di cui s'è già fatto cenno, va osservato che la presenza di una matrice di fusione e di un piccolo crogiolo (cfr. fig. 22) attestano l'esistenza di un'attività fusoria in un luogo imperniato su una misura urbana posta al limite nord-orientale e vicino alla grande ansa del fiume *Meduacus* (cfr. fig. 19), mentre le tazzine fittili miniaturistiche, il piccolo bicchiere con spalla cordonata (cfr. fig. 20) e la statuina in bronzo di guerriero a cavallo (cfr. fig. 21) potrebbero aver fatto parte di un piccolo deposito votivo verosimilmente collegato a cerimonie propiziatrici di tipo domestico, cioè a carattere privato e non collettivo, oppure potrebbero aver appartenuto a una piccola stipe, in stretto rapporto topografico con il fiume, caratterizzata dall'associazione di bronzetti, tra cui il nostro cavaliere in assalto di tipo schematico, e tazzine fittili da libagione: in questo caso potrebbe trattarsi di un piccolo luogo di culto a carattere privato-aristocratico, connesso a un nucleo limitato di famiglie/abitazioni, come potrebbe essere quello di piazza Eremitani-Arena[164]. Tuttavia, l'assenza di un preci-

[162] STRAZZULLA, *Le terrecotte architettoniche...* cit., pp. 293-294, nn. 364-365, tavv. II, 70.

[163] IVI, p. 294.

[164] Cfr. L. CAPUIS, *I Veneti. Società e cultura di un popolo dell'Italia preromana*, Milano 1993, p. 118: *Pianta di Padova*, nn. 32-34, pp. 251-252.

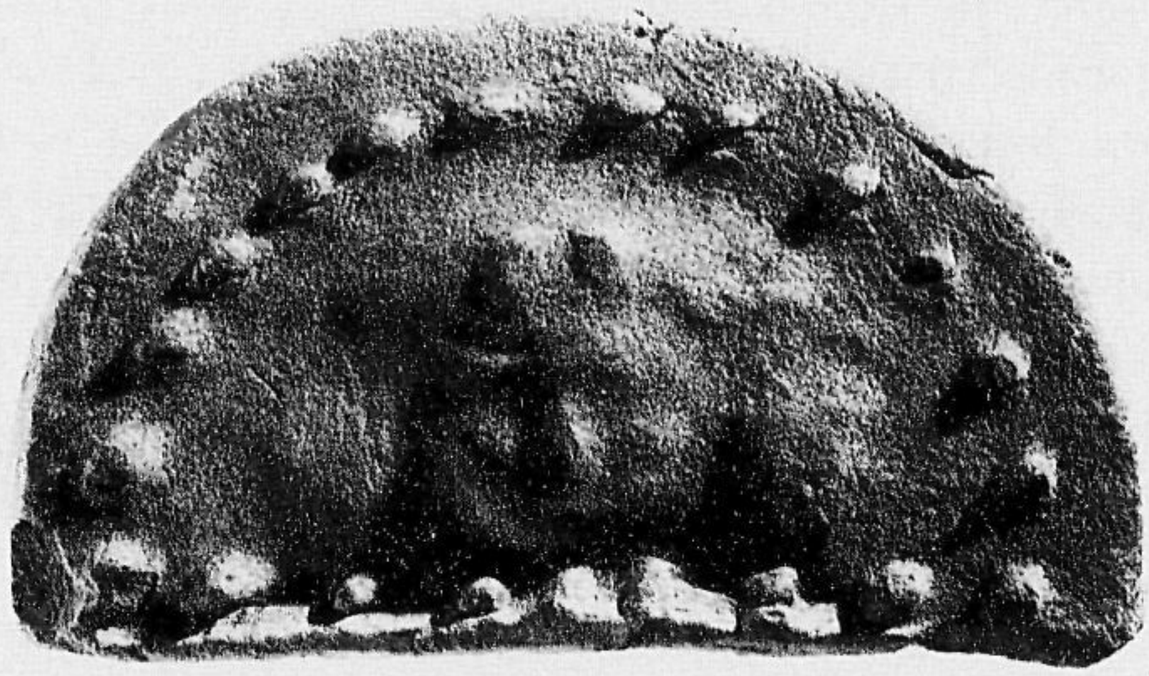


Fig. 49 - Antefissa fittile romana con testa di Satiro rinvenuta all'interno dell'anfiteatro patavino. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 31955).

Fig. 50 - Antefissa fittile romana con testa di Satiro rinvenuta nel 1999 nell'area compresa tra la Cappella degli Scrovegni e i Musei Civici. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 31956).

Fig. 51 - Antefissa fittile romana con testa di Satiro rinvenuta nel 1927 in via Leonio Contro. Padova, Museo Archeologico (6 × 9 31957).

so contesto impedisce di formulare ipotesi interpretative attendibili, ma la presenza di questi reperti conferma comunque una frequentazione del sito anche in epoca precedente all'età romana, quest'ultima caratterizzata dall'imponente mole dell'anfiteatro e dal rinvenimento, in quel luogo, di materiali recuperati negli scavi dal 1880 in poi che assumono, insieme, valore suggestivo di memoria storica.

Dopo un lungo periodo di smarrimento e la pressoché definitiva dissipazione di ciò ch'era già un residuo, l'anfiteatro ritornava a essere protagonista con l'acquisto di tutto il fondo, denominato Arena, da parte del ricchissimo banchiere Enrico degli Scrovegni, il quale ha saputo ricostruire un itinerario gioioso e sicuro di spazi includendo, a est del suo "favoloso" palazzo che seguiva l'andamento curvilineo antico, il suggello della Cappella famigliare e funeraria, nelle cui pareti Giotto ha dipinto la sua "Bibbia" straordinaria, ch'è da ritenersi senz'altro il più nobile di qualunque altro monumento artistico di cui la città di Padova possa andarne orgogliosa.

ISABELLA COLPO

Frammenti di affresco di età romana da Padova e territorio

Presso il Museo Civico Archeologico di Padova è conservato un nucleo, discreto per quantità sebbene non abbondantissimo, di intonaci in frammenti che si intende presentare in questa sede: nonostante lo studio sia purtroppo penalizzato dalla perdita pressoché totale delle informazioni relative al contesto ed all'occasione di rinvenimento, l'importanza di pubblicare tale materiale è evidente se si tiene conto della lacunosità delle conoscenze sulla pittura della *decima Regio* in generale, e della città di Padova e del suo territorio in particolare[1].

Le uniche informazioni certe sulla provenienza di questo materiale sono relative ad alcuni frammenti attualmente esposti alla mostra Padova Romana[2] ed indicano genericamente il loro rinvenimento a Padova, via Belzoni[3], ovvero a Montegrotto Terme[4].

Una consistente quantità di frammenti è monocroma[5]; tra quelli che

[1] Per una panoramica sulle attestazioni pittoriche note dalla *X Regio* si consideri la bibliografia citata in I. COLPO, M. SALVADORI, *La decorazione parietale: intonaci e stucchi*, in *Il teatro romano di Asolo. Valore e funzione di un complesso architettonico urbano sulla scena del paesaggio*, a cura di G. ROSADA, Treviso 2000, pp. 103-113 (nota 1). Per una recente riconsiderazione di taluni casi specifici, cfr. I. BALDASSARRE, A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, M. SALVADORI, *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano 2002, pp. 184-191, 259-261. Va inoltre ricordato che è attualmente in corso lo studio dei resti di decorazioni parietali rinvenuti nel corso degli scavi condotti a Montegrotto, *domus* di via Neroniana (a cura di M. SALVADORI), e a Vicenza, *domus* di via San Biagio (a cura della scrivente e di M. SALVADORI).

[2] Cfr. *Padova Romana*. Catalogo della mostra, a cura di H. HILLER-G. ZAMPIERI, Rubano (Pd) 2002, Schede nn. 25-29, a cura della scrivente.

[3] Inv. nn. 2191-2196, *Padova Romana*... cit., Schede nn. 25-27.

[4] Inv. nn. 2197-2199, *Padova Romana*... cit., Schede nn. 28-29.

[5] Si fornisce qui elenco dei frammenti monocromi analizzati, suddivisi per colore; i nuclei indicati rispettano la suddivisione di conservazione dei frammenti stessi, senza che tuttavia agli stessi nuclei corrispondano precise indicazioni di provenienza. Giallo: 5 frammenti (5,5 × 5,5 cm). Rosso: 1 frammento (17 × 13 cm); 1 frammento (11,5 × 8,4 cm); 5 frammenti (10 × 3,7 cm); 5 frammenti (10,5 × 4 cm); 4 frammenti (6,7 × 11,9 cm); 13 frammenti (11,6 × 12,8 cm). Nero: 4 frammenti (11 × 3,1 cm); 6 frammenti (5,5 × 4,5 cm); 10 frammenti (25 × 21,9 cm); 1 frammento (2,7 × 2,7 cm); 12 frammenti (13,2 × 15 cm); 10 frammenti (21 × 14 cm); 7 frammenti (11,6 × 10,2 cm). Azzurro: 1 frammento (8,2 × 3,6 cm); 1 frammento (7,2 × 5 cm); 1 frammento (7 × 6,6 cm).

presentano un qualche motivo figurato, fatta eccezione per un nucleo dalle dimensioni troppo minute per permetterne un riassemblaggio e quindi la ricostruzione della campitura di pertinenza[6], un buon numero merita un'attenzione particolare in quanto in virtù delle dimensioni consistenti fornisce preziose indicazioni circa il partito decorativo nella sua interezza, suggerendo al contempo valide ipotesi sulla cronologia di questo materiale.

Buona parte dei frammenti presenta decorazioni riconducibili a partiti a pannelli monocromi con filetti e/o bande di diverso colore: l'estrema varietà delle soluzioni cromatiche attestate e le dimensioni ridotte della maggioranza dei frammenti suggeriscono la pertinenza a campiture diverse. Nel complesso, pur nell'impossibilità di indicare datazioni puntuali per partiti conservati troppo frammentariamente, si può individuare un nucleo più antico, che in virtù della campitura monocroma nera intervallata da sottili filetti decorativi chiari[7] sembra collocabile nella tradizione tipica del III stile pompeiano: oltre ai celebri esempi campani – come ad esempio la decorazione della sala nera (15) della villa di Agrippa Postumo a Boscotrecase, nella quale sottili colonnine filiformi, talora ridotte ad esili fascette, scandiscono la parete monocroma, reggendo illusionisticamente un architrave ornato da motivi egittizzanti[8] –, vale la pena di citare a confronto anche taluni frammenti dal giardino della *domus* di Serraglio Albrizzi ad Este, parimenti caratterizzati da un fondo nero con listelli bianchi e verdi[9]. Per il resto, invece, il materiale attesta l'uso di organizzare le pareti a pannelli delimitati da bordure con disposizione sia verticale che orizzontale[10], moda

[6] Il nucleo più consistente è composto da 168 frammenti, corrispondenti nel complesso a 26 × 50 cm – la proporzione tra numero dei frammenti e stesura complessiva rende bene l'idea delle dimensioni minute degli stessi –, caratterizzati da colori di fondo diversi e variamente accostati, talora con decorazioni a filetti neri.

[7] 2 frammenti (11,5 × 11 cm): su fondo nero, sottile fascetta bianca ad andamento verticale; inv. nn. 2197, 2198, *Padova Romana*... cit., Scheda n. 28. 1 frammento (3,7 × 3,5 cm): nero; lungo uno dei margini si intravvede una fascetta bianca. 1 frammento (15,5 × 10,5 cm): nero, con tracce di una fascetta bianca con sovraddipinture verdi.

[8] Cfr. P.H. VON BLANCKENHAGEN, CH. ALEXANDER, *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz am Rhein 1990, pp. 5-7; BALDASSARRE *et alii*, *Pittura romana*... cit., p. 155.

[9] M. SALVADORI, *La decorazione pittorica della* domus *di Serraglio Albrizzi ad Este: nuove considerazioni*, "Quaderni di archeologia del Veneto", XII (1996), pp. 83-93 (p. 91 e gruppo 7 del catalogo).

[10] 1 frammento (10,7 × 12 cm): campo bianco delimitato da larga banda rossa, delimitata da un filetto verde; la presenza di tracce evidenti dell'incurvatura dalla parete lungo il margine della banda rossa indica con ogni evidenza che si tratta della decorazione dell'angolo di una parete dell'ambiente (inv. n. 2199, *Padova Romana*... cit., Scheda n. 29). 1 frammento (10 × 9,8 cm): campi nero e verde, con il verde che si sovrappone al nero e tracce di un sottile filetto bianco in corrispondenza della giuntura dei due campi; l'incurvatura del frammento in corrispondenza del margine esterno della banda verde suggerisce che questo frammento sia pertinente alla decorazione dell'angolo della parete stessa. 2 frammenti (10,2

Fig. 1 - Frammenti con decorazione a "finto marmo" (foto M. Bortolato).

che conosce la più ampia diffusione a partire dalla metà circa del II secolo d.C.[11].

A decorazioni di tipo architettonico si possono ricondurre due nuclei di frammenti a fondo bianco con motivi irregolari resi rispettivamente in varie gradazioni di verde[12] ovvero in rosso e giallo[13], entrambi con linee irregolari nere di diverso spessore (fig. 1): i due nuclei attestano la diffu-

× 6 cm): campi rosso e nero. 1 frammento (4 × 2,6 cm): campi rosso e verde separati da filetto bianco. 1 frammento (8,1 × 6,4 cm): campi bianco e rosso separati da una sottile fascetta nera o verde; il frammento è estremamente danneggiato e i colori sono pressoché del tutto evanidi, tanto che il colore del listello non è quasi più riconoscibile. 1 frammento (5,5 × 4,4 cm): campi rosso e giallo e listelli di separazione bianco e verde. 9 frammenti (18 × 14 cm): campi nero e rosso separati da fascette bianche (larghe 1,6 cm). 1 frammento (10,8 × 9 cm): su fondo nero sono tracce pressoché evanide di bande verdi. 1 frammento (9,1 × 7,5 cm): molto sbiadito, vi si riconosce una decorazione a campi nero e rosso brillante separati da una fascetta bianca (0,8 cm). 12 frammenti (9,4 × 11,2): alternarsi di campi verdi e bianchi separati da un sottile listello nero (0,4 cm).

[11] Per altri esempi dal territorio della *Decima Regio*, parimenti caratterizzati da una certa varietà nella scelta cromatica, si veda il materiale dagli scavi del teatro romano di Asolo (cfr. COLPO, SALVADORI, *Decorazione parietale*... cit., pp. 112-113). Questa moda deriva dalla progressiva destrutturazione del sistema architettonico, che porta conseguentemente alla perdita della veridicità architettonica delle campiture: BALDASSARRE *et alii*, *Pittura romana*... cit., pp. 278-296, con esempi noti da Ostia e Roma; cfr. inoltre, in generale, H. JOYCE, *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Roma 1981.

[12] 51 frammenti (34 × 19 cm); lo spessore delle linee nere varia da 0,2 a 0,8 cm.

[13] 30 frammenti (27 × 16 cm).

sione di decorazioni cosiddette a "finto marmo", riproduzioni a pittura delle più ricercate – e costose – lastre di marmo, destinate ad ornare soprattutto lo zoccolo delle pareti, secondo un uso che, noto a partire dall'età tardorepubblicana, trova ampia diffusione soprattutto tra II e III secolo d.C., perdurando poi fino al tardo-antico[14]. Per quanto, come noto, non sia possibile cercare nelle imitazioni di *crustae* marmoree la riproduzione puntuale di tipi mineralogici[15], i nuclei individuati nel materiale in esame si possono con ogni probabilità ricondurre a tipi a breccia, caratterizzati, nella loro imitazione pittorica, proprio da macchie policrome comprese entro reticolo scuro[16].

Un nucleo di tre frammenti, attribuibile alla decorazione di un soffitto in base alla presenza dell'incannucciata di sostegno sul retro, è riconducibile ad una campitura caratterizzata da un fondo rosso con un motivo ornamentale ed elementi vegetali stilizzati resi in verde, giallo e bianco[17]: da quanto ricostruibile, la decorazione doveva prevedere una cornice a giorno, meglio nota come "bordo di tappeto"[18], costituita da motivi semicircolari definiti da sottili listelli – gialli e verdi –, all'interno dei quali erano palmette stilizzate costituite da tre coppie di foglioline sovrapposte; la cornice era interrotta da un medaglione circolare verde con sottile bordo bianco, cui si posava una doppia voluta verde, originata da un elemento a calice verde e bianco.

Il motivo della cornice rientra, secondo la classificazione operata dalla Barbet, al tipo a semicerchi senza elementi intercalare[19], che nella gran parte

[14] Sull'uso e la diffusione delle *crustae* marmoree policrome, non solo nella decorazione dello zoccolo ma dell'intera parete, cfr. JOYCE, *Decoration of Walls*... cit., p. 21 ss; D. SCAGLIARINI, *Architettura e decorazione nelle* domus *e nelle* villae *dell'Emilia Romagna*, "Quaderni di Studi Lunensi", III (1985-87), pp. 567-596 (p. 573).

[15] SCAGLIARINI, *Architettura nelle* domus... cit., p. 574: come osservato dalla studiosa, in queste realizzazioni l'intento decorativo prevale sullo scrupolo imitativo. Sulla corrispondenza tra "finto marmo" e tipi mineralogici, cfr. anche H. ERISTOV, *Corpus de faux marbres peints à Pompei*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité", 91 (1979), pp. 693-771.

[16] SCAGLIARINI, *Architettura nelle* domus... cit., p. 574.

[17] Inv. nn. 2191, 2192, 2193; *Padova Romana*... cit., Scheda n. 25. Le dimensioni dei tre frammenti sono rispettivamente 15,5 × 14 cm; 6,2 × 4,4 cm; 4,7 × 9 cm.

[18] Il motivo conosce ampia diffusione nel corso del I secolo d.C., caratteristico del IV stile pompeiano; per una tipologia, cfr. A. BARBET, *Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompéi. Essai de typologie*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité", 93 (1981), pp. 917-998.

[19] *Groupe IX, Type 70* (BARBET, *Bordures ajourées*... cit., pp. 967-971); i pochi frammenti superstiti non permettono di verificare l'eventuale presenza di motivi intercalare nello spazio di risulta tra un semicerchio e l'altro, caratteristici di queste realizzazioni in ambito campano.

delle attestazioni presenta una decorazione interna a palmetta, realizzata nelle sue molteplici varianti[20]; l'uso di queste cornici trova un puntuale confronto, nella sua realizzazione padovana, in un bordo di tappeto rinvenuto nell'area delle terme di Concordia, che presenta su fondo rosso una sequenza di coppie di semicerchi concentrici, decorati all'interno da fiori stilizzati, alternativamente bianchi ed azzurri[21]. Riconsiderando nella loro totalità i frammenti, è possibile ipotizzare una ricostruzione dell'articolazione del soffitto nel suo complesso: come attestato da molteplici esempi di IV stile dall'area vesuviana, la decorazione doveva essere costituita da cornici concentriche a bordi di tappeto, intervallate nel mezzo e/o agli angoli da medaglioni[22]; il repertorio campano attesta inoltre proprio l'uso di volute più o meno elaborate che collegano i riquadri stessi alla cornice più interna[23]. Sulla base dei confronti rinvenuti tanto per i singoli elementi costituenti – in particolare l'uso dei bordi di tappeto, ma anche il medaglione con la voluta – quanto per l'articolazione della campitura nel complesso, è quindi del tutto verisimile che si tratti della replica locale, in una resa chiaramente meno elaborata e ricca, dei soffitti diffusi nel IV stile, nella seconda metà del I secolo d.C.

Taluni nuclei attestano la diffusione dei motivi vegetali (fig. 2): una prima serie di frammenti a fondo rosso scuro con palmette sovraddipinte in giallo[24] – la presenza, in un caso, di un motivo tondeggiante a bande gialla e verde separate da una sottile fascetta bianca fa presupporre che la decorazione potesse essere più articolata di quanto a tutt'oggi ricostruibile dai pochi frammenti rimasti; tre frammenti (9,4 × 4,6 cm) monocromi gialli con palmette sovraddipinte in tono più scuro di giallo; infine motivi vegetali si intuiscono anche nella decorazione di un altro nucleo di frammenti gialli (5 frammenti: 9,5 × 8,1 cm), per quanto le dimensioni minute degli

[20] SCAGLIARINI, *Architettura nelle* domus... cit. p. 579.

[21] U. SCHMERBECK, *Römische Wandmalerei in Oberitalien*, Würzburg 1993, p. 45.

[22] Cfr. Casa degli Amanti, triclinio (8): la cornice è interrotta nel mezzo da quadretti rettangolari, mentre agli angoli presenta medaglioni decorati da busti femminili e maschili (F. PARISE BADONI, *I 10, 10.11. Casa degli Amanti*, in *Pompei. Pitture e Mosaici*, II (1990), pp. 433-499, in particolare p. 479, fig. 58); nella medesima casa, *oecus* (12): agli angoli delle cornici delimitate da bordi di tappeto sono medaglioni decorati da figure femminili alate (PARISE BADONI, *Casa degli Amanti*... cit. p. 498, fig. 86); infine nella sala 50 della villa di S. Marco a Stabia è attestato l'uso di medaglioni in posizione mediana rispetto alla lunghezza della cornice creata con il bordo di tappeto (A. BARBET, P. MINIERO, *La villa di San Marco a Stabia*, Napoli-Roma-Pompei 1999, fig. 693).

[23] Nei casi citati alla nota precedente, i due esempi dalla Casa degli Amanti recano rispettivamente sfingi in posizione frontale fra tralci – triclinio (8) –, candelabri che poggiano sui medaglioni mediante ampie volute – *oecus* (12); nel soffitto da Stabia le volute sono invece sostituite da bordi di tappeto.

[24] 10 frammenti (15 × 15 cm).

Fig. 2 - Frammenti con decorazioni vegetali (foto M. Bortolato).

stessi non permettano di ricostruire con maggior dettaglio il soggetto figurato.

Da decorazione di soffitto provengono due frammenti associabili, realizzati su fondo nero: di particolare interesse è il frammento che conserva la parte anteriore di un cavallo, realizzato in bianco e giallo in varie gradazioni, con parte della zampa destra in posizione rampante[25]. Per quanto il tratto conservato non permetta una lettura certa del soggetto, è probabile che si tratti della rappresentazione di un cavallo alato o cavallo marino, motivi sovente inseriti nella decorazione di soffitto nel corso del IV stile, come attestato da frequenti esempi urbani[26] e campani[27].

[25] Inv. n. 2195; *Padova Romana*... cit., Scheda n. 27a (8,2 × 9,7 cm). Il secondo frammento (inv. n. 2196; *Padova Romana*... cit., Scheda n. 27b; 5 × 4,1 cm) reca invece un motivo vegetale stilizzato, con due petali bianchi triangolari su sottile stelo.

[26] Nel criptoportico 92 della *Domus Aurea*, cavalli alati e cavalli marini sono soggetti spesso ricorrenti a decorazione dei cassettoni in cui è articolata la volta (cfr. I. IACOPI, *Domus Aurea*, Roma 1999, pp. 89-105 con numerose immagini).

[27] Pompei, Casa degli Amanti (I 10, 10.11), volta del triclinio (8): lungo il bordo esterno sono quadretti con cavalli marini sormontati da amorini (A. BARBET, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985, pp. 231-233; PARISE BADONI, *Casa degli Amanti*... cit., pp. 477-479, figg. 55-58); Oplontis, villa di Poppea, corridoio 46, III scomparto: al centro della composizione a riquadri concentrici è un rettangolo a lati inflessi decorato da un cavallo marino tra delfini (BARBET, *Peinture murale romaine*... cit., pp. 228-231; P.G. GUZZO, L. FERGOLA, *Oplontis. La villa di Poppea*, Milano 2000, pp. 23-24); Pompei, Casa delle Nozze d'Argento (V 2, i), latrina (s'): la volta del piccolo ambiente è decorata da

Tra i motivi figurati va annoverato anche un frammento (8 × 5,8 cm) che presenta, su fondo rosso, veloci pennellate impressionistiche rosso cupo che creano un disegno interpretabile come un elemento vegetale o, più verosimilmente, come il piumaggio di un volatile (fig. 3): nella fattispecie, l'immagine potrebbe suggerire il confronto con gli uccellini che tra III e IV stile si diffondono a decorazione dei vari settori delle pareti, sia entro campi monocromi, sia sotto forma di vignette – uccellini con frutta. L'utilizzo di questo soggetto nella *Venetia* è ad esempio ripetutamente attestato nella decorazione della *domus* romana di Valdonega a Verona: dal cosiddetto *oecus corinthius* proviene un frammento raffigurante una gabbia di uccellini su fondo rosso cupo, mentre l'ambiente C reca volatili di specie diverse rappresentati entro le partiture dello zoccolo delle pareti[28].

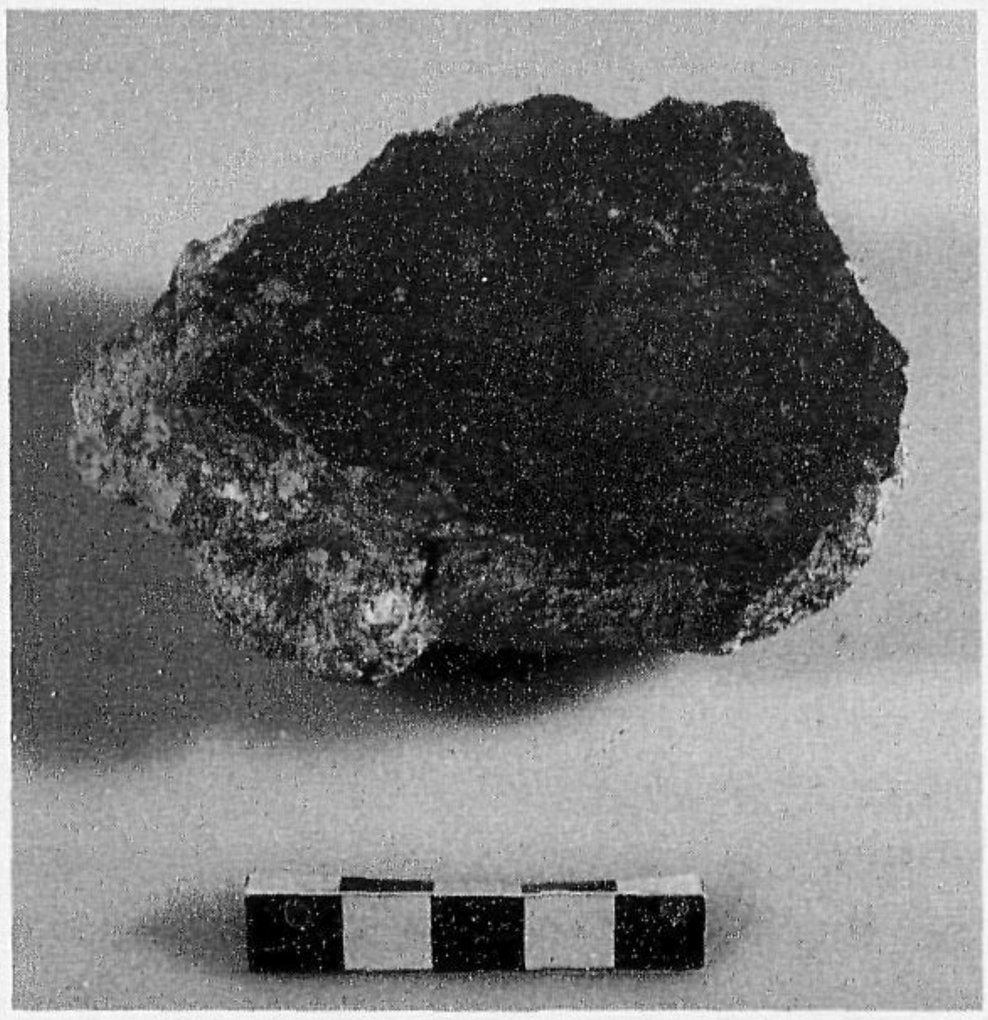


Fig. 3 - Frammento con piumaggio di volatile (foto M. Bortolato).

Il materiale in esame attesta anche la diffusione dell'uso delle cornici in stucco a coronamento delle pareti dipinte[29]: un primo frammento[30], bianco, presenta la sequenza, dal basso, di una modanatura curva, un tratto rettilineo ed una modanatura superiore rettilinea; considerata la linearità del motivo – che, proprio in virtù della sua semplicità risulta difficilmente collocabile cronologicamente –, è verisimile che la cornice sia stata realizzata facendo scorrere uno stampo, recante la modanatura in negativo, sullo stucco ancora fresco applicato alla parete.

una figura di cavallo marino (BARBET, *Peinture murale romaine*... cit., pp. 226-227; F. NARCISO, *V 2, i. Casa delle Nozze d'Argento*, in *Pompei. Pitture e Mosaici*, III (1991), pp. 676-772, in particolare pp. 728-729, fig. 108).

[28] G. TOSI, *La casa romana di Valdonega e il problema degli* oeci *colonnati*, "Venetia", III (1975), pp. 9-71; A. FROVA, *Pittura romana nella* Venetia et Histria, "Antichità Altoadriatiche", XXVIII (1986), pp. 203-228 (p. 212); SCHMERBECK, *Römische Wandmalerei*... cit., pp. 32-37.

[29] Per una sintetica storia dell'uso dello stucco nella decorazione parietale in Grecia e a Roma, cfr. R. LING, *Stucco – Grecia e Roma*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, secondo suppl., V (1997), pp. 458-461, con bibliografia di riferimento.

[30] Inv. n. 2194; *Padova Romana*... cit., Scheda n. 26 (7 × 7,5 cm).

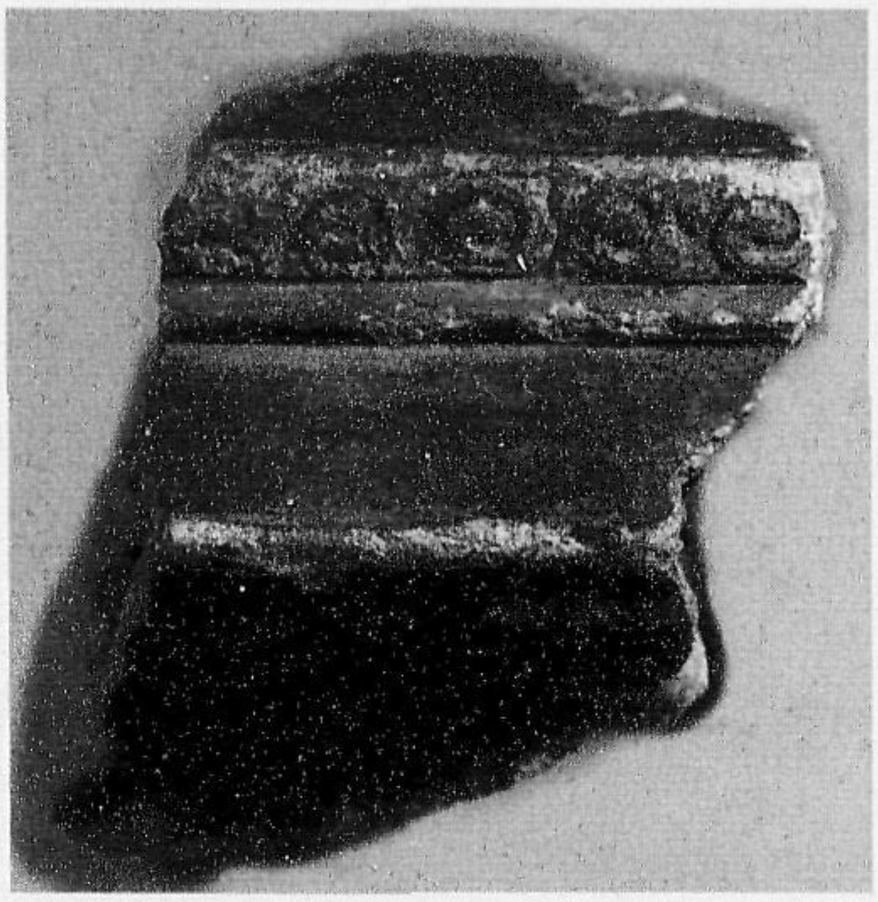


Fig. 4 - Frammento con decorazione a *Tapetenmuster* e cornice ad onde (foto M. Bortolato).

Altri due frammenti sono pertinenti ad una medesima campitura (figg. 4-5): il primo[31] conserva un tratto di cornice a stampo ad onde correnti dipinte di giallo, che nella parte esterna recano una dipintura rosso scuro, presumibilmente finalizzata a dare senso di profondità, e sottostante cornice a sezione triangolare di colore giallo; inferiormente alla cornice è un tratto di parete con una fascia azzurra che delimita un campo rosso con motivo di cerchi tangenti aventi all'interno un secondo cerchio concentrico ed ornati lungo il margine esterno da perle parimenti bianche. Superiormente alla cornice la parete continua di colore rosso: è pertanto ipotizzabile che la cornice avesse una collocazione a separazione tra la zona mediana e quella superiore della parete, come sovente attestato dagli esempi pompeiani di IV stile.

Per analizzare la decorazione nel dettaglio delle sue componenti, va segnalato come la soluzione delle onde correnti sia poco frequente nella realizzazione di cornici in stucco[32] e sia piuttosto decisamente assai più diffusa nella realizzazione pittorica dei bordi di tappeto[33], trovando in tal senso corrispondenza nel tipo ad onde senza alternanza di motivi intercalati della

[31] Altezza totale: 11,5 cm; larghezza: 9,2 cm; spessore: 5,9 cm. Il frammento – come anche il secondo – presenta uno strato di preparazione grossolano molto compatto con inclusi di medie dimensioni, conservato per uno spessore massimo di 5 cm; al di sopra di questo è uno spesso strato di stucco estremamente depurato e molto compatto, di 1,9 cm.

[32] Tra i pochissimi esempi pompeiani, la cornice in stucco bianco che corona il lato sinistro del larario posto nel peristilio (14) della Casa d'Ercole (I. BRAGANTINI, *VI 7, 6. Casa d'Ercole*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, IV (1993), p. 388, fig. 30); un secondo esemplare è a coronamento di una lesena in stucco dal tablino (l) della Casa di *C. Iulius Polybius*, a Pompei, collocabile entro il IV stile (I. BRAGANTINI, *IX 13, 3. Casa di* C. Iulius Ploybius, in *Pitture e pavimenti di Pompei. Repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale*, Roma 1986, p. 573).

[33] A titolo di confronto, si vedano: Casa della Venere in Conchiglia, cubicolo (14), parete S, le due cornici poste rispettivamente nel tratto centrale, zona mediana e superiore (A. DE VOS, *II 3, 3. Casa della Venere in Conchiglia*, in *Pompei. Pitture e Mosaici*, III (1991), p. 168, fig. 85 e p. 170, fig. 88); Casa di Adone ferito, *oecus* (11), parete E, la cornice a decoro del pannello centrale della zona mediana (V. SAMPAOLO, *VI 7, 18. Casa di Adone ferito*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, IV (1993), p. 415, fig. 17).

Fig. 5 - Frammenti con decorazione a *Tapetenmuster* e cornice ad onde (foto M. Bortolato).

classificazione della Barbet[34]; il motivo dei cerchi tangenti in disposizione ortogonale, per quanto poco conservato nell'esempio in esame, rimanda alle cosiddette realizzazioni a "carta da parati" – *Tapetenmuster* o *carpet-style* –, la cui diffusione è attestata a partire dal III ma soprattutto nel IV stile, per continuare nel II e, ancora più diffusamente, nel III secolo d.C.[35]: nella fattispecie, decorazioni a tappeti di cerchi tangenti, diffuse soprattutto in ambito provinciale[36], sono note da Rimini, dall'area del Palazzo Arpesella – cerchi verdi su fondo bianco, con nodi nei punti di tangenza e motivi vegetali stilizzati all'interno e negli spazi di risulta[37] – e da una *domus* dell'area ex Vescovado – circonferenze rosse su fondo bianco, la cui disposizione entro la campitura non è tuttavia del tutto chiara, con decorazione

[34] Cfr. BARBET, *Bordures ajourées*... cit., pp. 921 e 943, e figg. 1-2: *Groupe I, Type 1*; il confronto più calzante si identifica nell'esempio 1b, dalla villa di San Marco a Stabia, sala 14. La studiosa sottolinea peraltro come in buona parte degli esempi si possa individuare una relazione di derivazione dei motivi costituenti i bordi di tappeto proprio da realizzazioni in stucco (pp. 939-940).

[35] Cfr. SCAGLIARINI, *Architettura nelle* domus... cit., p. 580.

[36] Per un'esemplificazione del motivo, si veda la classificazione in A. BARBET, V. LANIÈPCE, *Imitations d'*opus sectile *et decors a reseau. Essai de terminologie*, "Bulletin de Liaison", 12 (1997), pp. 28-29.

[37] SCAGLIARINI, *Architettura nelle* domus... cit., p. 586; SCHMERBECK, *Römische Wandmalerei*... cit., p. 90; BARBET, LANIÈPCE, *Imitations d'*opus sectile... cit., p. 29, n. 22i.

interna di fiori stilizzati[38]. Il confronto con i due esempi riminesi suggerisce quindi una collocazione dei frammenti da Padova alla seconda metà del I secolo d.C., al massimo agli inizi del II, cronologia che peraltro trova conferma nell'uso di sottili filetti a definizione dei cerchi, di contro agli esempi più tardi che prediligono invece ghirlande più o meno elaborate[39]; al medesimo arco temporale rimandano peraltro da un lato l'uso dello stucco policromo, caratteristico appunto del IV stile, dall'altro l'adozione stessa del motivo, che si inquadra entro la profusione di elementi ornamentali tipica dell'epoca, ben attestata dagli esempi pompeiani – oltre a ovoli, frecce e palmette, anche cuori, lancette, volute, fiori, loti, trifogli, foglie acquatiche e di acanto. Per quanto l'associazione dei due motivi non conosca, allo stato attuale dei rinvenimenti, un confronto puntuale, è di sicuro interesse sottolineare in entrambi il richiamo alla decorazione di tappeti[40]: se i cerchi tangenti sono infatti caratteristici della realizzazione di *Tapetenmuster*, le onde correnti sono ripetutamente utilizzate, come evidente nelle realizzazioni pittoriche dall'area vesuviana[41], ad ornamento e definizione dei tappeti collocati nella zona mediana della parete.

Per passare a considerazioni di carattere più propriamente tecnico, nel complesso tutti i frammenti in analisi sono fondamentalmente omogenei: la malta di preparazione si presenta tenace o molto tenace, con un arriccio conservato per uno spessore massimo di 3,6 cm, ricco di inclusi di granulometria piccola o piccolissima e sporadici inclusi più grossolani per dimensioni (diametro massimo rilevabile: 0,5 cm); nella quasi totalità dei frammenti è inoltre distinguibile un sottile strato superficiale (intonachino) di supporto alla stesura della pellicola pittorica, dello spessore massimo rilevabile di 0,6 cm, caratterizzato dalla pressoché totale assenza di inclusi; talora è rilevabile, nello strato più superficiale, la presenza di minuti inclusi di calcite inseriti allo scopo di dare un ricercato effetto di brillantezza,

[38] SCAGLIARINI, *Architettura nelle* domus... cit., p. 580; SCHMERBECK, *Römische Wandmalerei*... cit., p. 94.

[39] Si vedano taluni esempi ben conservati dalla Svizzera – Frauenkappelen (M. FUCHS, *Peintures romaines dans les collections suisses*, "Bulletin de Liaison", 9 (1989), pp. 38-39) e Riom (FUCHS, *Collections suisses*... cit., p. 63) – nonché un esempio ungherese dal palazzo del Legato ad *Aquincum*, sala 46 (M. FRIZOT, *Les peintures murales romaines de Hongrie*, "Revue Archeologique", 1981/2, pp. 261-276, soprattutto p. 271) tutti collocabili tra la seconda metà del II e gli inizi del III secolo d.C.

[40] Entrambi i motivi decorativi sono desunti dal repertorio musivo, nel quale soprattutto conoscono la più ampia diffusione; cfr. C. BALMELLE *et alii*, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris 1985, p. 156 (motivo a onde correnti) e pp. 366-369 (cerchi tangenti).

[41] Cfr. gli esempi riportati alla nota 33.

rendendo il colore più luminoso[42]. La superficie è in tutti i casi molto ben lisciata, con una pellicola pittorica ben coprente, che talora – nel caso di frammenti con pigmento rosso – permea l'intonachino per lo spessore rilevabile di 0,1-0,2 cm; raramente si riconoscono le tracce delle pennellate, meglio identificabili piuttosto nel caso di sovraddipinture.

Rispetto a questo quadro generale che interessa la maggior parte del materiale, si segnalano di contro: un nucleo isolato di frammenti di colore giallo decorati da motivi vegetali (5 frammenti: 9,5 × 8,1 cm), caratterizzato da una malta gessosa che tende a polverizzarsi, con inclusi nulli, superficie lisciata e colore abbastanza coprente che lascia tuttavia intravvedere tracce delle pennellate; un secondo nucleo di frammenti di colore nero (10 frammenti: 21 × 14 cm), con una preparazione friabile ed inclusi nulli, del tutto privi di intonachino e dalla superficie non lisciata, coperta da uno spesso strato di colore molto coprente, che lascia trasparire, al di sotto, una stesura di preparazione di colore giallo; altri 3 frammenti gialli (5,5 × 5,5 cm), con una preparazione spugnosa ricchissima di inclusi di granulometria grossolana (diametro medio 0,5 cm), del tutto privi di intonachino come anche di lisciatura superficiale.

Non si evidenziano, neppure nel caso degli esemplari di dimensioni più consistenti, tracce preparatorie; fa eccezione un solo esempio[43], che reca su fondo rosso una decorazione con elemento circolare verde bordato di bianco: in corrispondenza del sottile bordo bianco è ben visibile la linea di incisione del compasso utilizzato per creare il motivo[44].

Altri particolari tecnici significativi si segnalano invece sul retro dei frammenti: due nuclei[45] infatti recano ottimamente conservata l'impronta dell'incannucciata di sostegno, elemento che ne suggerisce l'originaria pertinenza alla decorazione di un soffitto[46]. Ancora, un frammento di dimen-

[42] Cfr. A. BARBET, C. ALLAG, *Technique de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité", 84 (1972), 1, pp. 935-1069 (pp. 969-970). All'articolo si rimanda inoltre per tutte le notazioni tecniche: per quanto abbia già diversi anni, si tratta infatti della più articolata e completa trattazione delle tecniche di apprestamento delle pareti in vista della realizzazione delle decorazioni dipinte.

[43] Inv. n. 2191; *Padova Romana*... cit., Scheda n. 25a.

[44] Cfr. BARBET, ALLAG, *Technique de préparation*... cit., pp. 984-985.

[45] Tra i frammenti in esposizione alla mostra Padova Romana, inv. nn. 2191-2193 (*Padova Romana*... cit., Scheda n. 25) e inv. nn. 2195-2196 (*Padova Romana*... cit., Scheda n. 27); è possibile inoltre interpretare come pertinenti alla decorazione di un soffitto anche i due nuclei di frammenti di colore rispettivamente giallo e nero, già ricordati in quanto caratterizzati da un trattamento corrivo della superficie, del tutto priva di lisciatura – quindi presumibilmente destinati ad una visione non ravvicinata –, per quanto conservati per uno spessore troppo ridotto per verificare l'eventuale presenza dell'incannucciata.

[46] Cfr. BARBET, ALLAG, *Technique de préparation*... cit., pp. 939-946.

sioni piuttosto consistenti (9,1 × 7,5 cm) conserva sul retro l'impronta della parete di mattoni che era destinato a decorare in origine: sono evidenti infatti i cordoli di malta disposti ad angolo retto, corrispondenti agli sbafi che riempivano le fessure tra i mattoni giustapposti.

Quanto alla gamma cromatica, nella maggior parte sono adoperate, tanto per la stesura della base quanto per i motivi decorativi, le terre naturali, meno costose e di più facile rinvenimento[47]: il giallo ed il rosso, entrambi nelle loro gradazioni più o meno chiare, il bianco ed il nero; meno frequenti sono le attestazioni di azzurro e di verde, quest'ultimo presente in diverse tonalità, mentre del tutto assenti sono pigmenti più costosi, quale ad esempio il cinabro.

In due casi si segnala inoltre l'utilizzo di uno strato di colore di preparazione alla stesura di altri colori: nella fattispecie, il giallo è steso come base sia in una serie di frammenti monocromi neri, sia nel caso dei due frammenti con decorazione a *Tapetenmuster*. In tutti i casi, la totale assenza dell'usuale sottile stesura di malta sembra escludere la possibilità di interpretare le due fasi di dipintura come una successiva ridecorazione della medesima parete; piuttosto, per l'appunto, la presenza di un "sotto-colore" può essere finalizzata a rendere più denso e coprente il colore di rivestimento[48].

Le caratteristiche dei frammenti – la malta molto tenace e l'ottima lisciatura – ne hanno garantito nel complesso un buono stato di conservazione, ed il deterioramento, dovuto con ogni evidenza a processi successivi alla deposizione nel terreno, interessa piuttosto la superficie che in qualche punto si presenta scalfita e scrostata, ovvero il colore che talora, soprattutto nel caso dell'azzurro, appare evanido.

Nonostante le obiettive difficoltà di giudizio dovute, come visto, alla perdita delle informazioni relative al contesto di rinvenimento unitamente alle dimensioni estremamente minute della maggioranza dei frammenti, è possibile collocare il materiale da Padova lungo un arco temporale che va dalla fine del I secolo a.C./inizi del I d.C., con i più vecchi esempi di campiture monocrome nere con filetti chiari caratteristiche del III stile pom-

[47] Cfr. H. BÉARAT, *Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des resultats d'analyse et des textes de Vitruve et de Pline*, in *Roman Wall Painting. Matherials, Techniques, Analysis and Conservation, Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7-9 March 1996*, a cura di H. BÉARAT, M. FUCHS, M. MAGGETTI, D. PAUNIER, Fribourg 1997, pp. 11-34. Agli atti del medesimo convegno si rimanda inoltre per vari articoli concernenti analisi chimico-fisiche sulle malte e sui pigmenti.

[48] A. BARBET, *La thecnique comme révélateur d'écoles, de modes, d'individualités de peintres?*, "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Antiquity", 54 (1995), pp. 61-80 (p. 73).

peiano, al II secolo d.C. – le partiture a pannelli monocromi delimitati da bande e presumibilmente anche il finto marmo; una particolare concentrazione di attestazioni si segnala tuttavia per la seconda metà del I secolo d.C., con motivi che ben si inquadrano nel cosiddetto IV stile, quali il soffitto con decorazione a bordi di tappeto, il soggetto del cavallo parimenti adoperato nella decorazione di un soffitto, la stesura a *Tapetenmuster* a cerchi tangenti con lo stucco policromo, il frammento di uccellino. Meno chiara rimane la collocazione dei motivi vegetali e della cornice in stucco rettilinea, in virtù della genericità delle realizzazioni, attestate in un lungo arco di tempo.

Quanto infine ad una valutazione di tipo stilistico del materiale proveniente da Padova, accanto alla buona fattura degli intonaci – la malta si rivela tenace con una stesura pittorica molto coprente e ben lisciata in superficie –, si segnala anche, in taluni esempi, una certa ricercatezza nell'adozione di motivi e partiti – come evidente nelle attestazioni di soffitto, tanto nell'esempio a cornici concentriche quanto nel motivo del cavallino, e nella campitura a *Tapetenmuster* con cornice in stucco – che appaiono tuttavia sempre semplificati e banalizzati dalla resa stilistica decisamente mediocre delle botteghe locali; nel complesso è evidente come dall'analisi di questo materiale si possa riaffermare una volta di più una più generale tendenza, caratteristica dell'intera area nordadriatica, alla ricezione e rielaborazione di modelli e mode di provenienza romano-campana[49].

[49] Cfr. I. BRAGANTINI, *Contributi per lo studio della pittura ad Aquileia nella prima età imperiale*, "Antichità Altoadriatiche", XXXV (1989), pp. 253-262 (p. 254).

DAVIDE BANZATO

Una piccola scheda per Francesco Bertos

La figura dello scultore Francesco Bertos, certo non ignoto agli studi[1] moderni, è stata negli ultimi anni oggetto di una serie di attente precisazioni[2] che meglio ne hanno delineato la fisionomia artistica. Nato ben dentro il Seicento, originario di Dolo, si sa che lavorava in qualità apprendista a Roma nel 1693 e che nel 1739 era ancora in attività.

Operoso nella scultura in marmo e in bronzo, è soprattutto noto per avere realizzato una serie di gruppi, presenti in collezioni pubbliche ma anche in raccolte private, con figure di ridotte dimensioni, aventi per tema soggetti mitologici, allegorici, religiosi e perfino ritrattistici.

Proprio per i ritratti, si pensi in particolare alla statuetta del Kunsthistorisches Museum di Vienna[3] che, considerata semplicemente un ritratto equestre, in considerazione della corazza, dei tratti fisionomici, del bastone di comando, potrebbe in realtà rappresentare proprio il Maresciallo Mathias von der Schulemburg, il famoso comandante dell'esercito veneziano e noto collezionista. L'impostazione di questa piccola opera di cm 23,5 di altezza infatti non è lontana dal ritratto a cavallo del maresciallo ricordato in collezione privata veneziana e dipinto da Francesco Simonini[4]; si sa inoltre che il Bertos era stato incaricato dal maresciallo di realizzare in bronzo il suo ritratto equestre[5].

[1] L. PLANISCIG, *Francesco Bertos*, "Dedalo", IX (1928), fasc. IV, pp. 209-221; L. PLANISCIG, *Dieci opere di Francesco Bertos conservate nel Palazzo Reale di Torino*, "Dedalo", IX (1929), fasc. IX, pp. 561-575; P. WENGRAF, *Francesco Bertos*, in *The Glory of Venice*, catalogo della mostra, London, Royal Academy, 1994, London-New Haven 1994, p. 432.

[2] Soprattutto da parte di E. VIANCINI, *Per Francesco Bertos*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 19 (1994), pp. 141-159; si vedano anche i contributi di P.ROSSI, in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento,* catalogo della mostra a cura di D. BANZATO, M. DE VINCENTI, F. PELLEGRINI, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio 2000-16 luglio 2000, Padova 2000, pp. 149-150 e di G. WIEDEMANN, *Bertos, Francesco*, in *Saur. Allegemeines Lexikon*, 10, München-Leipzig 1995, p. 131.

[3] VIANCINI, *Per Francesco Bertos...* cit., fig. 36.

[4] E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982, fig. 730.

[5] F. HASKELL, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, London and New Haven, 1980. Ed. 1991, p. 312, n. 4.

Fig. 1 - Francesco Bertos, *Saliera allegorica*, Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medievale e Moderna.

Le opere del Bertos dovevano incontrare notevole fortuna presso i collezionisti più importanti, dato che venivano pagate cifre considerevoli[6].

[6] Si pensi ai complessivi 800 zecchini pagati nel 1732 per due gruppi in bronzo dal Maresciallo Schulemburg (A.BINION, *La Galleria scomparsa del Maresciallo Von der Schulemburg*, Milano, 1990, pp. 133-271), ma anche alle opere per Palazzo Reale a Torino (VIANCINI, *Per Francesco Bertos...* cit., pp. 148-150. Anche i Manin facevano parte del giro dei committenti dello scultore (M. FRANK, *Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 1996, pp. 47 e 72); per questa celebre famiglia il Bertos eseguì una ventina di gruppi. Il Bertos lavorò anche per i Sagredo e per i Pisani.

Lo scultore si era specializzato nella produzione di virtuosistici gruppi ornamentali, che vedono figure dal complicatissimo disegno unite tra loro in formazioni grosso modo piramidali dalla statica alquanto ardita. Sono figurazioni dense di contenuti allegorici il cui significato risulta oggi spesso di difficile decodificazione. Anche se è assai arduo stabilire una cronologia all'interno delle opere attribuitegli, si ritiene generalmente che i gruppi in marmo appartengano per lo più agli esordi, mentre la produzione in bronzo avrebbe occupato progressivamente una parte sempre più ampia nella fase avanzata della sua attività.

Fig. 2 - Particolare con lo stemma.

Nei bronzi il Bertos, almeno in parte, raccoglie la tradizione della plastica veneta cinquecentesca di ridotte dimensioni, ma anche del Giambologna di cui riproduce, in ridotte dimensioni, alcune opere. Lo scultore offre continuità, in chiave ormai barocca, a certe caratteristiche della bronzistica, che spesso vedeva i suoi interpreti impegnati nella realizzazione non solo di opere dall'autonomo valore scultoreo, ma anche di pezzi che oggi facciamo rientrare nella categoria delle arti applicate o delle arti decorative. Proprio in opere dalla forte componente utilitaria, del Bertos, si coglie l'aspetto di ottimo artigiano. In particolare vediamo applicati in questi piccoli gruppi una serie di elementi che ricorrono anche nelle realizzazioni più celebrate, quali i putti, dalla testa tonda, pelata e un po' troppo grande, che arrivano a costituire un vero e proprio motivo firma.

Il primo pezzo di questo tipo a venirgli attribuito, a quanto mi consta, è un *Portadolci* (fig. 3), interpretato orginariamente da Planiscig come una specie di calamaio, quando si trovava nella collezione Luigi Grassi di Firenze[7]. Si ricordano poi la *Saliera allegorica* (fig. 4) già nella collezione Donà

[7] PLANISCIG, *Francesco Bertos...* cit., pp. 218-219; l'opera è poi passata per la vendita Christie's London, 19 dicembre 1977, n. 135; la sua attribuzione è stata recentemente ribadita da V. AVERY, *Renaissance and Baroque Bronzes from the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, catalogo della mostra, London 2002, pp. 134-135.

Fig. 3 - Francesco Bertos, *Portadolci*, già Firenze, collezione Luigi Grassi.

dalle Rose di Venezia[8], un altro pezzo simile al Metropolitan di New York[9], il *Calamaio sorretto da tre schiavi* già nella collezione Pope-Hennessy[10] e, da ultimo, il *Calamaio* del Museo Amedeo Lia di La Spezia[11]. Si tratta di un piccolo nucleo omogeneo di oggetti di uso quotidiano, con una prevalente componente di applicazione pratica, ai quali ora possiamo aggiungere un altro pezzo, molto affine a quello, sopra ricordato, pubblicato per la prima volta da Planiscig.

È un bronzo di ridotte dimensioni, forse una *Saliera* (fig. 1), con uno stemma e quattro putti[12]. Già solo l'esame di questi ultimi è sufficiente per proporre l'attribuzione al Bertos. Con simili caratteristiche di posizione e fisionomia li incontriamo, fra le tante, già in opere marmoree considerate correntemente abbastanza giovanili, quali le due *Allegorie* appartenute alla collezione Matthiesen di Londra, ma anche in bronzi quali il *Trionfo della Castità* dell'Art Institute di Chicago[13] e nella summenzionata *Saliera Allegorica*.

[8] G. LORENZETTI, L. PLANISCIG, *La collezione dei Conti Donà delle Rose a Venezia*, Venezia 1934, p. 50.

[9] J. DRAPER, *The Jack and Belle Linsky Collection*, "Metropolitan Museum Journal", XXI (1986), pp. 163-165.

[10] Vedi catalogo vendita Christie's, New York, 10/1/1996, n. 64.

[11] C. AVERY, *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Bronzetti, placchette, medaglie*, La Spezia 1998, p. 220.

[12] Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medievale e Moderna, Inventario metalli n. 106. L'opera, in bronzo verniciato, alta cm 20,5, è arrivata al Museo nel 1887 con la collezione di Stefano Piombin.

[13] VIANCINI, *Per Francesco Bertos...* cit., figg. 4, 5, 21.

Viene da pensare che il Bertos, seguendo una consuetudine di bottega che vediamo applicata già verso la fine del Cinquecento, conservasse dei modelli, almeno nel caso di questi putti, che potevano venire variati con facilità e assemblati a piacere, aggiungendovi una serie di attributi simbolici, magari su richiesta del committente. Anche in gruppi di importanza ben maggiore del presente compaiono nelle loro mani oggetti simili a quelli qui presenti dal significato non del tutto decodificabile, come specchi, serpenti, scettri o bastoni.

Fig. 4 - Francesco Bertos, *Saliera allegorica*, già Venezia, collezione Donà Dalle Rose.

Che cosa poi possa significare l'allegoria sottesa a quest'opera è abbastanza difficile dirlo. Ho inutilmente cercato puntuali riferimenti nei trattati di iconologia e nei dizionari dei simboli.

Si potrebbe azzardarne l'interpretazione quale una scherzosa *Quadriga virtutum*. È un significato che potrebbe essere in via ipotetica avvalorato interpretando il putto alla sommità, che tiene un oggetto che potrebbe essere uno specchio, come allegoria della Prudenza, quello con il bastone (o scettro), simbolo di potere, come allegoria Giustizia, quello con il serpente come allegoria della Temperanza, della quale il serpente è proprio uno degli attributi. Il putto alla base, che regge tutto il gruppo, si potrebbe tentativamente identificare nell'allegria della Forza. Si tratta ovviamente di un'interpretazione alquanto ipotetica, che però nel caso di una saliera, come la presente, potrebbe trovare ulteriori connessioni nel legame concettuale sale-sapienza. Sarebbe dunque una meno togata rappresentazione delle virtù cardinali, che completano il trio delle teologali nell'aiutare l'uomo nel suo innalzamento[14].

[14] S. MAHL, *Quadriga virtutum. Die Kardinaltugenden in der Geistesgeschichte der Karolingerzeit*, Köln 1969, *passim*.

Qualcosa di più invece si può dire dello stemma (fig. 2), che conferma i legami del Bertos con una committenza veneta e padovana. Lo stemma, con qualche leggerissima variante è infatti riconoscibile nella descrizione di quello della famiglia Ferri o Ferri-De Lazara di Padova: "inquartato d'azzurro da due filetti d'oro, che reca nel primo e nel quarto campo una croce d'oro patente e scorciata e nel secondo e nel terzo un leone d'oro sostenuto da un elmo d'argento. Al centro uno scaglione d'argento soprac-
caricato da cinque pali di rosso"[15].

Sappiamo che nel 1733[16] Francesco Bertos lavorava a Padova, per il Palazzo De Lazara a San Francesco; si può dunque ipotizzare che questo piccolo oggetto sia nato a ridosso di quella commissione, sulla scia di un rapporto nato o confermatosi in quella circostanza.

[15] *Famiglie nobili del Veneto*, Udine 2001, p. 156.
[16] WIEDEMANN, *Bertos...* cit., p. 131.

MICHELANGELO MUNARINI

Di alcune scodelle apotecarie da Padova e di antiche, specifiche committenze

... *Raccontasi, che visse quest'uomo illustre* [Dario Varotari] *sempre malaticcio, ed accadde, che nel formare quest'opera,* [alcuni affreschi nella basilica dei Carmini] *pregandosi, e sforzato a terminarla per certa solennità, si fece portare la medicina sopra il palco, presala in mano, guatandola, e più volte fiutandola con nausea, intinse in essa il pennello, ed ombreggiò i piani d'una figura ...*

GIROLIMO FERRARI, *Istoria compendiosa Della Città di Padova in cui si ha il Politico, et il Materiale la serie de' Vescovi e de' Rettori ed intorno ad essi alcuni particolari Avvenimenti Di più la notizia de' Marmi, e De' Bronzi e delle pitture eccellenti che Sono nelle Chiese*, Ms 607 della Biblioteca Civica di Padova.

Uno degli aspetti meno investigati nella produzione ceramica della cosiddetta "area del graffito" è quello delle committenze. I vasellami stemmati, anche in contesti ricchi, sono relativamente poco numerosi e costituiscono a tutti gli effetti eccezioni, magari su pezzi in grado di reggere il confronto con le coeve tipologie smaltate, ma pur sempre eccezioni.

Recentemente l'amico Francesco Cozza ha accennato in una conferenza pubblica a numerosi esemplari di scodelle e scodelloni *aucuponicae ascoperae instar*[1] rinvenuti a Padova in un contesto edilizio un tempo di pro-

Si ringraziano la direttrice dello scavo E. di Filippo Balestrazzi per aver concesso lo studio di gran parte dei materiali, l'ispettore della Soprintendenza Archeologica per il Veneto M. Ruta Serafini per aver consentito lo studio del materiale rimanente, il Direttore dei Musei Civici di Padova D. Banzato per aver a suo tempo consentito lo studio delle relative raccolte ceramiche, F. Veronese per avermi aiutato nella ricerca dei materiali presso il Laboratorio di Archeologia, C. Sainati per l'aiuto ricevuto, il titolare della farmacia Al Santo A. Rausse per le preziose informazioni, G. Pennello per gli eccellenti disegni, C. Mella per le fotografie, F. Cozza per le informazioni e i preziosi consigli e infine, ma non ultima, mia moglie per la pazienza dimostrata.

[1] G. FABRIS, *Saggio d'una guida di Padova del notaio Antonio Monterosso (1617 c. – 1672)*, «Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova – Classe di Scienze Morali», LII (1935-1936), pp. 155-186. Ristampato in G. FABRIS, *Cronache e Cronisti Padovani*, *MISCELLANEA*, *1*, Cittadella 1977, pp. 219-262, p. 249.

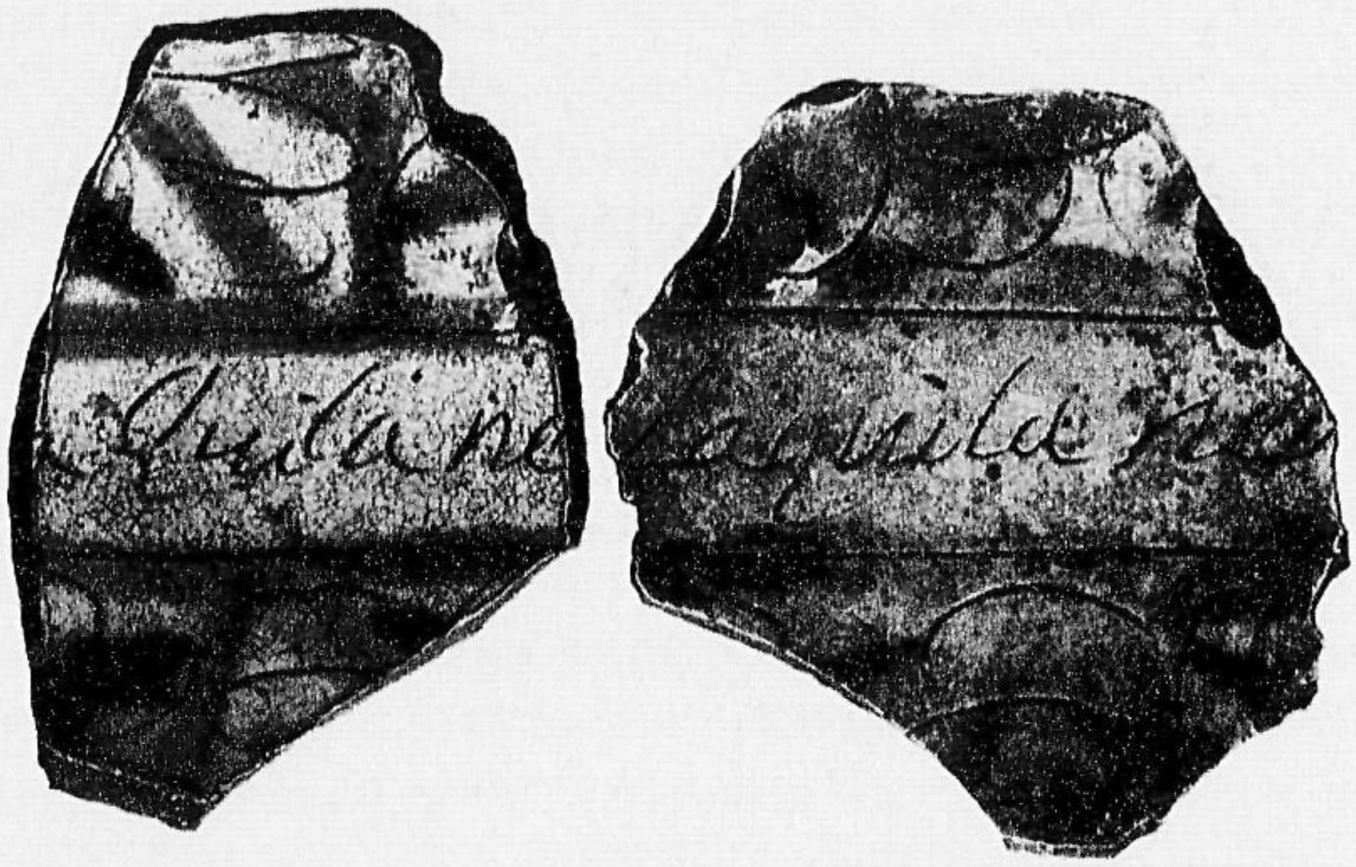
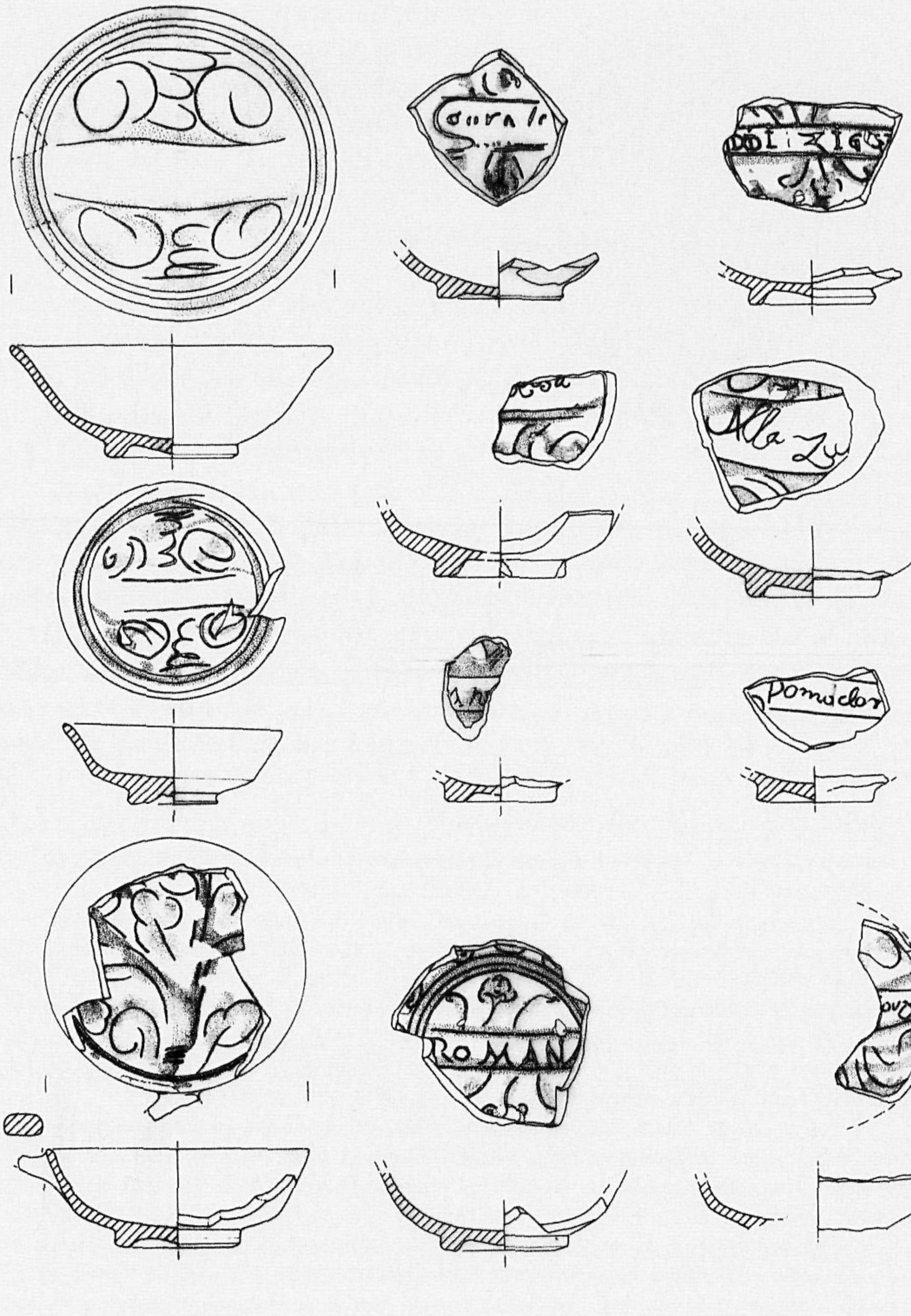


Fig. 1 - Due fondi di scodelle con cartiglio e la scritta *Aquila nera*. Padova – Soprintendenza Archeologica per il Veneto (foto Soprintendenza Archeologica per il Veneto).

prietà dei Borsa i quali – v. G.B. FRIZIER, *Cronaca delle famiglie di Padova con loro stemmi disegnati a colori*, Ms. 1232 della Biblioteca Civica di Padova, f. 45 *verso*, databile al XVII secolo – ... *vennero di Romagna Da un loco detto la Cattolica furono boni citta.ni havevano le loro case a S*[*an*] *Cantian et al presente sono estinti*. L'edificio è ancora contrassegnato da uno stemma di pietra con una borsa riferibile a tale famiglia – ed evidente destinataria dei vasellami stessi – ma vi è pure ricordata l'esistenza di una spezieria *All'insegna della Borsa*[2]. Poteva essere di qualche interesse verificare la possibilità di committenze specifiche di spezierie, o di altri esercizi come alberghi o osterie, alle boccalerie locali[3] e il recentissimo scavo nell'area di una farmacia cittadina si è rilevato particolarmente importante anche se ha restituito solo pochissimi vasi apotecari e due fondi di piccole scodelle graffite. Entrambe le scodelle (fig. 1) recano la scritta *Aqui-*

[2] G. MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (IV)*, «Padova e la sua provincia – Rassegna mensile a cura della "Pro Padova"», XVII (1971 n.s.), 8-9, pp. 29-35, p. 35.

[3] A Venezia Bortolo Agazzi, o Agazi, *spiecer all'Abram* tra il 1590 e il 1615 acquistava la fornace un tempo gestita da Domenico da Venezia – cfr. A. ALVERÀ BORTOLOTTO, *Maiolica a Venezia*, Bergamo 1988, p. 34 – e a Firenze i ceramisti venivano immatricolati nell'Arte dei Medici e degli Speziali – cfr. M. SPALLANZANI, *Ceramiche alla Corte dei Medici nel Cinquecento*, Modena, 1994, p. 65 – e il rapporto tra farmacie e ceramisti era continuo tanto che nei libri dei conti di quella di Santa Maria Novella – cfr. F. BERTI, *Il "fornimento" in maiolica della farmacia di Santa Maria Novella in Firenze*, catalogo della mostra – Montelupo 1994, Lastra a Signa, 1994, p. 5 – si parla del *nostro vasaio* o si utilizzano indicazioni analoghe.



Tav. 1 - Dall'alto in basso e da sinistra a destra frammenti di scodelle o di tazze: IG275051 scodella frammento con cartiglio anepigrafe; IG275357 frammento simile alla precedente; 3337n tazza frammentaria con decoro vegetale; IG275157 fondo con cartiglio e la scritta *corale*; 3337 (16.9.97) fondo con cartiglio e la scritta [*Alla*] *Rosa*; IG274527 fondo di scodella con cartiglio e la possibile scritta [*AQUIL*]*A ne*[*ra*]; IG274886 fondo di scodella con cartiglio e la scritta *ROMAN*[*A*]; IG283981 fondo con cartiglio e la scritta *DØI ZIGGI*; IG275361 fondo con cartiglio e la scritta *Alla Zu*[*cca*]; IG274861 fondo con cartiglio e la scritta *pomodoro*; IG274583 frammento con cartiglio e scritta indecifrabile.

la Nera, hanno strettissime connessioni con la tarda produzione graffita della locale fornace Vaccaretti[4] e, pur esistendo la possibilità di un riferimento col non lontano albergo *All'Aquila Nera*[5], il proprietario era certo che così fosse denominata l'antica spezieria. Dai documenti era nota pure una seconda coppia spezieria /osteria sotto l'insegna *Al Sole*[6] e l'esame comparato delle collezioni museali, dei risultati dei recenti scavi cittadini e dei fondi archivistici editi ha portato ai seguenti risultati:

AQUILA NERA [*All'Aquila nera*]: una spezieria con questa insegna esisteva – e una farmacia esiste tuttora – alla *crosera del Santo*, ossia all'incrocio tra le attuali via del Santo e via Rudena, almeno dagli inizi del XVIII secolo, mentre una spezieria *All'Aquila* è segnalata dalle ispezioni dell'Ufficio di Sanità nella vicina parrocchia di San Martino nel 1576[7].

CORALE [*Al Corale*, *All'insegna del Corale*]: la spezieria all'insegna del "corallo" è segnata in un elenco di esercizi del 1575 e occupava un posto particolarmente importante nella toponomastica cittadina denominando con la sua presenza l'omonimo cantone allo sbocco di contrà Boccalerie, attuale via Boccalerie, nella centralissima piazza della Frutta[8]. Uno

[4] Cfr. M. MUNARINI, *L'attività ceramica nella zona (XIII-XVII sec.)*, in E. Di Filippo Balestrazzi (Ed.), *Padova: via Bartolomeo Cristofori. Relazione preliminare degli scavi 1996-1997*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XIII (1997), pp. 13-24, pp. 20-21 e M. MUNARINI, *L'attività ceramica nella zona (XIII-XVII sec.)*, in E. Di Filippo Balestrazzi (Ed.), *Padova: via Bartolomeo Cristofori. Relazione preliminare degli scavi 1998-1999*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XVI (2000), pp. 113-127, pp. 118-124.

[5] L'albergo, molto di moda nel XVIII e nel XIX secolo, era in Piazza della Paglia. In alcuni dei locali al pianterreno agli inizi del secolo scorso è stata ospitata la farmacia *Alle Due Pigne d'Argento*: cfr. A. DAL FABBRO, *padova gaudente ... nei secoli*, Bari *s.d.*, p. 94; G. MAGGIONI, *Frammenti di cose farmaceutiche padovane del '700*, «Padova e la sua provincia – Rassegna mensile a cura della "Pro Padova"», XVI (1970), n.s. 11-12, pp. 27-32, p. 29 da cui si ricava che tale spezieria era anche nota come *Alla Man d'Oro* perché nei suoi pellegrinaggi era andata a occupare la sede di un'osteria con tale insegna.

[6] L'osteria era in contrà San Matteo verso Piazza della Paglia ed è attesta dal 1477 al 1875 – DAL FABBRO, *padova gaudente*... cit., pp. 82-83 – o addirittura dal 1200: cfr. L. FORMENTONI, *Passeggiate storiche per la città di Padova*, Padova 1880. Ristampato in *Scritti Padovani*, *MISCELLANEA*, *1*, Padova 1980, pp. 281-491, p. 354.

[7] G. MAGGIONI, *Antiche insegne di farmacie di Padova e del suo territorio*, «Padova e la sua provincia – Rassegna mensile a cura della "Pro Padova"», XV (1969), n.s. 4, pp. 14-16, p. 15; GENNARI in MAGGIONI, *Frammenti di cose farmaceutiche padovane del '700*... cit., pp. 31-32; G. MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)*, «Padova e la sua provincia – Rassegna mensile a cura della "Pro Padova"», XVII (1971), n.s. 3, pp. 15-20, p. 20.

[8] A. SIMIONI, *Storia di Padova dalle origini alla fine del XVIII secolo*, Padova 1968, p, 871, nota 10. Per l'effettiva localizzazione cfr. P. MAR, *"Li luoghi per lemerci": il sistema delle piazze centrali e i mercati dal XVI al XIX secolo attraverso le fonti documentarie*

scavo condotto dall'Università di Padova nelle adiacenze di Palazzo Maldura ha restituito un frammento di scodella del XVII secolo con la scritta *corale*.

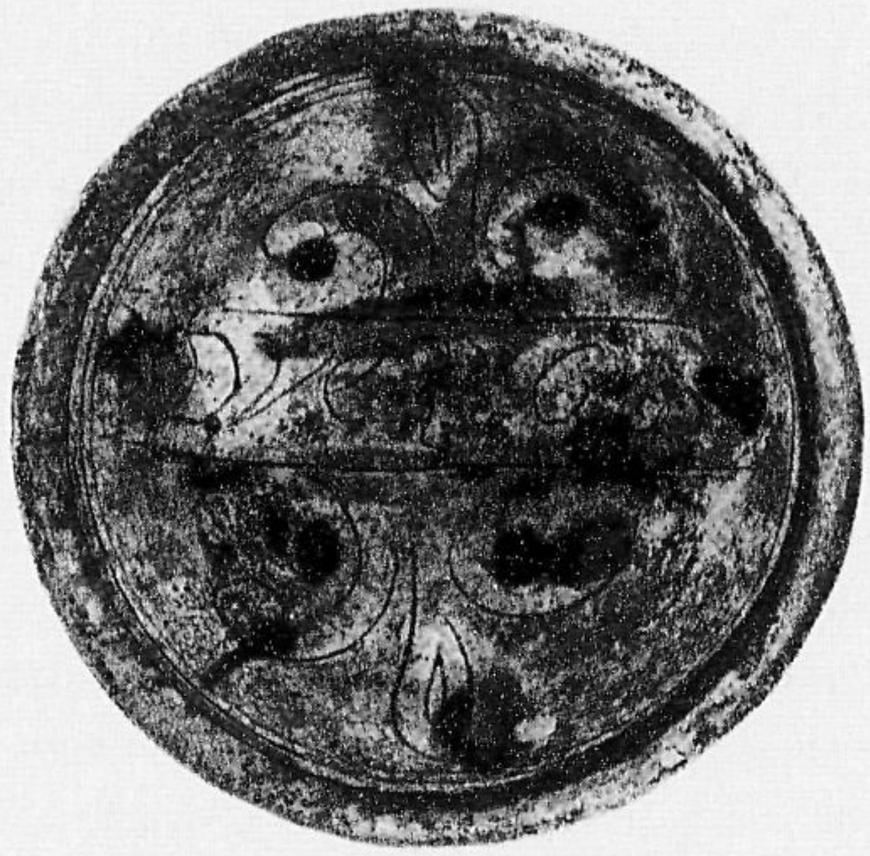


Fig. 2 - Scodella con coroncina vegetale e cartiglio con la scritta *dve zigi* [*due gigli*]. Padova – Musei Civici: Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto del Gabinetto Fotografico dei Musei Civici).

DOI ZIGGI [*Ai Due Gigli d'Oro*]: la spezieria stava nel palazzo detto dei Monti di Pietà Vecchi lungo l'antica Stra' Maggiore, l'attuale via Dante. Nel 1584 era conosciuta come *Al Zigio* e poi, nel XVII secolo, come *Al Giglio*. Infine, dopo essere stata per qualche tempo nota come *Ai Due Gigli Bianchi*, diventava *Ai Due Gigli d'Oro* nome con cui era conosciuta nel 1771[9]. L'attività tuttora prosegue nell'attuale moderna farmacia posta quasi di fronte alla sede originaria. Lo scavo nelle adiacenze di Palazzo Maldura ha restituito un fondino di bassa scodella con la scritta *DØI ZIGGI* databile al XVII secolo. Una scodella (fig. 2) con l'iscrizione *dve zigi* è conservata nei Musei Civici di Padova senza indicazioni[10], ma in una succinta puntualizzazione Luigi Conton ne affermava la provenienza veneziana[11].

LEON D'ORO [*Al Leon d'Oro*]: la spezieria *in punta di Prà della Valle* è nota almeno dal 1517 anche se già tra il 1420 e il 1438 un Biaxio de Zorzi era speziale a San Daniele. La spezieria *Al Lion d'oro* compare in un elenco del 1575 e la sede originaria pare essere stata all'incrocio tra l'attuale via Umberto I e la via Acquette da dove la farmacia si è trasferita

dell'Archivio di Stato di Padova, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXV (1996), pp. 297-325, p. 304, fig. 2.

[9] SIMIONI, *Storia di Padova...* cit., pp. 870-872, nota 10; MAGGIONI, *Antiche insegne di farmacie di Padova e del suo territorio...* cit., p. 16; Gennari in MAGGIONI, *Frammenti di cose farmaceutiche padovane del '700...* cit., pp. 28-29; G. MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane*, «Padova e la sua provincia – Rassegna mensile a cura della "Pro Padova"», XVII (1971), n.s. 1, pp. 17-22, p. 17.

[10] D. Banzato (Ed.), M. Munarini (Ed.), *Ceramiche del '600 e '700 dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra – Padova 1995, Venezia 1995, p. 116, n. 19.

[11] L. CONTON, *Le antiche ceramiche veneziane scoperte nella laguna*, Venezia 1981 [ristampa con aggiunte dell'edizione originale del 1940], p. 111.

nella sede attuale, davanti alla vicina chiesa di San Daniele, nel 1956[12]. Nelle raccolte del British Museum è conservata una scodella – inv. 98.10-10.4 – proveniente apparentemente da Padova e recante l'iscrizione *Lion d'or*.

MADONNA DEL CARMINE E SAN ROCCO, CARMINI [*Alli Carmini*]: la spezieria è segnalata in un elenco databile a poco dopo la metà del XVIII secolo[13]. Scarti di fornace di seconda cottura riferibili a scodelle di modeste dimensioni con piede ad anello, cavetto a calotta schiacciato desinente in un orlo uscente sono state identificate da Francesco Cozza tra i materiali dell'antica fornace Vaccaretti nell'Isola di San Giacomo a Padova. Tra le ultime testimonianze della plurisecolare tradizione locale della ceramica graffita recano la scritta *Alli Carmini*, entro un cartiglio evidenziato da elementi vegetali stilizzati appena riconoscibili, e a suo tempo erano state riferite a committenze specifiche per alcune delle osterie che gravitavano nei pressi della basilica omonima a metà del XVIII secolo come quella di *Anzolo Basta alli Carmini* o di *Zuanne Bonetto alli Carmini*[14]. Dai dati d'archivio la fornace Vaccaretti risulta attiva tra il 1755 e il 1768 fornendo una insolita e precisa datazione per questa specifica produzione.

MILAN [*Al Milan*]: la spezieria al *Cantone della Madonetta* – attuale Canton del Gallo – è nota almeno dal 1596 e la sua curiosa denominazione era legata alla presenza sulla facciata dell'edificio di un affresco con una veduta della città di Milano[15]. Il suo nome passava rapidamente ai proprietari e negli estimi cittadini del 1615 è ricordato un ... *Francesco Rascho* [*Ruscha*] ... *con due boteghe di speciaria cioè la sua et quella del Millan et 2 boteghe di bocalaria a S +* [*Croce*] ...[16] In genere tali gestioni portano ad una riorganizzazione merceologica dei due esercizi o alla chiusura di uno di essi e la bottega sul Cantone della Madonnetta è segnalata ancora

[12] SIMIONI, *Storia di Padova*... cit., pp. 870-872, nota 10 ed anche MAGGIONI, *Antiche insegne di farmacie di Padova e del suo territorio*... cit., p. 15.

[13] MAGGIONI, *Antiche insegne di farmacie di Padova e del suo territorio*... cit., p. 16.

[14] F. COZZA, *Padova centro di produzione ceramica dal XII al XIX secolo alla luce dei recenti ritrovamenti archeologici*, Atti del XXVIII Convegno Internazionale della Ceramica – Albisola, 1995. Firenze – 1998, pp. 41-50, pp. 44, 47, fig. 2b.

[15] MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)*... cit., p. 16.

[16] MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)*... cit., p. 16; G. Ericani (Ed.), P. Marini (Ed.), *La ceramica nel Veneto – La Terraferma dal XIII al XVIII secolo*, Verona 1990, p. 219, nota 4. Il Ruscha ampliava poi il proprio campo di attività fino ad ottenere *l'appalto della carta da scrivare*: moriva a cinquant'anni vittima della pestilenza del 1631.

nel 1771, ma forse solo come *spezieria drogante*[17]. I Musei Civici di Padova conservano una scodella graffita con la scritta *MILANO* entro cartiglio (fig. 3) databile alla seconda metà – o, al più, alla fine del XVI secolo[18] – già ricordata in maniera estemporanea dal Moschetti[19].

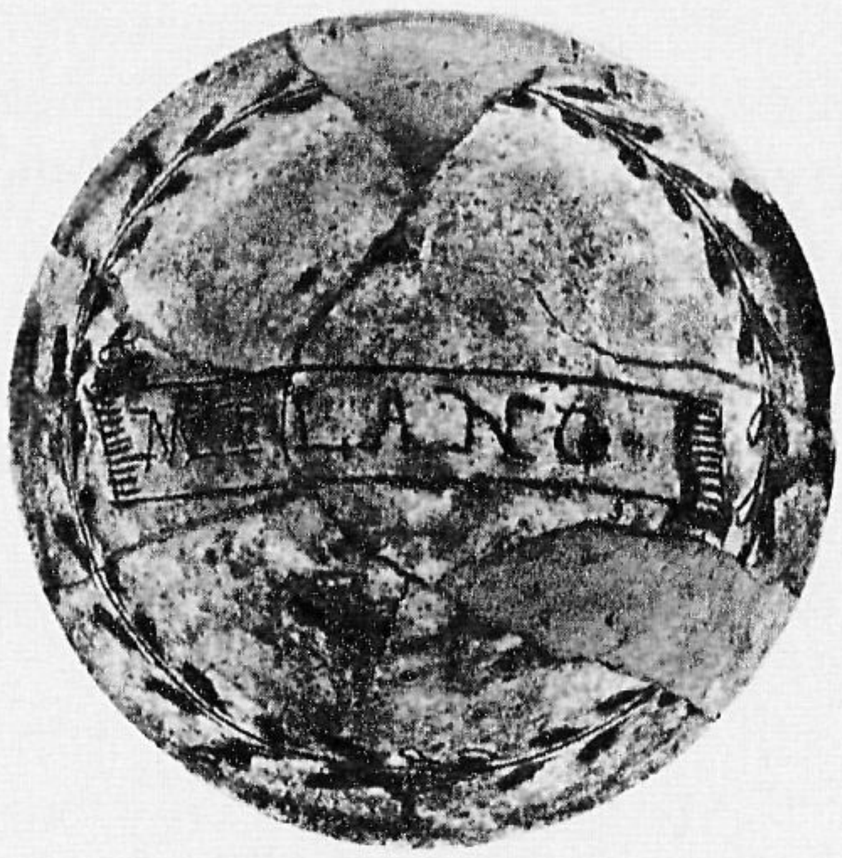


Fig. 3 - Scodella con decoro vegetale e cartiglio con la scritta *MILANO*. Padova – Musei Civici: Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto del Gabinetto Fotografico dei Musei Civici).

POMODORO [*Al Pomo d'Oro*]: nel 1525 veniva affidato l'incarico del rifacimento delle facciate dell'edificio posto all'angolo tra la contrà del Duomo e la contrà delle Beccherie Vecchie, destinate ad essere successivamente completate da una decorazione a fresco eseguita da Domenico Campagnola[20]. Non è chiaro se l'imponenza del nuovo edificio o l'importanza della spezieria – attuale farmacia Al Duomo – forse preesistente davano all'angolo il nome di *contrà del Pomo d'Oro*[21]. Gli scavi nelle adiacenze di Palazzo Maldura e i Musei Civici di Padova hanno fornito due fondi assai frammentari di larghe e basse scodelle graffite rivestite di vetrina monocroma verde con la scritta *Pomodoro* databili al XVII secolo.

ROSA [*Alla Rosa*]: nel borgo di Santa Croce viene ricordato nel 1631 un Domenico Beni speziale *all'insegna della Rosa*[22]. La spezieria – continuatrice di un gruppo più numeroso posto anche *de fora* all'antica porta di

[17] MAGGIONI, *Frammenti di cose farmaceutiche padovane del '700...* cit., p. 28; GENNARI in MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)...* cit., p. 16.

[18] Banzato (Ed.), Munarini (Ed.), *Ceramiche del '600 e '700 dei Musei Civici di Padova...* cit., p. 112, n. 9.

[19] A. MOSCHETTI, *Della ceramica graffita padovana dal sec. XIV al XVII*, «Padova – Rivista d'Arte, Storia e Attività Comunale», I (1931), n.s. 1-4, p. 18 dell'estratto.

[20] MAGGIONI, *Antiche insegne di farmacie di Padova e del suo territorio...* cit., p. 15; MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)...* cit., pp. 18-19.

[21] Nel 1575 vi venivano impiegati tre speziali cfr.: MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)...* cit., p. 19. V. anche SIMIONI, *Storia di Padova...* cit., pp. 870-872, nota 10.

[22] G. MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (III)*, «Padova e la sua provincia – Rassegna mensile a cura della "Pro Padova"», XVII (1971), n.s. 5, pp. 19-24, p. 21.

Santa Croce – non pare presente nei registri dell'Ufficio di Sanità di epoca successiva ma potrebbe aver mutato nome, cosa non infrequente all'epoca, e aver continuato la propria attività o *all'insegna delle Tre Stelle*, forse chiusa verso la metà del XVIII secolo o poco dopo[23], o meno probabilmente *all'insegna del San Sebastiano*[24] mantenendo per la clientela il nome tradizionale. Tra gli scarti della fornace Vaccaretti Francesco Cozza ha identificato i resti di una piccola scodella con l'iscrizione *All Rosa* gemella di quella ricordata in precedenza con la scritta *Alli Carmini*[25], mentre dallo scavo dalle adiacenze di Palazzo Maldura proviene un frammento di esecuzione un poco più accurata con simile scritta.

ROMANA [*Alla Romana*]: una spezieria *alla Romana* è ricordata all'inizio di via Belleparti, piccola e centralissima strada che *...comincia dalla speciaria alla Romana, e tirandosi verso Aquilone si travolge fino a Strata* [*Maggiore*] *alla spetieria del Giglio* ... cioè alla spezieria *Ai Due Gigli d'Oro*[26]. Secondo il Maggioni le visite dell'Ufficio di Sanità del 1687 documentano una gestione a tutti gli effetti scadente favorendone il possibile declassamento a semplice *spezieria drogante* e come tale giustificandone l'assenza negli elenchi ufficiali e la sopravvivenza almeno fino al 1786[27]. Dagli scavi nelle adiacenze di Palazzo Maldura è emerso un fondo frammentario con la scritta *ROMANA* apparentemente seriore rispetto la produzione della fornace Vaccaretti e databile, secondo lo scrivente, al pieno XVII secolo.

AL SOLE D'ORO [*Al Sole*]: come abbiamo già visto esistevano sia una osteria che una spezieria *Al Sole*. La spezieria – già ricordata in un elenco del 1575 – era abbastanza lontana dall'osteria e collocata in contrà di San

[23] MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (III)*... cit., pp. 21-22. Una spezieria con questa insegna è ricordata anche a Sant'Andrea – cfr. G. MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (IV)*, «Padova e la sua provincia – Rassegna mensile a cura della "Pro Padova"», XVII (1971), n.s. 8-9, pp. 29-35, p. 35; SIMIONI, *Storia di Padova*... cit., pp. 870-872, nota 10 – ma potrebbe essere stata trasferita successivamente a Santa Croce.

[24] Ancora attiva: cfr. MAGGIONI, *Antiche insegne di farmacie di Padova e del suo territorio*... cit., pp. 14-15; MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (III)*... cit., p. 22.

[25] COZZA, *Padova centro di produzione ceramica dal XII al XIX secolo*... cit., pp. 44, 47, fig. 2a.

[26] Anonimo del XVII secolo in MAGGIONI, *Frammenti di cose farmaceutiche padovane del '700*... cit., p. 29 con la bibliografia relativa.

[27] GENNARI in MAGGIONI, *Frammenti di cose farmaceutiche padovane del '700*... cit., p. 29.

Francesco di Paola o ai Paolini (o Paolotti) cioè all'inizio dell'attuale via Belzoni dove, alla metà del XVIII secolo, è l'esercizio *All'insegna del Sole d'Oro*[28]. La spezieria può essere messa in relazione con una serie di scarti di fornace tardo cinquecenteschi – o al più dei primissimi anni del XVII secolo – di scodelle e di piatti con tarde versioni del decoro graffito "del pomo d'oro", provenienti da una fornace ancora non identificata nell'adiacente borgo di Ognissanti e recanti l'iscrizione *al Sole*[29].

ZUCCA [*Al Melon* oppure *Alla Zucca*; *Alla Zucca d'Oro*]: esistevano due spezierie riconducibili *All'insegna della Zucca*. La prima *All'insegna della Zucca d'Oro* era una *spezieria drogante* nell'attuale Piazza delle Erbe[30], la seconda – al Ponte delle Torricelle – era una vera e propria spezieria *All'insegna del Melon*, ma tale insegna doveva essere di tanto modesta esecuzione da farla chiamare anche in via ufficiale *All'insegna della Zucca*[31]. Documentata già nel 1575, nel 1737 risulta essere *All'insegna della Fontana*, nel 1768 diventa *All'insegna della Provvidenza* e alla fine del XIX secolo *All'insegna del Cigno*[32]. Dagli scavi nelle adiacenze di Palazzo Maldura è emerso un fondo frammentario con la scritta *Alla Zu*[*cca*] riferibile alla prima metà del XVIII secolo e possibile testimonianza dell'attività di maestranze di altre officine in borgo San Leonardo / Isola di San Giacomo magari poi confluite nella fornace Vaccaretti.

Le forme delle scodelle in questione sono caratterizzate da un rapporto diametro / altezza superiore al normale costituendo a tutti gli effetti una ottimizzazione della loro destinazione potoria. Esaminando i materiali con una decorazione più accurata – ragionevolmente da ritenere più antichi vista la sommarietà del graffito sugli scarti di fornace dell'officina Vaccaretti databili al terzo quarto del XVIII secolo – per quanto risultino molto frammentari si possono tracciare paralleli con altre scodelle anepigrafe prove-

[28] La spezieria – ricordata in un elenco del 1575 cfr. SIMIONI, *Storia di Padova...* cit., pp. 870-872, nota 10 (cfr. MAGGIONI, *Antiche insegne di farmacie di Padova e del suo territorio...* cit., p. 15).

[29] Banzato (Ed.), Munarini (Ed.), *Ceramiche del '600 e '700...* cit., p. 20.

[30] MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)...* cit., p. 18. Era sotto l'ala moroniana del Palazzo Comunale: cfr. MAR, *"Li luoghi per lemerci"...* cit., pp. 314, 317.

[31] MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (III)...* cit., pp. 23-24.

[32] SIMIONI, *Storia di Padova...* cit., pp. 870-872, nota 10; MAGGIONI, *Antiche insegne di farmacie di Padova e del suo territorio...* cit., p. 15; MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (III)...* cit., pp. 23-24. La farmacia ha proseguito la propria attività nella zona fino allo scorcio del XX secolo.

Fig. 4 - Tazza con decoro di tipo geometrico floreale. Padova – Musei Civici: Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto del Gabinetto Fotografico dei Musei Civici).

nienti dalle adiacenze di Palazzo Maldura[33] e dalle collezioni civiche[34] dotate di una presa laterale a conchiglia, o a palmetta, applicata orizzontalmente poco al di sotto del labbro. Si tratta a tutti gli effetti (fig. 4) di tazze simili alle attuali tazze da assaggiatore di vini e, di conseguenza, anche molti degli esemplari sopra ricordati potrebbero essere considerate tazze o almeno varianti semplificate con identica vasca e prive di presa.

Sulla loro destinazione si può osservare che tra i quarantacinque nomi di spezierie medicinali, triacanti o droganti padovane esaminate, circa un quarto trovano corrispondenza nelle iscrizioni su scodelle prodotte o comunque provenienti da Padova e, capovolgendo l'ottica di analisi, la totalità delle intitolazioni su tali scodelle sono ricollegabili a nomi di spezierie. Dalle adiacenze di Palazzo Maldura – un contesto piuttosto ricco che si è potuto esaminare in dettaglio – provengono solo pochi altri frammenti di forme aperte in genere lionate con semplici iniziali tipo *SP* o *BP* [*16*]*64* – riconducibili ai vicini monasteri di *San Pietro* e dei *Beati Paoli* – oppure simili a quelle apotecarie – ma con frasi sul tipo ...[*ch*]*i non aiuta* – sottolineando la cospicua serie di committenze specifiche che d'acchito sembrerebbero da riferire alla somministrazione di specifici presso le spezierie cittadine. Sulla loro natura si potrebbe disputare a lungo, ma qualche indizio ci viene fornito dalla vivida descrizione della spezieria *All'insegna dell'Angelo* – una delle botteghe più antiche e centrali[35] – realizzata dal Maggioni. La spezieria aveva sede sotto l'alto porticato del trecentesco Fondaco delle Biade e aveva sfruttato la protezione delle sue volte con ampi e ingombranti pan-

[33] Ci si riferisce in particolare ad una scodella con presa laterale conservata per circa metà e decorata con un cespo d'erbe.

[34] Banzato (Ed.), Munarini (Ed.), *Ceramiche del '600 e '700*... cit., p. 115, n. 18 con un decoro graffito di tipo geometrico; p. 165, n. 241 in ceramica ingobbiata, maculata in azzurro e invetriata.

[35] SIMIONI, *Storia di Padova*... cit., p. 871, nota 10; MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)*... cit., pp. 16-18.

coni di legno destinati ad una clientela assai eterogenea data la consuetudine seicentesca di affiggere, in essa come nelle consorelle, le tesi delle dispute accademiche[36]. Le diatribe legali del XVIII secolo con l'*apaltator de l'Acqua Vita* possono fornire spunto a ulteriori riflessioni sul consumo di infusi e di distillati anche alcolici presso questi esercizi[37].

L'origine dell'apparato decorativo di questo modesto insieme di ceramiche apotecarie è da ricercarsi nella "graffita inscritta" i cui limiti cronologici sono sorretti da pezzi datati, compresi tra la seconda metà del XVI secolo e la prima del XVIII[38], e in cui è possibile inserire anche queste scodelle la cui produzione prosegue almeno fino al terzo quarto del Settecento. Moltissimi sono nella "graffita inscritta" i nomi a carattere alimentare e questo gruppo costituisce un vero e proprio repertorio delle relative abitudini nel XVII secolo[39] con qualche divagazione in ambito trevigiano[40].

[36] MAGGIONI, *Piccole storie di antiche farmacie padovane (II)*... cit., p. 17. La spezieria disponeva inoltre di *balchoni* per l'esposizione della merce e poteva montare tende per il sole: cfr. MAR, *"Li luoghi per lemerci"*... cit., pp. 315-317 e fig. 8 con la relativa pianta.

[37] SIMIONI, *Storia di Padova*... cit., p. 871, nota 10.

[38] Per la definizione del tipo M. MUNARINI, *Tipologia e classificazioni della ceramica graffita padano-veneta*, in R. Magnani (Ed.), M. Munarini (Ed.), *La ceramica graffita del Rinascimento tra Po, Adige e Oglio*, catalogo della mostra, – Revere 1998, Ferrara 1998, pp. 13-25, pp. 18-19 con la bibliografia precedente.

[39] Cfr. per Venezia: CONTON, *Le antiche ceramiche*... cit., pp. 101-109; il catalogo dei ritrovamenti veneziani è stato ampliato in A. ALVERÀ BORTOLOTTO, *Storia della ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica*, Firenze 1981, p. 35, nota 3 (compresa una forma chiusa: cfr. tav. XI.a); in F. SACCARDO, *La ceramica graffita a Venezia dal tardo XVI al XVIII secolo e un documento con l'inventario di una bottega di "bochaler"*, in S. Gelichi (Ed.), *Alla fine della graffita – Ceramiche e centri di produzione nell'Italia Settentrionale tra XVI e XVII secolo*, Atti del convegno – Argenta 1992, Firenze 1993, pp. 139-166, pp. 146-147, fig. 6.6 compare una scodella con la scritta *SOPE IN VIN*. Per Treviso: I. RAIMONDI COMINESI, *Ceramiche trevigiane graffite e dipinte del XIV, XV, XVI secolo*, "Faenza", L (1964), 1-3, pp. 31-51, pp. 37, 39. 42-43, 46, 50 e tavv. A-B; Per Bassano del Grappa: M. MUNARINI, N. STRINGA, *Ceramiche graffite a Bassano dal XII al XVII secolo*, catalogo della mostra – Bassano del Grappa 1986, Vicenza 1986, pp. 12-16, nn. 16-24 con un ulteriore aumento dei nomi e con scarti di fornace. Per Padova e per l'analisi generale: M. MUNARINI, *Ceramiche del Seicento e del Settecento dei Musei Civici di Padova*, in Banzato (Ed.), Munarini (Ed.), *Ceramiche del '600 e '700*... cit., pp. 19-105, pp. 20-22.

[40] A. Bellieni (Ed.), *Ceramiche antiche a Treviso – Le Raccolte dei Musei Civici*, catalogo della mostra – Treviso, 1991-1992, Treviso 1991, pp. 95-96, n. 85, fig. 105, con la scritta *SITONATO* e possibile tagliere da impagliata.

SIMONE GUERRIERO

Per l'attività padovana di Giovanni Bonazza e del suo "valente discepolo" Francesco Bertos

Risulta sempre più evidente, grazie anche alle recenti acquisizioni, come nell'attività padovana di Giovanni Bonazza la produzione scultorea destinata al collezionismo e alla decorazione di interni tenda ad assumere entro il *corpus* delle opere dell'artista una posizione di netto rilievo, contribuendo in ciò a smentire l'impressione secondo cui lo scultore si sarebbe dedicato soprattutto alla statuaria di grandi dimensioni, perlopiù a carattere sacro. In realtà questa tendenza pare ormai valere più in generale per tutta la scultura veneta del Sei e Settecento[1] e in questo campo il ruolo di Giovanni Bonazza risulta esemplare e trainante, divenendo egli stesso uno dei propulsori più fervidi ed entusiasti di tale genere, sia per quanto concerne l'adozione di nuove tipologie, sia apportando un personale contributo nella scelta di temi e soggetti affatto originali.

Tra i più interessanti esempi di quest'ampia produzione del Bonazza destinata al collezionismo, va certo annoverato, accanto alla piccola statuaria, un intero genere scultoreo, che può ben dirsi caratteristico dell'artista, di cui fan parte i vari gruppi di bassorilievi con teste di profilo, quali la serie di medaglioni con le effigi di uomini illustri, i profili di re e regine, le coppie di *Attila* ed *Ezzelino* e la coppia di *Zefiro* e *Flora*, conservati presso il Museo Civico di Padova[2], come pure altre serie di analoghi rilievi, che appaiono ora parimenti ricollegabili allo scultore, tra cui i medaglioni di Palazzo Nani Mocenigo a Venezia, i riquadri dell'Accademia Carrara di Bergamo provenienti dalla collezione di Federico Zeri o ancora i tre profili virili di collezione privata padovana[3]. Accanto ad essi trovano ora posto alcuni

[1] Cfr. in tal senso S. GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "scolture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Sei e Settecento: nuovi studi*, Atti della Giornata di studio (Venezia, 30 novembre 2001), a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2002, pp. 73-150.

[2] Cfr. rispettivamente le schede di M. DE VINCENTI, P. ROSSI, S. GUERRIERO in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra e della collezione a cura di D. BANZATO-F. PELLEGRINI-M. DE VINCENTI, Venezia 2000, pp. 160-166, 169-192, catt. 84-93, 97-172.

[3] Vedi quanto già argomentato in GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi...* cit., pp. 95-97, figg. 67-81; per le opere ora menzionate, e per i profili di re e regine, cfr. anche

Fig. 1 - G. Bonazza, *Ritratto di Clara Buzzaccarini*. Già Berlino, mercato antiquario.

altri interessanti esemplari, appartenenti al medesimo genere, legati per committenza a due delle famiglie più illustri di Padova, Buzzaccarini e Dondi dall'Orologio. Si tratta nel primo caso un medaglione in marmo, apparso recentemente a Berlino presso il mercato antiquario[4], raffigurante il ritratto della nobildonna *Clara Buzzaccarini* (fig. 1), il quale si distingue per la pregevole qualità esecutiva ma anche per la presenza della firma del Bonazza seguita dalla data 1714[5]. Quest'ultima circostanza fa ovviamente di questo pezzo un termine di riferimento certo per analoghe immagini già giustamente assegnate a Giovanni, per via stilistica: sarà il caso di citare ad unico esempio, tra i molti possibili, l'effigie di *Modesta dal Pozzo*, appartenente alla celebre serie di Verdara ora conservata al Museo Civico di Padova[6], nella quale ritroviamo il medesimo linguaggio teso ad esaltare la morbidezza del modellato luminoso e ad impreziosire il profilo con una resa accurata delle acconciature, delle gioie e delle trine delle vesti.

Ai Dondi dall'Orologio è collegato invece lo straordinario ciclo di profili, racchiusi da cornici[7], raffiguranti in origine i dodici *Apostoli* (figg. 2-13), *San Giovanni Battista*, *Sant'Antonio* e l'effigie di *San Gaetano da Thiene* (fig. 14), che, registrati nell'inventario settecentesco della collezione ospitata nel palazzo padovano della nobile casata come "dodeci Apostoli in marmo bianco, un S. Antonio, S. Giovanni et altro basso rilevo (...) con soaze nere" [8], si trovano tuttora appesi ad una parete nel salone del piano

le schede redatte dallo scrivente in *Orazio Marinali e la scultura veneta fra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Vicenza, palazzo Thiene, 6 dicembre 2002-12 gennaio 2003), a cura di M. De Vincenti, S. Guerriero, F. Rigon, Cittadella 2002, pp. 83-90, nn. 29-31.

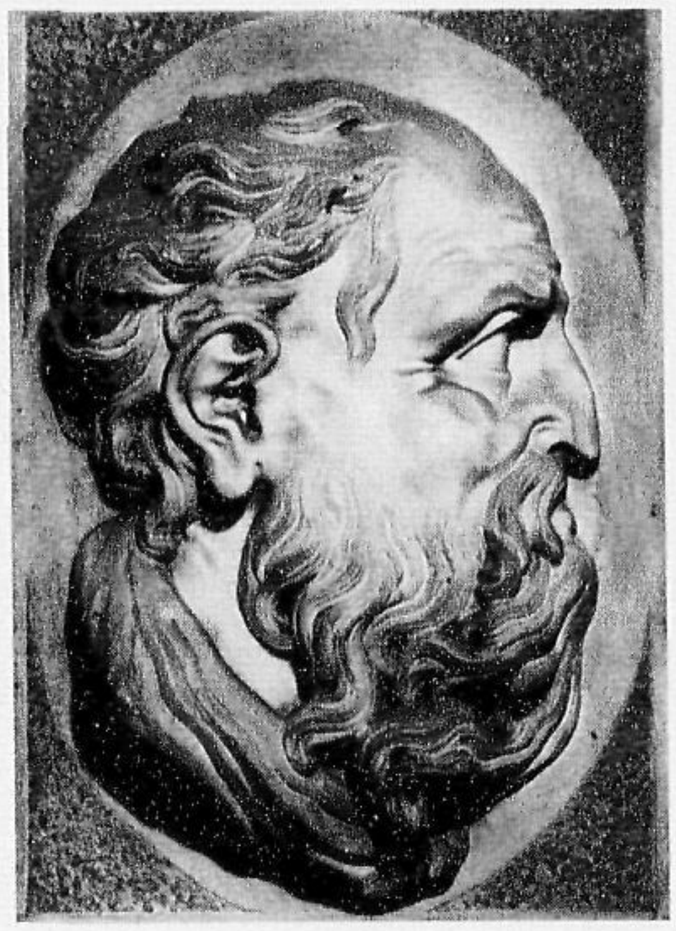
[4] Berlino, Seidel u. Sohn; l'opera è stata presentata nell'autunno del 1999 alla *44. Die Kunst-Messe München* e pubblicata nel relativo catalogo.

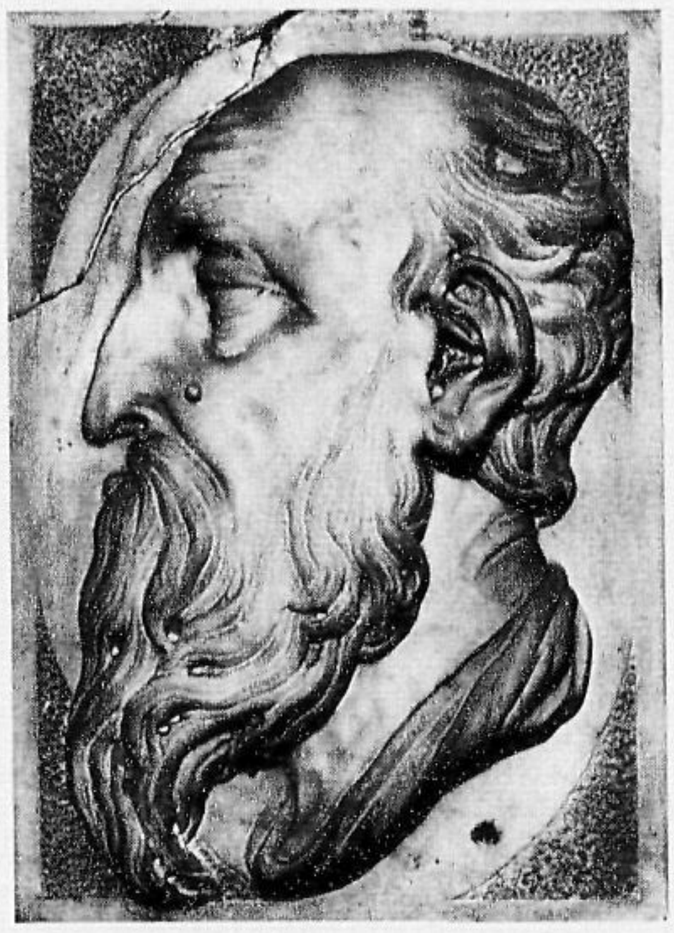
[5] Il medaglione, proveniente dalla collezione Demidoff nella villa di Pratolino, presso Firenze, reca le seguenti iscrizioni, al bordo dell'ovale: CLARA DE ENGHELFREDIS PLOMBIOLA COMITISSA BVZZACCARENA ANNO D MDCCXIIII; sul retro: BONAZZA 1714. L'opera misura 48 × 37 cm (con la cornice 73 × 61 cm).

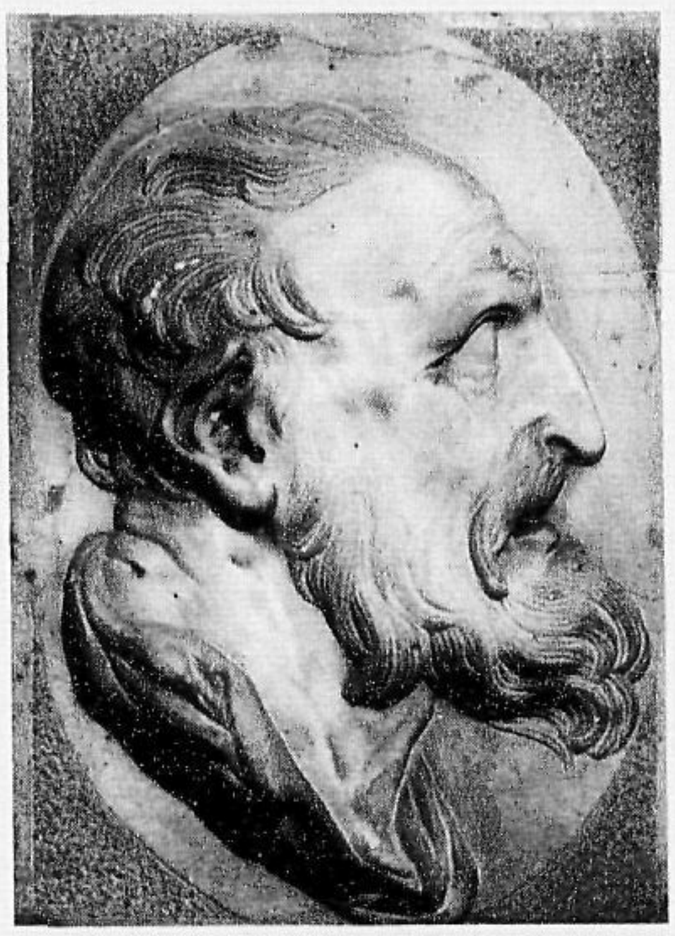
[6] Cfr. De Vincenti in *Dal Medioevo a Canova*... cit., pp. 170-171, cat. 100.

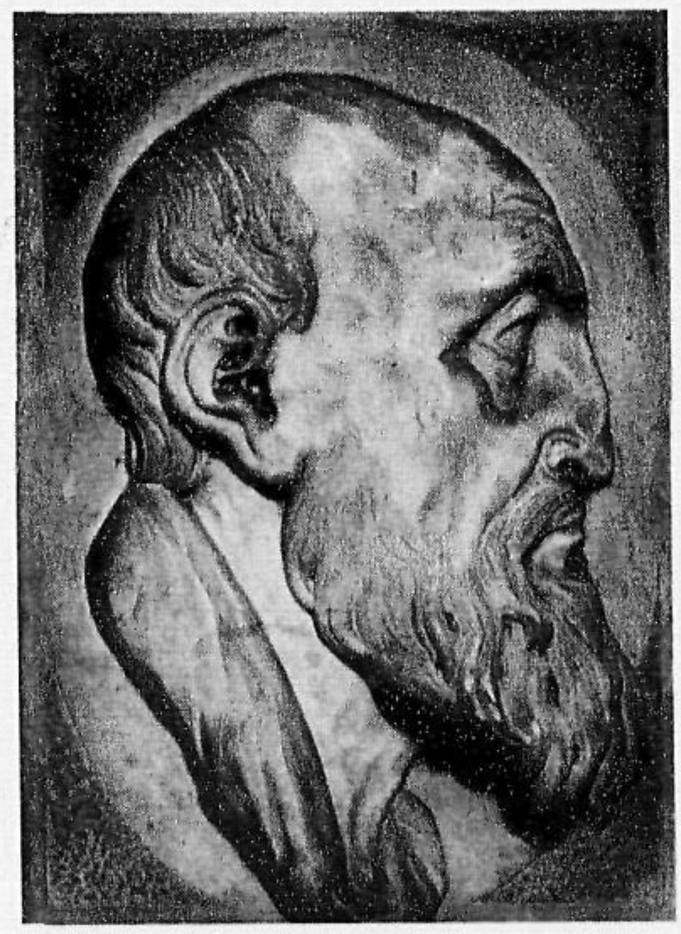
[7] A tali lavori si è già fatto cenno in Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi*... cit., ed in alcune schede all'interno del catalogo *Orazio Marinali*... cit., pp. 86, 88, 90.

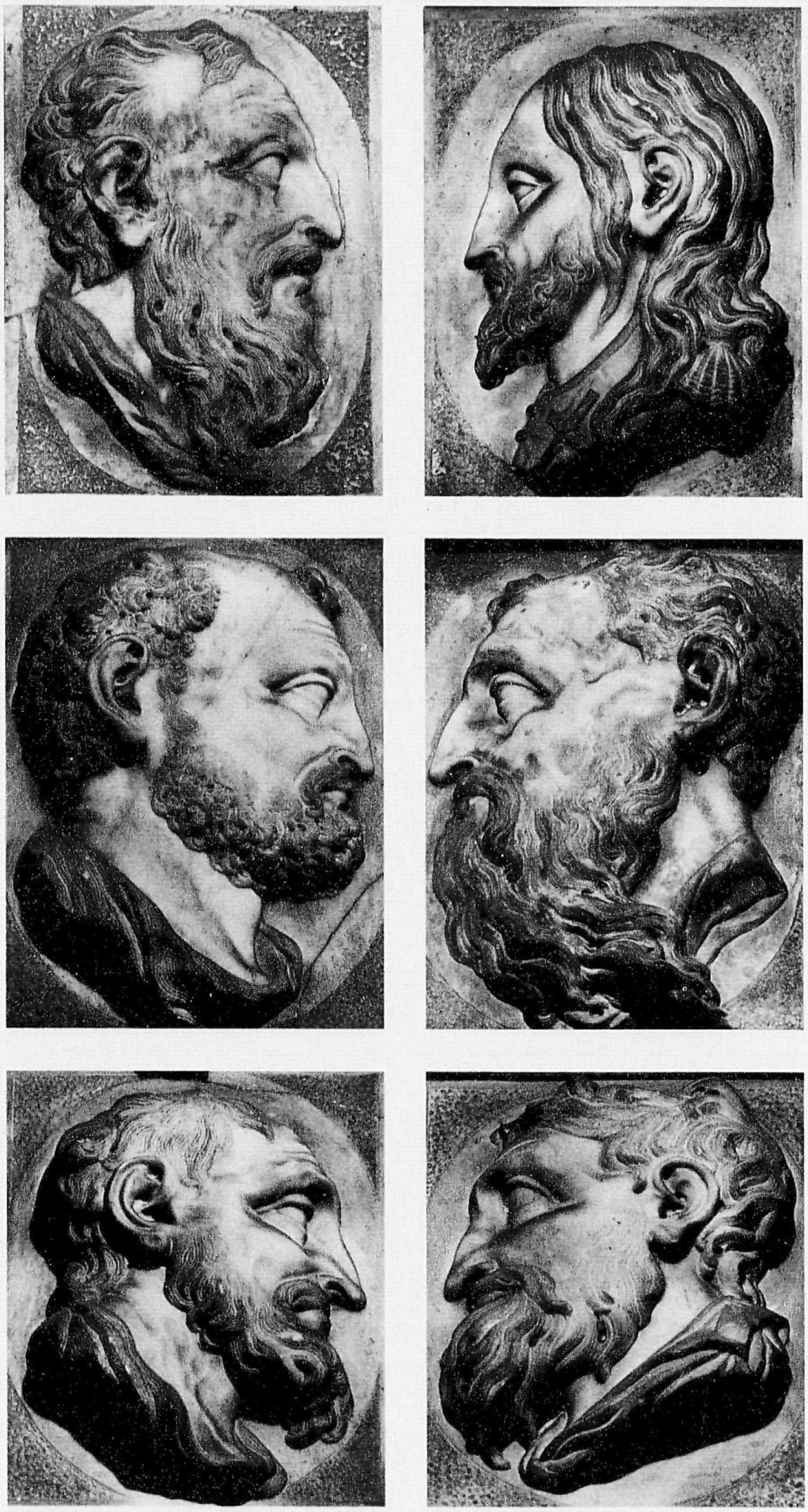
[8] C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri gior-*











Figg. 2-13 - G. Bonazza, *Apostoli*. Padova, Palazzo Dondi dall'Orologio.

Fig. 14 - G. Bonazza, *San Gaetano da Thiene*. Padova, Palazzo Dondi dall'Orologio.

nobile (ad eccezione del *Battista* e del *Sant'Antonio*, verosimilmente perduti). Sebbene l'inventario non fornisca il nome dell'autore di questi lavori, è egualmente possibile riconoscervi con sicurezza la mano di Giovanni Bonazza, in virtù delle evidenti analogie stilistiche che li accomunano agli altri esempi di questo stesso genere di produzione. Nel caso poi dell'effigie di *San Gaetano da Thiene* è possibile stabilire una parentela diretta con il profilo del santo, di dimensioni più contenute, presente nella già citata serie eseguita dal Bonazza ed aiuti per il convento di Verdara[9]; i due ovali, che riportano la medesima iscrizione lungo il bordo[10] e si ispirano entrambi all'immagine del santo tratta dall'*Elogia Virorum* del Tomasini[11], non presentano tra loro alcuna variante di rilievo. Certamente più interessanti i dodici riquadri della collezione Dondi dall'Orologio con i profili, racchiusi in un ovale, degli Apostoli: qui lo scultore, sciolto dal vincolo dell'effigie-ritratto, dà vita ad una galleria di tipi, di 'teste di carattere', che sembra avere quale precedente illustre il ciclo di busti di Apostoli scolpito da Giusto Le Court per la chiesetta di Bernardo Nave a Cittadella[12]. Il Bonazza offre tuttavia un'interpretazione personale del tema assecondando la sua fantasia creativa così da disegnare con eguale efficacia i volti idealizzati del *San Giacomo Minore*

ni, Venezia 1900, p. 222; la trascrizione dell'inventario porta la seguente intestazione: "1750, gennaio 2. Cose di Galeazzo Dondi Orologio in Padova" e registra "dodeci Apostoli in marmo bianco, un S. Antonio, S. Giovanni et altro basso rilevo (...) con soaze nere". Come già ricordato in altra sede, nella stessa collezione si trovavano anche "teste 6 d'Imperatori di marmo con soaze nere e fillo oro, due ovadini pur marmo, soaza cirmolo bianco" e ancora "teste 2 de Santi in marmo, soaze nere e dorate" (*ivi*, p. 225), opere delle quali non mi risulta vi sia più traccia nel palazzo padovano dei Dondi.

[9] Cfr. DE VINCENTI, in *Dal Medioevo a Canova*... cit., p. 176, cat. 121.

[10] CAIETANVS THIENAEVS CANONICVS PAT PHIL ET THEOL.

[11] G.F. TOMASINI, *Elogia Virorum Literis et Sapientia Illustrium ad vivum expressis imaginibus exornata [...]*, Padova 1644, p. 37; come già indicato, per il medaglione proveniente da Verdara, da DE VINCENTI, in *Dal Medioevo a Canova*... cit., p. 191.

[12] A. MARIUZ-G. PAVANELLO, *La chiesetta di Bernardo Nave a Cittadella*, "Arte Veneta", 50 (1997), pp. 77-79. Circa la paternità lecourtiana di questi busti si veda anche, da ultimo, GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi*... cit., pp. 97-98.

o del *San Giovanni Evangelista* – prossimi ai profili nei medaglioni con le coppie di *Re e regine* del Museo civico di Padova – o i volti aggrottati degli apostoli più anziani, nei quali cogliamo lo spirito più vero dello scultore che, nella deformazione delle fisionomie marcate di matrice naturalistica, imprime alle immagini un carattere non convenzionale. Non di meno è evidente la stessa attenzione posta dall'artista nella lavorazione del modellato dei volti e nella resa minuta delle barbe e delle capigliature, in una ricerca di effetti di modulato chiaroscuro che porta ad esiti di vivace pittoricismo. Per qualità e caratteri stilistici, queste immagini possono ben porsi accanto ad alcune delle maggiori prove offerte dallo scultore in tale genere di produzione, come i due grandi medaglioni con le effigi di *Attila* ed *Ezzelino* delle collezioni civiche patavine o i tre profili virili di collezione privata padovana, prima ricordati, esemplari con i quali i profili di Apostoli sembrano pure condividere una datazione a cavallo tra la fine del Sei e gli inizi del nuovo secolo.

Allo stesso periodo sembra appartenere anche un'altra inedita opera scolpita da Giovanni Bonazza per i Dondi dall'Orologio: si tratta della pala marmorea raffigurante l'*Annunciazione* (fig. 15) posta sull'altare della cappellina (fig. 16) – quasi celata al comune visitatore, ed evidentemente destinata ad una privata ed intima devozione – cui si accede da un altro ambiente, pure al piano nobile del palazzo padovano.

Il rilievo, sul piano inventivo come su quello esecutivo, mostra tutta la freschezza delle opere più felici dello scultore, il cui linguaggio si contraddistingue per le linee mosse, sinuose e per la modellazione fermentante delle superfici, di un pittoricismo di effetti che tenderà ad attenuarsi nelle opere più tarde, ma ancora marcato ad esempio nel *San Gerardo Sagredo* della parrocchiale della Favorita di Mestre (fig. 17) – proveniente dal distrutto oratorio di villa Sagredo a Marocco – opera eccezionale ma pressoché ignota[13] che può essere facilmente ora ricondotta alla mano del Bonazza. La figura dell'Annunciata del rilievo Dondi ben si accosta peraltro alla *Madonna con il Bambino* di villa Pisani a Stra, del 1696[14], come l'Angelo annunciante pare legarsi strettamente all'*Arcangelo Raffaele*, ora nella par-

[13] L'opera, senza attribuzione ma comunque ricondotta a "scultore veneziano" della fine del XVII secolo, è stata finora pubblicata solo in un volumetto dedicato all'iconografia del Santo (cfr. G. MAZZUCCO, *Ritratto dell'uomo di Dio: San Gerardo Sagredo, vescovo di Csamad e martire*, Padova 2000, p. 68; un cenno alla scultura, ritenuta lavoro seicentesco, era in precedenza già apparso in C. MAZZA, *Ca' Sagredo a Marocco: affreschi perduti di Giambattista Tiepolo, Girolamo Mengozzi Colonna, Mattia Bortoloni*, in "Arte Veneta", 49 (1996), p. 120, nota 5.

[14] Prima di giungere nel 1801 a Stra – dove nel 1853 fu collocata nel nuovo oratorio – l'opera si trovava in origine nell'oratorio di Villa Pisani a Vescovana, cfr. N. LUCCHETTA, in *I tesori di Villa Pisani*, Oriago di Mira 1996.

Fig. 15 - G. Bonazza, *Annunciazione*. Padova, Palazzo Dondi dall'Orologio, altare della cappellina.

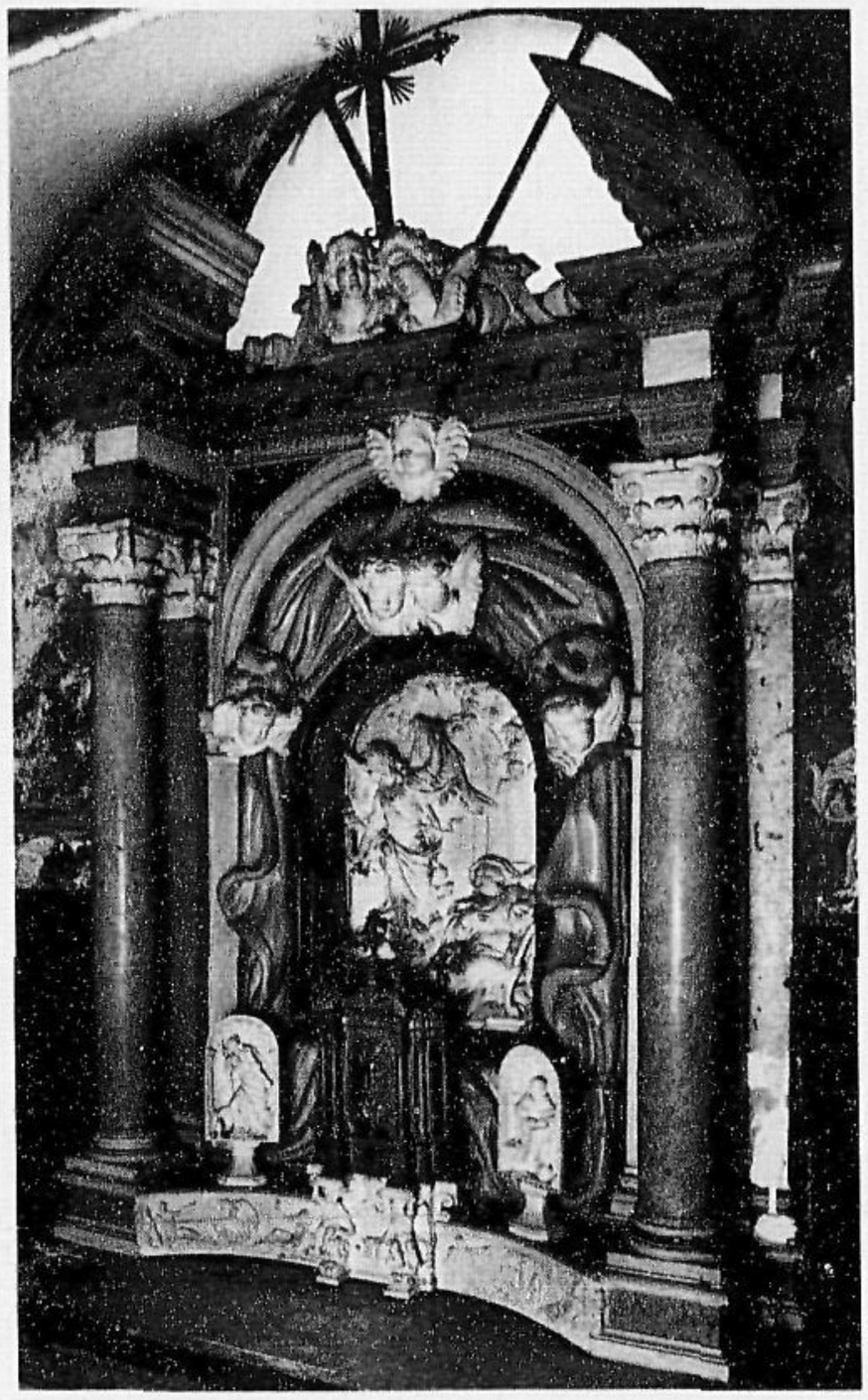


Fig. 16 - *Altare*. Padova, Palazzo Dondi dall'Orologio, cappellina.

rocchiale di Caselle, per la delicata resa del volto e per il fluido disporsi dei panneggi. La composizione, nella sicura articolazione delle figure su più piani e in forte aggetto, così da accentuare la sensazione di profondità della scena, rivela la raggiunta maturità dello scultore, nonché l'esperienza acquisita nella tecnica del rilievo[15].

Ad altro artefice, diverso dunque da Giovanni Bonazza, come pure dall'autore delle teste di cherubino che ornano l'altare ed il drappo marmoreo che incornicia il rilievo, va invece ricondotta la decorazione scultorea, dal linguaggio sostanzialmente unitario, presente al di sotto della pala marmorea con *l'Annunciazione*. Spicca innanzitutto una sorta di fregio scolpito a rilievo con le immagini accoppiate della *Speranza* e della *Fede*, della *Carità* e di un'altra figura allegorica con il simbolo eucaristico dell'uva, intervallate rispettivamente dalle effigi di *San Pietro* e di *San Paolo*, che deco-

[15] Ciò risulta tanto più evidente se raffrontiamo l'opera padovana con quella firmata di analogo soggetto ora conservata nella parrocchiale di San Matteo a Dobrota (per la quale cfr. ora M. De Grassi, *Venecijanska skulptura u Boki Kotorskoj*, Podgorica 2001, p. 69, ill.), che costituisce, per il linguaggio ancora fortemente legato alle esperienze della formazione dello scultore, una delle primissime opere note del Bonazza.

Fig. 17 - G. Bonazza, *San Gerardo Sagredo*. Favorita di Mestre, Parrocchiale.

ra la fronte di un basamento ricurvo poggiato sulla mensa dell'altare; al centro di questo basamento, parzialmente sorretto da una coppia di putti che fungono da piccoli telamoni, si erge poi il tabernacolo bronzeo a sua volta ornato alla sommità da estrosi puttini; ai lati del tabernacolo, infine, sono posti due altorilievi, sostenuti da piccoli basamenti, concepiti come edicole scavate nel marmo[16], in un caso una vera e propria nicchia architettonica dall'approssimativa impostazione prospettica, inquadrata da pilastrini e coperta da un catino a conchiglia, ospitante l'immagine di *Santa Maria Maddalena* (fig. 18), nell'altro caso la riproduzione dell'interno della cella dove *San Pietro d'Alcantara* (fig. 19), intento a scrivere, viene raggiunto dalla colomba dello Spirito Santo. Sono proprio queste due ultime immagini che meglio consentono di avanzare, in via d'ipotesi, il nome di Francesco Bertos quale probabile autore di tale insieme plastico decorativo, realizzato per il piccolo altare dei Dondi a completamento – si direbbe – dell'opera del Bonazza.

In esse, come pure nelle figure dei vivaci puttini, sembra infatti di potersi cogliere in nuce il linguaggio precipuo del Bertos a cui appartengono certe caratterizzazioni fisionomiche (si vedano il particolare taglio degli occhi in entrambe le raffigurazioni ed il volto di *San Pietro d'Alcantara*, non dissimile dal *San Francesco Saverio* passato nel 1985 presso il mercato antiquario londinese[17]) o determinate positure, come l'atteggiarsi della *Maddalena* che precorre l'omonima figura posta sulla sinistra nel gruppo bronzeo con la *Crocifissione* del Victoria and Albert Museum[18].

[16] Ricordano in tal senso i due analoghi esemplari, con le immagini di *Sant'Ugo* e *San Bartolomeo*, studiati da DE VINCENTI, in *Dal Medioevo a Canova...* cit., pp. 141-143, cat. 61-62.

[17] Christie's, London, 3 July 1985, lot. 118; riprodotto in E. VIANCINI, *Per Francesco Bertos*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 19 (1994), pp. 141-159, fig. 18.

[18] Sull'opera londinese, e per un profilo dell'artista, si veda VIANCINI, *Per Francesco Bertos...* cit., pp. 141-159, fig. 26; e, da ultimo, la scheda biografica redatta da S. ZANUSO

Fig. 18 - F. Bertos, *Santa Maria Maddalena*. Padova, Palazzo Dondi dall'Orologio, altare della cappellina.

Fig. 19 - F. Bertos, *San Pietro d'Alcantara*. Padova, Palazzo Dondi dall'Orologio, altare della cappellina.

Si tratterebbe, ovviamente, di lavori giovanili dello scultore o quantomeno di prime testimonianze della sua attività in Veneto e ciò dà ragione, credo, della palese difficoltà ad instaurare esaustivi raffronti con le opere note del Bertos perlopiù appartenenti a quella successiva produzione di piccoli gruppi in marmo o in bronzo, contraddistinti da un impeto dinamico senza eguali, che tanta fama hanno procurato all'artista. Inoltre, la sua presenza accanto a Giovanni Bonazza, in veste di collaboratore – come credo avvenga, pur con compiti ben distinti, proprio nel caso della realizzazione dell'apparato scultoreo dell'altare dei Dondi –, è più che plausibile se si

in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. BACCHI con l'assistenza di S. ZANUSO, Milano 2000, pp. 698-699 (per la *Crocifissione* cfr. fig. 242).

considera che il Bertos aveva con tutta probabilità già ricoperto il ruolo di semplice lavorante al servizio del più anziano maestro. Questa circostanza risulterebbe comprovata da precisi riferimenti in tal senso contenuti nei documenti della Fraglia padovana dei Tagliapietra, laddove, nel 1707, il Bonazza è nominato a riguardo di un pagamento per un suo lavorante di nome Francesco[19], e laddove, in data 10 aprile 1710, si registra che sono stati "scossi da quel romano che lavora dal signor Zuane Bonaza lire dieci"[20]: va da sé che il "romano" in questione, di cui si tace il nome, vada identificato con Francesco Bertos, il quale diversi anni prima, nel 1693, risulta documentato a Roma come scalpellino[21]. Assume ora quindi maggior pregnanza la notizia fornita da Giannantonio Moschini che, nella sua *Guida per la città di Padova* del 1817, definiva Francesco Bertos "valente discepolo di Gio Bonazza"[22].

Dai pur pochi indizi sicuri in nostro possesso, emerge d'altro canto come i rapporti professionali intercorsi tra Bertos e Bonazza dovessero essere stati davvero molteplici e piuttosto duraturi.

Le fonti ricordano, ad esempio, che Francesco Bertos aveva lavorato accanto a Giovanni nell'esecuzione della decorazione scultorea dell'altar maggiore della chiesa padovana di San Francesco di Paola, ora nella parrocchiale di Caselle di Santa Maria di Sala: qui l'intervento del Bertos può essere facilmente individuato non tanto – come vorrebbe il Rossetti[23] – nella statua raffigurante "l'Angelo Custode", essendo questa firmata Jo Bonazza F., al pari del *San Michele Arcangelo* che ne costituisce il pendant, ma nelle due coppie di puttini collocati sulle sovrapporte laterali dell'altare con al centro i busti bonazzeschi della *Vergine* e del *Redentore* (fig. 20). Le movenze e la mimica di queste piccole figure, caratterizzate da un dinamismo forzato che impone loro delle positure in bilico alla sommità delle

[19] Cfr. C. Semenzato, *Giovanni Bonazza*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 2 (1959), p. 313.

[20] Archivio di Stato, Padova, *Corporazioni soppresse, Fraglia dei Tagliapietra*, b. 8, *Notarelle massariali 1700-1729*, c. 4*r*, alla data. Il documento è già citato in Semenzato, *Giovanni Bonazza* cit., p. 313.

[21] Cfr. A. Bertolotti, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI, e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Venezia 1884, p. 67. Nei documenti di pagamento (1739) riferiti a opere eseguite per Carlo Emanuele III (cfr. A. Baudi de Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963-1982, 1963, I, p. 128) lo scultore è citato come "Francesco Bertos del luogo di Dolo nel Padoano", ad indicare non tanto la sua origine quanto piuttosto la residenza.

[22] G.A. Moschini, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia 1817, pp. 182, 253.

[23] "Le statue di marmo che sono negli altari [della chiesa di San Francesco di Paola] furono lavorate dai Bonazza: fuorchè l'Angelo Custode ch'è all'Altar maggiore, il quale è opera di Francesco Bertozzi": G.B Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova*, Padova 1780, p. 172.

Fig. 20 - F. Bertos, *Putti*; G. Bonazza, *Busto della Vergine*. Caselle di Santa Maria di Sala, parrocchiale, sopraporta altar maggiore.

volute, gli stessi tratti tipologici e fisionomici, denunciano chiaramente la mano del Bertos e suggeriscono immediati confronti con analoghe immagini realizzate dallo scultore, quali ad esempio il putto (fig. 21) nel gruppo, firmato, raffigurante *L'Umiltà e la Fede* del Prado[24].

Se in occasione della realizzazione dei putti destinati all'altar maggiore di San Francesco di Paola, ora a Caselle, il Bertos è attivo assieme a Giovanni Bonazza – come era già avvenuto in precedenza per la decorazione scultorea dell'altare dei Dondi – in veste di collaboratore, e, a tutta evidenza, in posizione subalterna, in un altro caso troviamo invece i due artisti affiancati su un piano paritario.

Al Bertos infatti va rivendicata la piccola statuetta raffigurante la *Maddalena penitente* (fig. 22) – ritenuta in passato opera di Giovanni[25] – collocata nella Biblioteca Universitaria di Padova in coppia con un *San Girolamo penitente* (fig. 23) firmato "GIO: BONAZZA"[26]. Sebbene quest'ultimo sembri costituire – preminentemente per ragioni stilistiche, come ho già osservato[27] – l'ideale pendant di una delle tre versioni del tema della *Mad-*

[24] Cfr. R. COPPEL ARÉIZAGA, *Catalogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid 1998, pp. 116-117, n. 33.

[25] Cfr. G. COGGIOLA, *Oggetti d'arte in biblioteche italiane*, "Rivista delle biblioteche e degli archivi", XXIV, 1914, pp. 162-181; C. S. [C. SEMENZATO], *Due "cinesi" del Bonazza*, "Arte figurativa", 8, 1960, p. 67; C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, p. 120.

[26] Per quest'opera si vada GUERRIERO in *Orazio Marinali...* cit., pp. 92-93, cat. 33.

[27] *Ibidem*.

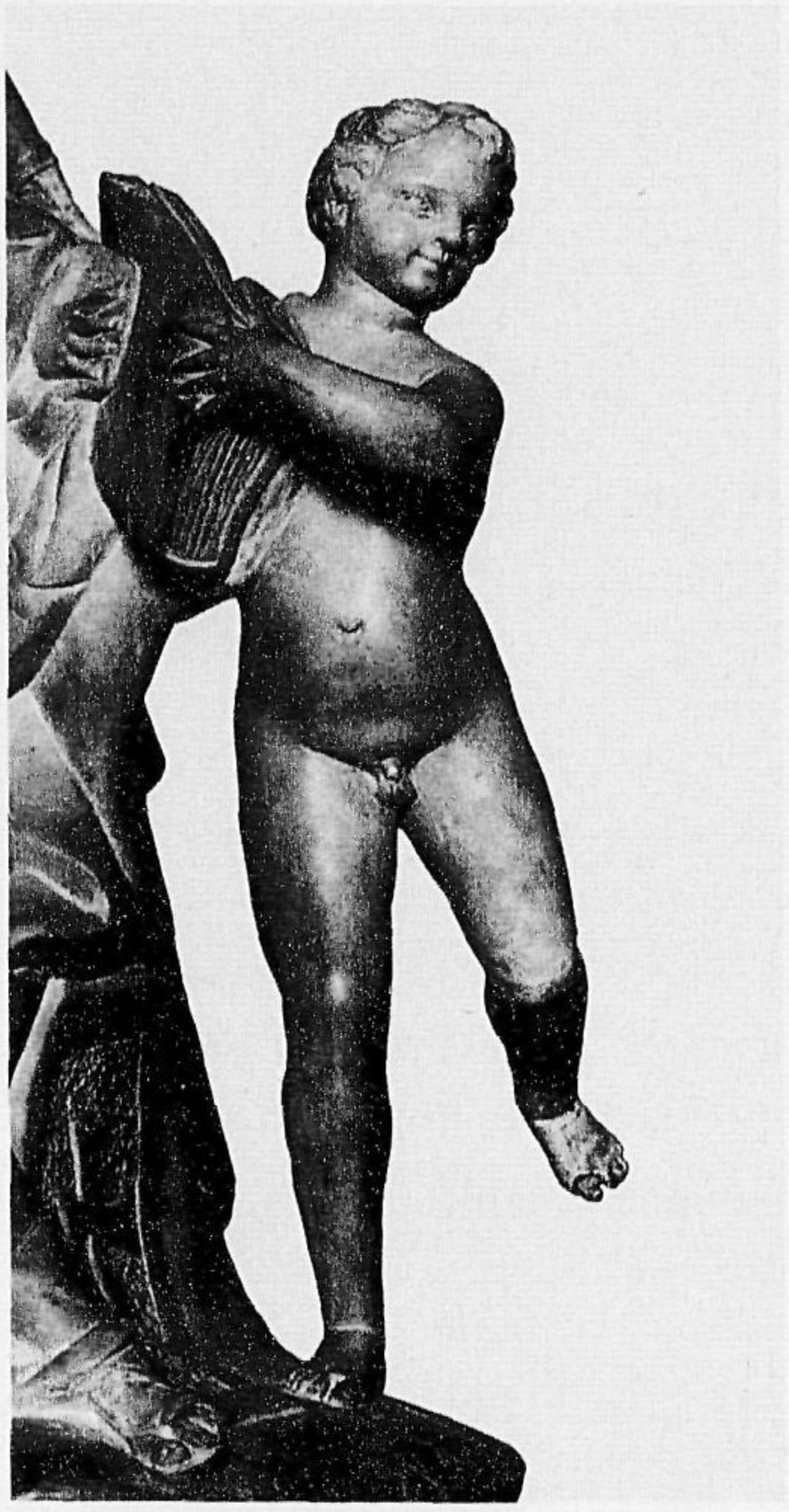


Fig. 21 - F. Bertos, *L'Umiltà e la Fede* (particolare). Madrid, Museo del Prado.

dalena penitente distesa realizzate dal Bonazza e conservate al Museo civico di Padova[28], ciò non toglie che non si possa escludere che le due opere oggi conservate presso la Biblioteca Universitaria siano nate nello stesso momento per essere poste l'una accanto all'altra. Nel realizzare la *Maddalena penitente* il Bertos si sarebbe dunque trovato ad operare, con un ruolo ormai indipendente, in una sorta di confronto diretto con il più anziano maestro, confronto i cui esiti tuttavia depongono a sfavore del primo. Mentre infatti la modellazione tormentata delle membra e l'intensa forza espressiva del volto emaciato del *San Girolamo* – versione più tarda, come sembrano suggerire la resa più fluida e pacata delle forme, dello stesso soggetto conservato presso il convento dei francescani di Rovigno[29] – qualificano quest'opera come uno dei migliori esempi di questo genere di produzione di Giovanni attorno al secondo decennio del Settecento, la *Maddalena penitente* scolpita dal Bertos, probabilmente coeva, palesa una rigidità di forme e d'impostazione che solo nel proseguo dell'attività dell'artista si andrà stemperando nella scioltezza e nell'essenzialità formale che ne connotano il linguaggio.

Ciononostante la *Maddalena* – evidentemente ispirata agli esempi offerti dal Bonazza[30], nella tipologia muliebre e nell'articolarsi della figura come pure nella ricca definizione del terreno che costituisce il basamento su cui posa – si presta agevolmente ad essere ascritta al catalogo del Bertos per

[28] Cfr. GUERRIERO in *Dal Medioevo a Canova*... cit., p. 169, cat. 95; GUERRIERO in *Orazio Marinali*... cit., p. 93-96, cat. 34.

[29] L'opera è stata giustamente assegnata per la prima volta al Bonazza da R. TOMIĆ, *Dva djela iz ostavstine Gaspara Kraljeta u crkvi sv. Antuna Opata u Velom Losinju*, in *Umjetnost na Istocnoj obali Jadrana u kontekstu eropske tradicije*, Rijeka 1993, p. 280 nota 24.

[30] Cfr. GUERRIERO in *Dal Medioevo a Canova*... cit., pp. 167-169, cat. 94-95.

Fig. 22 - F. Bertos, *Maddalena penitente*. Padova, Biblioteca Universitaria.

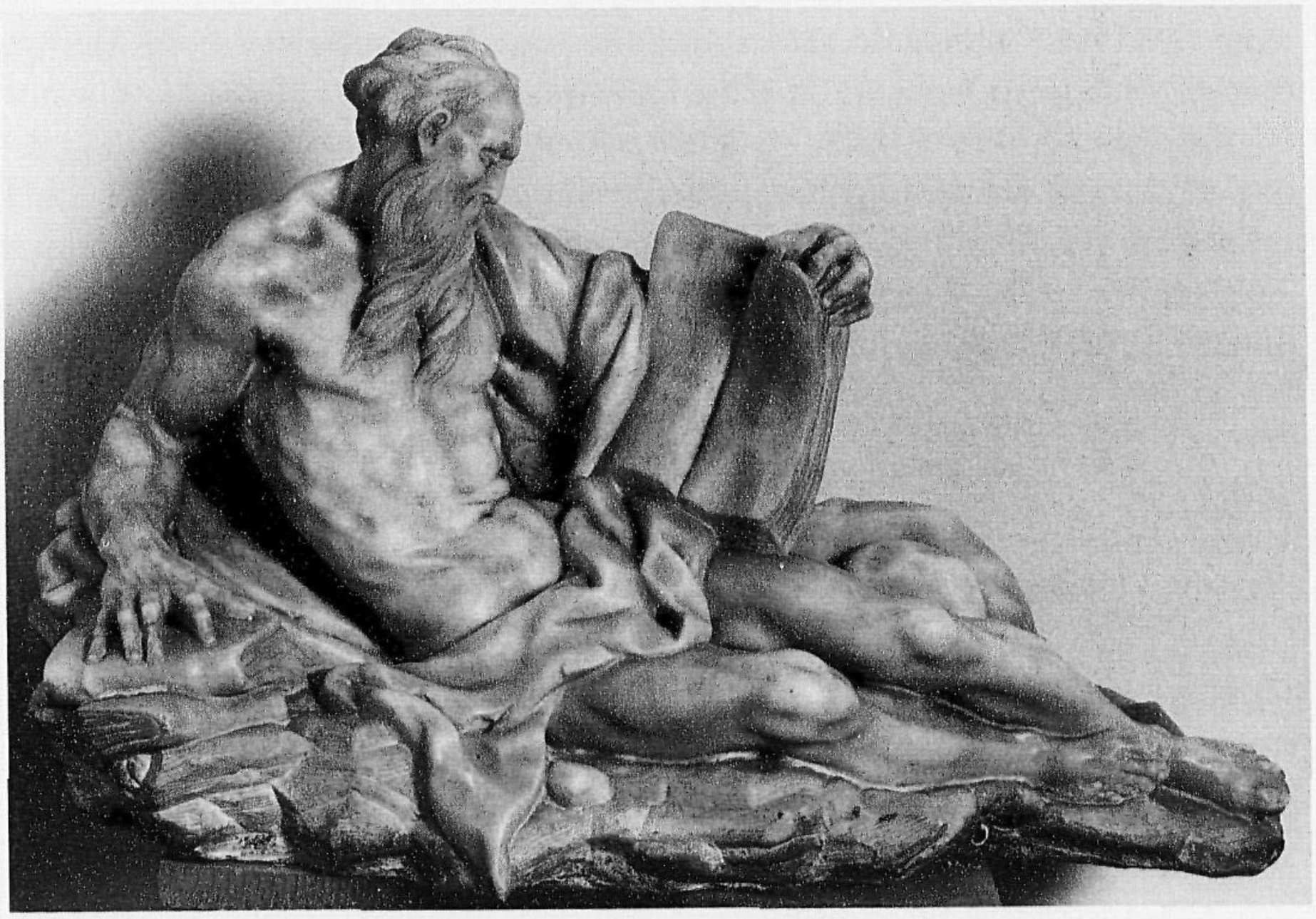


Fig. 23 - G. Bonazza, *San Girolamo penitente*. Padova, Biblioteca Universitaria.

gli stringenti rapporti, sul piano stilistico, con opere sicure dello scultore. Basti quindi chiamare in causa la *Figura allegorica* (forse la *Primavera* o l'*Estate*), scolpita in marmo a grandezza naturale e firmata "FRAN.co BERTOS", apparsa nel 1998 presso il mercato antiquario[31] e più recentemente pubblicata nel repertorio fotografico curato da Andrea Bacchi[32], con la quale la *Maddalena penitente* condivide le fisionomie, la resa della capigliatura sottilmente cesellata a brevi ciocche e le forme delle membra tornite.

Il soggetto devozionale, il riferimento al tema della penitenza e della meditazione permettono di accostare idealmente la *Maddalena* al *San Girolamo* delle collezioni civiche patavine recentemente assegnato al Bertos[33], opere entrambe dalle dimensioni contenute e che hanno in comune, al di là della tematica e della concezione formale, una scoperta valenza decorativa e ornamentale tale da qualificarle come oggetti destinati al collezionismo.

Più che in questo gruppo di lavori appartenenti alla prima attività padovana, l'argutezza inventiva e il virtuosismo tecnico del Bertos, qualità che, in sintonia con il gusto del tempo, hanno decretato la fortuna dello scultore presso la committenza, sono ravvisabili in due opere di evidente autografia ma poco note, per le quali è ora possibile stabilire la provenienza proprio dalle collezioni della famiglia padovana Dondi dall'Orologio.

Si tratta dei due grandi gruppi bronzei di collezione privata raffiguranti rispettivamente il *Toro Farnese* e *Marco Curzio* (figg. 24-25) passati ad un'asta nel 1996 con la corretta attribuzione allo scultore[34] ed esposti a Chicago nel 1999[35] che sono stati in seguito segnalati tra le opere del Bertos, con giusto rilievo, solo da Monica De Vincenti[36].

Nel primo caso si tratta di una versione in bronzo piuttosto fedele del cosiddetto *Toro Farnese* (Museo Nazionale, Napoli), uno dei gruppi scultorei antichi più ammirati, che si trovava a Roma all'epoca in cui l'artista vi soggiornava e che dunque può aver ricoperto un ruolo fondante nella formulazione del linguaggio del Bertos[37]. Nel secondo gruppo lo scultore ha

[31] Sotheby's, London, 8 July 1998, lot. 87.

[32] ZANUSO in *La scultura a Venezia*... cit., p. 699, fig. 246. La Zanuso ritiene che questa figura sia "forse da mettere in relazione con perduti lavori Passariano", su questi ultimi si veda però M. DE VINCENTI, *Bertos Francesco*, in *Encyclopedia of Sculpture*, a cura di A. BOSTRÖM, Chicago 2003, *ad vocem*.

[33] DE VINCENTI, in *Dal Medioevo a Canova*... cit., pp. 151-152, cat. 71.

[34] Christie's, Geneva, 30 septembre-1er octobre 1996 (Villa Diodati, Succession du Marquis Pica-Alfieri, Succession de Madame X), lot. 118. I due gruppi sono alti rispettivamente 80, 5 e 74 cm.

[35] Cfr. la scheda di M. PEREIRA e I.D. ROWLAND in *The Place of the Antique in Early Modern Europe*, catalogo della mostra a cura di I.D. ROWLAND, Chicago 1999, pp. 66-67, nn. 36-37.

[36] DE VINCENTI, *Bertos Francesco*... cit.

[37] *Ibidem*.

CAT. NO. 36

Fig. 24 - F. Bertos, *Il Toro Farnese (La punizione di Dirce)*. Collezione privata.

Fig. 25 - F. Bertos, *Marco Curzio*. Collezione privata.

voluto creare un pendant degno di questo gruppo ispirato alla statuaria antica (che il restauro cinquecentesco ha trasformato nella rappresentazione della storia di Dirce, la cui punizione fu di essere legata a un toro selvaggio). Il soggetto scelto è quello della morte sacrificale del soldato romano Marco Curzio il quale, secondo la leggenda narrata da Tito Livio, si sarebbe gettato nella voragine improvvisamente apertasi nel Foro Romano, che, a parere degli indovini, si sarebbe chiusa solo con il sacrificio di quanto i romani avevano di più caro, ovvero le armi e il valore. Marco Curzio è rappresentato dal Bertos completamente armato e a cavallo in atto di precipitare nella voragine dalla quale fuoriescono alte lingue di fuoco, mentre dietro di lui vengono gettate delle offerte. Lo scultore ha qui a che fare con un soggetto ideale per sfoggiare il suo virtuosismo, dando vita ancora una volta ad una delle sue costruzioni a piramide che portano l'osservatore a girare attorno all'opera quasi assecondando il movimento a vortice della composizione, per osservare le torsioni intorno al proprio asse delle snelle figure le cui membra affusolate e i cui corpi allungati si incrociano e si sovrappongono in audaci equilibri, per ammirare la resa tecnica che ricorda piuttosto, nella meticolosa definizione di ogni particolare, la cesellatura dell'orafo.

Il gruppo è curiosamente ritratto in una foto (fig. 26), databile tra fine Otto e inizi del Novecento, conservata fra le carte dello scultore Giovanni

Fig. 26. Cartolina con la riproduzione fotografica del *Marco Curzio* di Francesco Bertos, recto. Cadore, Archivio De Lucia.

Battista De Lotto[38], sul retro della quale è stampata la storia dell'opera e del suo pendant raffigurante il *Toro Farnese*. Al di là dell'erronea attribuzione delle due opere ad Antonio Gai[39], formulata dall'anonimo estensore del breve testo redatto in lingua francese, preziose risultano le informazioni circa l'esatta provenienza dei due bronzi, a quel tempo in possesso di "M.r l'avocat de Venise Antoine *Monterumici*", che erano stati in origine commissionati al Bertos dal nobile "*Galeazzo* feu Jean-Antoine *Dondi-Horologio*" per decorare, come veniamo ad apprendere, il palazzo veneziano della famiglia sito a San Polo, in occasione "de son mariage avec Laure feu Michel *Pisani*". L'opera – prosegue lo scritto – passò poi al figlio Giannantonio Galeazzo, morto nel 1789, ed in seguito, sempre per via ereditaria, in mano de "M.r le Compte Paul *Avanzetti*" e poi della figlia di questi maritata "*Plateo*"; deceduta quest'ultima nel 1837, i due bronzi – prima di giungere al Monterumici – passarono in proprietà a "M.r *Bombarda*" nel cui palazzo li ricorda il Quadri nel 1852, definendole "deux oeuvres très rares, et dignes d'être visitées par tout Étranger aimant les Beaux Arts", mentre dieci anni più tardi Francesco Zanotto li definisce "plus uniques que rares", degni di apparire in qualche famoso museo[40].

A perpetua testimonianza della loro origine rimane comunque l'arma che compare sul basamento di entrambi i bronzi assieme della sigla "GA G. D. H." incisa al suo esterno, già riferita dal nostro anonimo amico[41] e dietro cui si cela a tutta evidenza il nome di Giannantonio Galeazzo Dondi dall'Orologio.

[38] Cadore, Archivio privato De Lucia.

[39] Dovuta all'erronea interpretazione – come iniziali di Gai Antonio – delle due prime lettere della sigla "GA G. D. H.", che rinvia invece al solo committente (cfr. *infra*).

[40] Come riporta sempre l'anonimo estensore del testo didascalico; cfr. anche A. QUADRI, *Huit jours a Venise*, Venise 1852.

[41] Che interpreta però le prime due lettere come le iniziali dell'artista indicato quindi in Antonio Gai.

ROBERTA RIGATO

Francesco Zannoni di Cittadella: pittore e restauratore di dipinti nella seconda metà del Settecento a Padova*

"Pittore diligente, ed erudito. Non deesi giudicare del di lui merito dalle opere da lui dipinte, le quali sorte nel soverchio studio e diligenza compariscono di poco merito, ma piuttosto dal suo valore nel ridonare vita alle opere degli eccellenti antichi pittori, conservandone maestrevolmente il carattere originale, nel che era incomparabile, perciò seppe conciliarsi la stima e l'ammirazione eziandio de' più severi nemici de' rappezzatori moderni"[1].

Così Pietro Brandolese delineò la figura di Francesco Zannoni, facendosi portavoce dell'opinione che avevano dell'artista gli esperti d'arte e gli eruditi veneti della seconda metà del Settecento. Nato a Cittadella il 27 novembre 1709[2] da Girolamo Zannoni e Francesca Benozzata, Francesco si

* Questo lavoro deriva dallo studio svolto in occasione della realizzazione della tesi intitolata *Francesco Zannoni di Cittadella: pittore e restauratore di dipinti nella seconda metà del XVIII secolo*, discussa nell'anno accademico 2001-2002 presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Padova. Per la stesura dell'articolo è stata di fondamentale importanza la collaborazione con la mia relatrice, la professoressa Elisabetta Saccomani, a cui va un ringraziamento particolare per l'attenzione e la disponibilità dimostratemi. Ringrazio inoltre Marco Callegari, sempre prodigo di suggerimenti e aggiornamenti bibliografici.

Abbreviazioni e sigle:
ACRo *Accademia dei Concordi di Rovigo*
AdA *Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo, Padova*
AdAM *Archivio Moderno della Veneranda Arca del Santo, Padova*
ASPd *Archivio di Stato, Padova*
ASRa *Archivio di Stato, Ravenna*
ASVe *Archivio di Stato, Venezia*
BAPd *Pontificia Biblioteca Antoniana di Padova*
BCPd *Biblioteca Civica di Padova*

[1] P. BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 307. Questo giudizio sullo Zannoni fu ripreso da Giannantonio Moschini (*Guida per la città di Padova all'amico delle Belle Arti*, Venezia 1817, p. 503; *Della origine e delle vicende della pittura in Padova*, Padova 1826, p. 127).

[2] Archivio parrocchiale del Duomo di Cittadella, reg. *Battesimi 1703-1712*, alla data

trasferì ben presto a Padova dove fu in effetti apprezzato più come restauratore di dipinti, in particolare di artisti "primitivi", piuttosto che come pittore.

Purtroppo della formazione artistica dello Zannoni, avvenuta presumibilmente nella città natale, non è pervenuta alcuna notizia. Sul periodo vissuto a Cittadella si sa solo che trascorse la giovinezza in Borgo Padovano "dentro dei rastelli"[3], ovvero all'interno delle mura della città in prossimità dell'attuale Porta Padova, e che negli anni trenta sposò Giovanna Cardini[4]. Il 1740 è l'ultimo anno in cui il pittore compare nel registro dello *Status Animarum* dell'archivio parrocchiale del Duomo di Cittadella[5], da cui si evince che visse in Borgo Padovano (forse nella stessa casa in cui era nato) con la moglie e i due figli, Angela nata nel 1738[6] e Girolamo Antonio il 6 ottobre 1739[7]. Il secondogenito aveva 4 mesi all'epoca della registrazione nello "stato delle anime" e probabilmente morì poco tempo dopo, essendo assente dai registri degli anni successivi.

Il trasferimento dello Zannoni a Padova si deve far risalire ad un periodo compreso fra il 1740 e il 1743, dato che proprio il 24 marzo di questo anno compare per la prima volta come iscritto alla "fratalea" di Santa Maria del Carmine in qualità di "confratello cappato". La contrada del Carmine potrebbe anche essere la zona in cui egli risiedette al suo arrivo in città e dove potrebbe aver abitato fino al 1755, anno in cui risulta presente nei registri dello *Status Animarum* della parrocchia di San Tomaso Martire[8]. È forse per tale motivo che proprio dal 1755 le registrazioni del suo nome

(documento pubblicato in G. BELTRAME, *Schede per la chiesa di S. Tomaso* (IV), "Padova e la sua Provincia", XXI (luglio-agosto 1975), pp. 15-16).

[3] In un registro risalente al gennaio del 1740, conservato presso l'Archivio parrocchiale del Duomo di Cittadella, si ricava l'abitazione e la composizione della famiglia dello Zannoni per quell'anno, con il riferimento allo stato civile e alle età di ogni componente familiare. Lo Zannoni aveva 30 anni, la moglie 25, la figlia Angela due, mentre il secondogenito Girolamo Antonio solo quattro mesi (Archivio parrocchiale del Duomo di Cittadella, *Status Animarum*, per l'anno 1740).

[4] Non è stato possibile recuperare il certificato di matrimonio della coppia Zannoni-Cardini, pur avendo compiuto una ricerca sistematica nei registri dell'archivio parrocchiale, comunque è plausibile pensare che esso sia stato celebrato nella parrocchia della moglie Giovanna, figlia di Pompeo e di Ippolita Cardini la quale, non apparendo nei registri dei battesimi dell'archivio del Duomo di Cittadella, è assai probabile che non fosse nativa del paese. In effetti, l'unica parrocchia antica della zona, oltre a quella del Duomo, è quella di Santa Croce Bigolina, che però lo diventa solo a partire dal secolo XIX.

[5] Si veda nota n. 3.

[6] Archivio parrocchiale del Duomo di Cittadella, reg. *Battesimi 1727-1740*, 27 gennaio 1738.

[7] Archivio parrocchiale del Duomo di Cittadella, reg. *Battesimi 1727- 1740*, 11 ottobre 1739.

[8] Archivio parrocchiale di San Tomaso Martire, *Status Animarum*, vol. IV [1740-1773].

nei libri della scuola del Carmine si diradano notevolmente. Nel corso del tempo egli assunse comunque incarichi di responsabilità all'interno della confraternita, comprovanti la fiducia degli iscritti nei confronti di un uomo stimato non solo per le sue capacità quale pittore e restauratore, ma anche per l'intelligenza e la preparazione[9]. Fu nominato per due anni, dal 1747 al 1748, Guardiano, mentre nel 1769 risulta essere "conservador delle leggi aggiunto" e poi nel 1774 "contador eletto". Il suo nome nei registri è attestato fino al 30 novembre 1782, quando il pittore era morto da più di un mese[10], comparendo nel registro spese tra coloro che dovevano ricevere del denaro da parte della confraternita, denaro versato presumibilmente agli eredi.

A partire dal 1755, come si è accennato, lo Zannoni si trasferì nella casa della contrada di San Tomaso Martire[11] dove risiedette definitivamente con tutta la famiglia, a eccezione di alcuni periodi trascorsi a Ravenna dove fu chiamato prima dai canonici di San Salvatore, tra il 1777 e il 1778, poi dai monaci dell'abbazia di Classe, nel 1779, per la realizzazione di alcuni restauri.

Pur essendo piuttosto anziano, il pittore rimase attivo fino a poco prima della morte avvenuta il 28 ottobre 1782 per "colpo apoplettico"[12] nella casa in contrada San Tomaso. Il giorno dopo lo Zannoni fu sepolto all'interno

[9] Interessante a questo proposito è il ritrovamento di una lettera datata 9 marzo 1774, scritta a Venezia da un certo Francesco Sberti, il quale parla allo Zannoni di una lite che coinvolge alcuni confratelli. Lo Sberti sembra confidare sul buon senso dell'amico, chiedendogli consiglio, allo scopo di "operare a vantaggio della stessa", ovvero della confraternita (ASPd, *Scuole religiose*, *Santa Maria del Carmine*, b. 9, alla data).

[10] ASPd, *Scuole religiose*, *Santa Maria del Carmine*, b. 10, alla data.

[11] Dalle carte dell'archivio parrocchiale si ricavano interessanti informazioni sulla famiglia dello Zannoni. Nello "Stato d'anime" del 1755 viene registrata la presenza della figlia Angela di 17 anni, mentre il piccolo Girolamo non è neppure citato, probabilmente morto anni prima, ancora nel periodo della residenza a Cittadella. La moglie di Zannoni viene registrata come "Signora Giovanna moglie [anni] 40"; quindi la data di nascita della consorte del pittore si può far risalire al 1715. La figlia invece non compare più negli anni successivi, forse perché nel frattempo si era sposata. Dall'anno 1755 al 1757 abitò con il resto della famiglia anche la suocera di Francesco Zannoni, Ippolita Cardini, nata nel 1687. Nel 1769 è presente nei registri un certo Gasparo Danieli di anni 22, mentre nel 1770 abitò in casa Zannoni anche il nobile signor Niccolò Nani di anni 40. Nel 1775 e nel 1777 visse con la famiglia Zannoni un giovane nipote di Francesco, un certo Alessandro Danieli, che nel 1777 risulta avere 36 anni. Sempre da tali registri si evince che Zannoni e la moglie furono assenti dalla contrada di San Tomaso nel 1779, ritornando invece l'anno successivo. Il nome del pittore compare nei registri fino al 1781, mentre nel 1782 la moglie è ancora presente come ospite della "Nobile Signora Maria Grompo Venturini", perché nel frattempo lo Zannoni era morto. Dal 1783 anche Giovanna scompare dai registri parrocchiali (Archivio parrocchiale di San Tomaso Martire, *Status Animarum*, vol. IV [1740-1773] e vol. V [1774-1813]).

[12] Archivio parrocchiale di San Tomaso Martire, reg. *Defunti*, vol. II, alla data (documento trascritto non completamente in BELTRAME, *Schede per la chiesa...* cit., p. 15).

della Scoletta del Carmine, in memoria della sua devozione alla confraternita[13].

Zannoni pittore

Nel corso della sua vita lo Zannoni fu impegnato contemporaneamente nella realizzazione di opere pittoriche e di restauri, in alcuni casi vi fu anche una sovrapposizione delle due attività poiché spesso gli interventi di ripristino consistevano, secondo le convenzioni del periodo, in rifacimenti e ridipinture. Tutto ciò ha reso difficoltosa la ricostruzione del *corpus* di dipinti del pittore cittadellese, la cui consistenza si è comunque rivelata esigua.

La prima notizia relativa ad un'opera eseguita dall'artista riguarda una pala, oggi perduta, realizzata per l'altare della confraternita della Dottrina Cristiana nella Chiesa di Santa Giustina a Rovigo[14]. L'unica fonte antica che attribuisce questo dipinto allo Zannoni è Napoleone Pietrucci, il quale nella sua *Biografia degli artisti padovani* la definisce "meschinissima pala"[15]. Tale giudizio potrebbe essere stato basato non tanto sulla visione diretta dell'opera quanto piuttosto sugli scritti di Francesco Bartoli. Nel 1793 infatti, questo eclettico personaggio rodigino[16], nella sua guida sulle bellezze artistiche della città, aveva parlato di un altare progettato dallo "scalpellino" Giuseppe Fadiga[17] in cui era stata collocata una "tavola con Maria Vergine, e il Bambino in gloria venerata dà Santi Girolamo, Valentino, e Giovanni Nepomuceno, e sotto nel piano l'Angelo Custode, ed in lontano l'Anime Purganti"[18]. Il Bartoli non aveva fatto il nome del pittore di Cittadella, dicendo solo che era "opera dissegnata dallo Scultore Francesco

[13] Cfr. G. GENNARI, *Notizie giornaliere di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, a cura di L. OLIVATO, I, Cittadella 1982, p. 265.

[14] Per informazioni sulla chiesa e sulla confraternita della Dottrina Cristiana si vedano: C. MUNARI, *Rodigium*, Rovigo 1989, p. 108; A. GABRIELLI, *Comunità e chiese nella diocesi di Adria-Rovigo*, Rovigo 1993.

[15] N. PIETRUCCI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, p. 291, nota 1.

[16] Per ulteriori notizie sulla figura di Francesco Bartoli (Bologna 1745-Rovigo 1806) attore, commediografo e amatore d'arte, si vedano M.T. DAZZI, *Rovigo nel '700*, "Cronache d'arte", II (1925), fasc. 2, p. 69; A. ZAPPERI, *Bartoli Francesco Saverio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 573-575.

[17] Attivo soprattutto a Rovigo, Giuseppe Fadiga lavorò nella chiesa di San Francesco (1759) e in quella del Cristo, per la cappella centrale, "tutta rimodernata nel 1770" (F. BARTOLI, *Le pitture sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia 1793, p. 53). Per una bibliografia completa G. NEPI SCIRÈ, *Fadiga Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Roma 1994, pp. 133-134.

[18] BARTOLI, *Le pitture*... cit., p. 83.

Bonazza; ed eseguita da mediocre Pittore Padovano". Non potendosi chiarire il dubbio sull'attribuzione dell'opera allo Zannoni, è stato invece possibile far luce su alcuni interessanti aspetti relativi alla costruzione dell'altare e quindi alla realizzazione della pala, il cui completamento si può circoscrivere ai primissimi anni cinquanta del Settecento[19].

La prima opera ancora esistente, di cui si hanno notizie certe, è invece costituita da un lavoro che si colloca fra l'attività di restauro e quella pittorica. Si tratta dell'ampliamento di due tele conservate presso la chiesa parrocchiale di San Tomaso Martire a Padova. Le opere in questione sono situate sulle pareti laterali del presbiterio: il telero a sinistra, guardando l'altare, è opera di Pietro Liberi (1614-1687) e raffigura *Maria che appare a san Tomaso Cantuariense*, mentre quello a destra è di Onofrio da Messina (1616-1705) e rappresenta *San Tomaso Cantuariense innanzi a Cristo*[20].

Andando ad esaminare le fonti, il Rossetti parla degli ampliamenti fin dal 1765, senza però specificarne l'anno di esecuzione[21]. Invece nel *Catalogo delle pitture notificate a Padova* del 1793, Giovanni de Lazara accenna all'ingrandimento delle due telc precisando anche l'anno, il 1752[22]. Non

[19] Dai documenti consultati è emerso che la realizzazione dell'altare e quindi della pala deve essere avvenuta tra il 1750, anno di arrivo a Rovigo dello scultore Giuseppe Fadiga (BARTOLI, *Le pitture*... cit., p. 276) e il 1752, data in cui per la prima volta si parla di un "altare delle anime" (Archivio della Curia Vescovile di Rovigo, *Parrocchie – S. Francesco*, b. 190, foglio sparso), ovvero delle anime purganti rappresentate nel dipinto sulla base della descrizione del Bartoli. Il Campagnella, nel manoscritto *Piani delle chiese ed Oratori di Rovigo*, ne indica anche la posizione all'interno della chiesa: la pianta dell'edificio, da lui disegnata, rivela chiaramente che si trattava del secondo altare a sinistra guardando il presbiterio (ACRo, *Fondo Concordiano*, cod. 122, M.A. CAMPAGNELLA, *Piani delle chiese ed Oratori di Rovigo*, ms., 1767, cc. 3-4).

[20] Per le due opere, la prima attribuzione al Liberi e ad Onofrio da Messina è indicata nella *Notta delli quadri* del 1705 (ASPd, *Corporazioni soppresse*, *S. Filippo Neri*, *Notta delli quadri e Pale che si ritrova al presente nella chiesa di S. Tomaso Cantuariense di Padova*, b. 6, vol. IV, atto 19, 1705). Cfr. P.L. FANTELLI, [*Schedatura della Soprintendenza per i beni artistici e storici del veneto delle opere pittoriche presenti nella chiesa di San Tomaso Martire*], Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, Provincia di Padova, maggio 1977, schede 82 e 83. Le schede sono conservate presso l'Archivio Parrocchiale della chiesa di San Tomaso Martire.

[21] G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture sculture architetture di Padova*, Padova 1765, p. 266; G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture sculture architetture di Padova*, Padova 1776, p. 270; G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture sculture architetture di Padova*, Padova 1780, pp. 274-275.

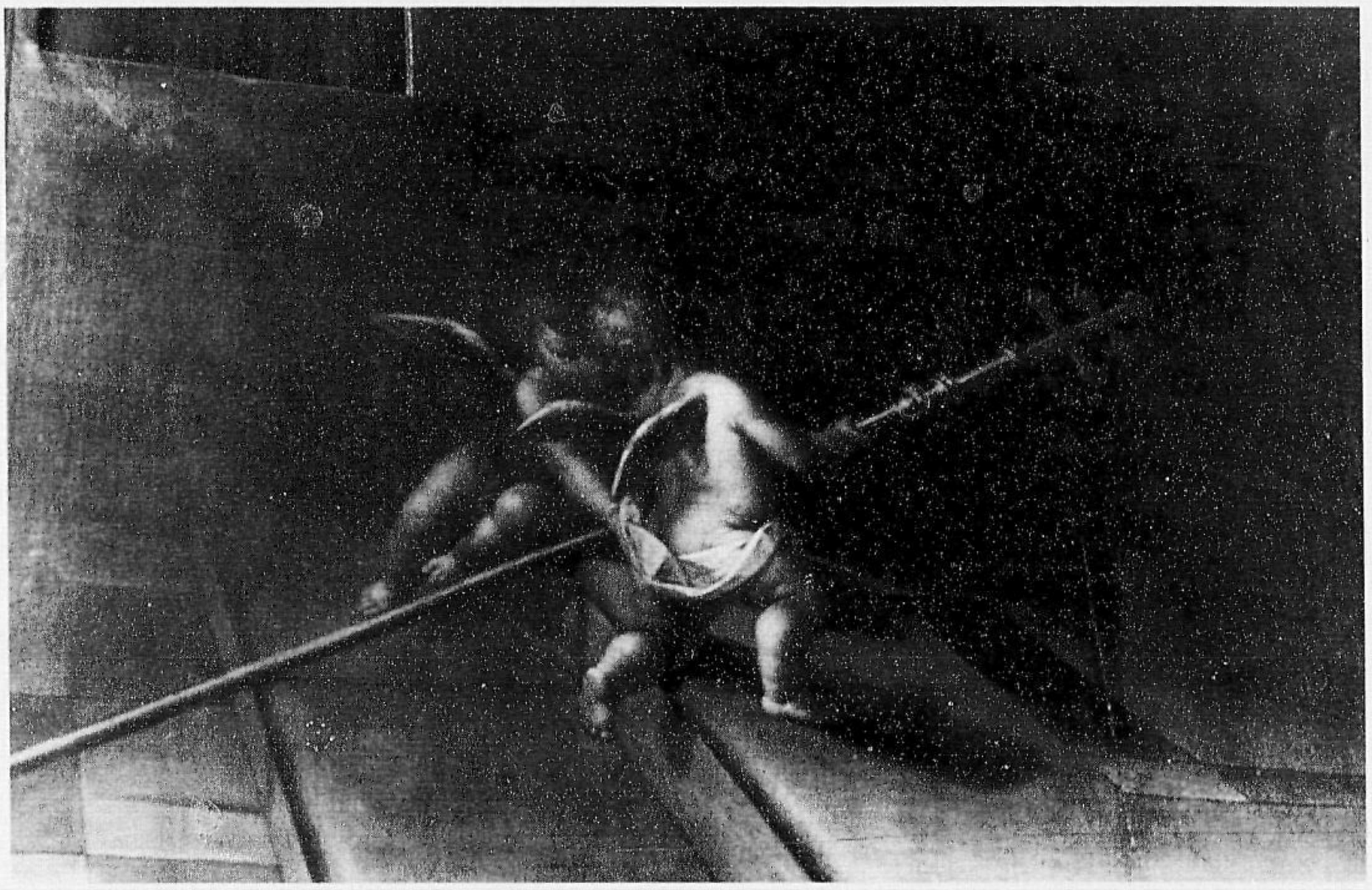
[22] "Nella Cappella Maggiore, il Quadrone nel muro laterale con l'apparizione della Beata Vergine a S. Tommaso Cantuariense, pittura di Pietro Liberi, ingrandita nel 1752 da Francesco Zanoni. L'altro dirimpetto col medesimo Santo ginocchioni dinanzi al Redentore di Onofrio da Messina, ingrandito anch'esso nello stesso anno dal suddetto Zanoni" (BCPd, BP i 10, G. DE LAZARA, *Catalogo delle pitture notificate a Padova*, ms., 1793, scheda n. 47). Ne parlano negli anni successivi anche: BRANDOLESE, *Pitture*... cit., pp. 140-141; MOSCHINI, *Guida per la città*... cit., p. 104; MOSCHINI, *Della origine*... cit., p. 112, W. ARSLAN, *Inventario degli*

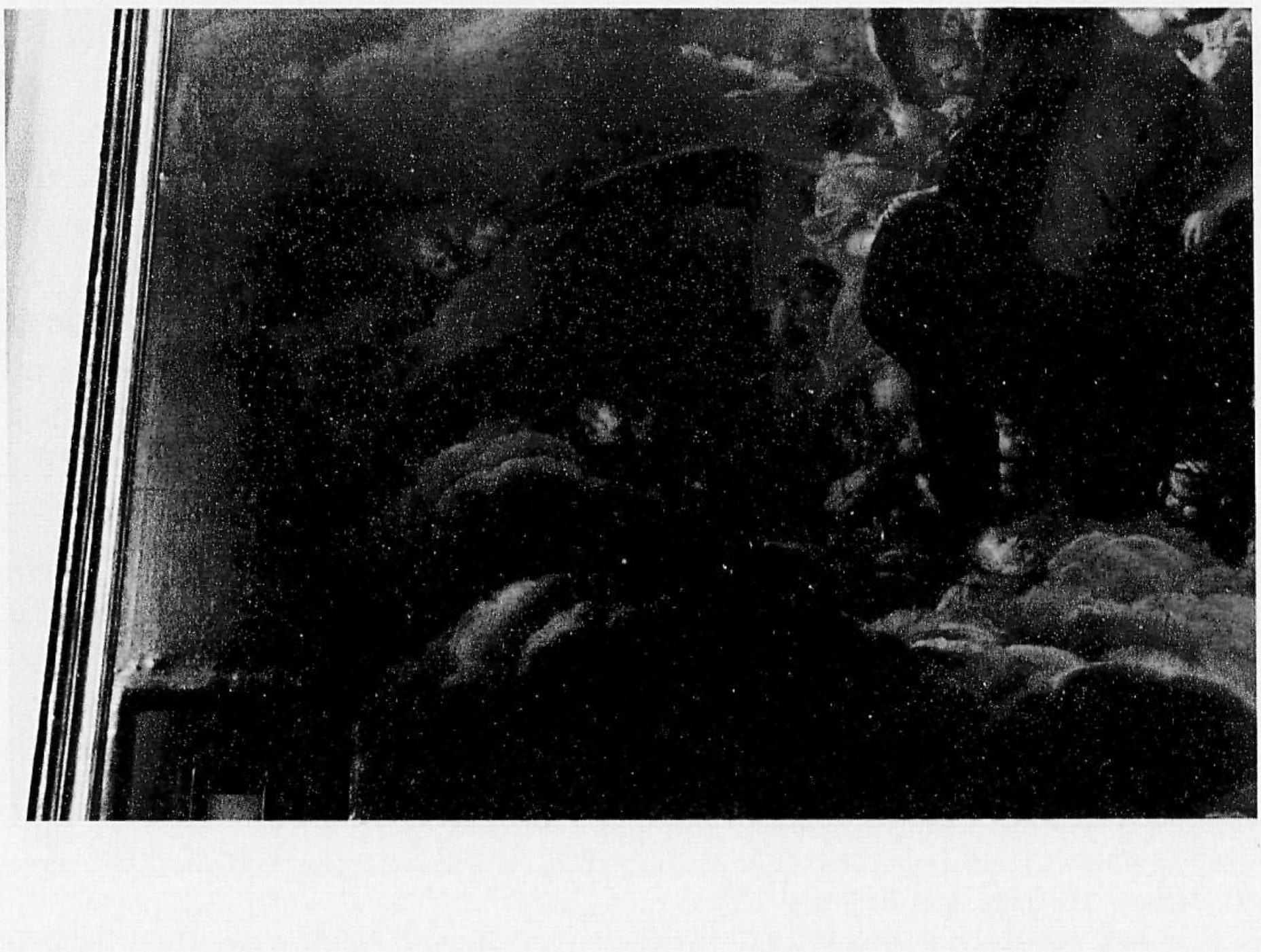
Fig. 1 - Francesco Zannoni, *Putto con copricapo vescovile*, particolare dell'ingrandimento realizzato sull'opera di Pietro Liberi *Maria appare a San Tomaso Martire*. Padova, chiesa di San Tomaso Martire.

è noto però da dove de Lazara avesse ricavato tale notizia, ma probabilmente egli si era basato sulla lettura di un documento ora introvabile o su una testimonianza orale.

Alle due pale del Liberi e del Gabrielli Zannoni aggiunse delle parti che facilmente si possono riconoscere. Nel telero di Pietro Liberi l'ampliamento comprende tutta la parte in cui è dipinto l'altare con i due candelabri, sulla destra, e anche il putto seduto sul gradino dell'altare stesso, che tiene in mano il copricapo vescovile (fig. 1). A questo sono da aggiungere anche i putti sulla sinistra, in piedi, sorreggenti la croce, nonché quelli tra le nuvole nella parte alta, sempre a sinistra guardando la tela (figg. 2-3). Il legame tra questi angioletti e quelli raffigurati in altre opere dello Zannoni è evidente, in particolare per la lavorazione dei panneggi "accartocciati" e per la scelta della gamma cromatica dell'incarnato. Si fa riferimento in

oggetti d'arte in Italia, provincia di Padova, "Bollettino d'arte, Ministero dell'educazione nazionale, Direzione generale delle antichità e belle arti", VII (Roma 1936), p. 158; M. CHECCHI, L. GAUDENZIO, L. GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, p. 621; G. BELTRAME, *Storia e arte in S. Tomaso Martire*, Padova 1966, pp. 153, 158, 231; C. DONZELLI, G. M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 192; BELTRAME, *Schede...* cit., p. 15; G. BELTRAME, *Pinacoteca di San Tomaso M. Guida illustrata*, Padova 1984, pp. 29-30, 32.





Figg. 2-3 - Francesco Zannoni, *Putti*, particolari dell'ingrandimento realizzato sull'opera di Pietro Liberi *Maria appare a San Tomaso Martire*. Padova, chiesa di San Tomaso Martire.

particolare alle rappresentazioni di putti nelle due pale conosciute di Zannoni: *San Carlo Borromeo e san Giuseppe da Copertino in estasi davanti alla Croce sostenuta da un angelo* (fig. 4), realizzata attorno al 1760 e collocata sul primo altare a destra guardando il presbiterio, nella Basilica di Sant'Antonio, e *San Gregorio Barbarigo che raccomanda alla Trinità nove alunni del Seminario* (fig. 5), dipinta alla metà degli anni sessanta per la chiesa di Santa Maria in Vanzo, presso il Seminario di Padova, delle quali si tratterà tra poco.

Nella pala raffigurante *San Tomaso Cantuariense innanzi a Cristo*, l'intervento del pittore di Cittadella fu ancora più importante. Si può riconoscere la sua mano in tutta la porzione destra della grande tela, raffigurante una moltitudine di personaggi che assistono alla visione di san Tomaso (fig. 6). Anche nella porzione a sinistra della tela è riconoscibile un inserto di Zannoni, nel particolare del giovane che legge un libro, con il tipico volto allungato, il taglio degli occhi ben definito e il naso affilato.

Probabilmente lo Zannoni realizzò anche alcuni personaggi all'interno della pala di Onofrio Gabrielli, dietro la figura di san Tomaso. I colori delle vesti e la tipologia dei volti si accordano, infatti, con le figure della parte destra della tela. Per quanto riguarda lo sfondo architettonico scelto dal pittore, si può riconoscere la volontà, anche se risolta non felicemente, di dare un'apertura spaziale al dipinto, riprendendo soluzioni di Francesco Zugno[23] o di Jacopo Guarana[24]. L'ampliamento realizzato dal pittore nelle due tele non sembra dopotutto alterare le parti originali, dimostrandosi un intervento non invasivo. Il pittore cercò di rifarsi, sia nella scelta cromatica che nella trattazione delle figure e delle vesti, alle opere originali, rivelando la sua natura di restauratore attento e scrupoloso. Non risulta dai documenti consultati, che siano stati compiuti altri interventi dopo quelli svolti da Zannoni, infatti si vedono chiari segni di degrado nelle due tele, soprattutto a causa del depositarsi sulla vernice di grandi quantità di polvere.

In questo periodo lo Zannoni fu forse impegnato anche nella campagna di decorazione del "Teatro Nuovo"[25], come sembra affermare il qua-

[23] Nel *Banchetto di Abigail e Nabal*, dello Zugno e del Battaglioli, si riconosce lo stesso genere di impostazione architettonica scelta dallo Zannoni nell'ampliamento della tela del Gabrielli, anche se rovesciata. Per informazioni sulla vita e le opere di Francesco Zugno si vedano G.M. PILO, *Francesco Zugno (1709-1787)*, Venezia 1958; R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di M. LUCCO, A. MARIUZ, G. PAVANELLO, F. ZAVA, tomo II, Milano 1995, pp. 201-218, 619-620.

[24] Sul tiepolesco Jacopo Guarana si veda PALLUCCHINI, *La pittura...* cit., pp. 260-276, 620-621; L. BARBON, *Gli affreschi di Jacopo Guarana nei palazzi Veneziani*, tesi di laurea, relatore prof. A. Mariuz, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001.

[25] Si tratta del teatro costruito e decorato tra il 1749 e il 1751, ristrutturato poi dallo

Fig. 4 - Francesco Zannoni, *San Carlo Borromeo e san Giuseppe da Copertino in estasi davanti alla croce sostenuta da un angelo*. Padova, Basilica di Sant'Antonio (foto pubblicata per gentile concessione del direttore della fototeca del *Messaggero di Sant'Antonio*).

Fig. 5 - Francesco Zannoni, *San Gregorio Barbarigo che raccomanda alla Trinità nove alunni del Seminario*. Padova, chiesa di Santa Maria in Vanzo presso il Seminario.

draturista Giuseppe Nicoletti in un documento risalente al 1753, conservato presso la Pontificia Biblioteca Antoniana[26]. Non si sono ritrovati altri documenti che confermino tale attività, che comunque si sarebbe sovrapposta a quella per la Basilica del Santo dove lo Zannoni fu molto attivo proprio a partire dai primi anni cinquanta del Settecento.

Per i francescani il pittore realizzò molti lavori di restauro, ma anche alcune interessanti opere pittoriche. Nel 1757 è testimoniato ad esempio il compimento della decorazione di una "coperta" che doveva servire per proteggere il Santissimo Sacramento, esposto nell'"apparato nuovo", progetta-

Jappelli tra il 1846 e il 1847 e oggi chiamato teatro "Giuseppe Verdi" (C. BERTINELLI, *Il teatro comunale Giuseppe Verdi di Padova*, Padova 1998).

[26] BAPd, AdA, b. 968, c. 72 (documento trascritto in A. SARTORI, *Basilica e convento del Santo*, in *Archivio Sartori, documenti di arte e storia francescana*, a cura di G. LUISETTO, I, Padova 1983, p. 312, scheda 125).

Fig. 6 - Onofrio da Messina con ingrandimento di Francesco Zannoni, *San Tomaso Cantuariense davanti a Cristo*. Padova, chiesa di San Tomaso Martire.

to e posto in opera da Giovanni Gloria tra il 1756 e il 1757[27]. Non si sa esattamente di cosa potesse trattarsi, dato che tale paramento è stato con tutta probabilità disperso, ma la notizia è comunque significativa, vista la singolarità della commissione. Alla realizzazione dell'"apparato" parteciparono artisti e artigiani i cui nomi ricorrono spesso nei registri di spese di questi anni: Giovanni Gloria attese al progetto e poi all'operazione di intaglio di tutta la struttura, mentre Domenico Clementi e i fratelli Soldà si occuparono rispettivamente della decorazione e della doratura "dei candelotti" dell'espositorio[28]. Solo alla fine del 1757 venne chiamato lo Zannoni per la realizzazione della "coperta dell'ostensorio"[29]. Per tale lavoro Francesco ricevette 8 lire, cifra piuttosto esigua se si considerano i pagamenti a favore del pittore in occasione di altre commissioni. Si tratta quindi di un'opera non impegnativa, che l'artista eseguì probabilmente in un arco di tempo molto breve.

Lo Zannoni sarebbe l'autore anche di un piccolo quadretto rappresentante un *Sant'Antonio leggente* (fig. 7), come proposto da Enrico Maria Dal Pozzolo[30]. La piccola tela fu probabilmente commissionata per la devozione privata dai frati del Santo, trovandosi originariamente in una delle stanze del convento, ma ora conservata presso il Museo Antoniano[31]. Su quest'opera non si hanno notizie precise, ma ciò che colpisce, oltre alle affinità con lo stile del pittore di Cittadella, è anche il debito nei confronti di Gaspare Diziani, a cui l'autore sembra rifarsi esplicitamente, "citando" la tela con *L'Eterno Padre tra san Francesco e sant'Antonio*, realizzata dal pittore bellunese per il baldacchino del Santo nel 1752. Il legame con il sant'Antonio del Diziani è evidente, ancora di più oggi che la grande tela è stata completamente restaurata, ma lo stile dello Zannoni sarebbe comun-

[27] In AdA sono emersi documenti che testimoniano le varie fasi di progettazione dell'espositorio, della cui realizzazione si tratterà più approfonditamente in altra sede.

[28] BAPd, AdA, b. 1092, *Polizze e Ricevute 1758*, filza 279, c. 2.

[29] BAPd, AdA, reg. 830, c. 97 r.; BAPd, AdA, b. 1091, *Polizze e Ricevute 1754*, filza 266, c. 43 r.; BAPd, AdA, b. 1092, *Polizze e Ricevute 1757*, filza 277, c. 54 r.

[30] Si veda la scheda E.M. DAL POZZOLO, in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. LORENZONI, Padova-Roma 1995, pp. 193-194.

[31] Inv. n. 154.

que individuabile nella trattazione del volto e nella scelta cromatica. Il santo viene rappresentato di profilo nell'atto di leggere i testi sacri, seduto, con il giglio in mano, lo sguardo assorto nella lettura. Lo stato di conservazione dell'opera è buono e la superficie è integra, permettendo così di cogliere la "pennellata lieve e discreta"[32] tipica del pittore di Cittadella. Secondo Dal Pozzolo lo stile ricorderebbe i testi maturi di Domenico Zanella, pittore documentato a Padova fino al 1739[33].

Nel frattempo lo Zannoni realizzò anche una pala da collocarsi sul primo altare della navata destra della Basilica. Si tratta di una delle pochissime opere pittoriche di certa attribuzione, giunte fino a oggi.

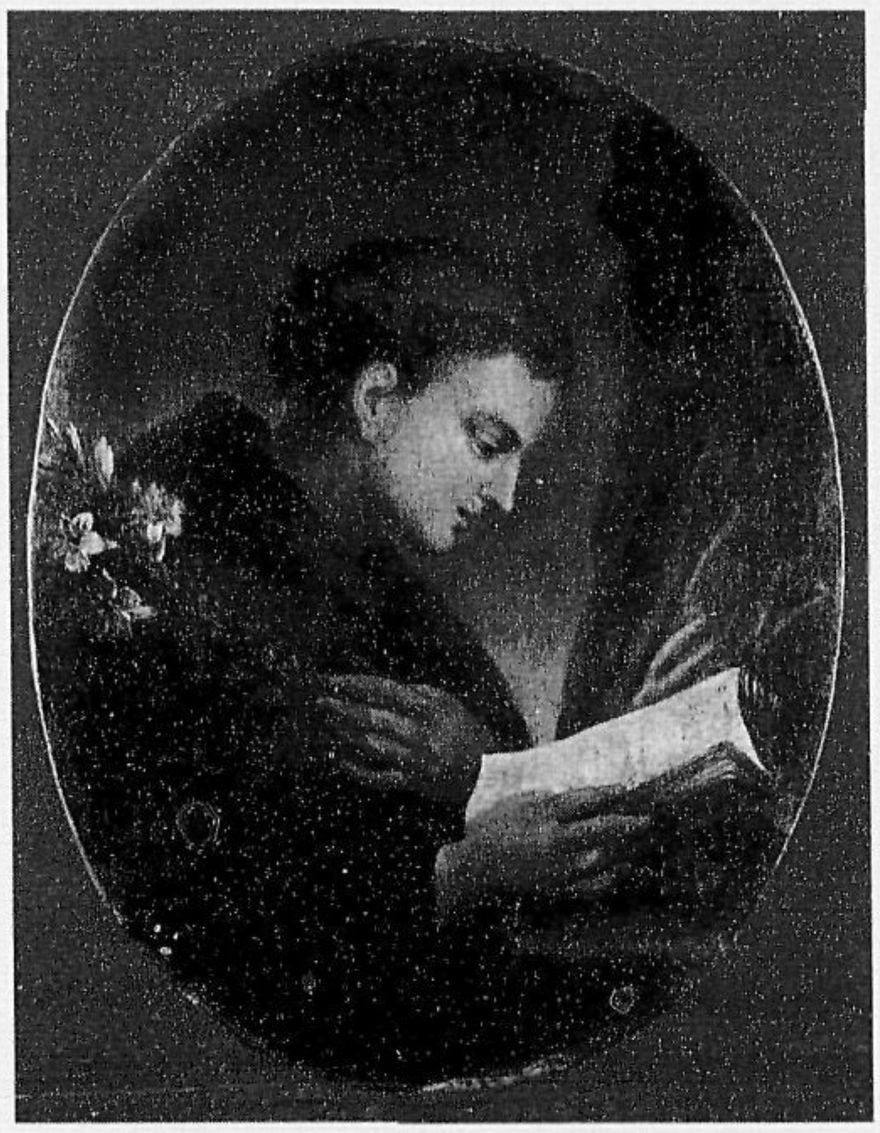


Fig. 7 - Francesco Zannoni (?), *Sant'Antonio leggente*. Padova, Museo Antoniano (foto pubblicata per gentile concessione del direttore della fototeca del *Messaggero di Sant'Antonio*).

L'opera rappresentante *San Carlo Borromeo e san Giuseppe da Copertino in estasi davanti alla croce sostenuta da un angelo* (fig. 4), venne descritta per la prima volta dal padre maestro Antonio Maria Sanseverini, autore di una storia del convento e della chiesa di Sant'Antonio, dalla sua fondazione all'anno 1760. Tra le carte si legge che "appoggiato alla Muraglia in prospetto a quello di S. Stanislao, vi è l'Altare di S. Carlo Borromeo e del Beato Giuseppe da Copertino [...]. La Palla vecchia, e due quadretti di miracoli di S. Carlo Borromeo sono pitture di Giovanni Battista Bisson Padovano, e la Palla nova di Francesco Zanoni. Sotto di essa si vede il Santissimo nome di Gesù in intaglio dorato dentro di un cristallo con soazza d'intaglio pure dorata, e due Angeli uno per parte anch'essi dorati"[34].

La data precisa di realizzazione della tela non è nota, ma è interessante a questo proposito la testimonianza di Pier Francescantonio Pigna, che nelle

[32] Si veda la scheda DAL POZZOLO, in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli...* cit., pp. 193-194.

[33] Per notizie sul pittore si veda P.L. FANTELLI, *Pittura padovana del Settecento: Domenico* Zanella, "Padova e il suo territorio, II (1987), 10, pp. 18-21.

[34] BAPd, cod. 693, A.M. SANSEVERINI, *Descrizione istorica del monastero e della Chiesa di S. Antonio da Padova*, ms., 1760, c. 139 r. e v.

Figg. 8-9 - Francesco Zannoni (?), *Putti reggicorona*. Padova, deposito dei Musei Civici.

sue memorie parla di "20 zecchini da esser impiegati nella pala dell'altare del nostro novello Beato Giuseppe da Copertino"[35]. Tale lascito risale al 1753, voluto da "Fra Agostino Cacciatori laico professo figlio del Convento d'Ancona" morto il 13 giugno di quello stesso anno. Il documento rafforza l'ipotesi dell'esecuzione della pala in un periodo compreso fra il 1753 e il 1760, anni in cui Zannoni fu assiduo frequentatore della Basilica. Il Rossetti, contemporaneo e amico del pittore[36], ne parlò già nella prima edizione della guida, risalente al 1765, confermando una datazione precedente alla metà degli anni sessanta del secolo. L'intellettuale padovano dimostrò di apprezzare l'opera del Santo lodando il pittore per "il disegno, l'armonia, la degradazione, il buon colorito"[37]. Per quanto attiene allo stile, si può far riferimento a quanto detto da Anna Maria Spiazzi[38], che definisce la pittura dello Zannoni fortemente legata al classicismo di Gregorio Lazzarini e alle scelte cromatiche di Giuseppe Camerata[39].

A questo proposito è possibile confrontare il piccolo angelo raffigurato nella pala del Santo, con alcune tavolette provenienti dalla chiesa dei Cappuccini e conservate nei depositi dei Musei Civici di Padova dal 1860, rappresentanti dei *Putti alati* (figg. 8-9)[40]. Non si conosce la data della loro

[35] BAPd, cod. 623, P.F., PIGNA, *Memorie*, ms., 1751-1791, c. 9.

[36] Il Rossetti ebbe "stretta amicizia con gli amatori di belle arti ... e tra gli altri col celebre Francesco Zannoni pittore padovano" (F. FANZAGO, *Elogi di tre uomini illustri: Tartini, Vallotti e Gozzi*, Padova 1792, p. 208).

[37] Cfr. ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1765, p. 36; ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1776, p. 36; ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1780, p. 36.

[38] A.M. SPIAZZI, *Dipinti del Seicento e del Settecento*, in *Le pitture del Santo a Padova*, a cura di C. SEMENZATO, Vicenza 1984, p. 186.

[39] Per informazioni su questi due pittori operanti tra Seicento e Settecento si veda PALLUCCHINI, *La pittura...* cit., alle voci corrispondenti.

[40] I due piccoli dipinti dei Musei Civici di Padova (inv. n. 599, 601) sono stati descrit-

esecuzione, ma dallo stile si possono far risalire sempre ad un periodo compreso fra gli anni cinquanta e sessanta del Settecento, avendo anche molte analogie con le raffigurazioni delle casse degli organi del Santo, dipinte nel 1753. Le due tavole rappresentano putti alati sorreggenti una palma e una corona, perciò essi dovevano far parte di una composizione più ampia con santi, a cui gli angioletti portavano i simboli del martirio. Dipinte a tempera su legno senza vernice, si trovano attualmente in uno stato di conservazione precario, mostrando tracce evidenti di puliture approssimative con spugne.

Il legame tra i putti in questione e l'angelo della pala di *San Carlo Borromeo e san Giuseppe da Copertino* è evidente, ma Enrico Maria Dal Pozzolo mette in luce anche un altro aspetto dello stile dello Zannoni, cioè il contatto con la cultura accademizzante del tempo e il riferimento a modelli cinquecenteschi, che rivelano un forte legame con la tradizione pittorica del passato e l'incapacità di rinnovamento che contraddistingue la pittura dell'artista di Cittadella.

Bisogna comunque considerare che Zannoni occupò un ruolo tutt'altro che marginale nella produzione pittorica della città. Infatti nell'elenco degli artisti iscritti alla Fraglia, nell'anno 1760, viene segnalato come "pittor figurista", tra i più pagati fra quelli segnati in lista assieme ad un pittore quale Giovan Battista Mengardi, apprezzato a tal punto da essere nominato dalla Serenissima Ispettore delle Pubbliche Pitture tra il 1779 e 1795, dopo il suo trasferimento definitivo a Venezia avvenuto nel 1767[41].

A metà degli anni sessanta lo Zannoni ricevette, pur essendo impegnato nei difficili restauri degli affreschi di Palazzo della Ragione, alcune importanti commissioni per opere pittoriche di cui solo una piccola parte è giunta fino a noi. Tra i dipinti perduti si annovera un affresco realizzato per

ti in E.M. DAL POZZOLO, [Schede] *539-540*, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, a cura di D. BANZATO, A. MARIUZ, G. PAVANELLO, Milano 1997, p. 429.

[41] Il Mengardi, dopo un'intensa attività a Padova, che lo portò ad affermarsi come specialista nella tematica sacra (note le opere per il Duomo, gli Eremitani, San Giovanni di Verdara, San Nicolò), diede buona prova anche nella decorazione a fresco di residenze private tanto da acquisire notevole fama che gli permise di essere accolto nell'Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura di Venezia, città dove decise, pertanto, di trasferirsi. Di fatto egli figura tra i pittori regolarmente iscritti alla Fraglia dall'anno 1771 fino al 1779, anno in cui fu nominato Ispettore alle Pubbliche Pitture, incarico prestigioso che condivise con Pietro Edwards e che ne fece uno degli esperti più qualificati nelle iniziative per la salvaguardia del patrimonio pittorico della Serenissima (cfr. PIETRUCCI, *Biografia...* cit., p. 186; L. OLIVATO, *Pittori e pubblici periti a Padova nel '700. Due elenchi inediti (con un nuovo documento inedito su G.B. Mengardi)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII (1979), pp. 96-97, 101).

l'avvocato e notaio Giorgio Brigo[42]. Nella sua casa "dietro Corte del Capitanio", si poteva ammirare una copiosa raccolta di quadri e opere a fresco[43], tra cui una attribuita da Giambattista Rossetti allo Zannoni. L'affresco era stato compiuto per una delle sale del palazzo, in cui vi erano "quattro storie romane dipinte a fresco; Curzio che si precipita nella voragine, del Signor Francesco Zanoni; Furio Camillo, che libera il Campidoglio dall'assedio, e Scipione African, che restituisce la giovane sposa di lui prigioniera al suo marito, entrambi di Francesco Fontebasso, e Muzio Scevola che si abbrucia la mano alla presenza di Porsena di Costantin Cedini"[44].

Sembra che queste scene si ispirassero alla decorazione di un'altra sala del palazzo, che Rossetti descrive come una "camera dipinta a fresco con alcuni fatti di storia romana, d'una maniera che ricorda l'età del Mantegna, ma forse l'autore è ancora più vecchio".

La presenza accanto allo Zannoni di artisti del calibro di Francesco Fontebasso[45] e di Costantino Cedini[46], mette in evidenza il fatto che il pittore fu apprezzato in quegli anni, pur essendo ancora legato ai modi di un attardato Barocco. Bisogna comunque ricordare che il "tiepolismo" e le forme "tardobarocche" resistettero fino all'ottavo decennio del Settecento.

[42] La sua attività forense lo portò a lavorare per la Presidenza dell'Arca del Santo per cui ricoprì l'incarico, svolto a partire dal 1774 di avvocato dell'Arca (BAPd, AdA, reg. 33, f. 64 r.), anche se sembra che fin dal 1772 fosse in relazione con i francescani della Basilica (BAPd, AdA, b. 1095, *Filza-Polizze 1772*, fasc. 302, f. 57 r.; BAPd, AdA, b. 1095, *Filza-Polizze 1772*, fasc. 302, f. 73 r.; BAPd, AdA, b. 1095, *Filza-Polizze 1773*, fasc. 303, c. 2 r.). Molto significativo è il fatto che il Brigo il 19 luglio del 1774 venisse incaricato di ritirare a nome di Zannoni il saldo per i restauri alla cappella di San Felice al Santo (BAPd, AdA, b. 1052, *Filza mandati 1774*, fasc. 209, f. 187 r. e v.). I due, quindi, probabilmente si conoscevano già da tempo, e ciò confermerebbe quanto detto dal Rossetti nell'edizione del 1765 della guida di Padova a proposito della commissione al pittore degli affreschi di casa Brigo.

[43] Nell'edizione del 1765 della guida del Rossetti si parla di una collezione di dipinti di valore tra cui il ritratto dell'umanista Marco Mantova Benavides di Domenico Campagnola e opere di artisti quali Padovanino, Jacopo Bassano, Bernardo Strozzi, per arrivare al Piazzetta e a Rosalba Carriera (ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1765, p. 315). Nell'edizione del 1776, con maggior dovizia di particolari si forniscono altre indicazioni sulla collezione (ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1776, pp. 326-327).

[44] ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1765, p. 315.

[45] L'opera più esaustiva sul pittore veneziano Francesco Fontebasso (1707-1769) è la monografia di Marina Magrini in cui si fa cenno anche agli affreschi perduti di palazzo Brigo: "Finora non è stato rintracciato questo palazzo, forse addirittura distrutto, che sarebbe sicuramente prezioso anche al fine di utili confronti con le decorazioni veneziane. La notizia del Rossetti, oltre a consentire una datazione anteriore al 1765, offre comunque una testimonianza della collaborazione tra Francesco e il Cedini, che in diverse opere, ad esempio nella chiesa di S. Barnaba a Venezia, dimostra di risentire dell'influenza del maestro più anziano" (M. MAGRINI, *Francesco Fontebasso*, Vicenza 1988, pp. 39-40). Per una bibliografia completa sull'opera del Fontebasso si veda: PALLUCCHINI, *La pittura...* cit., pp. 618-619.

[46] Per una bibliografia completa si veda PALLUCCHINI, *La pittura...* cit., p. 621.

In particolare la nuova nobiltà e la ricca borghesia continuarono a commissionare opere rispondenti ai modelli della prima metà del secolo, a volte però chiedendo una maggiore semplicità, effetto della diffusione della corrente razionalistica[47].

Per far luce sul periodo della commissione degli affreschi, sembra opportuno ricordare che il Cedini, a partire dal 1764, stabilì dei contatti con Venezia trasferendovisi entro il 1768[48], mentre il Fontebasso tornò dal viaggio in Russia nel 1762[49]. Quindi il periodo di realizzazione dell'opera padovana, considerato anche l'anno in cui per la prima volta ne parla il Rossetti, è circoscrivibile in un intervallo di tempo molto breve. Se il programma del ciclo, come d'altra parte sembra, fu unitario e quindi realizzato dai tre artisti contemporaneamente, se ne deduce che i lavori vennero compiuti tra il 1762 e il 1765, cioè fra il ritorno del Fontebasso dalla Russia e la citazione del Rossetti. Purtroppo i dati a disposizione sono così pochi che non è possibile formulare ipotesi più dettagliate sugli anni del completamento degli affreschi, ma si può chiarire la zona in cui si trovava il palazzo. Già dal 1730 Giorgio Brigo risulta abitare in "contra' del Patriarcato", dato che la casa era stata utilizzata anche come studio per le pratiche notarili[50]. Nelle *Notizie giornaliere*, Giuseppe Gennari riferisce un episodio accaduto alcuni anni dopo la morte del Brigo, avvenuta nel 1779[51]: "Addì 13 [luglio 1783], alle ore 23 cadde una pioggia dirotta con tuoni e fulmini, uno de' quali colpì in questa contrada de' Patriarca la casa del fu Giorgio Brigo avvocato, ora affittata al nobiluomo conte Trento, e vi fece

[47] Cfr. G. PAVANELLO, *Costantino Cedini*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXI (1972), p. 182.

[48] Nel 1764, Costantino Cedini presentò all'Accademia veneziana un disegno per un concorso, nel 1768 si iscrisse alla fraglia dei pittori veneziani, entrando nella bottega di Jacopo Guarana. Non si conosce l'anno preciso del trasferimento a Venezia del pittore, compreso comunque tra il 1764 e il 1768 (cfr. PAVANELLO, *Costantino*... cit., pp. 211-212; PALLUCCHINI, *La pittura*... cit., p. 276).

[49] Francesco Fontebasso era stato impegnato nella decorazione del Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo fin dalla primavera del 1761, chiamato dal conte Schuvalov. Vi rimase però solo sei mesi "Dopo la morte dell'Imperatore Pietro III egli, assieme al Grandizzi e al musicista Araia chiese le dimissioni e nell'autunno partì per l'Italia" (notizie tratte da MAGRINI, *Francesco*... cit., pp. 64-65).

[50] "Correndo l'anno della sua Salutifera Nattività 1730...in contrà del Patriarcato in casa...di me nodaro..." (ASPd, *Archivio Notarile*, notaio Giorgio Brigo, 6997, f. 15 r.).

[51] Il Brigo non compare più nei registri del Santo, dalla fine del 1778. Al 30 settembre 1779 risale un lascito a favore del nobile Giuseppe Aldrighetti, probabile erede "del fu Giorgio Brigo" (BAPd, AdA, b.1053, *Filza mandati 1779*, f. 209 r. e v.). Il 31 marzo del 1779 Giorgio Brigo era ancora vivo dato che a lui è intestata una ricevuta di pagamento (BAPd, AdA, b.1053, *Filza mandati 1779*, f. 23 r. e v.). Quindi la sua morte si può far comprendere tra il mese di aprile e il mese di settembre del 1779. È per tale motivo, che nell'edizione del 1780 della guida del Rossetti non è più indicato il Brigo.

non picciol guasto. [...]"[52]. Il fatto che il conte Decio Trento[53] nel 1783 lo avesse in affitto induce a pensare che i Brigo si fossero trasferiti in un'altra città, forse poco dopo la morte di Giorgio. Dalla nota del Gennari è possibile inoltre risalire al luogo in cui si trovava il palazzo, che nel 1810, come si ricava dal catasto napoleonico, era ancora in affitto alla vedova del conte Trento[54]. Dai mappali tale costruzione risulta essere situata lungo l'attuale via Livello, nell'antica "Contrada di Patriarca", dove ora c'è purtroppo un edificio completamente rinnovato, a seguito dei bombardamenti avvenuti durante la Seconda Guerra Mondiale. Si può quindi affermare che gli affreschi sono andati perduti irreparabilmente.

Un'opera dello Zannoni realizzata in quel periodo e ancora esistente, è invece la tela, collocata nel secondo altare a sinistra della chiesa di Santa Maria in Vanzo presso il Seminario di Padova, con *San Gregorio Barbarigo che raccomanda alla Trinità nove alunni del Seminario* (fig. 5). L'attribuzione della pala al pittore di Cittadella sembra certa e sostenuta già da coeve fonti padovane. Nell'edizione del 1765 della sua guida, il Rossetti afferma che "in questi giorni s'è eretto un nuovo Altare in onore del suddetto Beato Gregorio Barbarigo, la tavola è del Sig. Francesco Zanoni"[55]. Nelle due edizioni successive, Rossetti descrive la pala, che probabilmente nel 1765 era appena stata esposta sull'altare, o non ancora terminata[56]. Il Brandolese invece ne parla, senza però specificare l'anno di esecuzione[57].

In uno studio effettuato nel 1911 sulla chiesa in questione, Luigi Serena e Sebastiano Todesco occupandosi della descrizione delle opere conservate nell'edificio sacro, affermano che la pala era stata fatta dipingere a spese dell'abate Jacopo Facciolati[58] e che l'altare era stato restaurato nel

[52] GENNARI, *Notizie*... cit., p. 298.

[53] Secondo le memorie del Gennari, il conte Decio Trento fu letterato e accademico, originario di Venezia, sposato con Faustina Papafava, da cui non ebbe figli. Già nel 1777 risulta residente a Padova, in qualità di finanziatore degli scavi in Prato della Valle a seguito della scoperta dell'antico Zairo, ma risulta presente costantemente anche negli anni successivi, ricordato dal Gennari in particolare per le sue generose donazioni (notizie tratte da GENNARI, *Notizie*... cit., p. 136).

[54] "Papafava Faustina quondam Giacomo vedova Trento Decio, Contrada di Patriarca, Casa d'affitto" (ASPd, *Censo Provvisorio ex Napoleonico I serie*, *sezione V Teatro Nuovo*, vol. 10, mappale possessore n. 249).

[55] ROSSETTI, *Descrizione*... cit., 1765, p. 255.

[56] "[...] v'è l'Altare del B. Gregorio Barbarigo. Nella tavola si vede esso sopra le nubi in atto di raccomandare gli Alunni del suo Seminario alla Santissima Trinità, diversi de' quali sono ginocchioni dinanzi a lui, in attitudini modeste, e devote; opera del Signor Francesco Zanoni" (ROSSETTI, *Descrizione*... cit., 1776, p. 253; ROSSETTI, *Descrizione*... cit., 1780, p. 258).

[57] Cfr. BRANDOLESE, *Pitture*... cit., p. 74. Così anche il Moschini: MOSCHINI, *Guida*... cit., p. 147.

[58] Sulla vita di Jacopo Facciolati, erudito e collezionista di opere d'arte si vedano G. GENNARI, *Vita di Jacopo Facciolati*, Padova 1818; G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal*

1909 ed arricchito d'una nuova mensa di marmo[59]. Anche Dal Zotto, in un breve saggio[60] del 1963, sostiene che la commissione fosse partita dal Facciolati. Pur non essendo supportata da documenti, questa ipotesi non sembra così arbitraria, dato che, negli anni della realizzazione della pala, l'abate aveva assunto un ruolo importante all'interno del Seminario.

Per quanto concerne le scelte stilistiche che il pittore dimostrò prediligere nella realizzazione della pala, si può far riferimento ancora una volta all'influenza dello Zugno e del Guarana, da cui deriverebbero l'impostazione architettonico-scenografica e la scelta delle gamme cromatiche chiare e luminose[61]. A questi influssi va aggiunto il debito nei confronti di Gaspare Diziani e in particolare della tela della Basilica del Santo, più volte menzionata, con *L'Eterno Padre tra san Francesco e sant'Antonio*. Nell'impostazione della parte superiore della pala di Santa Maria in Vanzo ci sono evidenti analogie con il Dio Padre del Diziani, nonché con la disposizione degli angeli tra le nuvole. Il linguaggio di Zannoni è certamente meno "barocco" e teatrale rispetto alla "roboante" tela del Diziani, ma la posizione delle figure, alcune scelte cromatiche e la pennellata fluida si possono ricondurre all'artista di Belluno. Diziani dovette molto del suo stile alla pittura del maestro Sebastiano Ricci e a Giambattista Pittoni, e Zannoni dimostrò di essere sensibile anch'egli a queste influenze, rimanendo così legato a modi della pittura veneziana della prima metà del secolo.

Alla fine degli anni sessanta la produzione pittorica dello Zannoni si diradò a favore di quella di ripristino di affreschi antichi. L'artista si trasformò in un vero e proprio restauratore e anche le sue ultime prove in qualità di pittore furono legate a questa attività. Basti pensare ai rifacimenti e alle aggiunte arbitrarie realizzate dallo Zannoni in occasione del ripristino degli affreschi quattrocenteschi del Palazzo della Ragione[62] o alla realizza-

Vasari ai neoclassici, Torino 1964, pp. 208-210; C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano*, Firenze 1991, p. 128; F. MAGANI, *"Maiorum exempla et posterorum fidem". Le collezioni d'arte del Seminario Vescovile di Padova*, in *Il Seminario di Gregorio Barbarigo: trecento anni di arte, cultura e fede*, a cura di P. GIOS e A.M. SPIAZZI, Padova 1997, pp. 79-98.

[59] *Il Seminario di Padova. Notizie raccolte e pubblicate nella ricorrenza del III cinquantenario dalla Beatificazione del Card. Gregorio Barbarigo*, a cura di L. TODESCO e S. SERENA, Padova 1911, p. 428, nota 1.

[60] Cfr. A. DAL ZOTTO, *Santa Maria in Vanzo*, "Cor Cordis. Il seminario di San Gregorio Barbarigo", (giugno 1963), pp. 42-43.

[61] Cfr. A.M. SPIAZZI, *I dipinti della chiesa e della sacrestia*, in *Il Seminario di Gregorio...* cit., pp. 73-74.

[62] Ricordo a titolo di esempio l'aggiunta di un *San Sebastiano* (fig. 11) che il Grossato attribuì con sicurezza al pittore di Cittadella (L. GROSSATO, *La decorazione pittorica del Salone*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1963, pp. 45-67). Per i restauri si rimanda al paragrafo dedicato all'attività di ripristino di dipinti antichi dello Zannoni.

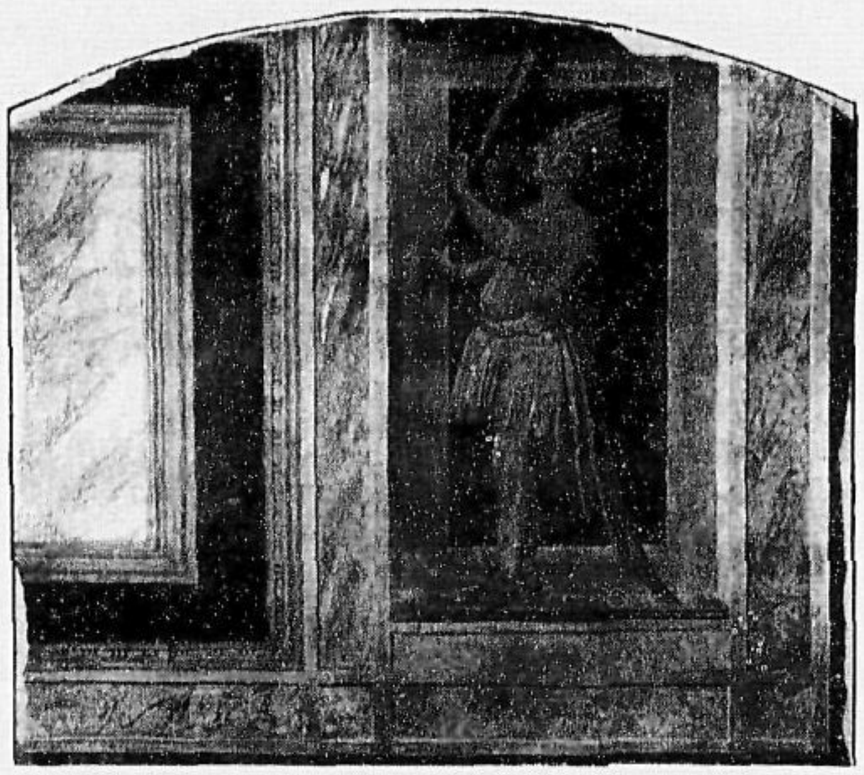


Fig. 10 - Francesco Zannoni, copia da Giotto della *Stultitia*. Padova, deposito dei Musei Civici.

zione della copia di uno dei monocromi della cappella degli Scrovegni a Padova, ora conservata presso il deposito dei Musei Civici della città[63]. A questo proposito Alessandro Prosdocimi testimonia che, prima dei restauri degli affreschi giotteschi svoltisi nel 1961, i monocromi alla base delle scene terminavano sulla parete nord verso l'abside con la figura della *Stultitia* (fig. 10) ripetuta due volte[64]. La seconda immagine di uno dei vizi capitali e parte del riquadro architettonico adiacente, non sarebbero altro, quindi, che una copia della pittura di Giotto vicina. Essa fu eseguita allo scopo di completare la zoccolatura, in occasione della chiusura di una porta che esisteva in questo punto e che metteva in comunicazione il coro con l'adiacente palazzo[65]. La pianta di Padova del Valle del 1784[66] mostra il palazzo Foscari ancora esistente, con la caratteristica facciata concava che seguiva il muro romano dell'Arena[67], ma già in quella data il corpo di collegamento dell'edificio con la cappella era scomparso e la porta era già stata chiusa. Mancando la documentazione relativa alla commissione del rifacimento è possibile ipotizzare per la sua esecuzione[68], un periodo compreso fra il 1779, anno del ritorno dello Zannoni da Ravenna, e l'anno della morte del pittore, il 1782.

[63] Si tratta di un'opera non inventariata, di cui ho accertato la presenza nel deposito grazie alla disponibilità del direttore del Settore Musei e Biblioteche, Davide Banzato, e della restauratrice Antonella Daolio.

[64] Cfr. A. PROSDOCIMI, *La copia del monocromo giottesco con la "Stultitia" alla cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LIII (1964), pp. 91-96.

[65] Il palazzo appartenuto agli Scrovegni, passò alla famiglia Foscari che lo possedette per quattrocento anni. Quindi, attorno al 1800, andò ai Gradenigo, in quanto Marta Foscari sposò Pietro Gradenigo (cfr. *I recenti lavori di restauro alla Cappella degli Scrovegni e le indagini esperite per la sua conservazione*, a cura di G. FABBRI COLABICH, A. PROSDOCIMI, G. SACCOMANI, Padova 1964, p. 31).

[66] Si veda *Pianta di Padova di Giovanni Valle (1784)*, a cura di L. GAUDENZIO, Padova 1968; *Padova il volto della città: dalla pianta del Valle al fotopiano*, a cura di E. BEVILACQUA e L. PUPPI, Padova 1987.

[67] Cfr. A. PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLIX (1960), pp. 9 (fig. 2), 11 (fig. 3).

[68] La ricerca fra le carte inventariate dell'archivio della famiglia Foscari-Gradenigo, nel fondo *Gradenigo da Rio Marin* ora conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, non ha portato al rinvenimento di documenti relativi all'esecuzione della copia della *Stultitia*.

Fig. 11 - Francesco Zannoni (?), *San Sebastiano*. Padova, Palazzo della Ragione.

Durante i restauri, effettuati negli anni in cui scrisse il Prosdocimi, su parere del Consiglio Superiore la pittura venne staccata da Leonetto Tintori e la porta, pur rimanendo murata, fu messa in evidenza[69]. Il Tintori, che si occupò del restauro della cappella, intervenne anche sulla copia della *Stultitia* di Giotto in modo da metterne in risalto i colori, rendendo più semplice l'identificazione del pittore che l'aveva eseguita. L'attribuzione allo Zannoni, si può così provare riconoscendo il suo stile nei toni pastello e nelle morbide pennellate.

L'artista cittadellese si dimostrò interessato anche all'acquisto di disegni di artisti di fama, pratica diffusa tra i pittori. Un accenno di questo interesse, di cui purtroppo non si sa nulla di preciso, è dato dal possesso da parte del pittore di un libro di disegni "di mano di Michelangelo Buonarroti". Tale volume fu venduto da Zannoni il 30 dicembre del 1781 a Giovanni de Lazara per 66 lire. La notizia del libro di disegni è significativa, perché ci fa capire meglio quali fossero i modelli dello Zannoni, legato stilisticamente a modi del classicismo di Gregorio Lazzarini e amante, evidentemente, della pittura rinascimentale, molto apprezzata in un questo periodo. Sembra inoltre che l'artista avesse arricchito il libro con suoi disegni "nel cartone e nei riguardi"[70], dato che il gusto

[69] I restauri si svolsero in un periodo compreso fra il 1961 e il 1963. Si veda *I recenti lavori di restauro...* cit.

[70] Ringrazio Marco Callegari, che mi ha fatto partecipe della scoperta di questa nota contenuta in un catalogo conservato nei depositi della Biblioteca Civica di Padova. Secondo la sua l'opinione si tratterebbe di un catalogo che riporta la lista dei libri della collezione di Giovanni de Lazara. Tale ipotesi rientra in un studio che Callegari sta eseguendo allo scopo di ricostruire la biblioteca dispersa di Giovanni de Lazara. Riporto di seguito la nota così come mi è stata fornita: "204- Buonarroti, Michelangelo. I Termini da Lui dipinti per ornamento della Cappella Sistina, e le figure che mettono in mezzo le finestre incise da Adamo Mantovano. Senza data di luogo ne anno in 4° con fig. n. 73 (A2)* (Questo libro era del pittore Francesco Zannoni de Cittadella che vi lasciò alcuni suoi disegni nel cartone e né riguardi; fu acquistato da Lui li 30 Decembre 1781 per lire 66). *Il Cicognara nel suo Catalogo Tom. I pag. 341 lo registrò Profeti, Sibille ed altre figure da lui disegnate incise da Adamo Mantovano tav. 73 in 4°. Esemplare, come questo, di prima nitidezza e freschezza" (BCPd, n. ingr. 78243, [*Catalogo dei libri di Belle Arti di Giovanni de Lazara*], ms. XIX sec., c. 59).

e l'uso del tempo prevedeva l'aggiunta di personali revisioni delle antiche pitture.

Dell'estremo periodo della vita dello Zannoni non sono giunte informazioni sufficienti per capire se l'attività pittorica fosse cessata completamente a favore di quella di restauro, ma è evidente che dopo le opere degli anni sessanta e settanta la sua attività si fosse sempre più orientata verso la realizzazione di complessi interventi di ripristino di antiche pitture, attività che lo rese ben presto famoso.

Zannoni restauratore

La prima notizia di un intervento di restauro[71] realizzato da Zannoni risale al 1748, anno in cui il pittore ricevette la commissione per il ripristino di alcuni affreschi nella sala capitolare della Scuola del Santo[72]. Da sempre l'umidità, dovuta ad infiltrazioni e a risalita capillare era stata causa di danni e quindi di interventi di ripristino sui famosi affreschi della sala, ma solo alla metà del XVIII secolo i presidenti della confraternita decisero di commissionare dei restauri radicali[73].

Il 18 agosto il pittore ricevette l'incarico[74] dalla "speciale Banca" della "fratalea" di operare – laddove ve ne fosse stato bisogno – sulle pitture della sala capitolare, essendo già stata provata la maestria dello Zannoni, che poco tempo prima aveva restaurato tre affreschi "sopra il luogo della Banca Vecchia". I tre dipinti citati sarebbero identificabili con quelli della parete settentrionale, ovvero, a partire da sinistra: la raffigurazione della

[71] Per una visione generale dell'attività di restauro dello Zannoni si veda R. RIGATO, *Francesco Zannoni di Cittadella: restauratore di dipinti nella seconda metà del XVIII secolo*, "Progetto restauro", IX (marzo 2003), n. 26, pp. 31-34.

[72] Per la storia della confraternita e della decorazione della sala capitolare della Scuola del Santo si vedano A. SARTORI, *L'Arciconfraternita del Santo*, Padova 1955; P. ZAMPETTI, *La scuola del Santo*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. SEMENZATO, Vicenza 1984, pp. 75-118; E.M. DAL POZZOLO, *Padova 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, tomo I, Milano 1996, pp. 168-186, 223.

[73] Come si può vedere nella raccolta di documenti pubblicata dal padre Sartori, nei verbali delle adunanze della Banca della confraternita fra il XVII e il XVIII secolo, sono segnalate le diverse forme di degrado a cui andavano incontro gli affreschi, nonché i loro possibili rimedi (A. SARTORI, *Basilica e convento del Santo,* in *Archivio Sartori, documenti di arte e storia francescana* a cura di G. LUISETTO, I, Padova 1983, p. 871).

[74] ASPd, *Scuole religiose di Padova*, *Scuola del Santo*, b. 38, f. 20 e b. 113. Il documento citato è stato pubblicato da Bernardo Gonzati, da Antonio Sartori e solo in parte da Danilo Negri e da Laura Sesler in un loro saggio sui restauri nella Scuola del Santo (cfr. B. GONZATI, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, I, Padova 1852, p. CXLIII, doc. CXL; D. NEGRI-L. SESLER, *Interventi di restauro nella Scuola del Santo*, "Il Santo", XXI (1981), pp. 657-668; SARTORI, *Basilica...* cit., pp. 912-13, scheda 26).

Mula che si prostra davanti all'Eucarestia attribuito a Girolamo Tessari; al centro, *Sant'Antonio che fa trovare il cuore di un avaro nel forziere*, attribuito a Francesco Vecellio; a destra *Un neonato proclama l'innocenza della madre*, opera di Tiziano. Sotto a questi tre affreschi sta infatti il grande "banco" utilizzato dai priori della confraternita fin dalla creazione della sala nel 1504. Il lavoro dello Zannoni su tali pitture era stato apprezzato dai confratelli, anche perché il restauratore si era dimostrato onesto nella richiesta del compenso, limitandosi a pretendere un solo "cecchino" per quadro.

In occasione dell'incarico accordatogli, il pittore realizzò una perizia in cui evidenziò tutti gli effetti negativi prodotti sulle pitture dai risarcimenti realizzati nei secoli precedenti[75]. Le ridipinture realizzate su malte sollevate e i ritocchi ad olio furono solo alcuni dei "difetti" riscontrati e a cui il pittore decise di porre rimedio "accompagnando il necessario con l'arte in modo, che si renda eguale alla vecchia Pittura". Tale concetto risponde chiaramente ad un gusto diffuso attorno alla metà del XVIII secolo, secondo il quale la realizzazione *ex novo* di intere porzioni di affresco era lecita, in quanto ciò che si riteneva utile era la riproduzione della "vecchia pittura", non la conservazione dell'esistente[76].

Purtroppo sui lavori compiuti per la sala capitolare non si hanno notizie precise, se non quelle relative ad alcuni pagamenti effettuati poco tempo dopo la commissione[77]. Tuttavia, l'importanza di tale incarico fu notevole, garantendo allo Zannoni una serie di altri lavori per i frati del Santo.

A partire dal 1753 il pittore fu infatti attivo in Basilica per il restauro dei casamenti d'organo[78] che erano stati danneggiati dal terribile incendio scoppiato all'interno della chiesa il 29 marzo 1749[79]. Il rogo, coinvolgendo la zona del coro e delle cupole, aveva provocato molti danni[80], tali da

[75] ASPd, *Scuole religiose di Padova*, *Scuola del Santo*, b. 38, f. 21 e b. 113. Il documento è in GONZATI, *La Basilica...* cit., I, pp. CXLIV-CXLV, doc. CXLI; NEGRI-SESLER, *Interventi...* cit., pp. 657-658; SARTORI, *Basilica...* cit., I, p. 913, scheda 26.

[76] A questo proposito si veda A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 154-163.

[77] ASPd, *Scuole religiose di Padova*, *Scuola del Santo*, b. 38, f. 19 e b. 113.

[78] I primi documenti riguardanti gli organi provengono dall'Archivio dell'Arca e furono raccolti da padre Sartori (*Basilica...* cit., pp. 308-323). Essi partono dal XV secolo, ed evidenziano la cura con cui tali strumenti venivano conservati e abbelliti.

[79] Antonio Sartori (*Basilica...* cit., pp. 170-188) ha pubblicato molti documenti che descrivono nei minimi particolari le varie fasi dell'incendio. Questi sono utili anche per capire come si svolsero i restauri all'interno della Basilica negli anni successivi al tragico evento.

[80] Nell'incendio andò distrutto anche lo stupendo coro dei Canozi: cfr. GONZATI, *La Basilica...* cit., I, pp. 64-72; G. FIOCCO, *Lorenzo Canozio e la sua scuola*, "Il Santo", I (1961), fasc. 2, pp. 12-21; A. SARTORI, *I cori antichi della chiesa del Santo e i Canozi-dell'Abate*, "Il Santo", I (1961), fasc. 2, pp. 22-65; A. CALORE, *Il coro e il presbiterio della Basilica del*

richiedere l'istituzione di una "Commissione Incendio" che si occupò per otto anni[81] di sovrintendere ai lavori di ripristino delle opere d'arte distrutte, oppure del loro rifacimento[82].

I restauri degli organi e delle casse lignee che li contenevano si collocano in un periodo compreso fra il 1751 e il 1753 durante il quale molte maestranze parteciparono al loro ripristino. Solo a partire dal maggio del 1753 l'Arca del Santo dispose l'inizio del restauro delle decorazioni dei prospetti esponendo gli "stridori" per la scelta dell'artista addetto alle dorature, per lo scultore che si sarebbe dovuto occupare della realizzazione di alcune statue e infine per il pittore che avrebbe dovuto attendere alla ridipintura delle immagini figurative delle due casse d'organo danneggiate e rifatte[83]. Pochi giorni dopo il pittore Giuseppe Nicoletti[84] si propose alla Presidenza dell'Arca come persona di abilità già provata "nelli modelli della Cantoria" per "la fatura suddetta di pittore, cioè per ornati, Rabeschi, Folgiami, Chinesi, ed altro di questo genere"[85], sostenendo inoltre che Francesco Zannoni "Pittore ben noto e discreto" sarebbe stato l'artista più adatto per il rifacimento delle figure delle casse degli organi. La Presidenza dell'Arca decise di chiamare lo Zannoni il 30 luglio[86], ordinandogli di fare "le figure simili nelle Casse degli Organi a quelle [che] esistono nell'altre due Casse di quelli rimaste dall'incendio"[87]. Zannoni quindi lavorò sui due casamenti d'organo ricostruiti dopo l'incendio, ma in un documento del 28 ago-

Santo vicende storiche e artistiche nel sec. XV, "Il Santo", XXXVIII (1998), fasc. 1, pp. 69-98.

[81] A questo proposito è interessante considerare che fu realizzato un registro di spese per i restauri dovuti all'incendio. Tale volume è conservato presso la Pontificia Biblioteca Antoniana, tra le carte dell'Archivio dell'Arca del Santo, e sul frontespizio sta scritto: *Nota offerte per restauro in seguito incendio chiesa 1749*. Esisteva quindi una cassa incendio, nata dalle offerte dei fedeli (BAPd, AdA, reg. 830).

[82] Vennero coinvolte nelle operazioni di restauro tutte le personalità più in vista della città, quali il Podestà, i Presidenti dell'Arca del Santo e molti altri (SARTORI, *Basilica*... cit., p. 178, scheda 13; SARTORI, *Basilica*... cit., p. 179, scheda 22).

[83] BAPd, AdA, b. 40, *Foglio delle Parti 1747-1763*, alla data.

[84] Notizie su questo pittore e architetto vengono fornite dal Pietrucci (*Biografia*... cit., p. 205).

[85] BAPd, AdA, b. 968, f. 72 (documento citato in SARTORI, *Basilica*... cit., p. 312, scheda 125).

[86] Inizia così, da questa data, una lunga collaborazione con i frati del Santo, per vari restauri, ma anche per la realizzazione di opere d'arte. Il Torresi fa invece, erroneamente risalire l'inizio dei rapporti fra il pittore e i frati, al 1784, anno in cui lo Zannoni era già morto. Anche trattandosi di un errore di stampa, da correggere con 1774, l'inesattezza comunque persiste (A.P. TORRESI, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999, p. 149).

[87] BAPd, AdA, b. 40, *Foglio delle Parti 1747-1763*, alla data.

sto 1753 la Presidenza diede disposizione affinché venissero spostate le "armadure", ovvero le impalcature, dalle casse nuove a quelle vecchie "per far anco in quelle tutto l'occorrente"[88]. Il suo fu quindi anche un lavoro di restauro, oltre che di totale rifacimento delle pitture irrimediabilmente perdute.

Le figure a cui Zannoni si sarebbe dovuto ispirare, erano quelle dipinte nel corso del 1718 dal pittore Giovan Battista Cromer[89], artista padovano di discreta fama, impegnato anche nella realizzazione di altri lavori per la Basilica. Attraverso l'osservazione dei casamenti degli organi ora conservati presso il convento del Santo e nel presbiterio del duomo di Piove di Sacco, è stato possibile individuare precisamente i punti in cui intervenne lo Zannoni riconoscendo anche le casse completamente ridipinte da lui e quelle solo restaurate, caratterizzate dalla compresenza di decorazioni di stile diverso, quelle del pittore cittadellese e quelle originali del Cromer[90].

Tutti i quattro casamenti mostrano una decorazione caratterizzata da immagini di *Putti festanti con strumenti musicali e spartiti, tra racemi vegetali* (fig. 12). A queste sono da aggiungere dei monocromi realizzati negli spazi fra gli arconi ospitanti le canne d'organo. Essi rappresentano figure "alla raffaellesca" purtroppo non identificabili per il cattivo stato di conservazione, e strumenti musicali uniti da tralci ed arabeschi. Le figure del Cromer, aiutato per l'occasione da Domenico Maria Clavarini[91], presentano forme più allungate, sottili, mentre quelle del pittore di Cittadella mostrano una struttura "massiccia", le pieghe delle vesti che fasciano i putti sono svolazzanti e spigolose secondo un modello consueto per l'artista.

I primi pagamenti al pittore sono documentati a partire dall'ottobre del

[88] BAPd, AdA, b. 40, *Foglio delle Parti 1747-1763*, alla data.

[89] Sul pittore padovano Giovanni Battista Cromer (Padova 1665-1745) si veda P. TOLDO, *Precisazioni biografiche su artisti padovani*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLIX (1960), n. 2, pp. 54-60; SARTORI, *Basilica...* cit., p. 311, scheda 84; A. SARTORI, *Guida della Basilica del Santo, varie, artisti e musici al Santo e nel Veneto*, in *Archivio Sartori, documenti di storia e arte francescana*, a cura di G. LUISETTO, IV, Padova 1989, p. 113, scheda 115; SARTORI, *Guida...* cit., pp. 113-114, scheda 115.

[90] Sulle decorazioni degli organi della Basilica ha scritto, in occasione di una tesi di laurea relativa agli ornamenti pittorici degli organi di Padova e della diocesi, Bianca Mazzanotto. Nel suo lavoro vi è un accenno al ruolo svolto dai diversi artisti che nel corso dei secoli parteciparono alla decorazione delle casse, non si precisa invece il luogo in cui ora si trovano i casamenti degli organi (B. MAZZANOTTO, *Decorazioni pittoriche negli organi di Padova e della diocesi*, tesi di laurea, relatore prof. A. Mariuz, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001, pp. 95-96, 324). Per un approfondimento su tali argomenti si rimanda ad un mio lavoro più dettagliato, di prossima realizzazione.

[91] Per avere alcune notizie sul pittore Domenico Clavarini (o Claverini) al Santo si veda SARTORI, *Guida...* cit., p. 112, scheda 111.

Fig. 12 - Francesco Zannoni, particolare di un prospetto d'organo con *Putto musicante*. Padova, convento di Sant'Antonio.

1753[92] susseguendosi con una certa continuità fino al 20 luglio 1754[93], ma lo Zannoni comunque, terminata l'opera per gli organi, continuò a lavorare in Basilica. Nell'anno successivo al completamento delle "figure" per le casse, gli venne affidato il risanamento di due tele collocate in due diversi altari delle cappelle radiali, lungo il deambulatorio della Basilica. Si tratta della pala di Giambattista Piazzetta, rappresentante *La decollazione di Giovanni Battista*[94] e della pala del Pit-

[92] BAPd, AdA, reg. 830, f. 38 v. (SARTORI, *Basilica...* cit., p. 313, scheda 135).

[93] BAPd, AdA, reg. 830, f. 84 v. (SARTORI, *Basilica...* cit., p. 313, scheda 137); BAPd, AdA, b. 1091, *Polizze e ricevute 1754*, filza 267, f. 53 (documento trascritto, ma non integralmente in SARTORI, *Basilica...* cit., p. 313, scheda 141); BAPd, AdA, reg. 830, f. 87 r. (documento trascritto, ma non integralmente in SARTORI, *Basilica...* cit., p. 313, scheda 142); BAPd, AdA, b. 1091, *Polizze e ricevute 1754*, filza 267, f. 75 (documento trascritto, ma non integralmente in SARTORI, *Basilica...* cit., p. 313, scheda 143); BAPd, AdA, b. 1091, *Polizze e Ricevute 1754*, filza 266, f. 3 v.; BAPd, AdA, reg. 830, f. 87 v. (documento trascritto, ma non integralmente in SARTORI, *Basilica...* cit., p. 313, scheda 144); BAPd, AdA, b. 1091, *Polizze e Ricevute* 1754, filza 267, f. 99; BAPd, AdA, reg. 830, f. 88 v. (documento trascritto, ma non integralmente in SARTORI, *Basilica...* cit., p. 313, scheda 145); BAPd, AdA, b. 1091, *Polizze e Ricevute 1754*, filza 266, f. 7 r. Inoltre, nel registro 830 dell'Archivio antico dell'Arca, relativo ai restauri realizzati a seguito dell'incendio del 1749, sono segnalati molti pagamenti a favore di Giuseppe Nicoletti, Domenico Clementi e a Francesco Zannoni, per la doratura e il restauro delle casse degli organi, a partire dal 1753 fino al luglio 1754 (BAPd, AdA, reg. 830, ff. 82-88).

[94] Le vicende di quest'opera d'arte sono piuttosto complicate: quando nel 1734 la Presidenza dell'Arca del Santo decise di far decorare le nuove cappelle radiali del coro della Basilica, Domenico Clavarini ricevette l'incarico di eseguire la *Predica del Battista nel deserto*. Presentata nel luglio del 1736, l'opera venne rifiutata e il 15 aprile del 1737 fu stipulato il contratto con il Piazzetta per l'esecuzione della presente pala, ma fino al 1741 il pittore non mise mano all'opera. Il 30 dicembre 1744 il presidente della Veneranda Arca, Aliduse

toni raffigurante *San Bartolomeo*[95], ora esposte presso il Museo Antoniano. Le due tele avevano già subito vari restauri sin dai primi anni successivi alla loro realizzazione[96], ma nel 1755 si sentì nuovamente la necessità di intervenire sulle opere, probabilmente troppo esposte all'umidità. L'incarico fu affidato allo Zannoni, che il 21 maggio venne incaricato dall'Arca di "dar l'imprimidura di biacca con oglio per difesa delle pitture"[97].

L'artista si limitò ad operare sul retro delle due pale allo scopo di isolarle dall'umido, attraverso l'uso della "biacca ad olio"[98], ma i documenti ritrovati testimoniano l'uso di altri materiali oltre alla biacca, ovvero l'utilizzo della "pegola incatramata" spesso utilizzata come mezzo per isolare le tele dal muro[99]. In tutto furono spese "L. 44", una cifra abbastanza contenuta, se si considera che alcuni anni prima il Pittoni aveva richiesto 440 lire per il restauro della pala da lui realizzata. I restauri dello Zannoni riuscirono comunque solo a rallentare un processo di deterioramento in realtà inevitabile vista la collocazione delle due pale, posizionate in cappelle buie e umide.

Si deve attendere fino al 1762 per avere notizie sull'inizio dei lavori di ripristino del grande ciclo astrologico del Palazzo della Ragione, intervento durato ben otto anni, che permise allo Zannoni di diventare uno dei più ricercati restauratori di dipinti di "primitivi" del territorio veneto. La commissione avvenne il 16 novembre del 1761 a cinque anni dal terribile "turbine", che aveva distrutto la copertura del palazzo[100]. Il restauro si era

Buzzaccarini, annunciò che la *Decollazione* era stata ultimata, e il 19 gennaio dell'anno successivo essa venne collocata sull'altare della cappella Alvarotti (cfr. SARTORI, *Basilica...* cit., pp. 628-629; F. BENEDETTUCCI, [scheda] in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di G. LORENZONI, E.M. DAL POZZOLO, Padova-Roma 1995, pp. 177-178).

[95] Per avere informazioni sulla tela e sulla figura del Pittoni, si veda F. ZAVA BOCCAZZI, *Pittoni*, Venezia 1979; DAL POZZOLO, [scheda] in *Basilica del Santo...* cit., pp. 171-172.

[96] La pala del Piazzetta aveva subito già un restauro nel 1754 (SARTORI, *Basilica...* cit., p. 629, scheda 41), mentre la pala del Pittoni aveva evidenziato, fin dal 1735, molti segni di deterioramento tanto che nel 1737 fu chiamato lo stesso Pittoni per porre rimedio ai danni dovuti alla risalita di umidità (SARTORI, *Basilica...* cit., p. 630, schede 62, 65).

[97] BAPd, AdA, b. 40, *Foglio delle parti 1747-1763*, 21 maggio 1755 (documento trascritto, ma non completamente, in SARTORI, *Guida...* cit., p. 157, scheda 416).

[98] Termine usato da Alessandro Conti per indicare il carbonato basico di piombo mescolato con olio, usato appunto come isolante (A. CONTI, *Manuale di restauro*, Torino 1996, pp. 9, 377).

[99] BAPd, AdA, b. 1091, filza 272, f. 36; BAPd, AdA, b. 1091, filza 273, f. 26 (documenti trascritti in SARTORI, *Basilica...* cit., p. 629, scheda 42).

[100] ASPd, *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 50, foglio privo di numerazione. Dei restauri parla anche il Rossetti nelle varie edizioni della sua guida, lodandolo per la maestria dimostrata dal pittore (ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1765, p. 283; ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1776, p. 286).

dimostrato necessario, viste le condizioni in cui versavano gli affreschi esposti da tempo alle intemperie, tanto che a più di due anni dall'inizio dei lavori, precisamente nel gennaio 1764, la dirigenza della città fece acquistare una preziosa copia dell'*Astrolabium Planum* di Pietro d'Abano per permettere allo Zannoni di ricostruire alcuni riquadri del ciclo di affreschi, ritenuto all'epoca opera di Giotto[101]. Il pittore fu inoltre affiancato dall'abate Antonio Rocchi, che il consiglio cittadino aveva nominato quale consulente per l'interpretazione iconografica delle immagini da ripristinare[102]. Si può infatti affermare che attualmente il ciclo viene visto così come lo "ricostruì" lo Zannoni, il quale, come hanno dimostrato i restauri avvenuti nei secoli successivi, intervenne anche sulle cornici, uniformandole tutte secondo uno stile tipicamente tardo gotico[103]. Il pittore restaurò i dipinti utilizzando le tempere laddove aveva voluto coprire parte delle scene e ad affresco solo nelle zone dove l'intonaco era ormai caduto (figg. 13-14), dimostrando una sensibilità particolare per l'originale e anticipando quello che oggi viene definito il "criterio della reversibilità". Il termine dei lavori è da fissare al 1770[104], anno in cui lo Zannoni ricevette l'eccezionale cifra di

[101] ASPd, *Strade, Piazze, Fabbriche,* b. 50, 22 gennaio 1764.

[102] I contatti fra il Rocchi e lo Zannoni non si interruppero neppure dopo la partenza dell'abate per Venezia, ciò lo si deduce da una lettera scritta nel 1769 da Antonio Rocchi a Giuseppe Gennari in cui chiese notizie sullo stato dei lavori nel Palazzo della Ragione. (Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, cod. 620, vol. 11, Lettera di Antonio Rocchi a Giuseppe Gennari, Venezia 18 dicembre 1769).

[103] Importanti a questo proposito, sono stati i saggi di pulitura eseguiti dal Moschetti prima e dal Prosdocimi poi nella prima metà del '900 (cfr. A. MOSCHETTI, *Gli antichi restauri e il ritrovamento degli affreschi originali nella Sala della Ragione*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XII (1910), pp. 35-52; A. PROSDOCIMI, *Restauro agli affreschi del Palazzo della Ragione*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LI (1962), pp. 7-40). Sulla storia e la cronologia dei restauri avvenuti in Palazzo della Ragione si veda: A.M. SPIAZZI, *Gli affreschi restaurati dal Cinquecento al Novecento*, in *Il Palazzo della Ragione di Padova. Indagini preliminari per il restauro. Studi e ricerche*, a cura di A.M. SPIAZZI, Treviso 1998, pp. 69-85; A.M. SPIAZZI, *Il restauro degli affreschi e delle superfici decorate*, in *Padova. Il Palazzo della Ragione. Restauri dal 2000 al 2003*, a cura di A.M. SPIAZZI e D. BANZATO, Padova 2003, pp. 10-17.

[104] In una lettera dell'abate Antonio Rocchi a Giuseppe Gennari si parla della fine imminente dei lavori nel Salone: "Ringrazio vivamente V. S. Illustrissima dell'attenzione presasi di sollecitare codesti signori Presidenti a divenire finalmente a qualche risoluzione riguardo ai miei studi impiegati pel ristauro di codesta Sala della Ragione; e tanto più ne la ringrazio quanto che sento che la cosa sia per ultimarsi di giorno in giorno, e che sarà proporzionata alle fatiche sostenute. Sto atteso e cercato che l'affare termini da se con polizia e soddisfazione comune. Per altro come mi sarebbe assai spiaciuto che fosse andato a terminare con isgarbatura, e trascuranza, oppure con qualche altro modo poco conveniente; così sarei forse disceso a qualche passo forte, sebbene contro il mio temperamento e la mia voglia, ma per impegno. Perciò sono molto contento ch'abbia a terminare con mia ed altrui soddisfazione [...]. V. S. Illustrissima si mantenga sano, che vivamente il desidero, riverisca tutti di sua

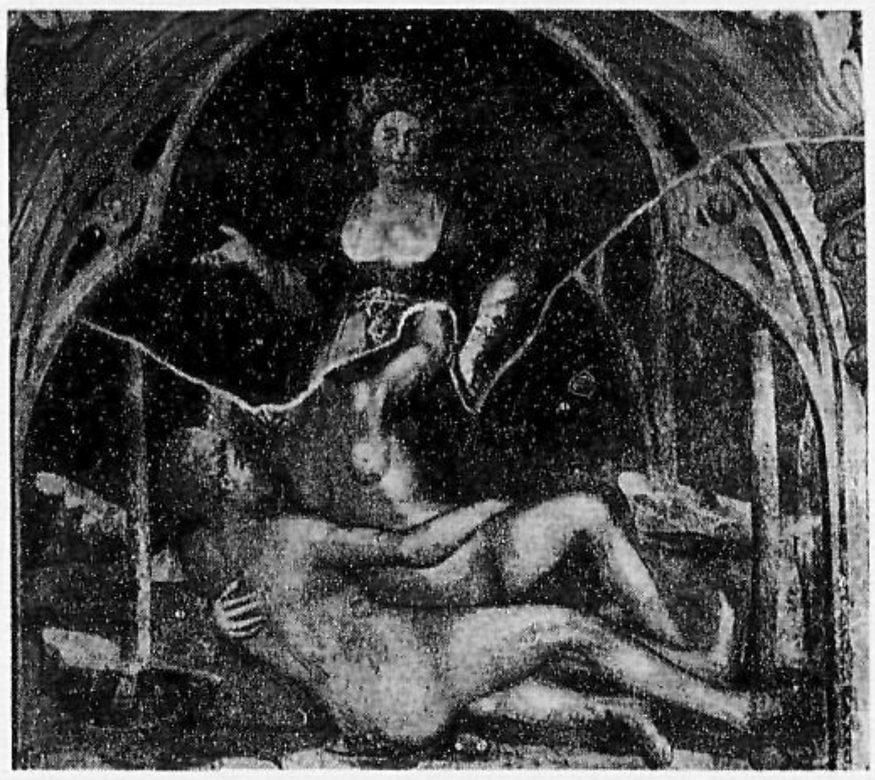


Fig. 13 - Francesco Zannoni, *Cortigiana* e Miretto (?), *Due amanti*. Padova, Palazzo della Ragione.

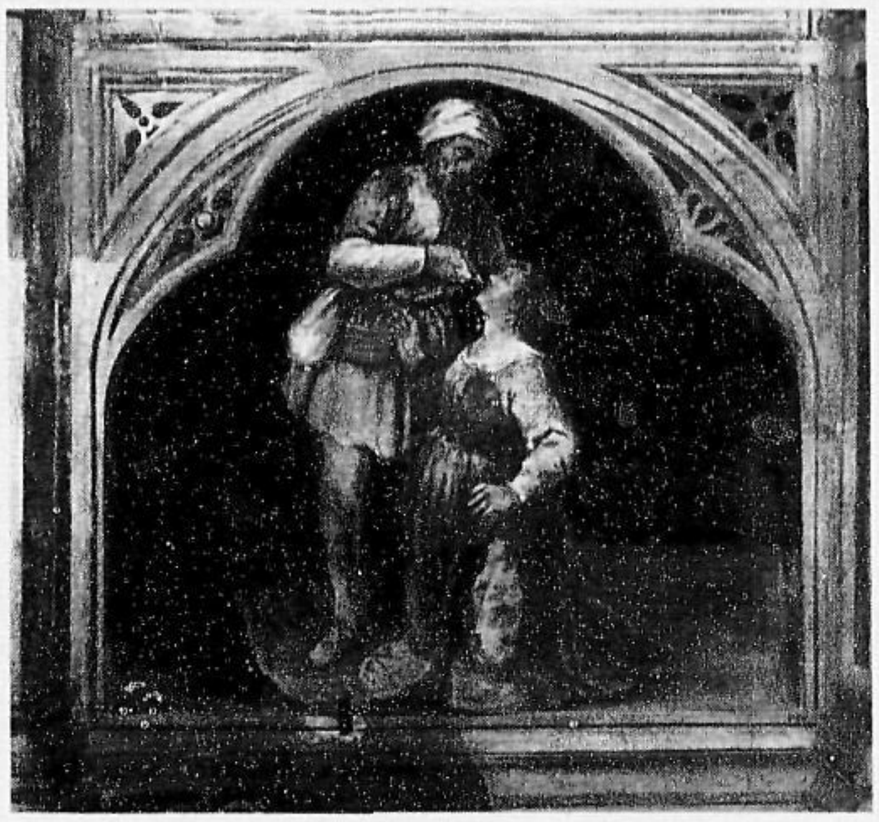


Fig. 14 - Francesco Zannoni, *Cavadenti con donna*. Padova, Palazzo della Ragione.

11.870 lire, che conferma la stima guadagnatasi negli impegnativi anni dei restauri nel Salone[105].

Tale fama gli permise di ricevere delle commissioni di grande rilievo, come l'intervento realizzato a partire dal luglio 1769[106] sulla celeberrima lunetta del Mantegna, posta in origine al di sopra del portale centrale della Basilica del Santo, ma ora conservata presso il Museo Antoniano a seguito dei restauri compiuti fra il 1997 e il 1998[107]. Purtroppo non è possibile sapere con certezza quali siano stati i punti in cui intervenne lo Zannoni, essendosi sovrapposti nel tempo molti altri restauri. È plausibile pensare comunque che il lavoro si fosse concentrato sulla porzione sinistra dell'o-

famiglia, e così gli altri Padroni ed Amici, e fra d'essi dichiaratamente il Bresciani, ed il Zanoni: e colla solita stima e rispetto mi riconfermo. Di V. S. Illustrissima. Ven. li 6 Giugno 1770" (Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, cod. 620, vol. 11, Lettera di Antonio Rocchi a Giuseppe Gennari, Venezia 6 giugno 1770).

[105] ASPd, *Strade, Piazze, Fabbriche*, b. 50, f. 117 r. (documento trascritto in MOSCHETTI, *Gli antichi restauri...* cit., pp. 40-41).

[106] BAPd, AdA, reg. 32 (XXXI delle parti), f. 182 v. Il documento che testimonia la realizzazione dei restauri è citato, ma non trascritto, in DE NICOLÒ SALMAZO, [scheda] in *Basilica del Santo...* cit., p. 92; documento trascritto con la data sbagliata in SARTORI, *Basilica...* cit., I, p. 623, scheda 58. Del restauro se ne accenna anche in ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1776, pp. 35-36; ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1780, pp. 36-37; BRANDOLESE, *Pitture...* cit., p. 25; MOSCHINI, *Guida...* cit., p. 10.

[107] Sulla ricostruzione dei vari restauri subiti dall'opera e su quelli recentemente realizzati si vedano M. LUCCO, *Il Quattrocento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Vicenza 1984, p. 127; DE NICOLÒ SALMAZO, [scheda] in *Basilica del Santo...* cit., p. 92; G. COLALUCCI, *Il restauro della lunetta di Andrea Mantegna raffigurante i santi Antonio e Bernardino adoranti il monogramma "IHS"*, "Il Santo", XXXVIII (1998), fasc. 3, pp. 285-292.

Fig. 15 - Andrea Mantegna, *I santi Antonio da Padova e Bernardino da Siena che presentano il monogramma di Cristo*, opera restaurata da Francesco Zannoni. Padova, Museo Antoniano.

pera a fresco, raffigurante sant'Antonio (fig. 15), parte tra l'altro che era stata più volte ritoccata a secco.

A questo e ad altri interventi minori, come il restauro dell'affresco all'interno della nicchia posta in facciata del santuario[108], si deve aggiungere il grande lavoro di ripristino della cappella di San Felice, detta anche di San Giacomo[109], intervento realizzato con la collaborazione dell'ornatista e doratore Antonio Tentori, su commissione dell'Arca del Santo, avvenuto fra il 1772 e il 1773[110]. Al 30 dicembre 1771 risale la perizia eseguita dal restauratore a seguito dell'incarico ricevuto[111]. Durante il sopralluogo il pittore riscontrò danni dovuti al tempo e alla trascuratezza e dichiarò di voler "ristaurare in buona, e lodevole maniera le parti guaste, o corrose che si attrovano, senza alterare in alcuna minima parte tutto ciò ch'è d'illeso ed intato perché sempre abbia a vedersi il vero, puro, ed'identifico originale carattere", essendo disposto anche a "rimettere le parti tutte mancanti ad imitazione dello stesso", ovvero a utilizzare la propria arte per riprodurre, in modo quanto più possibile vicino all'originale, le pitture della cappella. L'Arca del Santo diede l'approvazione per i lavori l'11 febbraio 1772[112], lavori che durarono fino alla

[108] L'affresco rappresenta la *Madonna col bambino tra i santi Antonio e San Giovanni evangelista* e fu restaurato dallo Zannoni nel 1769 come documentano le fonti antiche: ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1776, pp. 35-36; ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1780, pp. 36-37. Anche in altre fonti si parla del restauro: BRANDOLESE, *Pitture...* cit., p. 25; MOSCHINI, *Guida...* cit., p. 10; GONZATI, *La Basilica...* cit., I, p. 126.

[109] Sulla storia della cappella e degli affreschi con storie di san Giacomo, realizzate nel XIV secolo da Altichiero e Jacopo Avanzi, si veda *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo* a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2001.

[110] Per questo restauro si veda: BAPd, cod. 693, A.M. SANSEVERINI, *Descrizione istorica del monastero e della Chiesa di S. Antonio da Padova*, ms., 1760, c. 147 r. e v.; ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1776, p. 141; ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1780, p. 141; BRANDOLESE, *Pitture...* cit., p. 28; MOSCHINI, *Della origine...* cit., pp. 13-14.

[111] BAPd, AdA, reg. 32 (XXXI delle parti), f. 257 v. e 258 r. (documento trascritto in GONZATI *La Basilica...* cit., I, p. CXIV, doc. CIII; SARTORI, *Basilica...* cit., I, p. 464, scheda 72; A. MIGNOSI TANTILLO, *La cappella restaurata*, in *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 2001, pp. 236-238).

[112] BAPd, AdA, reg. 32 (XXXI delle parti), f. 262 r. (SARTORI, *Basilica...* cit., I, p. 464, scheda 74).

fine del 1773[113], anche se si attestano compensi allo Zannoni e al Tentori fino all'anno 1774[114]. L'ultimo pagamento risale al 12 luglio del 1774 quando il pittore ricevette un saldo di 1212 lire per il completamento dei restauri eseguiti in cappella[115]. Dagli interventi recentemente eseguiti sulle pitture appare chiaro che lo Zannoni non agì in modo troppo invasivo sugli affreschi, concentrandosi principalmente sulla riparazione della volta che è apparsa ricoperta di uno spesso strato di ridipinture (fig. 16)[116]. Nelle fonti antiche però si parla anche della realizzazione di almeno una figura completamente arbitraria, un *San Cristoforo* realizzato in corrispondenza del finestrone della parete occidentale della cappella, di cui oggi non vi è però più alcuna traccia[117]. In occasione di alcuni restauri svolti nel 1858, Giambattista Monici accennò, nella relazione preliminare all'inizio dei lavori, alla presenza di alcune labili tracce dell'immagine del santo, che il restauratore proponeva di sostituire con riquadri marmorei[118]. Tale affermazione evidenzia la difficoltà nell'individuare i punti esatti in cui operò lo Zannoni all'interno della cappella, a causa di una sovrapposizione di interventi realizzati dall'Ottocento ad oggi[119].

Negli anni successivi l'artista ricevette altre commissioni: si ha ad esempio testimonianza dell'intervento, avvenuto presumibilmente subito dopo gl'impegnativi lavori al Santo, sugli affreschi di Girolamo Tessari nella cappella di Santa Maria della Carità all'interno della chiesa di San Francesco (fig. 17). Varie fonti confermano la realizzazione di una serie di lavori di ripristino commissionati, come affermò il Gennari[120], dai presidenti

[113] Il 27 maggio 1773 l'Arca del Santo sollecitò lo Zannoni a terminare al più presto il restauro degli affreschi (BAPd, AdA, reg. 33 (XXXII delle parti), f. 10 v.

[114] BAPd, AdA, *Filza mandati 1772*, b. 1052, f. 179 r. e v.; BAPd, AdA, b.1095, *Filza-Polizze 1773*, fasc. 303, f. 79 r. e fogli all'interno; BAPd, AdA, b.1095, *Filza-Polizze 1774*, fasc. 305, f. 1 r. e ricevute allegate; BAPd, AdA, b.1095, *Filza-Polizze 1774*, fasc. 305, f. 49 r.; BAPd, AdA, b. 1052, *Filza mandati 1773*, fasc. 208, f. 83 r. e v.; BAPd, AdA, busta 1052, *Filza mandati 1773,* fasc. 208, f. 85 r. e v.

[115] BAPd, AdA, reg. 33 (XXXII delle parti), f. 50 v. e 51 r.

[116] Cfr. G. SOCRATE-C. SCARANO ARGIRÒ, *Restauri e restauratori nella cappella di San Giacomo a Padova*, "Progetto restauro", V (luglio 1998), n. 7, p. 26.

[117] Cfr. MOSCHINI, *Guida...* cit., p. 12; GONZATI, *La Basilica...* cit., I, p. 185; A. SARTORI, *La cappella di S. Giacomo al Santo di Padova*, "Il Santo", VI (1966), n. 2-3, p. 301.

[118] Archivio comunale di Padova, *Commissione sui monumenti pubblici*, b. 3249, 25 maggio 1857 (documento trascritto, ma non rintracciabile, in SARTORI, *Basilica...* cit., I, p. 461, scheda 22); BAPd, AdAM, cat. III, cl. I, *Lavori di manutenzione*, b. 6, fasc. 7, d. 4 (documento trascritto in SARTORI, *Basilica...* cit., I, p. 461, scheda 28).

[119] Per i restauri realizzati nel corso dei secoli sugli affreschi di Altichiero e Avanzi si veda SOCRATE-SCARANO ARGIRÒ, *Restauri...* cit., pp. 26-31; MIGNOSI TANTILLO, *La cappella restaurata*, in *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo* a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2001, pp. 236-242.

[120] "I frati meritano biasimo [...] sono per contrario da lodarsi i Presidenti della Vene-

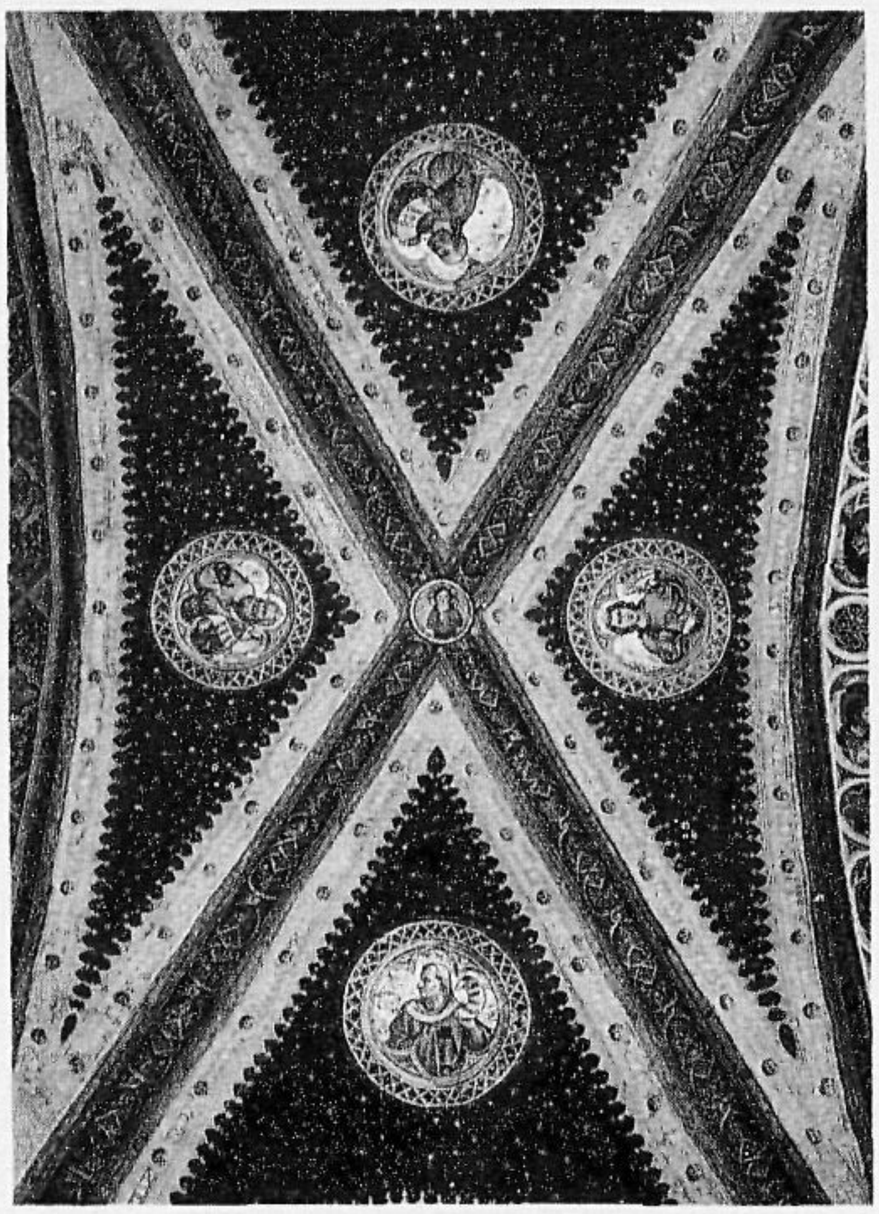


Fig. 16 - Altichiero e Jacopo Avanzi, *Profeti*. Affreschi restaurati da Francesco Zannoni. Padova, Basilica di Sant'Antonio, cappella di San Felice.

Fig. 17 - Girolamo Tessari, *Carità*. Affresco restaurato da Francesco Zannoni. Padova, chiesa di San Francesco, cappella di Santa Maria della Carità.

della Scuola della Carità[121]. A questo si aggiunga anche il restauro dell'immagine della *Madonna con Bambino*, attribuita a Giusto de' Menabuoi e conservata presso la chiesetta di San Luca, ripristino realizzato dopo il ritrovamento fortuito del lacerto d'affresco[122] da parte del parroco Antonio Lorenzoni nel 1778[123].

A conferma della notorietà e della bravura del restauratore di Cittadella, vi sono anche alcuni incarichi particolarmente delicati per opere conservate presso la Basilica di San Giovanni Evangelista e il monastero di Classe a Ravenna. Il soggiorno di Zannoni è effettivamente confermato da una serie di documenti conservati nell'Archivio di Stato cittadino e dalle

randa Scuola della Carità, i quali fecero risarcire le pitture [...] dall'egregio nostro Francesco Zanoni, che molto sofferto avevano dalle ingiurie del tempo, e dalla imperizia di alcuni guastamestieri" (BCPd, BP 125 VI, G. GENNARI, *Memorie manoscritte*, c. 13, ms., a. 1795).

[121] Cfr. ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1776, p. 164; ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1780, p. 167; BCPd, BP i 10, DE LAZARA, *Catalogo...* cit., scheda n. 16.

[122] Archivio Capitolare della Curia Vescovile di Padova, *Visite pastorali V. Nicola Antonio Giustiniano, 1781-1782*, b. CV, f. 430.

[123] Cfr. ROSSETTI, *Descrizione...* cit., 1780, p. 235; BRANDOLESE, *Pitture...* cit., 1795, p. 147; G. BELTRAME, *Appunti di storia padovana*, Padova 2000, pp. 321-322.

guide locali del Beltrami e del Ricci[124]. Il pittore giunse nella città romagnola il 16 ottobre del 1777, come attesta il registro di spese della congregazione dei canonici di San Salvatore, che avevano la loro sede presso gli edifici annessi alla Basilica di San Giovanni Evangelista[125]. La sua permanenza a Ravenna è attestata fino al 3 marzo 1778; in questi mesi fu impegnato nel restauro degli affreschi di scuola giottesca all'interno di una cappella nella Basilica di San Giovanni Evangelista e nel ripristino di due tele del pittore quattrocentesco Nicolò Rondinelli[126]. Lo Zannoni operò solo sulla volta della cappella, come confermano gli scritti di Francesco Beltrami[127] e come attestano anche recenti restauri[128]. Nella relazione tecnica risalente al 1994 si parla di ampie ridipinture a tempera nei volti dei santi, mentre lo sfondo rappresentante un cielo stellato era stato completamente ridipinto con un colore scuro, forse scelto dal restauratore pensando che fosse il colore originale, non considerando invece la caduta dello strato di azzurrite che aveva messo in evidenza il fondo preparatorio di nero di carbone. A compimento del suo lavoro, Zannoni ricevette un compenso di 130 scudi, più 10 scudi per il viaggio di ritorno a Padova[129]: l'entità del pagamento dimostra che la sua opera era stata molto apprezzata.

Il pittore lasciò nuovamente la casa di via Sperone Speroni, questa volta accompagnato dalla moglie, reclamato dai monaci camaldolesi di Classe, una delle abbazie più potenti di Ravenna. Infatti il buon lavoro svolto in San Giovanni Evangelista aveva convinto i monaci a chiamare l'ormai anziano restauratore, per occuparsi di alcuni restauri particolarmente delicati. Nell'aprile del 1779 Zannoni fu pagato per gli interventi richiesti: nel documento che registra il compenso vengono specificati i lavori compiuti, primo fra tutti il recupero di una delle ultime opere del pittore ravennate

[124] F. BELTRAMI, *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna*, Ravenna 1783, p. 126; C. RICCI, *Ravenna e i suoi dintorni*, Ravenna 1878, p. 6.

[125] ASRa, *Corporazioni religiose soppresse*, *San Giovanni Evangelista*, *Giornale per spese giornaliere*, b. 1663, f. 35 r. Erroneamente il Torresi fa risalire il soggiorno dello Zannoni al 1762, anno in cui il restauratore è impegnato nel Palazzo della Ragione a Padova (cfr. A.P. TORRESI, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999, p. 149).

[126] La pala del pittore quattrocentesco con *San Giovanni Evangelista appare a Galla Placidia* è conservata ora presso la Pinacoteca di Brera, mentre *Sant'Apollinare vescovo, san Canzio, san Canziano, santa Canzianilla, santa Maddalena*, si trova in stato di prestito a palazzo Madama a Roma.

[127] BELTRAMI, *Il forestiere...* cit., p. 126.

[128] I restauri sono stati realizzati tra il 1994 e il 1995 dalla ditta "Laboratorio del Restauro" di Ravenna (una copia della relazione tecnica è depositata presso la canonica della parrocchia di San Giovanni Evangelista).

[129] Cfr. L. FAENZI, *Affreschi in S. Giovanni Evangelista*, "Felix Ravenna", XXXVIII (1931), fasc. II, p. 127.

Fig. 18 - Luca Longhi e collaboratori, *Le nozze di Cana*. Opera restaurata da Francesco Zannoni. Ravenna, refettorio dell'antica abbazia di Classe.

Luca Longhi[130], *Le nozze di Cana* (fig. 18), eseguita nel 1579 con l'aiuto del figlio Francesco e della figlia Barbara[131]. Si trattava di una "pittura ad olio" su muro, danneggiata dall'alluvione avvenuta a Ravenna il 27 maggio 1636: Zannoni si trovò quindi ad operare in condizioni non facili, ma, non essendoci relazioni non è possibile conoscere l'effettivo *status* dell'opera al momento del suo intervento. Si può supporre comunque che il restauratore avesse operato, secondo l'uso del tempo, con ridipinture, per conferire un senso di unità e completezza alla pittura. I rifacimenti presumibilmente si concentrarono sulla parte inferiore, zona più compromessa e ritoccata di questo dipinto, e realizzati forse a tempera grassa.

Nella ricevuta di pagamento a favore dello Zannoni, risulta che il pittore avesse realizzato altri restauri su opere identificate con quelle ora conservate presso la Pinacoteca comunale di Ravenna[132]: il *San Benedetto* del Cignani, il *San Romualdo* del Guercino, la *Deposizione dalla Croce* del Vasari e

[130] Per una bibliografia completa relativa al pittore Luca Longhi si rimanda a *Pinacoteca comunale di Ravenna*, a cura di Nadia Ceroni, Ravenna 2001, pp. 89-95.

[131] D. BERARDI, *Le "nozze di Cana" di Luca Longhi*, "Bollettino economico della camera di commercio di Ravenna", IX (settembre 1974), p. 766, nota 19. Anche il Torresi (*Primo dizionario...* cit., p. 149) indica giustamente questo anno come quello del secondo soggiorno a Ravenna di Zannoni, ma non cita il documento recuperato da Berardi.

[132] Per le opere citate si veda: *Pinacoteca comunale...* cit. In particolare le opere che corrispondono ai numeri di inventario: 6, 18, 1, 38, 24.

infine le due piccole opere di Luca Longhi, rappresentanti *La Natività di nostro Signore* e il *Cristo morto sorretto dagli angeli fra San Bartolomeo e l'Abate di Classe*.

Tornato a Padova lo Zannoni continuò a lavorare, impegnandosi però solo in interventi minori a causa dell'età avanzata[133]. L'ultima testimonianza di un restauro risale al luglio del 1782 quando, a pochi mesi dalla morte, intervenne per la Basilica del Santo sul famoso e venerato affresco attribuito a Stefano da Ferrara detto della *Madonna del Pilastro* (fig. 19), per il quale l'artista operò allo scopo di consolidarne la superficie pittorica[134]. Per tali lavori il pittore si avvalse probabilmente della collaborazione di un giovane apprendista di nome Domenico Sandri, ricordato però dalle cronache del tempo come un pessimo restauratore[135]. Le fonti riportano in particolare il suo disastroso intervento sugli affreschi trecenteschi della cappella dedicata al beato Luca Belludi all'interno della Basilica antoniana[136]. Ciò che comunque emerge è

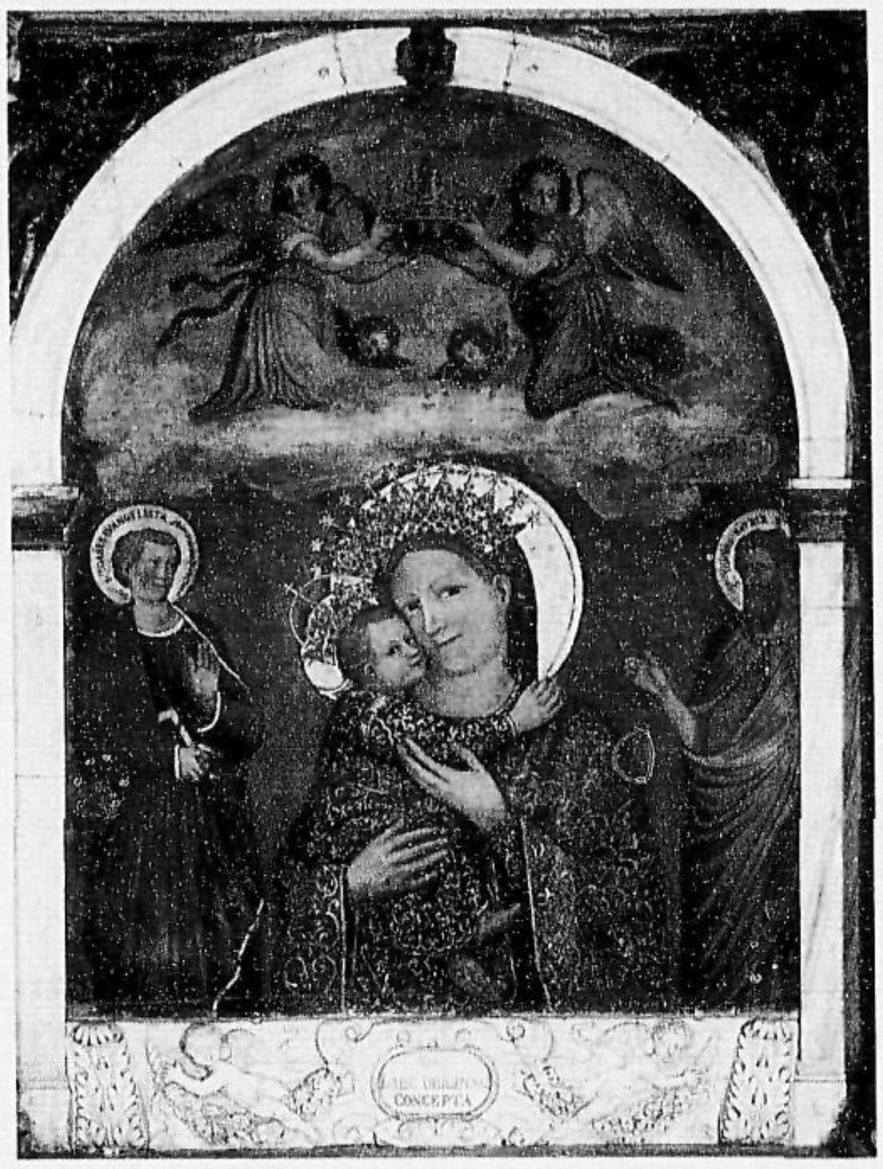


Fig. 19 - Stefano da Ferrara (?), *Madonna del Pilastro*. Opera restaurata da Francesco Zannoni. Padova, Basilica di Sant'Antonio (foto pubblicata per gentile concessione del direttore della fototeca del *Messaggero di Sant'Antonio*).

[133] Si ricordano a titolo di esempio i restauri degli affreschi dei due profeti *Enoc* ed *Elias* nelle volte del presbiterio della Scoletta del Carmine (ASPd, *Scuole religiose*, *Santa Maria del Carmine*, b. 10, c. 176r) e quello degli affreschi ora perduti di Domenico Campagnola nella sacrestia dell'antica chiesa di Sant'Agostino, demolita nel 1819 (cfr. BRANDOLESE, *Pitture*... cit., p. 158).

[134] BAPd, cod. 623, PIGNA, *Memorie*... cit., c. 170 r. (luglio 1782).

[135] L'abate Gennari lo definisce "presuntuoso ignorante", "goffo guastamestieri [...] che non ha altro merito che d'aver macinati i colori, e portata la tavolozza del nostro Francesco Zannoni" (BCPd, BP 125 VI, G. GENNARI, *Memorie manoscritte*, ms., 1795, c. 5). Anche il De Lazara parla di pitture "rimpasticciate", riferendosi ai restauri nella cappella della famiglia Conti al Santo (DE LAZARA, *Catalogo*... cit., scheda n. 3; documento trascritto in A. DE NICOLÒ SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXII (1973), p. 66). Dei restauri parla anche il Pietrucci nella sua *Biografia* (PIETRUCCI, *Biografia*... cit., p. 12).

[136] I restauri iniziarono nel 1784 per volontà della famiglia Conti, proprietaria della cappella. I lavori però furono bloccati nel giro di poco tempo dal governo della Serenissima perchè iniziati senza il permesso della Dominante (GENNARI, *Notizie giornaliere*... cit., p. 367;

il fatto che lo Zannoni non riuscì ad avere validi "eredi" a cui trasmettere il frutto della sua lunga esperienza nel campo del restauro. A questo proposito è interessante ricordare che pur essendo piuttosto anziano, l'artista continuò ad essere proposto dagli Ispettori della Dominante come "esperimentato Pittore", l'unico in grado, secondo il loro parere, di compiere grandi interventi di restauro[137]. Già nel 1775, Pietro Cortuso e poi nuovamente nell'aprile del 1782, Giambattista Mengardi, lo scelsero per il ripristino della famosa cappella Ovetari affrescata dal Mantegna, all'interno della chiesa degli Eremitani. Zannoni però era ormai troppo anziano per partecipare ad un cantiere di tale portata e infatti di lì a poco morì, non potendo porre riparo al degrado di uno dei più importanti cicli pittorici della città, abbandonato d'altra parte anche dalla Serenissima, visti gli alti costi necessari per la sua conservazione.

ASVe, *Inquisitori di Stato*, b. 67, 12 giugno 1784; ASVe, *Inquisitori di Stato*, b. 67, fasc. 1096, 7 luglio 1784).

[137] Gli ispettori che proposero lo Zannoni come restauratore della cappella furono il nobile Pietro Cortuso (si veda A. De Nicolò Salmazo, *Richieste e segnalazioni di restauri delle "pubbliche pitture" di Padova nelle relazioni degli ispettori della Repubblica di Venezia*, "Arte Veneta", XXXII (1978), pp. 449, 452) e il pittore Giambattista Mengardi (ASVe, b. 909, fasc. 6, 27 aprile 1782). A questo proposito si veda anche F. Magani, *La fortuna di Andrea Mantegna...*, "Il Santo", XXXVIII (1998), fasc. 3, pp. 355-380.

BRUNO CALLEGHER

Una recente acquisizione di un raro decanummo di Giustiniano I*

In occasione della mostra patavina "*Alle radici dell'Euro. Quando la moneta fa la storia*"[1], il Presidente della Società Numismatica Italiana, dr. Ermanno Winsemann Falghera ha inteso sottolineare il sostegno all'iniziativa e il patrocino della Società Numismatica da lui presieduta, donando al Museo Bottacin una moneta bizantina di estrema rarità e di grande interesse numismatico[2]. Si tratta di un decanummo dell'imperatore Giustiniano I, piuttosto problematico per quanto riguarda l'attribuzione ad una ben precisa zecca.

Di seguito la descrizione.

Dritto: Busto dell'imperatore diademato, di fronte, con globo crucigero nella d.
DNIVST [INIAN]VSPPI

Rovescio: Croce con stella a sei raggi in ciascun quadrante.
diam. mm 14; h ↑; g 3,232

* *Questo stesso articolo, con titolo leggermente diverso [*Un raro decanummo di Giustiniano I donato al Museo Bottacin (Padova)*] sarà pubblicato nella «Rivista Italiana di Numismatica», 2004. Lo stesso potrà subire qualche variazione nella stesura o nelle note e bibliografia per attenersi alle regole redazionali di quella rivista.*

[1] Per la progettazione scientifica e per il patrocinio della Società Numismatica Italiana cfr. il catalogo *Alle radici dell'Euro Quando la moneta fa la storia*, Treviso 2001, in particolare p. V.

[2] Ringrazio il dr. Winsemann Falghera, anche nome dell'Amministrazione Comunale e della Direzione dei Musei Civici di Padova, per averci onorato con questo omaggio. La moneta è stata acquisita al patrimonio civico in data 7 gennaio 2002 con numero Reg. Ingr. 31360. La stessa, tuttavia, non ha potuto essere esposta nella sezione bizantina della citata Mostra e figurare quindi in Catalogo perché, al momento della consegna, l'organizzazione degli stessi era conclusa.

Esemplari analoghi sono editi nei seguenti repertori o studi:

	Località rinvenimento e/o acquisto
1. AE[3]	Calabria. Territorio
2. AE[4]	Acquistato a Catania
3. AE[5]	Acquistato a Tunisi
4. AE[6]	
5. AE[7]	
6. AE[8]	
7. AE[9]	
8. AE[10]	
9. AE[11]	Tulcea. Dobrugia

[3] E. Arslan, *Catalogo della monete bizantine del Museo Provinciale di Catanzaro*, Catanzaro 2000, p. 43, n. 36 (già segnalato in S. Ambrosoli, *Catalogo della Collezione Numismatica. Monete romane e bizantine*, Catanzaro s.d. (ma 1908), pp. 227-259, in particolare p. 236, n. 40).

[4] A.R. Billinger, *Byzantine Notes*, "Museum Notes", XII (1966), pp. 83-124, in particolare p. 111.

[5] C. Morrisson, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, I, Parigi 1970, p. 120, n. 5.

[6] *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, I, a cura di A. Bellinger e P. Grierson, Washington 1966 (di seguito citato con la sigla *DOC*), n. 366.1.

[7] *DOC*, I, n. 366.2

[8] W. Hahn & M.A. Metlich, *Money of the Incipient Byzantine Empire (Anastasius I-Justinian I, 491-565)*, "Veröffentlichungen des Instituts für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien", 6, (2000), p. 167: esemplare della collezione privata dell'autore.

[9] Hahn-Metlich, *Money*... cit., p. 167: esemplare del Fitzwilliam Museum, Cambridge.

[10] W. Hahn, *Moneta imperii byzantini*, I, Vienna 1973 (di seguito citato con la sigla *MIB*), p. 128 per l'esemplare dello Staatliche Museen, Muenzkabinett, Berlino.

[11] I. Mirnik, A. Šemrov, *Byzantine Coins in the Zagreb Archaeological Museum. Numismatic Collection. Anastasius I (A.D. 497-518) – Anastasius II (A.D. 713-715)*, "VAMZ", 3.s. XXX-XXXI (1997-1998), pp. 129-258, in particolare p. 235: esemplare attribuito ad Anastasio.

10. AE[12]
11. AE[13]
12. AE[14]
13. AE[15]
14. AE[16]
15. AE[17]
16-18. AE[18]
19. AE[19] Bari. Scavi San Nicola

Non è stato effettuato un controllo sui listini delle Aste numismatiche dove quasi certamente qualche altro decanummo simile sarà comparso, ma in linea di massima il numero di esemplari non dovrebbe essere molto più consistente[20].

Al di là della rarità, uno degli aspetti più significativi di questa moneta riguarda la sua zecca di emissione, ancora controversa. In proposito appare interessante ripercorrere le attribuzioni succedutesi a partire dal secolo scorso. Il Worth, basandosi sulla presenza delle stelle al rovescio e interpretando la croce come una possibile forma della X, indicazione di valore 10, caratteristica di un altro decanummo che il de Salis allora assegnava alla Sicilia[21], ritenne questi nominali delle coniazioni siciliane[22], seguito in questo dal Tolstoï[23]. Successivamente, in un ritrovamento siciliano, forse un ripostiglio, fu individuato un decanummo del tipo qui esame[24], per cui sem-

[12] J. SABATIER, *Description générale des monnaies byzantines*, I, Parigi 1862, p. 156, n. 28: esemplare attribuito ad Anastasio.

[13] SABATIER, *Description...* cit., p. 247, n. 56: attribuito a Maurizio Tiberio.

[14] J. TOLSTOÏ, *Monnaies Byzantines*, St. Petersburg 1912-1914, p. 376, n. 510.

[15] TOLSTOÏ, *Monnaies...* cit., p. 565, n. 325: attribuito a Maurizio Tiberio.

[16] W. WROTH, *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, I, Londra 1908, p. 69, n. 400.

[17] WROTH, *Catalogue...* cit., p. 69, n. 401.

[18] Tre esemplari in G. MANGANARO, *La collezione numismatica della Zelantea di Acireale*, "Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale", S. I, X (1970), pp. 273-318, in part. p. 309, nn. 34-36.

[19] L'esemplare proviene dal materiale archeologico rinvenuto da A. Guillou nella Basilica di San Nicola a Bari, in corso di studio da parte di G.L. Mangeri, che ringrazio per la segnalazione.

[20] Questo esemplare manca, ad esempio, in R. RATTO, *Monnaies Byzantines*, Amsterdam 1959; Numismatic Fine Arts, *Auction XVIII*, *Ancient Coins*, II, *Roman & Byzantine Coins*, 1 aprile 1987.

[21] Per questo tipo cfr. *MIB*, I, 245 (Sicilia).

[22] WROTH, *Catalogue...* cit., p. 69, nota 1.

[23] TOLSTOÏ, *Monnaies...* cit., p. 376.

[24] BELLINGER, *Byzantine...* cit., p. 111.

brò derivare una conferma per l'ipotesi di un'emissione d'epoca giustinianea in Sicilia, qualche anno dopo la riconquista di Belisario. Nonostante questi dati, però, i due esemplari simili del Catalogo della Dumbarton Oaks Collection furono collocati nella sezione riservata alle zecche incerte[25]. L'incertezza sulla zecca fu confermata nel successivo Catalogo della Bibliothèque Nationale, sebbene l'esemplare parigino fosse stato acquistato a Tunisi[26], quindi in un'area che in epoca bizantina ebbe forti legami con la Sicilia, anche per quanto riguarda la circolazione monetale.

Negli ultimi repertori dedicati alla monetazione bizantina, invece, i dubbi sono stati superati e il decanummo, qui descritto, viene assegnato alla zecca di Ravenna[27]. Tale convincimento è motivato, probabilmente, dal considerare questa nostra moneta come un'evoluzione di *MIB*, I, 237 caratterizzato, però, al dritto dal busto dell'imperatore di profilo e al rovescio da una croce greca, di esecuzione piuttosto elaborata, con le stelle nei quadranti. In effetti esemplari simili sono documentati non solo nella collezione del Museo Nazionale di Ravenna[28], ma anche in alcuni scavi di area ravennate, in particolare a S. Croce (Ravenna)[29] e nel porto di Classe[30] costituendo, così, la località che fino ad ora ha restituito il nucleo più numeroso di questo decanummo. L'attribuzione alla zecca di Ravenna di *MIB*, I, 237 si baserebbe, quindi, su dati di rinvenimento. Per quella di *MIB*, I, 238, invece, sarebbero gli elementi tipologici a prevalere, in quanto nessuna moneta dello stesso tipo sembra provenire da scavi della città o dal suo territorio[31].

Per contro, alcuni recenti ricerche sulla diffusione della moneta bizantina lasciano intuire quanto meno una circolazione centro mediterranea degli esemplari *MIB*, I, 238, proprio perché individuati in Puglia, in Calabria, in Sicilia[32] e perfino in Dobrugia[33]. Si ritornerebbe, dunque, almeno come ipo-

[25] *DOC*, I, p. 191.

[26] MORRISSON, *Catalogue...* cit., p. 120, n. 5.

[27] *MIB*, I, p. 74.

[28] E. ERCOLANI COCCHI, *Imperi romano e bizantino, regni barbarici in Italia attraverso le monete del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1983, p. 75, n. 110 (2 esemplari).

[29] ERCOLANI COCCHI, *Imperi...* cit., p. 75, n. 110 (1 esemplare).

[30] R. CURINA, *Le monete*, in *Ravenna e il Porto di Classe*, Ravenna 1983, pp. 204-214, in particolare n. 21.34.

[31] Per l'attività, la cronologia e i tipi della emissioni di Ravenna cfr. G. GORINI, *La zecca di Ravenna. Monetazione e circolazione,* in *Storia di Ravenna* II,.2. *Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, Venezia 1992, pp. 209-238; per la circolazione B. CALLEGHER, *La diffusione della moneta di Ravenna tra VI e metà VIII secolo*, in *Ritrovamenti monetali nel mondo antico: problemi e metodi. Atti del Congresso Internazionale, Padova 31 marzo-2 aprile 2000*, cura di G. GORINI, Padova 2002, pp. 247-272.

[32] ARSLAN, *Catalogo...* cit., n. 36.

[33] MIRNIK-ŠEMROV, *Byzantine...* cit., n. 394.

tesi, ad una produzione siciliana[34], ossia all'attribuzione del Wroth suffragata, però, esclusivamente da dati di circolazione anche se non sempre chiari e controllabili.

Nella monetazione bronzea di Giustiniano I per alcune serie, come noto, è molto difficile definire con certezza la zecca o, quanto meno, una ben delimitata area di produzione. Sono soprattutto i divisionali minori del follis (decanummo, pentanummo e nummo) a risultare di problematica collocazione e a suggerire, di conseguenza, la formula di "zecca incerta"[35].

Ora, questo raro esemplare ci suggerisce alcune considerazioni proprio a partire dalla sua più recente attribuzione.

Esaminiamo, dunque, le coniazioni bronzee uscite dalla zecca di Ravenna in epoca giustinianea. Il follis si caratterizza per il busto di fronte[36], mentre il mezzo follis ha il busto di profilo; entrambi sono indubbiamente ravennati perché hanno in esergo una delle seguenti legende: RAVENNA, RA / VEN, RAB[37]. In nessun caso, però, l'iconografia monetale è accompagnata da stelle o altri simboli, che sono invece tipici delle emissioni di Roma.

Se l'attribuzione a Ravenna del tipo *MIB*, I, 237 può essere considerata abbastanza attendibile, anche se a nostro parere non del tutto sicura in quanto i dati di rinvenimento non fanno discendere necessariamente un'attribuzione alla zecca territorialmente più vicina, molto più incerta è quella dell'esemplare *MIB*, I, 238. In effetti, come già accennato, se si seguisse un criterio di distribuzione areale, questo ci porterebbe verso la Sicilia, se non addirittura a Cartagine, piuttosto che a Ravenna.

A nostro parere, però, è necessario guardare alle contemporanee emissioni di moneta bronzea di Roma. Infatti sui vari nominali, dal follis al nummo, figurano le stelle su uno o su entrambe i lati del segno del valore[38]. Per i tre nominali maggiori (40, 20 e 10 nummi), inoltre, si hanno due versioni: la prima con il busto di profilo datata tra il 538-544, la seconda

[34] Si tenga conto, inoltre, che le emissioni bronzee dell'isola circolarono a lungo fino nelle aree periferiche dell'impero bizantino in particolare nei secoli, nel corso dei quali minore fu la produzione di numerario simile da parte delle altre zecche. Su questo cfr. C. MORRISSON, *La Sicilie byzantine: une lueur dans les siècles obscurs*, "Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche", XXVII (1998), pp. 307-334.

[35] *DOC,* I, pp. 190-193.

[36] *DOC*, I, pp. 183-184.

[37] *MIB*, I, 233, 234, 236. A nostro parere (cfr. tra l'altro *BNP*, Giustiniano I, zecca incerta, 1) anche per il decanummo *MIB*, I, 235 attribuito a Ravenna probabilmente sulla base della vicinanza iconografica ai monogrammi ostrogoti e ai dati di rinvenimento (CURINA, cit. nn. 21.22, 21.22; ERCOLANI COCCHI, *Imperi...* cit., n. 111 (2 esemplari); M. ASOLATI, C. CRISAFULLI, *Ritrovamenti monetali di età romana nel Veneto, Provincia di Venezia: Venezia/ Altino II*, VI/2, Padova 1994, 9/38(5)/4, si potrebbe pensare a una coniazione senz'altro di area italiana, ma non necessariamente di Ravenna.

[38] *MIB*, I, 214-231 e HAHN-METLICH, *Money...* cit., n. 218.

con il busto di fronte, datata tra il 547-565, in alcuni casi con l'indicazione della zecca, in altri senza (*MIB*, I, 218-228)[39]. Per la verità anche per i bronzi di Cartagine si fece ricorso ad una o più stelle per contraddistinguere il conio di rovescio dei folles, ½ folles e dei decanummi. Inoltre, un particolare tipo di quest'ultimo nominale, sempre di Cartagine, ha in esergo l'indicazione di valore 10, nella forma latina della X, con ai lati proprio due stelle (*MIB*, I, 200).

Esiste poi una serie, peraltro controversa proprio per quanto riguarda il luogo di emissione, nella quale le monete si contraddistinguono per i numerali latini nella successione 20, 10, 5 nummi[40]. Poiché una simile numerazione non poteva che essere destinata ad un ambito occidentale, è possibile supporre che proprio a Roma, accanto ai nominali con valore facciale in greco, si sia dato corso a un'emissione parallela, con una successione di caratteri analoghi per il dritto (busto di profilo e di fronte) accompagnata dalla reintroduzione di segni di valore latini, peraltro già usati nella monetazione ostrogota di Teodorico e Atalarico proprio per il bronzo della zecca di Roma[41]. Per il decanummo, poi, il valore sarebbe stato espresso anche nella variante con la croce, con le stelle ai lati tipiche della monetazione romana. Quanto alla croce, senz'altro simbolo religioso, essa è facilmente interpretabile proprio come il numerale X del sistema occidentale e sostitutivo di quello orientale rappresentato invece dalla I[42].

Per l'esemplare donato al Museo Bottacin e per quelli analoghi non si potrebbe escludere, quindi, un'emissione nella zecca di Roma, in luogo di

[39] *MIB*, I, 225-226.

[40] *MIB*, I, 224, N 224 (1/2 follis) (zecca di Roma, anche in *DOC*, I, 330.1-2 e *BNP* 26); *MIB*, I, 244-245 (decanummo), 246-247 (pentanummo) (zecca siciliana), ma zecca di Roma in *DOC*, I, 327 e *BNP* 23-24 oppure zecca incerta per i pentanummi di peso ridotto in *DOC*, I, 369-370. Di particolare rilevanza il fatto che il nominale più piccolo, il nummo, (*DOC*, I, 328, *MIB*, I, 231 = HAHN-METLICH, *Money*... cit., n. 231, attribuito a Roma), abbia proprio due stelle ai lati inferiori di una piccola croce.

[41] MIB, I, 70, 74-76, 79. Sull'impiego dei numerali nella monetazione di V secolo cfr. M. HENDY, *Studies in the Byzantine Monetary Economy. c. 300-1450,* Cambridge 1985, in particolare pp. 468, 478-479, 482-491.

[42] HAHN-METLICH, *Money*... cit., 244, 246, 245. La presenza di forme numerali occidentali è testimoniata anche negli esemplari HAHN-METLICH, *Money*... cit., n. 239[1] (il cristogramma sostituisce la I e si intreccia con la X, entrambi a significare il numerale 10), HAHN-METLICH, *Money*... cit., n. 239[2] (i due numerali I e X sono intrecciati, a conferma l'uno dell'altro). Anche il gruppo con numerali solo occidentali proposto in HAHN-METLICH, *Money*... cit., 244-247 come monetazione imitativa di zecca incerta, potrebbe invece essere considerato piuttosto il prodotto ufficiale di una zecca italiana, senza a priori escludere o Roma o Ravenna, soprattutto perché non è ben chiaro a quale prototipo si riferirebbero queste "imitazioni" tutte accomunate dalla presenza al rovescio di una numerazione latina.

Ravenna[43]. Tuttavia, allo stato attuale dei dati disponibili, sembra più logico mantenere una posizione di prudenza e continuare a considerare questo decanummo senz'altro di area italiana, ma di una zecca ancora incerta[44].

Un'ultima osservazione riguarda la consistenza dell'emissione. Su un totale di 19 esemplari raggiunti, per ben 12 monete è stato possibile esaminare le foto alla ricerca di identità di conio, senza però averne individuata alcuna né al dritto né al rovescio. Ciò lascia intuire come, a dispetto dell'attuale rarità del decanummo, in antico la sua emissione debba essere stata piuttosto cospicua, forse a sostegno della notevole domanda di moneta divisionale, come suggeriscono la varietà dei tipi e il numero delle zecche entrate in funzione in seguito all'estensione dell'impero e soprattutto alla riconquista della penisola italiana in epoca giustinianea.

[43] Tale ipotesi potrebbe essere confermata, almeno in parte, dall'esemplare HAHN-METLICH, *Money*... cit.

[44] Dubbio tra Roma e Ravenna anche in P. GRIERSON, *Byzantine Coins*, London 1982, p. 74, riferito al tipo con busto dell'imperatore di profilo e non di fronte (= *MIB*, I, 237).

FEDERICO PIGOZZO

Segnalazione di denari veronesi in Austria e in Croazia

Recentemente sono apparsi sul mercato numismatico internazionale alcuni esemplari di denari veronesi per i quali è stato possibile, attraverso i contatti con i venditori, risalire alla località di ritrovamento. Si tratta di due esemplari singoli, un piccolo enriciano del XII secolo proveniente da Lienz in Austria e un piccolo comunale del XIII secolo proveniente da Zara in Croazia, e di un gruppo di 29 denari comunali, facenti parte di un gruzzolo di circa 40 esemplari rinvenuti nei pressi di Innsbruck a poca distanza dal confine fra Austria e Italia.

Il materiale si presenta di grande interesse per lo studio della circolazione della moneta veronese nei secoli di maggior diffusione nei mercati italiani ed europei.

A partire dalla fine dell'XI secolo l'emissione da parte della zecca di Verona di denari a nome dell'imperatore Enrico, i cosiddetti enriciani[1], fu contraddistinta da due importanti dinamiche. Secondo le interpretazioni più accreditate, in ambito locale si consumò con Venezia una secolare competizione economica e commerciale: all'interno dell'area di egemonia veronese, Venezia attuò una serie di svalutazioni, con il risultato che il denaro veneziano si diffuse progressivamente in Veneto e Friuli[2]. In ambito internazionale, d'altro canto, la moneta veronese fu impegnata in una battaglia inversa: una volta inseritosi proficuamente nel sistema di conto dell'area

[1] Sulle caratteristiche dei denari vedi O. MURARI, *Denari veronesi di un ripostiglio del secolo XII*, "Numismatica", 1952, pp. 3-11; F. JIMENEZ, G. MOSCHINI, M. PECORARO, R. LENG, A. SACCOCCI, *Un ripostiglio del XII secolo da Ponte di Brenta (Padova): analisi non distruttive dei denari veneziani e veronesi a nome di Enrico Imperatore*, "Rivista italiana di Numismatica", LXXXVI (1984), pp. 136-155.

[2] Sulla definizione dell'area monetaria veronese nel XI-XII secolo e sulla sua progressiva erosione O. MURARI, *La moneta veronese nel periodo comunale. Area monetaria e funzioni economiche*, "Università di Padova, Facoltà di Economia e Commercio in Verona, Annali", serie I, vol. II, 1965-66, pp. 1-26; A. SACCOCCI, *Billon and Bullion: local and foreign coins in northern Italy (11th-15th centuries)*, in *Moneta locale, moneta straniera: Italia ed Europa XI-XIV secolo. The Second Cambridge Numismatic Symposium*, a cura di L. TRAVAINI, Milano 1999., pp. 41-65.

tedesca[3], il sempre più svalutato denaro veronese fu usato come strumento per aggredire una vastissima area monetaria a fini speculativi. Il risultato fu l'intrusione dei denari veronesi in tutta l'area monetaria germanica, come dimostrano ritrovamenti monetali che vanno dalla Norvegia alla Russia[4].

Nel contesto della prima penetrazione del numerario veronese al di là delle Alpi[5] si inserisce il rinvenimento del denaro enriciano della metà del XII secolo a Lienz, lungo un'importante via di comunicazione fra l'Italia e l'Europa orientale. Pur nell'incertezza delle informazioni che provengono dal mercato numismatico, la presenza di un singolo denaro può forse essere associata ad un più consistente gruzzolo di monete di zecche tedesche: questa infatti è la caratteristica dei ripostigli transalpini contenenti monete veronesi[6]. Non è una coincidenza il fatto che la significativa riduzione del peso a scopi speculativi dei denari enriciani di questo tipo, rispetto alle emissioni precedenti, coincida con le prime attestazioni scritte della presenza di denari veronesi nel Tirolo meridionale[7]. Del resto l'area sudtirolese, attraversata da un'altra importante via di comunicazione con l'Europa centrale, mostrò una precoce attrazione nell'area monetaria veronese[8]. Fino all'apertura della zecca di Merano, nei primi anni '50 del Duecento, i denari enriciani prima e comunali poi risultarono dominanti a sud del Brennero. Nella valle dell'Inn, invece, l'attività delle zecche di Augusta e di Innsbruck limitò la diffusione del numerario veronese, almeno fino alla metà del XIII secolo, quando il sistema di conto basato sulla lira veronese si dif-

[3] A. SACCOCCI, *Monete venete in alcuni documenti tedeschi del '300*, "Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche", XIX (1990), 321-336; IDEM, *Circolazione locale ed esportazione delle monete di area veneta*, in *Circulation monétaire régionale et supra-régionale. Actes du troisième colloque international du Groupe Suisse pour l'étude des trouvailles monétaires (Berne, 3-4 mars 2000)*, Losanna 2002, p. 91.

[4] A. SACCOCCI, *La moneta nel Veneto medievale (secoli X-XIV)*, in *Il Veneto nel medioevo. Dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991, p. 251 e bibliografia citata nella nota 65.

[5] H. RIZZOLLI, *Munzgeschichte des alttirolischen Raumes im Mittelalter und Corpus Nummorum Tirolensium Medievalium*, I, Bolzano 1991, pp. 30-36 e 58-61.

[6] A. SACCOCCI, *Circolazione locale ed esportazione delle monete di area veneta*, in *Circulation monétaire régionale et supra-régionale. Actes du troisième colloque international du Groupe Suisse pour l'étude des trouvailles monétaires (Berne, 3-4 mars 2000)*, Losanna 2002, pp. 79-94.

[7] A. STELLA, *Politica ed economia nel territorio trentino-tirolese dal XIII al XVII secolo*, Padova 1958, p. 5-19; A. SACCOCCI, *La moneta nel Veneto medievale*, in *Il Veneto nel medioevo. Dai comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona 1991, p. 253.

[8] Per i ritrovamenti di denari veronesi in area tirolese vedi G. GORINI, *Aspetti della documentazione numismatica medievale nel Trentino Alto-Adige*, "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", s. VI, 26 (1986), pp. 237-241; RIZZOLLI, *Munzgeschichte des alttirolischen Raumes im Mittelalter und Corpus Nummorum Tirolensium Medievalium*... cit., pp. 36-70.

fuse rapidamente anche a nord del Brennero[9]. È possibile ritenere che questo fenomeno sia stato favorito da una crescente circolazione di denari *crociati* a discapito delle monete coniate dalle zecche transalpine. In questa fase potrebbe collocarsi l'interramento di una ciotola contenente denari comunali nell'attuale territorio austriaco, a poca distanza dal confine con l'Italia: d'altro canto proprio nel terzo quarto del XIII secolo, quest'area alpina fu sconvolta dalle turbolenze politiche e militari scatenatesi durante il processo di affermazione dei conti di Tirolo nell'area[10].

Più difficile da contestualizzare dal punto di vista della storia monetaria appare infine l'ultima segnalazione, relativa al ritrovamento sporadico di un denaro comunale lungo la costa Dalmata, a Zara. In effetti si hanno precoci attestazioni della penetrazione della moneta veronese lungo la costa adriatica, come dimostra il gruzzolo di Crikveniza, nei pressi di Fiume, datato al primo quarto del XIII secolo. La moneta veronese si diffuse poi verso l'interno come testimoniano i ripostigli della fine del Duecento di Perusic, dell'entroterra croato, e di Bled, in Slovenia, dove si trova sempre associata a monete veneziane[11]. La presenza di un denaro *crociato* a Zara può quindi essere interpretata come l'intrusione del numerario veronese nel più vasto contesto di estensione dell'influenza monetaria veneziana nei Balcani[12].

Denaro enriciano (Lienz-Austria)

Il denaro (n. 1) è stato acquistato nel maggio 2003 da Sebastian Sänn di Monaco di Baviera, il quale ha saputo solo indicare in Lienz la zona di ritrovamento. Non è stato possibile ottenere ulteriori informazioni sulle caratteristiche e sulla consistenza del ripostiglio.

Sulla moneta sono evidenti le tracce dell'usura dovuto alla circolazione, mentre la scodellatura è appena percettibile. Le croci nel campo non risultano unite al centro e i bracci sono formati da quattro triangolini distin-

[9] STELLA, *Politica ed economia nel territorio trentino-tirolese dal XIII al XVII secolo...* cit., tab. II.

[10] In effetti l'alta valle dell'Inn e l'area a sud del Brennero furono interessate negli anni '50 dall'attività dei cosiddetti "cavalieri ladroni", feudatari locali sostenuti indirettamente dal conte Mainardo di Tirolo per devastare i possedimenti dei propri avversari politici nell'area. Del resto l'interramento di quasi tutti i ripostigli monetali trentini può essere messa in relazione con le guerre combattute fra i conti di Tirolo e gli episcopi di Trento e Bressanone.

[11] I.A. MIRNIK, *Coin hoards in Yugoslavia*, BAR International series, 95, 1981, pp. 96, 97, 101.

[12] A.M. STAHL, *Zecca. The mint of Venice in the middle ages*, Baltimora e Londra 2000, pp. 202-211.

ti. La leggenda si presenta consumata e solo alcuni segni sono distinguibili: fra questi la forma della lettera R è relativamente riconoscibile ai fini della catalogazione della moneta. Si può inoltre notare che il tondello risulta troppo piccolo per contenere la parte alta delle lettere.

Negli ultimi vent'anni si è sviluppato un vivace dibattito a proposito della classificazione dei denari veronesi coniati a nome dell'imperatore Enrico, i cosiddetti *enriciani*. Considerando la classificazione tradizionale introdotta da Murari, le caratteristiche delle croci nel campo e del tondello della moneta qui esaminata consentono un'attribuzione al gruppo b, risalente al secondo quarto del XII secolo[13]. A conclusioni non dissimili si perviene utilizzando la nuova classificazione proposta da Saccocci: la forma della lettera R e delle croci sembrano collocare la moneta all'interno del gruppo B2, datato verso al fine del secondo quarto del secolo[14].

Denaro crociato (Zara-Croazia)

Scarse informazioni si sono potute ottenere anche sul denaro veronese di Zara (n. 2), acquistato nell'ottobre 2002 da Paskvan Sasa di Fiume, in Croazia. Il venditore, non essendo egli stesso l'autore della scoperta, ha saputo indicare solo il luogo del ritrovamento.

L'esemplare si presenta ben conservato, con pochissime tracce di consunzione ed un'evidente scodellatura. Sulla moneta è inoltre presente una leggera patina di colore scuro. I denari crociati comunali furono coniati dalla zecca di Verona dalla fine del XII secolo fino all'avvento della signoria scaligera, negli anni Settanta del Duecento. In questo ambito temporale le caratteristiche della moneta sono rimaste pressoché invariate e al momento attuale manca uno studio serio dei coni che supporti una classificazione cronologica delle emissioni[15].

[13] O. MURARI, *Denari veronesi di un ripostiglio del secolo XII...* cit., pp. 3-11.

[14] F. JIMENEZ, G. MOSCHINI, M. PECORARO, R. LENG, A. SACCOCCI, *Un ripostiglio del XII secolo da Ponte di Brenta (Padova): analisi non distruttive dei denari veneziani e veronesi a nome di Enrico Imperatore*, "Rivista italiana di Numismatica", LXXXVI (1984), pp. 136-155. Per il dibattito relativo alle due classificazioni cfr. O. MURARI, *Sul ripostiglio del XII secolo da Ponte di Brenta di denari veneziani e veronesi*, "Rivista italiana di Numismatica", LXXXVII (1985), pp. 209-221; A. SACCOCCI, *Monete provenienti dagli scavi della chiesa di S. Mauro a Noventa di Piave (VE)*, "Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche", XV (1986), pp. 285-287; IDEM, *La moneta nel Veneto medievale (secoli X-XIV)...* cit., p. 260 nota 44.

[15] Agli inizi del Novecento Perini ha proposto una classificazione delle monete sulla base della legenda al diritto, nella quale si credeva di leggere la sigla FRIR (Fredericus Imperator), pur nell'incertezza dei simboli presenti (Q. PERINI, *Le monete di Verona*, Rovereto

Denari crociati (Innsbruck-Austria)

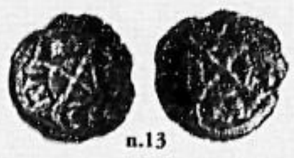
Fra il dicembre 2001 e il novembre 2002 Ernst P. Fluhrer di Gars in Germania ha messo in vendita a più riprese alcuni lotti di denari veronesi (nn. 3-30), probabilmente facenti parte di un unico ripostiglio. Dai contatti avuti col venditore, si è appreso che i denari effettivamente provenivano da un gruzzolo di circa 40 monete rinvenute all'interno di una ciotola. Secondo le informazioni ricevute la scoperta dovrebbe essere avvenuta negli anni Settanta nella zona di Innsbruck, non molto distante dal confine con l'Italia.

Fra il materiale che è stato possibile recuperare vi sono alcune monete fortemente corrose e frammentate a causa delle condizioni di deposizione nel terreno del gruzzolo. Fra gli esemplari meno compromessi si evidenziano stati di conservazione diversi: taluni esemplari appaiono quasi nuovi, mentre altri presentano evidenti tracce di circolazione. Cinque esemplari presentano la scomparsa del trattino inferiore della R di VERONA, che si legge perciò VEPONA (nn. 3, 7, 8, 17, 22), quattro presentano il trattino della N marcatamente orizzontale (nn. 2, 3, 4, 6) e un esemplare è privo del trattino orizzontale inferiore della lettera E (n. 2).

1902, p. 37). Più condivisibile appare tuttavia l'osservazione di Saccocci, che ritiene la legenda al diritto priva di un significato preciso e genericamente imitativa delle sempre meno comprensibili legende presenti sui denari enriciani (A. SACCOCCI, *Circolazione di moneta veronese in età scaligera,* in *Gli scaligeri 1277-1387,* a cura di G.M. VARANINI, Verona 1988, p. 351). Recentemente è stata proposta una nuova classificazione dei denari comunali basata sulla sigla FRIR e sulla posizione di piccoli cunei presenti all'estremità dei bracci della croce, che tuttavia non offre alcuna indicazione utile alla datazione delle monete (J. DIAZ TABERNERO, *I denari piccoli di Verona: tentativo di una tipologia*, "Schweizer Muenzblaetter", 51 (2001), pp. 45-49).

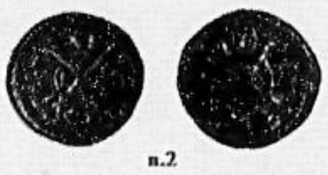
n.1

n.7


n.13

n.19

n.25


n.2

n.8

n.14

n.20

n.26

n.3

n.9

n.15

n.21

n.27

n.4

n.10

n.16

n.22

n.28

n.5

n.11

n.17

n.23

n.29

n.6

n.12

n.18

n.24

nn.30-31

1- Denaro enriciano (c.1135-c.1150)
D/ (HENRIC)VS nel campo, croce
R/ (VERONA) nel campo, croce
AR; gr. 0,487; mm 15; scodellato
CNI, VI, p. 260-262, nn. 1-13

2- Comune
Denaro piccolo (c. 1183-fine XIII sec.)
D/ legenda incomprensibile
R/ VF RO H A
AR(lega), gr. 0.353; mm 14,7; scodellato con leggera patina scura
CNI, VI, pp. 263-264, nn. 1-12.

3- D/ legenda incomprensibile R/ VE PO H A; AR(lega), gr. 0.199; mm 13.1; lacune sul bordo
4- D/ legenda incomprensibile R/ V[E RO] H A; AR(lega), gr. 0.273; mm 14.7
5- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.219; mm 14.7; lacune sul bordo
6- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO H A; AR(lega), gr. 0.271; mm 15.0

7- D/ legenda incomprensibile R/ VE PO N A; AR(lega), gr. 0.285; mm 13.8
8- D/ legenda incomprensibile R/ [VE] PO N A; AR(lega), gr. 0.266; mm 15.0
9- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.223; mm 13.4; molto usurata
10- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO [N] A; AR(lega), gr. 0.201; mm 14,7; lacune sul bordo
11- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.256; mm 13.8
12- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.167; mm 14.4; molto usurata
13- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.211; mm 14.0; lacune sul bordo
14- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.247; mm 14.4; lacune sul bordo
15- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.192; mm 15.0
16- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.226; mm 14.0
17- D/ legenda incomprensibile R/ VE PO N A; AR(lega), gr. 0.233; mm 13.8
18- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.250; mm 13.4
19- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.253; mm 12.8; lacune sul bordo
20- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N [A]; AR(lega), gr. 0.190; mm 14.4; lacune sul bordo
21- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.236; mm 14.4; lacuna sul bordo
22- D/ legenda incomprensibile R/ VE PO N A; AR(lega), gr. 0.235; mm 13.4; lacuna sul bordo
23- D/ legenda incomprensibile R/ VE [RO N] A; AR(lega), gr. 0.181; mm 15.6; lacune sul bordo 24- D/ legenda incomprensibile R/ V[E RO] N A; AR(lega), gr. 0.176; mm 13.4; frammento
25- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.285; mm 14.7
26- D/ legenda incomprensibile R/ VE RO N A; AR(lega), gr. 0.235; mm 14.7
27- D/ legenda incomprensibile R/ [V]E RO [N A]; AR(lega), gr. 0.154; mm 13.4; frammento
28- D/ legenda incomprensibile R/ [VE RO] N A; AR(lega), gr. -; mm -; frammento
29- D/ legenda incomprensibile R/ V[E RO] N A; AR(lega), gr. -; mm -; frammento
30- D/ legenda incomprensibile R/ [VE R]O N [A]; AR(lega), gr. -; mm -; frammento
31- D/ corrosione per ossidazione R/ V[E R]O [N] A; AR(lega), gr. -; mm -; due frammenti

BIBLIOTECHE CIVICHE DI PADOVA

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI NOVEMBRE 2003
DA LA GRAFICA & STAMPA S.R.L., VICENZA
PER CONTO DI MARSILIO EDITORI S.P.A. IN VENEZIA

Co
Sist