

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

Annata XCV - 2006

ova
ario

DP 40. 2

**BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA**

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

ANNATA XCV - 2006

BIBLIOTECHE CIVICHE DI PADOVA

Comune di Padova Biblioteche
Cod. Bibl. 01
BID 1523423
INV 1028471

Comitato di redazione

Presidente

M. Balbinot

*Assessore alle Politiche Culturali
e Spettacolo*

Direttore del Bollettino

D. Banzato

Direttore editoriale del Bollettino

G. Zampieri

Redattori

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 amministrazione

Porciglia, 35 - 35121 Padova

tel. 049/8204509 - fax 049/8204566

Realizzazione editoriale

Skira editore spa

Via Torino 61

20123 Milano

www.skira.net

SOMMARIO

Arte antica e moderna

S. MAZZOCCHIN, S. TUZZATO, S. BONATO, C. ROSSI, <i>Un nuovo drenaggio di anfore dai Giardini dell'arena a Padova</i>	Pag.	7
G. PISANI, <i>L'iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni</i>	»	45
G. PISANI, <i>Le figure allegoriche dipinte da Giotto sopra la porta laterale d'accesso alla Cappella degli Scrovegni</i>	»	67
M. ZANETTI, <i>Il restauro della Mappa di Padova di Francesco Squarcione</i>	»	79
D. GALLAZZI, <i>Giacomo e Teresa del Po: il canone iconografico di san Camillo de Lellis</i>	»	95
V. CATTELAN, <i>La raccolta di Oggetti Devozionali del Museo d'Arte</i>	»	103
C. RIGONI, <i>Ritrovamenti da San Giovanni di Verdara</i>	»	121
S. RONCUCCI, <i>Canova, Cesarotti e l'"omeromania" padovana agli inizi dell'Ottocento</i>	»	137

Storia e letteratura

A. CAVEDON, <i>A proposito del testimonio petrarchesco, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 924</i>	»	159
D. FRIOLI, <i>Sulla tradizione manoscritta di Giovanni da Tossignano, vescovo di Ferrara (†1446): tra voci note e nuove acquisizioni di testimonianze</i>	»	171

Numismatica

G. GORINI, <i>Un terzo di stàtere della Lidia al Museo Bottacin: nuovo acquisto</i>	»	219
F. PIGOZZO, <i>Le monete del Monte di Pietà di Padova (1499-1506)</i>	»	229

S. MAZZOCCHIN, S. TUZZATO, S. BONATO, C. ROSSI

Un nuovo drenaggio di anfore dai Giardini dell'arena a Padova

*Nuovi materiali per un vecchio problema**

I numerosi rinvenimenti di drenaggi con anfore attorno al perimetro dell'edificio da spettacolo, esternamente alla massicciata di fondazione, inducono a ipotizzare un complesso intervento unitario, che per estensione e potenza ha le caratteristiche di una pianificazione urbanistica di committenza pubblica¹ (solitamente gli interventi di questa portata sono noti a *Patavium* nel momento della sua monumentalizzazione, in occasione dell'acquisizione dello *status* di *municipium*, come ad esempio nell'area del porto fluviale e delle necropoli²).

Tutte le operazioni connesse all'impianto dell'anfiteatro o a successivi interventi di sistemazione del suo ambito areale (non sono infatti ancora certi i rapporti fra il monumento e le bonifiche con anfore) dovettero richiedere modificazioni imponenti dell'assetto idrogeologico³. La pendenza del terreno riscontrata verso nord, con il presente scavo, e la probabile bassura naturale più facilmente soggetta a esondazioni, invitano a interpretare il caso come una operazione di innalzamento del terreno, oltre che di bonifica.

Rimane ancora da determinare con chiarezza il rapporto tra la sistemazione del terreno con le anfore e l'edificio, sulla datazione del quale non vi sono prove per accogliere una delle ipotesi che lo vedono di impianto augusteo, di epoca giulio-claudia oppure fondato tra il 60 e il 70 d.C.⁴.

* Questa nota è stata autorizzata e anzi voluta da Angela Ruta, responsabile scientifico delle indagini presso la Soprintendenza per i Beni Archeologici, e caldeggiata dal direttore delle raccolte archeologiche Girolamo Zampieri, che ringraziamo, insieme al direttore dei Musei Civici Davide Banzato, anche per l'ospitalità offerta in Museo all'équipe di scavo durante il ricovero e il lavaggio dei reperti.

¹ 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. 14-15.

² S. CIPRIANO, S. MAZZOCCHIN, *Bonifiche con anfore a Padova: distribuzione topografica e dati cronologici*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XIV (1998), pp. 83-87.

³ In generale per gli aspetti idrogeologici si veda P. ZANOVELLO, *Aqua atestina, aqua patavina. Sorgenti e acquedotti romani nel territorio dei Colli Euganei*, Padova 1997.

⁴ G. ROSADA, *Gli edifici di spettacolo di Padova e Asolo*, "Antichità Altoadriatiche", *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, XLI (1994), p. 222; G. TOSI, *Gli edifici per spetta-*

Per quanto riguarda l'analisi delle anfore, i dati cronologici, le tipologie e soprattutto l'apparato epigrafico individuano un arco temporale che va dal primo quindicennio alla fine del I secolo d.C. e consentono di mettere in relazione questo rinvenimento con quelli localizzati a poca distanza. Viene confermato, oltre alla produzione nord-adriatica, il contatto commerciale con l'Oriente, come era noto in generale per Padova in questo arco cronologico, ma emerge come nuovo dato quello con l'area del *Picenum*, assai interessante per comprendere con maggior dettaglio le dinamiche delle aree di approvvigionamento delle derrate.

I restanti materiali, ceramici, vitrei e metallici, confermano l'inquadramento cronologico dato dalle anfore. Per quanto riguarda i materiali ceramici è emersa una netta predominanza dei manufatti di produzione padana o comunque nord-italica. Tra questi un'alta percentuale è peraltro riconducibile a manufatti locali, forse patavine. Di gran lunga inferiori sono le attestazioni di prodotti importati. Questi ultimi segnalano contatti con il versante tirrenico, per altro limitati all'importazione di un tipo di vasellame da cucina diffuso capillarmente in tutto il territorio dell'impero, ma soprattutto confermano quanto emerso anche dallo studio dei contenitori da trasporto, ovvero la presenza di traffici commerciali privilegiati con le province orientali.

Stefania Mazzocchin, Stefano Tuzzato

Lo scavo

Il rinvenimento di un nuovo vespaio di anfore nell'area dell'anfiteatro romano di Padova (fig. 1) avvenne tra l'ottobre 2004 e il febbraio 2005 in occasione dei lavori per il nuovo sistema di irrigazione e smaltimento delle acque meteoriche dei Giardini dell'arena, che prevedevano lo scavo di alcune trincee di varia profondità e ampiezza, e di una vasca, dall'estensione inferiore ai 60 mq, che ha costituito il punto di indagine più completo ed esteso⁵. Quest'ultimo scavo, ubicato immediatamente a nord del sottopasso pedonale dei giardini pubblici, ha coinciso con il punto altimetricamente più basso dell'intera area, già più volte interessata da ritrovamenti occasionali di vespai di anfore

coli nell'Italia romana, Roma 2003, pp. 514-516. Per le vicende postclassiche dell'anfiteatro si vedano P. BASSO, *Architettura e memoria dell'antico. Teatri anfiteatri e circhi nella Venetia romana*, Roma 1999 e G. ZAMPIERI, *La Cappella degli Scrovegni in Padova. Il sito e l'area archeologica*, Milano 2004.

⁵ Si ringraziano per la cortese disponibilità e attenzione il caposettore Giuseppe Barbariol e l'architetto Luca Mosole del Settore Verde, Parchi e Giardini del Comune, che ha costituito anche il Committente dell'assistenza archeologica, e infine l'impresa Frasson, per l'efficace attività nel cantiere.

UN NUOVO DRENAGGIO DI ANFORE DAI GIARDINI DELL'ARENA A PADOVA

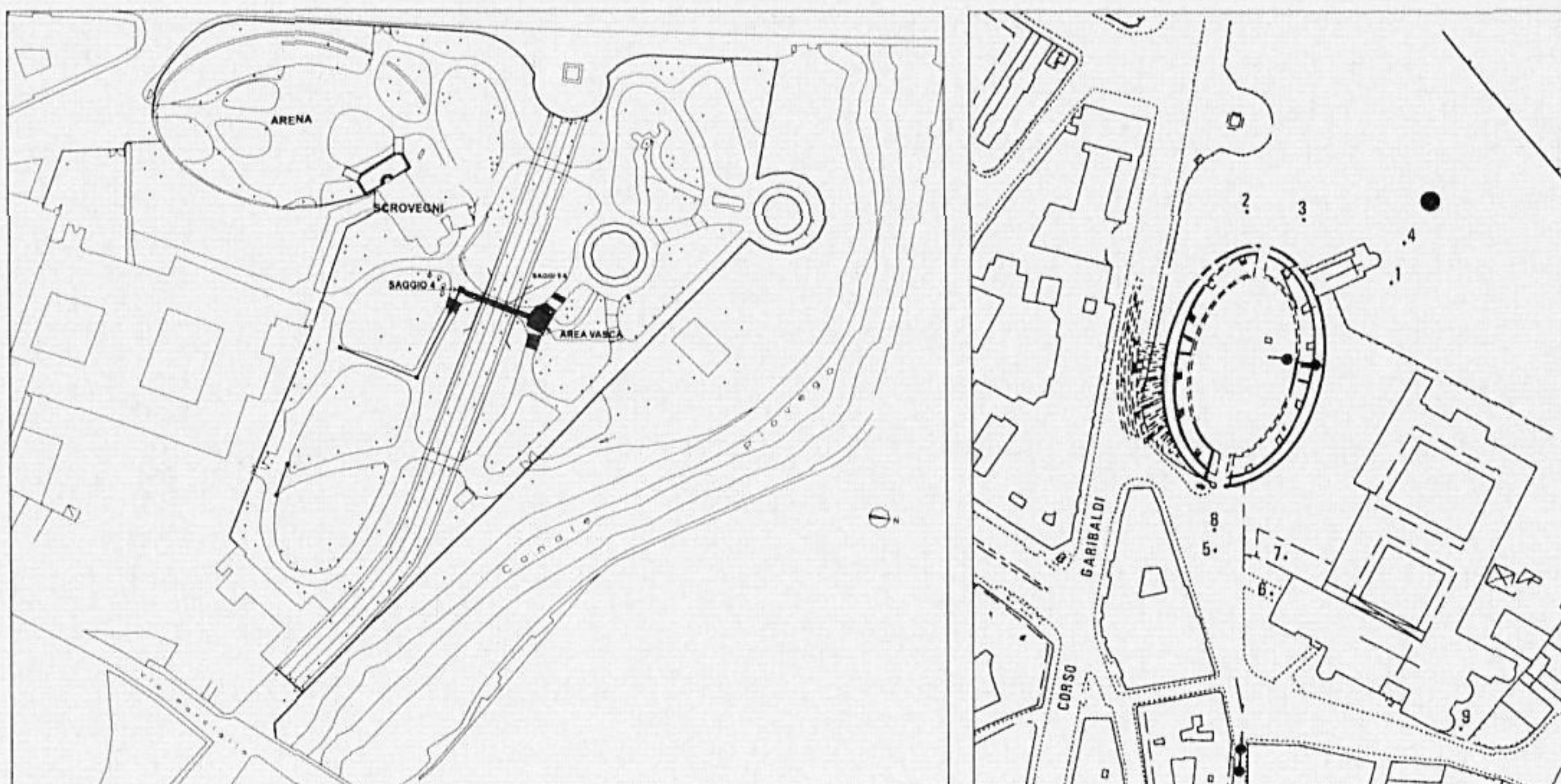


Fig. 1 - Localizzazione dei principali ritrovamenti 2004-05 (base fornita dal Settore Verde, Parchi e Giardini del Comune).

Fig. 2 - Ritrovamenti di anfore nei pressi dell'arena romana e localizzazione del drenaggio analizzato (rielaborazione da PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., fig. 1).

(fig. 2), direttamente o indirettamente riconducibili – in attesa di uno studio approfondito e complessivo che meglio ne possa definire la relazione – alla bonifica e al controllo idrogeologico dell'anfiteatro.

Già in uno dei piccoli scavi per i pozzetti, a una ventina di metri dall'abside della Cappella degli Scrovegni (Saggio 4, circa 1,70 m di lato; fig. 1) erano emerse alcune anfore, al di sopra di matrici antropizzate, contenenti manufatti romani (frammenti di anfore e laterizi, malta di calce e scorie di ferro) e di un livello di matrice alluvionale massiva in giacitura secondaria, ma priva di inclusi antropici, interpretate entrambe come riporti di innalzamento con funzioni di bonifica, sopra cui è stato riconosciuto il residuo di un probabile piano di frequentazione, sottile, tabulare e ricco di scaglie di laterizi alla quota di 10,90/95 m s.l.m.⁶, da interpretarsi come un livello di cantiere o, in alternativa, come un piano di frequentazione precedente alla bonifica con anfore. Non è stato possibile infatti, anche per le ridotte dimensioni di scavo, ricondurre con certezza i riporti e le soprastanti anfore a un unico progetto di elevazione e risanamento del terreno, eventualmente funzionale al monumen-

⁶ Ovvero ad appena 0,30 m di profondità; tuttavia l'altimetria dei giardini è estremamente variabile: per esempio il p.c. attorno al saggio 4 e attorno all'Area della Vasca è a circa 11,40 m, la quota del chiostro nord è attorno a 12,50 m, quella del giardino nel retro dei chiostri del convento si colloca sui 12,80 m, e l'area antistante la Cappella degli Scrovegni varia tra i 13,40 e 13,80 m, mentre il manto stradale in corso Garibaldi presenta quote attorno ai 14-15 m s.l.m.

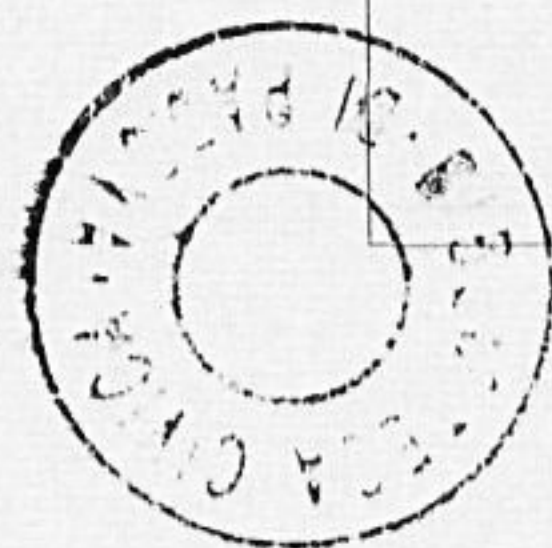
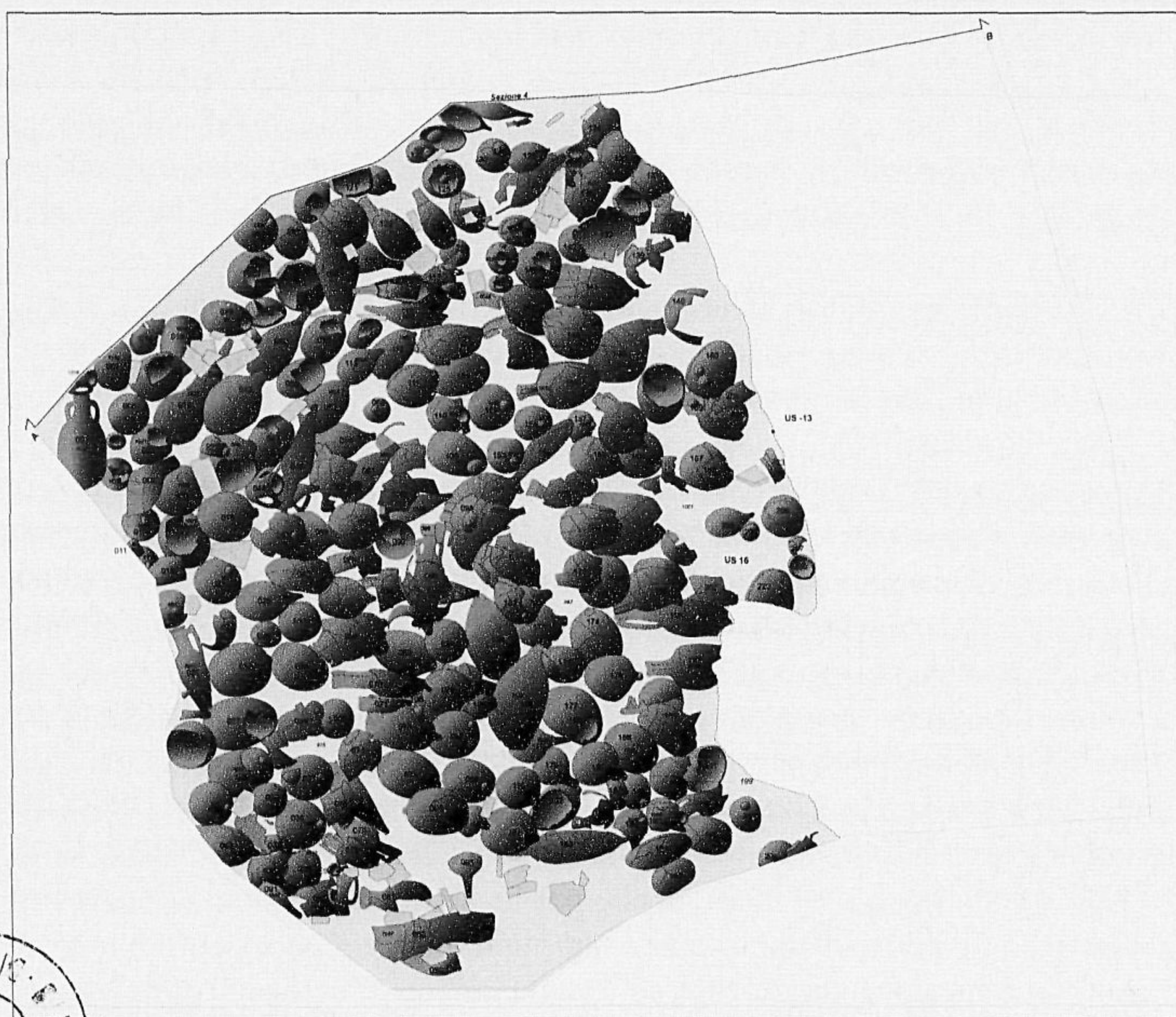


Fig. 3 - Area della Vasca. Vista del drenaggio durante lo scavo, da sud est.
Fig. 4 - Particolare, da sud.
Fig. 5 - Area della Vasca. Pianta del livello superiore di anfore (US 9).

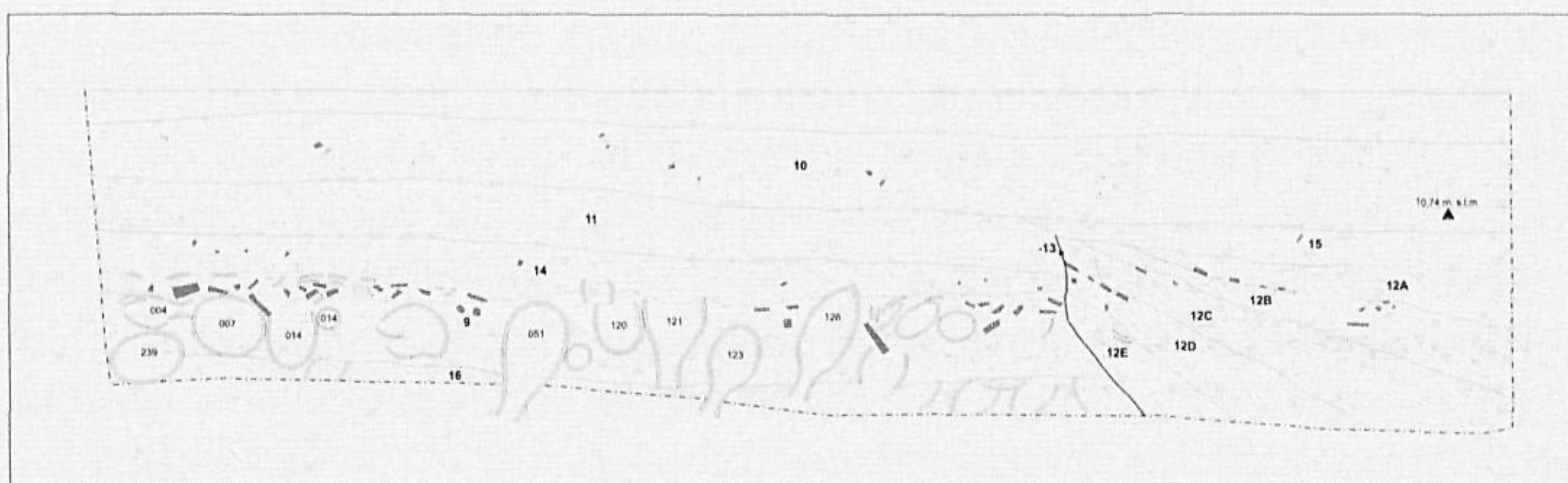


Fig. 6 - Area della Vasca. Sezione ovest dello scavo.

to romano, ipotesi questa che nelle ultime occasioni di indagine va peraltro via via avvalorandosi. Le sette anfore qui individuate erano state poggiate entro uno scasso il cui bordo sembra essere stato individuato verso ovest e la cui base, da una quota di 10,35 m, digradava verso settentrione fino a 10,10 m s.l.m. La modalità di posa era la medesima di quelle messe in luce nell'area più vasta (*infra*): i contenitori si presentavano capovolti, obliqui, con il puntale a nord e l'orlo a sud, e coperti da uno strato contenente frammenti di altri contenitori e altri manufatti coevi. Questa piccola porzione di vespaio era sigillata da un suolo sepolto nel quale i piccoli frammenti ceramici presenti non si discostavano cronologicamente da quelli sottostanti.

A circa trenta metri di distanza verso nord è stato scavato il saggio denominato "Area Vasca"⁷, un quadrangolo irregolare di circa 7 × 8 m in cui le anfore si estendevano su quasi tutta l'area di scavo, proseguendo oltre i bordi sia verso est sia verso sud sia in direzione ovest, mentre il bordo settentrionale era determinato dalla sponda di un fossato successivo, che occupava il saggio per circa un terzo, con la conseguenza che non è stato possibile individuare alcun limite (figg. 3, 4, 5).

Il drenaggio era strutturato su due, forse tre (non vi erano le condizioni per poter indagare oltre una determinata profondità) livelli di anfore in lieve pendenza verso nord, immersi in matrici diverse (US 9 sopra US 16) per uno spessore di circa 1 m, e coperti anche in questo caso da uno strato limoso qui particolarmente ricco di manufatti, ceramici o edilizi, sia in cotto che lapidei (US 14; fig. 6). Il livello superiore (US 9), che restituì il maggior numero di anfore, era costituito da una matrice limo sabbiosa contenente grumi di malta, molti tipi di ceramica romana, frammenti di marmo, vetro e metallo. Alcune zone erano caratterizzate da accumuli di frammenti di anfore e laterizi, posti a quota leg-

⁷ Sono emerse tracce della presenza di anfore anche nello spazio che separa il saggio appena descritto dall'area della vasca, alla base di una trincea di raccordo tra i due scavi, il cui fondo, a una quota più elevata, lambiva sporadicamente i punti sommitali di alcune anfore.

germente maggiore ma sostanzialmente isoplanari. Nonostante numerosi contenitori fossero giustapposti con modalità uniforme – cioè capovolti, obliqui, con l'orlo in basso a sud e il puntale in alto a nord – si è osservata una complessiva irregolarità nella posa, caratteristica delle zone più centrali dei drenaggi (*infra*). In alcuni casi anfore orizzontali o verticali colmavano gli spazi.

Il livello inferiore, più sabbioso e meno antropizzato di US 9 (US 16), indagato fino ai 9,50 m s.l.m., presentava anfore per lo più disposte inversamente rispetto al livello superiore, e cioè con il puntale in alto in direzione sud e l'orlo in basso verso nord, ma la sua sistemazione si è potuta verificare solo in pochi punti e con difficoltà, a causa della continua risalita dell'acqua di falda.

Al tetto dell'impianto di bonifica antico vi era un riporto di copertura (US 11, quote tra 10,90 e 10,70 m s.l.m., in pendenza lieve verso sud), al di sopra del quale è da ipotizzare il coevo piano di calpestio, non conservatosi. La sequenza era tagliata dal fossato con andamento est-ovest già citato (sponda US 13 e relativi riempimenti di oblitterazione US 12A-E), che si estendeva verso nord, del quale non è stato possibile esaminare né l'ampiezza né la profondità e le cui problematiche non interessa approfondire in questa sede.

Dopo uno strato di livellamento a colmatura del basso morfologico dovuto alle compressioni postdeposizionali dei riempimenti del fossato (US 15), concludeva la stratificazione un terriccio poroso con frammenti di laterizi minuti, sia romani che moderni, e frustoli di malta, interpretato come livello di ortivo o giardino medievale-moderno (US 10).

A titolo di primo confronto, si può osservare che il piano di calpestio riferibile al drenaggio ora descritto doveva collocarsi tra i 10,70 m del punto più settentrionale (o, meglio, poco sopra tale quota), agli 11,40 m circa s.l.m. nello scavo per il pozzetto, con una pendenza di oltre 2 cm per metro dal punto relativamente più prossimo all'arena – il cui pavimento esterno era ulteriormente più alto di due metri circa – e verso nord.

Stefania Bonato, Stefano Tuzzato

I materiali

Gli apprestamenti con anfore

L'analisi della modalità di posa dei contenitori concorre a sostenere l'ipotesi che l'intervento intercettato nei due saggi abbia avuto il medesimo scopo: le anfore erano vuotate del loro contenuto primario, capovolte, le une accanto alle altre, in parte con un foro nel fondo vicino al puntale, praticato con una punta o con uno strumento somigliante a un trapano corrente.

Dalla zona circostante l'arena romana provengono notizie di rinvenimen-

ti di depositi di anfore, sia all'interno dei Giardini dell'arena, sia davanti alla chiesa degli Eremitani, sia da dietro l'abside della chiesa, e l'area immediatamente attigua a quella indagata in questa occasione era già stata oggetto di rinvenimenti di anfore, in particolare nel 1880, nel 1882, nel 1965 e nel 1999⁸ (fig. 2). Delle ricerche del 1880 e del 1882 rimangono le descrizioni dettagliate della disposizione delle anfore collocate nel terreno capovolte, integre e frammentarie, alcune con un foro praticato sul corpo⁹; dell'intervento del 1965 si ricava che le anfore erano presenti da pochi metri dietro la Cappella degli Scrovigni, fino in prossimità del sottopasso dei giardini¹⁰; lo scavo del 1999, a 30 m dal muro anulare dell'anfiteatro, ha permesso di ricostruire il rapporto tra le strutture di fondazione dell'edificio e le anfore, queste ultime collocate orizzontali negli strati di accumulo del terreno di riporto, e verticali, diritte e capovolte, su almeno tre livelli, all'interno di una trincea¹¹.

Come già accennato, l'analisi della disposizione dei contenitori del saggio "Area Vasca", in buona parte capovolti, non è regolare: si notano infatti alcune anfore con l'orlo verso l'alto e stese orizzontalmente a colmare gli spazi liberi; inoltre il foro, che praticato verso il fondo garantiva la funzione drenante del sistema, è presente su un numero molto limitato di contenitori (così come i tappi, per le anfore in posizione dritta, sono stati rinvenuti in numero esiguo). Queste particolarità, unite al fatto che nonostante sia stata indagata un'area piuttosto estesa non siano stati rintracciati i margini della fossa scavata per accogliere le anfore, fa supporre che questa fosse particolarmente estesa; inoltre la modalità non del tutto regolare della disposizione dei contenitori può indicare che quella rilevata è probabilmente una porzione della fossa lontana dai margini, dato che in casi di drenaggi all'interno di grandi fosse, le anfore erano poste con cura maggiore in prossimità dei limiti, mentre verso il centro si notava una maggiore irregolarità¹².

⁸ PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., pp. 7-15, fig. 1.

⁹ A. TOLOMEI, *La Cappella dei Scrovigni e l'arena di Padova. Nuovi appunti e ricordi*, Padova 1881, pp. 32-33; G. GHIRARDINI, *Gli scavi dell'anfiteatro di Padova*, "Notizie degli scavi di antichità", 1881, pp. 17-19; A. BUSATO, *Padova romana dalle lapidi e dagli scavi*, Venezia 1887, pp. 43-44.

¹⁰ PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., p. 11.

¹¹ A. RUTA, C. BALISTA, S. MAZZOCCHIN, P. MICHELINI, M.G. PAVONI, *Padova: un recente rinvenimento di "vespai" in contesti differenti e con differenti funzionalità in Bonifiche e drenaggi con anfore: spunti di riflessione*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XV (1999), pp. 190-192.

¹² Si veda a esempio il caso del drenaggio di via Gattamelata, in cui all'interno di fosse sono state rinvenute più di seicento anfore: S. CIPRIANO, S. MAZZOCCHIN, *Un intervento di bonifica a Patavium nel I secolo d.C.: analisi dell'associazione tra anfore e ceramica*, Acts du Congrès international, Saint-Romain-en-Gal, 29 mai - 1^{er} juin 2003, S.F.E.C.A.G. (2003), pp. 449-463; molto più regolare è la disposizione delle 216 anfore di via Paoli: RUTA, BALISTA, MAZZOCCHIN, MICHELINI, PAVONI, *Padova: un recente rinvenimento...* cit., pp. 189-190.

La potenza dell'opera è confermata inoltre dal fatto che sono stati rilevati almeno due livelli sovrapposti di anfore: gli apprestamenti strutturati su più livelli a Padova sono poco numerosi, oltre al già citato caso di via Gattamelata, ricordiamo soltanto via Trieste, dove per un tratto ristretto sono state messe in luce due file sovrapposte e regolari di anfore¹³. L'indicazione che il livello US 16 è a matrice sabbiosa, permette di ipotizzare che probabilmente non doveva esservi un ulteriore livello di anfore, dato che normalmente gli orli dei contenitori reimpiegati a scopo di drenaggio vengono infissi in strati sabbiosi nei quali si espande la falda, o meglio la fossa che li contiene viene scavata fino a raggiungere il livello sabbioso di falda¹⁴.

Lo scopo di queste opere tecniche e soprattutto il rapporto con le strutture murarie dell'edificio da spettacolo non è semplice da chiarire, tuttavia esse sembrano collocarsi a nord e a sud, esternamente alla massicciata di fondazione dell'arena, probabilmente con un significato non univoco. Sulla scorta dei dati forniti dalle indagini più recenti e meglio documentate è possibile ipotizzare che le anfore poste integre e verticali servissero per evitare il ristagno delle acque funzionando da drenaggio e proteggere dall'umidità le strutture dell'anfiteatro, quelle collocate orizzontali e frammiste ai riporti di terreno avessero lo scopo di alleggerire e al contempo strutturare i terrapieni sostruttivi su cui sembra fondato l'anfiteatro¹⁵.

Le anfore

Sono state recuperate 336 anfore, per la maggior parte provenienti da US 9, livello che costituisce il vero nucleo del riempimento della fossa, in quantità minore da US 16, considerato la parte inferiore del riempimento. Dall'esame complessivo dei dati non sembra che ci sia scarto né tipologico, né cronologico, tra i contenitori delle due unità stratigrafiche, che perciò possono essere considerate unitariamente.

Dal grafico delle tipologie riscontrate (fig. 7) si può notare come sia presente una grande varietà di anfore, tra le quali si distinguono per le notevoli quantità le anfore di ambito nord-adriatico, soprattutto le Dressel 6B con 80

¹³ A. MONETI, R. STOCCO, *Padova. L'area "periurbana: viale della Rotonda e via Trieste, Bonifiche e drenaggi con anfore in epoca romana: aspetti tecnici e topografici*, a cura di S. PESAVENTO MATTIOLI, Modena 1998, pp. 178-180.

¹⁴ Per il funzionamento delle anfore come camera di espansione della falda per mantenere asciutto il terreno in superficie si veda: RUTA, BALISTA, MAZZOCCHIN, MICHELINI, PAVONI, *Padova: un recente rinvenimento...* cit., p. 190, fig. 2. Questa modalità si riscontra molto comunemente a Padova dalla tarda età repubblicana a tutto il I secolo d.C.: CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *Bonifiche con anfore...* cit., pp. 83-87.

¹⁵ RUTA, BALISTA, MAZZOCCHIN, MICHELINI, PAVONI, *Padova: un recente rinvenimento...* cit., pp. 190-192.

UN NUOVO DRENAGGIO DI ANFORE DAI GIARDINI DELL'ARENA A PADOVA

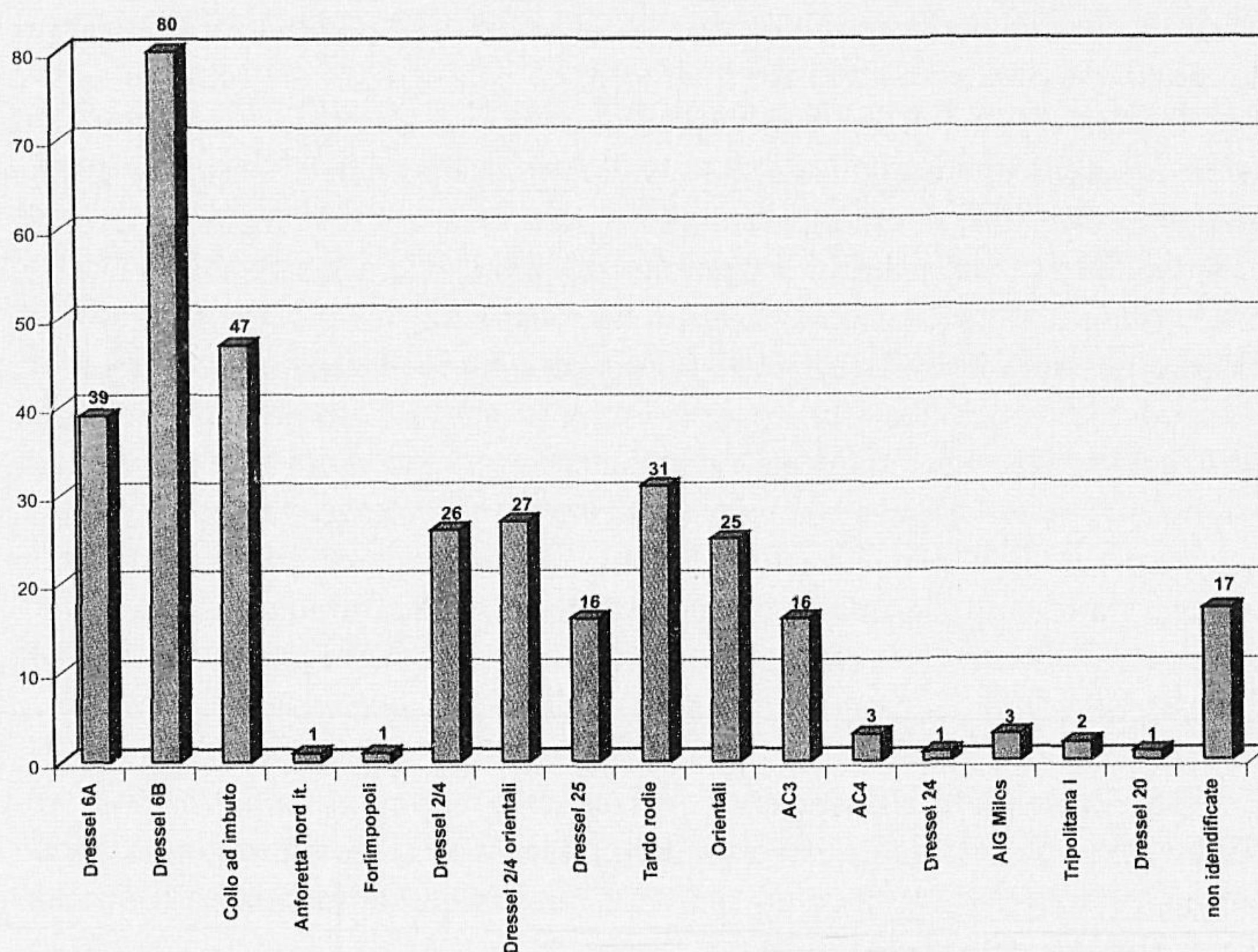


Fig. 7 - Le tipologie di anfore presenti nel drenaggio.

unità, cui seguono le Dressel 6A e le anfore con collo a imbuto, attestandosi tra i 39 e i 47 esemplari; tra le 16 e le 31 unità vi sono soprattutto contenitori di ambito orientale, mentre in numero da 1 a 3 esemplari è presente una grande varietà di anfore, di ambiti differenti, sia occidentale sia orientale.

È interessante notare che sono assenti i contenitori tipici dell'età tardo repubblicana e augustea (Lamboglia 2, Ovoidali), mentre l'elevato numero di tipologie documentate sembra tipico della seconda ma soprattutto della terza delle fasi riscontrate a Padova, collocabili rispettivamente nella prima metà del I secolo d.C. (età giulio-claudia) e tra la metà del I secolo d.C. e gli inizi del II secolo d.C. (età flavio-traiana)¹⁶: coincidono infatti la varietà tipologica dei contenitori e la percentuale molto alta di provenienze dall'Oriente. In città appartiene alla terza fase cronologica il deposito di via Beato Pellegrino¹⁷, mentre per quanto riguarda le sistemazioni con anfore nei pressi dell'arena roma-

¹⁶ CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *Bonifiche con anfore...* cit., p. 83.

¹⁷ S. MAZZOCCHIN, P. PASTORE, *Le fosse con anfore, Padova, via Beato Pellegrino. Scavo 1994. Necropoli romana e depositi di anfore*, a cura di S. PESAVENTO MATTIOLI e A. RUTA SERAFINI, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XI (1995), pp. 104-109; CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *Bonifiche con anfore...* cit., p. 83, fig. 4.

na, lo scavo del 1999 presenta caratteristiche simili a quello in studio e viene datato alla metà del I secolo d.C.¹⁸.

In particolare, le Dressel 6A sembrano differire da quelle classiche di età tardo repubblicana e augustea, per le caratteristiche dell'impasto, di colore giallastro-nocciola, per la morfologia dell'orlo a fascia, infine per la tipologia della bollatura, con marchi a lettere incise sulla spalla o sul collo. Le Dressel 6B sembrano morfologicamente affini alle produzioni istriane e infatti i marchi rilevati sono riferibili soprattutto alle officine di Fasana, meno di Loron. Le anfore con collo a imbuto sono presenti in numero elevato, con 47 esemplari, caratterizzate per la maggior parte dall'orlo imbutiforme a profilo arcuato, impostato sul collo lungo e a volte separato da questo da un leggero scalino. Questa particolare forma di collo a imbuto, che si riscontra a Padova anche in contesti molto simili a quello in esame (scavo nei Giardini dell'arena 1999 e via Beato Pellegrino)¹⁹ sembrerebbe cronologicamente inquadrabile entro la fine del I secolo d.C. e costituita da un'argilla con caratteristiche compatibili con l'area medio-adriatica²⁰.

Le Dressel 2/4, in base all'aspetto morfologico e all'esame macroscopico dell'impasto, sembrano provenire da diverse aree di produzione, dall'Oriente e dal Tirreno o dall'Italia centro-padana. Presenti in buona quantità sono anche le Dressel 25, le tardo rodie e le cretesi AC3 e AC4, oltre a quelle che presentano l'impasto con caratteri orientali.

Per quanto riguarda le produzioni, è prevalente con il 61,3% la produzione medio e nord-italica, nella quale vengono considerate le Dressel 6A, le Dressel 6B, le collo a imbuto, l'anforetta nord-italica, la Forlimpopoli, le Dressel 2/4 tirreniche e centro-padane; assai cospicua è la presenza orientale, che si attesta al 37,7%, più di un terzo del totale: in essa rientrano le Dressel 25, le Dressel 2/4 orientali, la Dressel 24, le tardo rodie, le AC3, le AC4, le anfore a impasto grezzo di Milos (AIG), oltre alle orientali non meglio identificate; meno dell'1% delle presenze è dato dalle poche unità provenienti dalla penisola iberica e dall'Africa (Dressel 20 e Tripolitana I).

Se analizziamo i dati che forniscono le anfore per quanto riguarda il contenuto che in origine esse trasportavano, prima di essere riutilizzate per la si-

¹⁸ RUTA, BALISTA, MAZZOCCHIN, MICHELINI, PAVONI, *Padova: un recente rinvenimento...* cit., pp. 190-192.

¹⁹ Per lo scavo dei Giardini dell'arena 1999: PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., pp. 7-44; per lo scavo di via Beato Pellegrino: MAZZOCCHIN, PASTORE, *Le fosse con anfore...* cit., pp. 104-109.

²⁰ Queste devono ritenersi brevi anticipazioni rispetto a uno studio molto più approfondito e completo sulle anfore con collo a imbuto, presentato nel 2007 a Padova: S. MAZZOCCHIN, *Le anfore con collo a imbuto*, Atti del seminario, *Olio e pesce in epoca romana: produzione e commercio nelle regioni dell'Alto Adriatico*, Padova 16 febbraio 2007 (in corso di stampa).

stemazione del terreno, possiamo ricavare alcune informazioni anche per quanto riguarda le varietà di derrate presenti a *Patavium* in questo periodo. L'olio rappresenta più della metà delle merci trasportate (51,1%) e proviene prevalentemente dall'Istria, mentre una buona percentuale potrebbe provenire dalle regioni del Mediterraneo orientale. Il vino, che complessivamente raggiunge il 47,6% delle derrate, è acquistato dalle regioni adriatiche per il 21%, mentre il mercato sembra preferire il vino orientale, passito o speziato, delle isole dell'Egeo (26,6%). Del tutto trascurabili sembrerebbero i commerci con le regioni tirreniche e africane, per ragioni di difficoltà di rotte commerciali e cronologiche; un solo prodotto non rientra tra quelli alimentari, l'allume che, lavorato nell'isola di Milos, viene acquistato dalla città di Padova in quantità notevoli soprattutto in età augustea, per la lavorazione della lana²¹.

Osservazioni epigrafiche

Delle 336 anfore, 37 recano un bollo: si tratta di 25 marchi su anfore Dressel 6B, di 7 su Dressel 6A, di 4 su Dressel 2/4 e di uno su Dressel 20 (fig. 8).

Dei marchi impressi sulle Dressel 6B, 17 riportano la doppia bollatura tipica della produzione dei *Laecanii*, i proprietari della più grande impresa commerciale dell'Adriatico al massimo dello splendore tra il 15 e il 75 d.C. ma di cui si sono trovate le tracce già nel I secolo a.C., che aveva in Istria i *fundi* coltivati a ulivi dai quali ricavava l'olio venduto in tutta la pianura padana, nelle regioni del Norico e della Pannonia, e a Fasana le officine per la produzione delle anfore²².

Su due esemplari (fig. 9, 7-8), accanto all'indicazione del *dominus*, che solamente in questa associazione presenta il gentilizio con la lettera C al posto della K²³, vi è quella del *servus Felix Ser(gianus)*, che, insieme a quella del *servus Petil(ianus)* (fig. 9, 6), riporta a un momento iniziale dell'organizzazione produttiva dei *Laecanii*, che probabilmente arruolarono maestranze che già lavoravano per altri proprietari: traccia di questo passaggio, databile al primo quindicennio del I secolo d.C., sarebbe da leggersi negli *agnomina* utilizzati per

²¹ Per la tipologia e la caratterizzazione delle anfore da allume si veda: S. CIPRIANO, S. MAZZOCCHIN, G.P. DE VECCHI, A. ZANCO, *Le anfore a impasto grezzo rinvenute nella Venetia: tipologia, cronologia, distribuzione, caratteri chimico-petrografici e tecnologia di produzione*, Colloque International *L'alun de Méditerranée*, Naples (4-6 juin 2003), Lipari (7-8 juin 2003), Naples 2006, pp. 187-196.

²² F. TASSAUX, *Apports récents de l'épigraphie à l'histoire économique et sociale de Briوني, Epigraphia romana in area adriatica*, Actes de la IX^e rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain, a cura di F. Paci, Macerata 1998, pp. 77-99; F. TASSAUX, *Production et diffusion des amphores à huile istriennes, Structures portuali e rotte marittime nell'Adriatico di età romana*, a cura di C. ZACCARIA, "Antichità Altoadriatiche", XLVI (2001), pp. 506-510.

²³ TASSAUX, *Apports récents...* cit., pp. 83-84: il gentilizio con la C in unione al *servus Felix Ser(gianus)* può rimandare a età augustea rispetto alle produzioni attribuite al console del 40 d.C.

Dressel 6B, officina di Fasana					
N.	Lettura	Scioglimento	Nessi	Datazione	Figura
9/187	[---]/BAR	[C. Lae(kani) B(assi)]/Bar(---)		45/50 – 78/80	Fig. 4, 1
9/69	C.LAEKB/COM	C. Laek(ani) B(assi)/Com(---)	L-A-E-K	15 – 50	Fig. 4, 2
5/5	LAEK/COMI	Laek(ani)/Comi(---)		15 – 50	Fig. 4, 3
9/245	C.LAEK BAS/EVCHAR	C.Laek(ani) Bas(si)/ Euchar(istus/i)	A-E-K, A-R	15 – 50	Fig. 4, 4
9/g	[---]CHAR	[C.Laek(ani) Bas(si)/ Eu]char(istus/i)		15 – 50	Fig. 4, 5
9/74	C.[---]K/FE[---]E[---]	C. [Lae]k(ani)/ Felix P[et](ilianus?)	E-L	15 – 50	Fig. 4, 6
9/323	CLAEC[-]A[---]/ FEL[---]	C. Laec(ani) [B]a[ssi]/ Fel[ix Ser(gianus)]	L-A-E	Ante 15 d.C.	Fig. 4, 7
9/a	[---]BAS[---]/ FELIXSER	[C. Laec(ani)] Bas[si]/ Felix Ser(gianus)		Ante 15 d.C.	Fig. 4, 8
5	CLAEB/HER	C. Lae(kanius) B(assus)/Her(---)		50 – 78/80	Fig. 4, 9
9/50	C.LAEBAS/HERME	C. Lae(kanius) Bas(sus)/Herme(s)	L-A?	15 – 50	Fig. 4, 10
9/283	C.[-]AEKB/PIERI	C. [L]aek(ani) B(assi)/Pieri	A-E-K	50 – 78/80	Fig. 4, 11
9/167	C.LAEKBAS/ SPERATVS	C. Laek(ani) Bas(si)/Speratus	A-E	15 – 50	Fig. 4, 12
9/e	C.LAEKBAS/ SPERATVS	C. Laek(ani) Bas(si)/Speratus	A-E	15 – 50	Fig. 4, 13
16/353	C.LAEKBAS/ SPERATVS	C. Laek(ani) Bas(si)/Speratus	A-E	15 – 50	Fig. 4, 14
9/271	[---]AEKBAS/[---]S	[C. L]aek(ani) Bas(si)/[Speratu]s	A-E	15 – 50	Fig. 5, 15
9/86	CLAEK/VRBA	C. Laek(ani)/Urba(nus)	A-E	15 – 50	Fig. 5, 16
9/b	LAEK/VIAT	Laek(ani)/Viat(or/oris)		Ante 15 d.C.	Fig. 5, 17

Fig. 8 - Tabella dei bolli sulle anfore.

UN NUOVO DRENAGGIO DI ANFORE DAI GIARDINI DELL'ARENA A PADOVA

Dressel 6B, officina di Loron					
<i>N.</i>	<i>Lettura</i>	<i>Scioglimento</i>	<i>Nessi</i>	<i>Datazione</i>	<i>Figura</i>
9/sp1	CRISPINILL	<i>Crispinill(i)</i>		30-50 d.C.	Fig. 5, 18
Altri bolli su Dressel 6B					
<i>N.</i>	<i>Lettura</i>	<i>Scioglimento</i>	<i>Nessi</i>	<i>Datazione</i>	<i>Figura</i>
9/165	P CL QVIR	<i>P. Cl(odi) Quir(inali)</i>	V-I-R	Seconda metà I sec. d.C.	Fig. 5, 19
9/f	CELER	<i>Celer(is?)</i>		Età tiberiano- claudia	Fig. 5, 20
9/d	FELCIO	<i>Felicio</i>	L-I		Fig. 5, 21
9/228	[-]ELICIO	<i>[F]elicio</i>			Fig. 5, 22
9/c	Palma RVSO.COC corona	<i>Ruso Coc(---)</i>	R-V	Età tiberiano- claudia	Fig. 5, 23
9/231	Palma RVSO.COC corona	<i>Ruso Coc(---)</i>	R-V	Età tiberiano- claudia	Fig. 5, 24
	Palma R[---]	<i>R[uso Coc(---)]</i>			Fig. 5, 25
Dressel 6A					
<i>N.</i>	<i>Lettura</i>	<i>Scioglimento</i>	<i>Nessi</i>	<i>Datazione</i>	<i>Figura</i>
9/117	M. ARRI.ILI	<i>M. Arri Ili</i>		Metà I sec. d.C.	Fig. 5, 26
16/359	[---]ILI	<i>[M. Arri] Ili?</i>			Fig. 5, 27
9/130	P.C.P	<i>P(---) C(---) P(---)</i>			Fig. 5, 28
9/132	TICL.S	<i>Ti(beri)</i> <i>Cl(audi) S(osistrati)</i>	T-I		Fig. 5, 29
9/259	EFLH	<i>E(---) F(---)</i> <i>L(---) H(---)</i>			Fig. 5, 30
9/215	LIVL[---]	<i>L. Iul [---]</i>			Fig. 5, 31
16/361	S TITI S	<i>S(---) Titi S(---)</i>	T-I, T-I		Fig. 5, 32
Bolli su altre anfore					
<i>N.</i>	<i>Lettura</i>	<i>Scioglimento</i>	<i>Nessi</i>	<i>Tipologia</i>	<i>Figura</i>
9/282	BEC[---]ME[---]E			Dressel 2/4	Fig. 5, 33
9/110	T EBID PARHAI	<i>T. Ebid(ii) Parhal(i?)</i>	I-D, A-R	Dressel 2/4	Fig. 5, 34
9/200	PALBNICEPO	<i>P. Alb(ini?)</i> <i>Nicepo(---?)</i>	A-L, E-P	Dressel 2/4	Fig. 5, 35
9/195	O[---]TMNI		N-I	Dressel 2/4	Fig. 5, 36
9/317	C.T.RN			Dressel 20	Fig. 5, 37

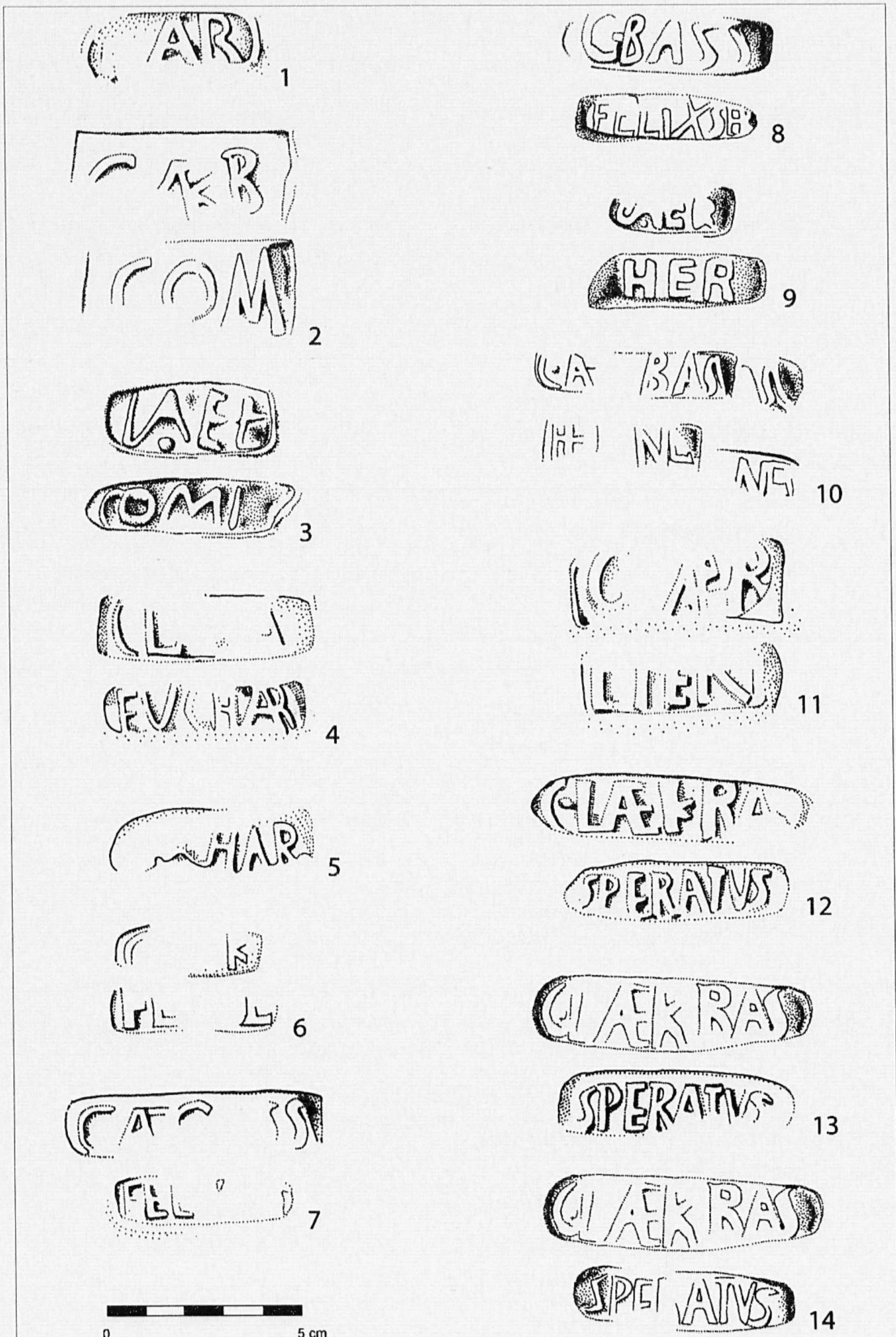


Fig. 9 - I bolli delle anfore (disegni di C. Rossi e P. Vedovetto).

distinguere i servi omonimi²⁴. Il primo marchio è diffuso sul Magdalensberg, ad Aquileia, ad Altino, a Pola e a Padova²⁵; il secondo sul Magdalensberg, ad Aquileia e a Padova²⁶.

Accanto all'indicazione del *dominus* espressa senza *praenomen* e *cognomen*, ma limitata al gentilizio con la tipica grafia della A con la barra obliqua, troviamo, in un esemplare ciascuno, i servi *Viat(or)* e *Comi(---)* (fig. 9, 3; fig. 10, 17), databili attorno al 15 d.C. ed entro la metà del I secolo d.C.²⁷. Il bollo con *Viat(or)* è presente, oltre che a Fasana, a Cremona, ad Aquileia, sul Magdalensberg, a *Emona*, a *Savaria* e a Padova, con un esemplare dall'area dell'anfiteatro²⁸; il marchio *Comi(---)* si ritrova a Fasana, a Cremona, a Oderzo, sul Magdalensberg, a *Sciscia*, a *Iuvavum* e a *Patavium*, in un solo esemplare dalla stazione ferroviaria²⁹. Il *servus Urba(nus)* (fig. 10, 16) è affiancato dal bollo del *dominus* con *praenomen* e gentilizio³⁰, ed è diffuso a *Carreum Potentia*, Parabiago, sul Magdalensberg, a *Virunum* e a Padova, con due esemplari dalla Stazione ferroviaria e uno da via Gattamelata³¹, mentre presentano l'onomastica completa del proprietario i servi *Com(---)*, *Euchar(us)*, *Herme(s)* e *Speratus*, datati tra il 15 e il 50 d.C.³² (fig. 9, 2, 4-5, 10, 12-14; fig. 10, 15).

Per quanto riguarda la diffusione, il servo *Com(---)* si trova a Fasana, *Mediolanum*, in *Pannonia* e a *Patavium* in tre esemplari³³, *Euchar(us)* a Fasana,

²⁴ D. MANACORDA, *A proposito delle anfore della Pannonia romana: appunti e riflessioni, La Pannonia e l'impero romano*, Atti del Convegno Internazionale "La Pannonia e l'Impero Romano", a cura di G. HAJNÓCZI, Roma 1994, pp. 179-181; TASSAUX, *Production et diffusion...* cit., p. 509; T. BEZECZKY, *The Laecanius Amphora Stamps and the Villas of Brijuni*, Wien 1998, pp. 156-158, n. 21; pp. 152-155, n. 20a.

²⁵ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 277; S. CIPRIANO, S. MAZZOCCHIN, *I bolli di C. Laecanius Bassus: un aggiornamento alla luce di nuovi dati da Patavium*, "Aquileia Nostra", LXIX (1998), c. 368, n. 16.

²⁶ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 277; S. MAZZOCCHIN, P. PASTORE, *Nuove testimonianze epigrafiche sul commercio dell'olio istriano a Padova*, "Archeologia Veneta", XIX-XX (1996-1997), pp. 159-160.

²⁷ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., pp. 209-223, n. 40a; pp. 137-142, n. 13; MANACORDA, *A proposito...* cit., p. 179.

²⁸ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 279; MAZZOCCHIN, PASTORE, *Nuove testimonianze...* cit., pp. 161-162; PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., p. 24.

²⁹ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 277; S. CIPRIANO, F. FERRARINI, *Le anfore romane di Opitegium, Cornuda (Treviso) 2001*, p. 153.

³⁰ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., pp. 206-209, n. 39.

³¹ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 279; CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *I bolli...* cit., c. 371, n. 26.

³² BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., pp. 126-137, n. 12b; pp. 144-148, n. 17a-c; pp. 176-178, n. 26: il marchio *Herme(s)* è impresso due volte, in parte sovrapposto; questa particolarità sembra frequente e si riscontra anche per gli esemplari di Aquileia (n. 401) e del Magdalensberg (n. 402), dove però risulta assente il bollo del *dominus*; pp. 200-202, n. 37a.

³³ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 277; CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *I bolli...* cit., c. 366, n. 6; MAZZOCCHIN, PASTORE, *Nuove testimonianze...* cit., p. 157.



Fig. 10 - I bolli delle anfore (disegni di C. Rossi e P. Vedovetto).

Pola, Aquileia, Oderzo, sul Magdalensberg e a Padova da via Beato Pellegrino e dall'Arena³⁴, *Herme(s)*, per la prima volta attestato a Padova, si ritrova a Vercelli, *Dertona*, Torino, Oderzo, Aquileia e sul Magdalensberg³⁵, infine *Speratus* è presente ad Aquileia, *Emona*, Ràckeve, sul Magdalensberg e a Padova in due esemplari dall'Arena romana e un terzo inedito³⁶.

Infine ad un periodo compreso tra il 50 e il 78/80 d.C. rimandano i bolli con i servi *Bar(---)*, diffuso a Fasana, Este, Adria, sul Magdalensberg, in *Pannonia* e a Padova in due esemplari dall'anfiteatro³⁷; *Her(---)* attestato a *Pullaria*, Pola, Aquileia, sul Magdalensberg, in *Pannonia* e in tre casi a Padova, di cui due presso l'anfiteatro romano³⁸ e *Pierus*³⁹, presente a Fasana, Concordia, Oderzo, Aquileia, *Flavia Solva* e Padova in 7 esemplari, di cui due presso l'anfiteatro⁴⁰ (fig. 9, 1, 9, 11).

Un solo marchio (fig. 10, 18) proviene dall'officina di Loron, nel territorio di *Parentium*: si tratta di *Crispinillus*, datato tra il 30 e il 50 d.C., uno dei personaggi che bollano le anfore qui prodotte per un lungo periodo, dal 10-30 d.C. con *Sisenna* console nel 16 d.C. a *Calvia Crispinilla*, che vive tra l'età neroniana e l'inizio di quella flavia, prima che l'impresa commerciale passasse, con Domiziano, nelle proprietà imperiali⁴¹.

Al di fuori dell'officina produttrice il marchio è noto ad Alba, Padova, Oderzo e Aquileia e nelle province del Norico e della *Pannonia*; a Padova è stato rinvenuto in via Beato Pellegrino in due esemplari⁴².

³⁴ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 277; CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., p. 154; PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., pp. 26-27.

³⁵ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 278; CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., pp. 162-163.

³⁶ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 279; CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *I bolli...* cit., c. 371, n. 24; PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., p. 30.

³⁷ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 276; PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., pp. 36-37.

³⁸ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 278; CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *I bolli...* cit., c. 368, nn. 19, 20; PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., pp. 38-39.

³⁹ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., pp. 104-111, n. 5a-b; pp. 172-176, n. 25a-b; pp. 192-199, n. 34a.

⁴⁰ BEZECZKY, *The Laecanius Amphora...* cit., p. 278; PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., p. 29; CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., pp. 169-173.

⁴¹ TASSAUX, *Production et diffusion...* cit., pp. 511-512; Y. MARION, A. STARAC, *Les amphores, Loron (Croatie). Un grand centre de production d'amphores à huile istriennes (I^{er}-IV^e s.p.C.)*, a cura di F. TASSAUX, R. MATIJASIC, V. KOVACIC, Bordeaux 2001, pp. 100-101. Forse un secondo bollo può appartenere a questa serie, illeggibile nella grafia ma riconoscibile per le dimensioni del cartiglio, situazione che spesso accomuna i marchi di Loron di questo periodo.

⁴² MAZZOCCHIN, PASTORE, *Nuove testimonianze...* cit., pp. 166-167; CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., pp. 126-130.

Seguono sei marchi per i quali è possibile supporre una provenienza dall'area nord-adriatica orientale. Nel marchio *P(ublius) Cl(odius) Quir(inalis)* (fig. 10, 19) si identifica il prefetto della flotta di Ravenna, morto suicida nel 56 d.C., che doveva possedere dei terreni nel territorio di *Tergeste*, dato che con questo stesso marchio sono bollate anche tegole, oltre alle anfore, rinvenute nella zona⁴³. Oltre a questa prima attestazione a Padova, il bollo è stato ritrovato a Oderzo e sul Magdalensberg e datato alla seconda metà del I secolo d.C.⁴⁴.

Il bollo *Celer* (fig. 10, 20), noto anche nella variante abbreviata dell'ultima lettera, indicherebbe un *servus* o un *cognomen* che può essere collegato all'Istria⁴⁵ ed è diffuso nella pianura padana, da Aquileia a Milano, e presente nell'emporio del Magdalensberg e a *Salona*, tra età tiberiana e prima età claudia; a Padova, è attestato nell'area dell'Arena, e in via Beato Pellegrino nelle due versioni⁴⁶.

Seguono due marchi riconducibili all'indicazione del *servus* oppure al *cognomen Felicio* (fig. 10, 21-22), già rinvenuti a Padova, anche presso l'Arena, su Dressel 6B dalle caratteristiche comparabili con quelle delle anfore istriane⁴⁷, diffusi in numero limitato a *Poetovio* e sul Magdalensberg, mentre più numerosi a Padova e a Oderzo⁴⁸.

Infine, su tre orli si legge il marchio *Ruso Coc(eianus?)* preceduto da una palma e seguito da una corona (fig. 10, 23-25). Questo bollo è presente per la prima volta a Padova, mentre è noto in quattro esemplari sul Magdalensberg in epoca tiberiano-claudia⁴⁹; la sua interpretazione è complessa, poiché *Ruso* potrebbe essere un *cognomen* di origine celtica legato ad Aquileia, mentre

⁴³ F. TASSAUX, *L'implantation territoriale des grandes familles d'Istrie sous le haut-empire romain, Problemi storici e archeologici dell'Italia nordorientale e delle regioni limitrofe dalla preistoria al medioevo*, "Atti dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste", Quaderno XIII, 2 (1983-1984), pp. 206-207; C. ZACCARIA, *Per una prosopografia dei personaggi menzionati sui bolli delle anfore romane dell'Italia nordorientale, Amphores romaines et histoire économique: dix ans de recherche*, Atti del Convegno di Siena 1987, Collection de l'Ecole Française de Rome, 114, Rome 1989, p. 482; TASSAUX, *Production et diffusion...* cit., p. 516.

⁴⁴ CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., p. 122. Il bollo di Padova presenta la lettera L, assente negli esemplari di confronto.

⁴⁵ MAZZOCCHIN, PASTORE, *Nuove testimonianze...* cit., pp. 164-165.

⁴⁶ CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., p. 121; MAZZOCCHIN, PASTORE, *Nuove testimonianze...* cit., pp. 164-165; PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., pp. 35-36.

⁴⁷ Alcune analisi archeometriche ne avrebbero comprovato l'analogia con le anfore dell'officina di Fasana, benché questo marchio non sia da considerarsi parte della serie dei Laecani: T. BEZECZKY, *Roman Amphorae from the amber route in Western Pannonia*, "BAR, International Series", 386 (1987), pp. 108-116; MAZZOCCHIN, PASTORE, *Nuove testimonianze...* cit., pp. 167-168; PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., pp. 25-26.

⁴⁸ CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., pp. 133-138.

⁴⁹ V. MAIER MAIDL, *Stempel und Inschriften auf Amphoren vom Magdalensberg*, Klagenfurt 1992, pp. 74-75, qui letto *Ruso Coctor*.

Coc(---) un gentilizio, forse del maestro di *Ruso*, oppure un *agnomen* di *Ruso*, *Coc(ceianus?)*, che permetterebbe quindi di interpretare *Ruso* come un vecchio *servus* di *Coc(---)*⁵⁰.

Tutti i sette marchi rinvenuti sulle Dressel 6A sono impressi sulla spalla o alla base del collo, con le lettere libere incise: questo dato, unito alla morfologia leggermente differente da quella canonica, induce a pensare che si tratti di una produzioni collegate.

Con lettere incise disposte circolarmente sulla spalla (fig. 10, 26), si legge il marchio *M. Arri(us) Ili(us)*, forse un liberto di ascendenza greca. Un bollo identico compare su un'anfora con fondo piatto dal Museo di Ripatransone, senza notizie sul contesto di rinvenimento, ma confrontabile con i contenitori a fondo piatto collocabili tra la fine del I secolo d.C. e la metà del III secolo d.C., rinvenuti anche nella necropoli di Porto Recanati e per i quali si può ipotizzare una produzione in area picena⁵¹. La *gens Arria* è collegata al trasporto del vino, poiché su tappi di anfore compare un *Sex. Arrius M. f.*, sebbene si tratti di Dressel 1B⁵². Il fatto di trovare il medesimo bollo su una Dressel 6A e su un'anfora a fondo piatto consente di collegare la produzione dei due tipi di anfora, entrambi destinati a contenere il vino, forse prodotto in area picena, probabilmente in un momento in cui erano in uso sia i contenitori di grandi dimensioni e dotati di puntale per un commercio marittimo, come la Dressel 6A, sia i contenitori di dimensioni più ridotte e con fondo piatto, adatti a trasporti fluviali o via terra, prima della massiccia diffusione di questi ultimi. La produzione nei medesimi *ateliers* di Dressel 6A e anfore a fondo piatto è già attestata per il Piceno meridionale dai contenitori bollati *Q. Ninnius Secundus*⁵³.

Sebbene le lettere incise siano disposte in linea, sembra suggestivo affiancare al precedente anche il marchio *[---]ili* (fig. 10, 27) di cui si conservano solo le ultime tre lettere.

Il bollo, limitato alle iniziali dei *tria nomina*, P.C.P, di un personaggio che rimane sconosciuto, presenta la particolarità di essere stato impresso mediante un sistema di incisione a punti, esattamente come l'esemplare rinvenuto presso l'arena, nel quale trova l'unico confronto (fig. 10, 28): entrambi si trovano alla base del collo di due Dressel 6A dall'impasto beige chiaro⁵⁴.

⁵⁰ TASSAUX, *Production et diffusion...* cit., p. 533.

⁵¹ S. FORTI, S. MARENGO, *Bollo circolare su anfora a fondo piatto dal Museo di Ripatransone (AP)*, "PICVS", Studi e ricerche sulle Marche nell'antichità, XXIII (2003), pp. 280-287.

⁵² A. HESNARD, P.A. GIANFROTTA, *Les bouchons d'amphores en pouzzolane, Amphores romaines et histoire économique: dix ans de recherche*, Actes du colloque de Sienne, Ecole Française de Rome, 114, Rome 1989, p. 411, n. B. 6.

⁵³ C. PANELLA, *Le anfore italiche del II secolo d.C., Amphores romaines et histoire économique: dix ans de recherche*, Actes du colloque de Sienne, Ecole Française de Rome, 114, Rome 1989, p. 147.

⁵⁴ PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., p. 34.

Sulla spalla di una Dressel 6A sono impresse le lettere riferibili ai *tria nomina* di un personaggio che forse è possibile identificare con *Ti(berius) Cl(audius) S(osistratus)* (fig. 10, 29). Costui, liberto della *gens Claudia* e forse dell'imperatore Tiberio stesso, di origine greco-orientale, sembra dedito al commercio del vino, poiché un identico marchio si ritrova su una Dressel 6A di Oderzo dalle medesime caratteristiche morfologiche e di impasto e forse a Cremona⁵⁵.

Un nuovo esemplare del marchio limitato alle iniziali EFLH (fig. 10, 30) è inciso sulla spalla di una Dressel 6A dall'impasto nocciola chiaro: oltre a un esemplare da Cremona, gli unici confronti si trovano in due marchi identici provenienti da vecchi scavi dell'Arena⁵⁶.

Sempre a lettere incise sulla spalla vi è il marchio *S. Titi S(---)*, con le due T-I in nesso e la seconda S retrograda (fig. 10, 32). Il medesimo marchio si ritrova su una Dressel 6A del Magdalensberg, insieme a un *titulus* che ricorda il *vinum Praetuttianum*, prodotto nel Piceno meridionale⁵⁷.

Impresso sulla spalla si trova il bollo incompleto, con lettere incise e forse in cartiglio rettangolare, di cui si può proporre lo scioglimento in *L. Iul(---)*, che non trova al momento confronti (fig. 10, 31).

Dall'analisi condotta, si può ipotizzare che tutte le Dressel 6A caratterizzate dall'impasto nocciola chiaro, con i bolli a lettere incise sulla spalla o alla base del collo, siano da ricondurre all'ambito piceno, e precisamente a un momento in cui sono in circolazione insieme alle anfore a fondo piatto, presumibilmente all'inizio della larga diffusione sul mercato di queste ultime, verso la seconda metà del I secolo d.C.

Seguono quattro bolli su Dressel 2/4, tutti impressi in cartiglio rettangolare sul collo. In un esemplare si legge *T. Ebid(ii) Parhal(i?)*⁵⁸ (fig. 10, 34), un *servus* della *gens Ebidia*, che sembra avere riscattato la sua posizione servile, diversamente da quanto appare nella forma onomastica *Parha(sius) Ebid(ii servus)*, ugualmente presente su Dressel 2/4⁵⁹. Questi due marchi

⁵⁵ CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., p. 99: il bollo inciso per esteso si trova anche a Vercelli su un contenitore di tipologia non identificata.

⁵⁶ PESAVENTO MATTIOLI, MAZZOCCHIN, PAVONI, *I ritrovamenti di anfore...* cit., p. 19.

⁵⁷ MAIER MAIDL, *Stempel...* cit., pp. 94-95, letto SITTIS; T. BEZECZKY, *Amphora types of Magdalensberg*, "Arheoloski Vestnik", 49 (1998), p. 230.

⁵⁸ La lettura del cognome è condizionata dalla presenza di una lettera dopo la A finale; solo una L offre alcune possibilità: il cognome *Parhalis*, noto in un solo caso nella *X Regio (Onomasticon Provinciarum Europae Latinae*, vol. III, a cura di B. LÖRINCZ, Budapest 2000, p. 125; CIL, V 4586) oppure *Paralius* o *Paralia/Parhalia* (H. SOLIN, *Die Griechischen personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, Berlin, New York 2003, p. 1065).

⁵⁹ S. PESAVENTO MATTIOLI, A. BUONOPANE, *I rapporti commerciali tra Cisalpina e Norico in età augustea. Il caso del vino norditalico*, *Die Geschichte der Antike aktuell: Methoden, Ergebnisse und Rezeption, Akten des 9. Gesamtösterreichischen Althistorikertages 2002 und der V. Internationalen Table Ronde zur Geschichte der Alpen-Adria-Region in der Antike*, Klagenfurt 2005, pp. 175-185.

sembrano ricorrere sia su Dressel 6A, sia su Dressel 2/4⁶⁰, confermando una produzione contemporanea dei due tipi di anfora probabilmente negli *ateliers* dell'area emiliana, romagnola e della pianura piemontese; rimane ancora da comprendere il motivo della doppia produzione (il maggior gradimento sul mercato delle Dressel 2/4 come indicative della qualità del contenuto) e la qualità effettiva del vino trasportato⁶¹. Sul problema della presenza del medesimo bollo su Dressel 6A e Dressel 2/4, ricordiamo anche il marchio TI.IVLP rinvenuto a Padova su Dressel 6A ma che si trova identico su Dressel 2/4 nel sud della Gallia, a Ensérune, ad Atene e in Albania. Questi dati consentono di ipotizzare che la produzione di Dressel 6A e Dressel 2/4 nei medesimi *ateliers* sia un fenomeno tipico dell'area nord-adriatica, proiettata verso i mercati adriatici e orientali (forse indice della sostituzione delle Dressel 6A con le Dressel 2/4)⁶².

Si segnalano infine altri 3 bolli su Dressel 2/4, male impressi sul collo in cartiglio rettangolare (fig. 10, 33, 35-37): di uno soltanto è possibile ipotizzare lo scioglimento in *P(ublius) Albini(us) Cepo?* e stabilire un confronto con un bollo frammentario da Padova⁶³; per gli altri, come per un marchio sull'ansa di una Dressel 20, si rimanda alla lettura e al disegno.

Stefania Mazzocchin

⁶⁰ Delle quattro attestazioni, due sono sicuramente su Dressel 2/4: S. PESAVENTO MATTIOLI, *Anfore: problemi e prospettive di ricerca, Produzione ceramica in area padana tra il II secolo a.C. e il VII secolo d.C.: nuovi dati e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno internazionale, a cura di G.P. BROGIOLO e G. OLCESE, Mantova 2000, p. 109, fig. 1; *Anfore romane a Padova: ritrovamenti dalla città*, a cura di S. PESAVENTO MATTIOLI, Mantova 1992, p. 177, n. 17, tav. 27, mentre le altre due sono definite Dressel 6 da Baldacci: P. BALDACCIO, *Alcuni aspetti dei commerci nei territori cisalpini*, Atti Centro Studi e Documentazione sull'Italia romana, I (1967-1968), pp. 23-24, n. 25 i-l = CIL, XI, 6695, 37 a-b. Va aggiunta l'attestazione sul collo di una brocca dal Magdalensberg, che presenta nessi diversi da quelli rinvenuti sulle anfore: E. SCHINDLER-KAUDELKA, *Die gewöhnliche Gebrauchskeramik vom Magdalensberg*, Klagenfurt 1989, p. 66, tav. 48, 3.

⁶¹ PESAVENTO MATTIOLI, *Anfore: problemi e prospettive...* cit., pp. 109-110.

⁶² A. HESNARD, M.B. CARRE, M. RIVAL, B. DANGREAU, *L'épave romaine Grand Ribaud D (Hyères, Var)*, "Archaeonautica", 8 (1988), pp. 54-55, nota 69; S. MAZZOCCHIN, S. TUZZATO (a cura di), *Padova, via Acquette 9: nuovi dati dal settore meridionale della città romana*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXIII (2007), (in corso di stampa).

⁶³ MAZZOCCHIN, TUZZATO (a cura di), *Padova, via Acquette 9...* cit. (in corso di stampa).

La ceramica e gli altri materiali

Fatta eccezione per un esiguo numero di frammenti residuali, ipoteticamente riconducibili a una fase di frequentazione di gran lunga anteriore all'opera di bonifica⁶⁴, la maggior parte dei materiali rinvenuti nel saggio "Area Vasca" risulta perfettamente inquadrabile nell'arco cronologico già in parte delineato attraverso lo studio delle anfore trovate in associazione e compreso tra gli inizi del I secolo d.C. e l'età flavia.

A conferma di ciò molto ridotto è il numero di attestazioni della tradizionale produzione veneta in ceramica grigia, peraltro qui documentata prevalentemente da tipi di lunga durata o appartenenti al repertorio formale più tardo.

Tra le forme aperte prevalgono, come in molti altri contesti coevi, le coppe. Nell'ambito di tale categoria la maggior parte delle attestazioni è riconducibile al tipo Gamba Ruta Serafini XIa con bacino troncoconico, piede ad anello umbilicato, labbro a profilo continuo e orlo arrotondato, in un caso segnato da solcatura esterna. Tale tipo, documentato già a partire dal II secolo a.C., risulta frequente sia in contesto di abitato che in necropoli sino alla piena età romana⁶⁵. La variante con solcatura esterna sembra coprire un arco cronologico più ampio, con attestazioni che iniziano verso la metà del IV secolo a.C. e perdurano fino al I secolo d.C. inoltrato⁶⁶. Un solo frammento di orlo ispessito, a sezione subtriangolare rimanda alla forma della coppa-mortaio con grattugia, tipo Gamba Ruta Serafini XIII, anch'essa tipica della produzione più tarda, datata tra il III secolo a.C. e l'età romana e contrassegnata da un profilo troncoconico delle pareti e da labbro terminante in

⁶⁴ La somiglianza nel tipo di impasto impiegato e nel trattamento riservato alle superfici rende tale piccolo nucleo di attestazioni piuttosto compatto e omogeneo al suo interno. I frammenti sembrano appartenere prevalentemente a doli cordonati di VI-V secolo a.C. che trovano significativi confronti con analoghi esemplari provenienti dai contesti di scavo di via Dietro Duomo e largo Europa. Per i frammenti diagnostici cfr. *Padova preromana*, Catalogo della mostra, Padova 1976, p. 123, n. 156, tav. 19; M. GAMBA, G. GAMBACURTA, S. TUZZATO, *Un intervento archeologico urbano a Padova: lo scavo protostorico di via Dietro Duomo*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXIX (1990), pp. 34-38, tipo 3; S. CIPRIANO, M. GAMBA, G. GAMBACURTA, *I materiali*, in *Saggio stratigrafico presso il muro romano di largo Europa a Padova. Nota preliminare*, a cura di C. BALISTA e A. RUTA SERAFINI, "Quaderni di Archeologia del Veneto", IX (1993), pp. 103-104, tav. 10, n. 8.

⁶⁵ M. GAMBA, A. RUTA SERAFINI, *La ceramica grigia dallo scavo dell'area ex Pilsen a Padova*, "Archeologia Veneta", VII (1984), pp. 40-41; cfr. anche coppa troncoconica Millo IA1: L. MILLO, *Ceramica Grigia*, in *Fragmenta. Altino tra Veneti e Romani. Scavo-scuola dell'Università Ca' Foscari di Venezia 2000-2002*, a cura di A. ZACCARIA RUGGIU, M. TIRELLI, G. GAMBACURTA, Venezia 2005, p. 75.

⁶⁶ GAMBA, RUTA SERAFINI, *La ceramica...* cit., pp. 38-40; cfr. anche coppa troncoconica Millo IA2: MILLO, *Ceramica...* cit., p. 75. Cfr. per uso e frequenza di entrambi i tipi menzionati anche: M. L. BIANCO, R. GREGNANIN, *I materiali*, in *Lo scavo pluristratificato di via C. Battisti 132 a Padova*, a cura di M.L. BIANCO, R. GREGNANIN, "Archeologia Veneta", XIX-XX (1996-1997), pp. 71-72.

un alto listello a fascia⁶⁷. Privo di puntuali confronti rimane invece l'orlo segnato da netta solcatura esterna di una coppa caratterizzata da spessore molto ridotto delle pareti e presunto bacino a calotta, solo in parte assimilabile al tipo di lunga durata Gamba Ruta Serafini Xb1, datato tra la fine del IV secolo a.C. e il I secolo a.C.⁶⁸ (fig. 11, 1). La resa plastica poco accurata, lo scarso trattamento della superficie sia interna che esterna e le caratteristiche intrinseche dell'impasto, polveroso e addizionato di chamotte, consentirebbero tuttavia di restringere l'arco cronologico anche di questo manufatto alle ultime fasi della produzione⁶⁹.

Unica attestazione di forma aperta riconducibile a una tipologia diversa da quella delle coppe è rappresentata da un orlo svasato di bicchiere carenato tipo Gamba Ruta Serafini XVII, generalmente datato fra il IV e il I secolo a.C. e documentato nella sua variante a corpo allungato sino all'età augustea⁷⁰.

Decisamente inferiore è il numero di frammenti appartenenti a forme chiuse: un orlo esoverso, ispessito, sottolineato all'esterno da scanalatura è riconducibile all'olla dal corpo globulare priva di collo, tipo Gamba Ruta Serafini XXII, le cui attestazioni coprono un ampio orizzonte cronologico che va dalla fine del IV alla fine del I secolo a.C., con sopravvivenze di utilizzo, soprattutto in ambito funerario, fino agli inizi del I secolo d.C.⁷¹. Per spessore e andamento appartiene con buona probabilità a un'olla di fattezze analoghe anche un frammento di parete con presa semicircolare applicata⁷². Al contrario risulta di difficile identificazione un orlo di olletta o brocca dal corpo ovoidale, in via del tutto ipotetica assimilabile a forme ispirate alla ceramica a vernice nera di produzione adriese (tipo Gamba Ruta Serafini VIII) e come questa datate al II secolo a.C.⁷³ (fig. 11, 2). A un'antioriorità cronologica rispetto agli esemplari fin qui presentati farebbe propendere anche l'aspetto più compatto e visibilmente liscio delle superfici.

⁶⁷ GAMBA, RUTA SERAFINI, *La ceramica...* cit., pp. 46-47; BIANCO, GREGNANIN, *I materiali...* cit., pp. 82-83; cfr. anche mortaio Millo IIB: MILLO, *Ceramica...* cit., p. 94.

⁶⁸ GAMBA, RUTA SERAFINI, *La ceramica...* cit., pp. 34-36; cfr. anche coppa a calotta Millo IIIA2: MILLO, *Ceramica...* cit., p. 75.

⁶⁹ Per l'impasto di questo, come degli altri esemplari sopra menzionati, cfr. GAMBA, RUTA SERAFINI, *La ceramica...* cit., pp. 11-12.

⁷⁰ GAMBA, RUTA SERAFINI, *La ceramica...* cit., pp. 52-55; MILLO, *Ceramica...* cit., p. 101.

⁷¹ GAMBA, RUTA SERAFINI, *La ceramica...* cit., p. 62; cfr. anche olla Millo IIB: MILLO, *Ceramica...* cit., p. 101. Cfr. per le sopravvivenze tarde in ambito funerario: P. CROCE DA VILLA, *Osservazioni sulla ceramica grigia di Altino, "Aquileia Nostra"*, L (1979), pp. 281-282 e M. GAMBA, *Analisi preliminare della necropoli di Arquà Petrarca (Padova)*, in *Celti e Etruschi nell'Italia Settentrionale dal V secolo a.C. alla romanizzazione*. Atti del Colloquio Internazionale, Bologna 12-14 aprile 1985, Imola 1987, p. 242.

⁷² *Padova Preromana...* cit., p. 94, nn. 163-164, tav. 11; CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *Un intervento...* cit., p. 453.

⁷³ GAMBA, RUTA SERAFINI, *La ceramica...* cit., pp. 20-21.

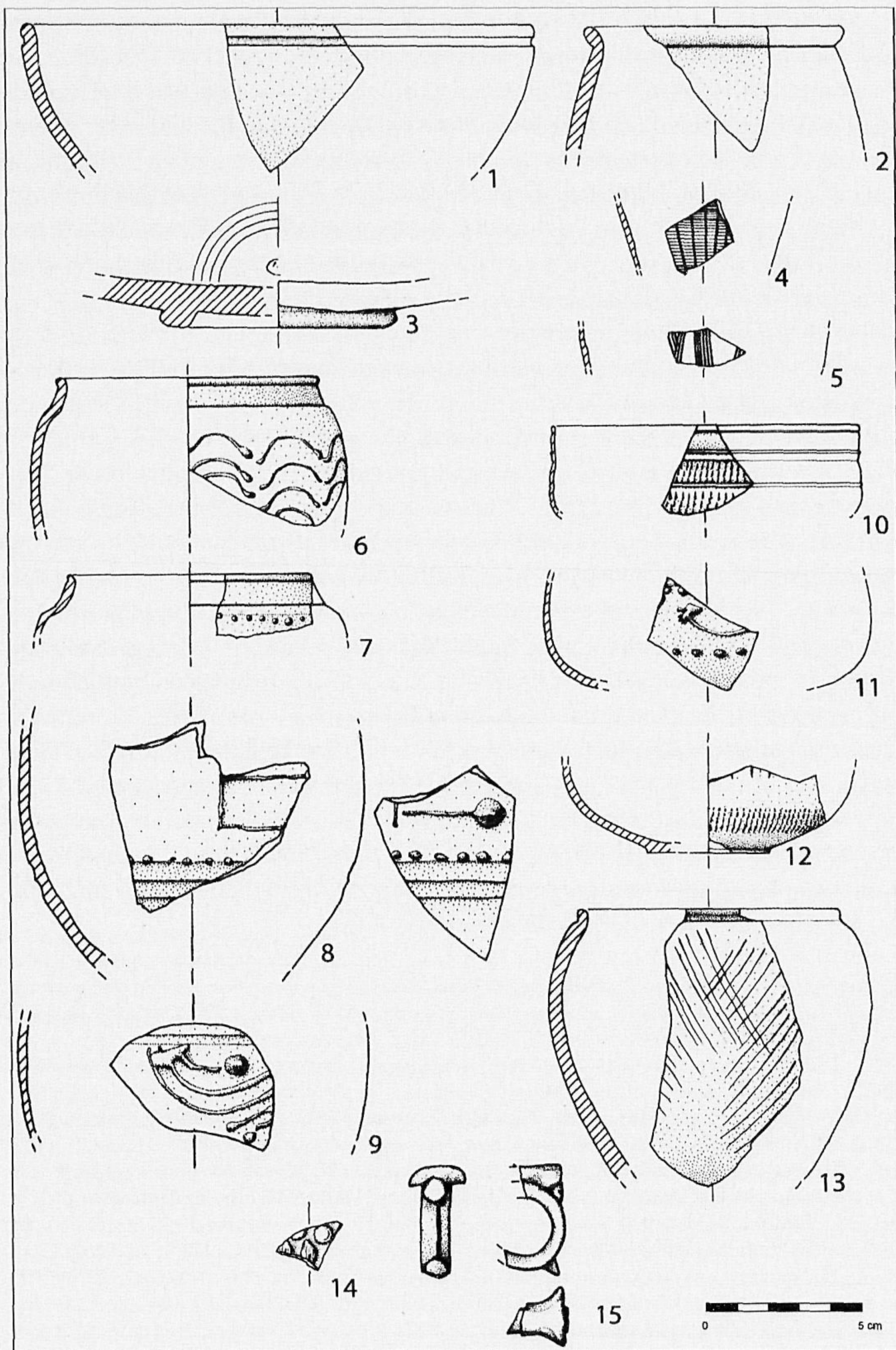


Fig. 11 - Ceramica grigia (nn. 1-2); ceramica a vernice nera (n. 3); ceramica a pareti sottili (nn. 4-12); ceramica semidepurata (n. 13); ceramica invetriata (nn. 14-15); (disegni di C. Rossi).

Un dato significativo ai fini della datazione complessiva dell'intero contesto deriva anche dall'esiguo numero di frammenti pertinenti alla produzione di ceramica a vernice nera, il cui impasto farinoso e l'aspetto opaco della vernice consentono di identificare come manufatti di origine padana. Tra questi l'unico esemplare diagnostico è rappresentato da un fondo con piede ad anello di patera del tipo Lamboglia 7/16 (Morel 2276-2277), caratterizzato da vernice risparmiata sulla superficie esterna, scanalature concentriche all'interno e traccia di bollo in *planta pedis* al centro (fig. 11, 3). Il bollo non risulta comprensibile a causa dello stato frammentario, tuttavia la forma del manufatto è riconducibile a un tipo che contraddistingue le fasi finali della produzione tra I secolo a.C. ed età augusteo-tiberiana, e che pertanto connota il passaggio alla terra sigillata⁷⁴.

Nell'ambito delle classi di ceramica fine da mensa sono molto più consistenti le attestazioni di terra sigillata e ceramica a pareti sottili. Per quanto concerne il vasellame a pareti sottili risulta evidente una netta preminenza nel contesto in esame della ceramica a impasto grigio, di ormai sicura manifattura nord-italica⁷⁵, rispetto ai prodotti a impasto arancio di più incerta provenienza. Tra questi ultimi si segnalano unicamente, accanto a qualche parete decorata alla barbotina con il motivo delle strigilature, alcuni frammenti di coppette emisferiche del tipo Ricci 2/407, ricoperte da ingubbiatura di colore bruno-rossiccio e decorate con la tecnica della sabbatura sia all'esterno sia all'interno del vaso. Tali coppette risultano in uso per tutta la durata del I secolo d.C., con una spiccata presenza soprattutto a partire da età tiberiana⁷⁶.

Il repertorio formale e decorativo della produzione a impasto grigio appare invece molto più variegato e tale da ipotizzare la presunta provenienza dei manufatti da *ateliers* dislocati in centri diversi dell'Italia padana, come del resto confermato anche dall'ampia gamma di corpi ceramici riscontrati.

Tra gli esemplari più antichi si colloca un frammento di parete, contraddistinta da una decorazione incisa a pettine, costituita da fitte linee orizzontali e più rade linee verticali⁷⁷ (fig. 11, 4). Tale decorazione ricorre quasi esclu-

⁷⁴ P. FRONTINI, *La ceramica a vernice nera in contesti tombali della Lombardia*, Como 1985, p. 13; per le attestazioni in Lombardia cfr. anche N. SFREDDA, *Ceramica a vernice nera*, in *Ceramiche in Lombardia tra II secolo a.C. e VII secolo d.C. Raccolta dei dati editi*, a cura di G. OLCESE, Mantova 1998, pp. 31-32.

⁷⁵ Per le problematiche connesse alla localizzazione di tali produzioni cfr. da ultimo: O. MENOZZI, *La ceramica a pareti sottili grigie*, in *Iuvanum*, Atti del II convegno di studi, Chieti 31 marzo - 1 aprile 1992, Pescara 1996, p. 112.

⁷⁶ A. RICCI, *Ceramica a pareti sottili*, in *Atlante delle forme ceramiche II. Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo (tardo ellenismo e primo impero)*, Suppl. EAA, Roma 1985, p. 288. Per la decorazione cfr. tipo Ricci 63: RICCI, *Ceramica...* cit., p. 319.

⁷⁷ Cfr. tipo Ricci 43: RICCI, *Ceramica...* cit., p. 313.

sivamente su bicchieri di forma ovoide di tipo Ricci 1/69, diffusi principalmente sul versante adriatico dell'Italia settentrionale, in contesti datati tra l'ultimo quarto del I secolo a.C. e il primo quarto del secolo successivo⁷⁸. A un arco cronologico più o meno analogo rimanda anche un frammento di presunto bicchiere di tipo Ricci 1/364 o 1/365 decorato da fasci di linee incise a pettine in senso obliquo a formare losanghe (fig. 11, 5). Il tipo, come pure il motivo decorativo, risulta documentato già alla fine del I secolo a.C. e perdura fino alla metà del secolo seguente⁷⁹. Sempre tra i bicchieri un discreto numero di frammenti pare costituire un gruppo piuttosto omogeneo, caratterizzato da impasto polveroso, pareti piuttosto spesse, ingobbio grigio scuro molto diluito e decorazione applicata alla barbottina che va a coprire la fascia mediana del vaso. Per la conformazione dell'orlo e l'andamento delle pareti questi bicchieri sono accostabili al tipo Ricci 1/55, datato sul Magdalensberg al 20/30 d.C.⁸⁰. Lo spettro dei motivi decorativi è molto variegato e comprende schemi abbastanza comuni, quali le sequenze orizzontali di foglie d'acqua incorniciate da linee di punti⁸¹, e composizioni più insolite rappresentate da archetti rincorrenti o da complesse composizioni di racemi vegetali (fig. 11, 6-9). Non mancano frammenti riconducibili ad altri tipi di bicchieri di cui però risulta più difficile l'esatta identificazione per via della mancata conservazione di parti significative degli stessi. Fra questi si segnalano pertanto unicamente due frammenti di fondi di ollette di forma ovoide, decorati da fasce orizzontali di rotellature.

Altrettanto variegato appare anche il panorama delle coppe. Numerosi sono i frammenti di coppette a carena arrotondata e pareti verticali assimilabili al tipo Ricci 2/404 datato nell'arco della prima metà del I secolo d.C.⁸². Tali coppe sono contraddistinte da due caratteristiche costolature che a circa metà dell'altezza delimitano delle fasce decorate a rotella con triangoli disposti su file parallele orizzontali (fig. 11, 10). Al medesimo orizzonte cronologico rimandano anche le poche attestazioni di coppe emisferiche di tipo Ricci 2/405, contraddistinte da impasto sabbato di colore grigio chiaro⁸³. Un considerevo-

⁷⁸ RICCI, *Ceramica...* cit., p. 259. Cfr. anche forma Menozzi 1A: MENOZZI, *La ceramica...* cit., pp. 109-110. Per le attestazioni in ambito lombardo cfr. G. TASSINARI, *Ceramica a pareti sottili*, in *Ceramiche in Lombardia tra II secolo a.C. e VII secolo d.C. Raccolta dei dati editi*, a cura di G. OLCESE, Mantova 1998, p. 61.

⁷⁹ K. TAMASSIA, *Ceramica a pareti sottili*, in *Archeologia di un ambiente padano. S. Lorenzo di Pegognaga (Mantova)*, a cura di A.M. TAMASSIA, Firenze 1996, pp. 130-132; TASSINARI, *Ceramica...* cit., pp. 42-43.

⁸⁰ RICCI, *Ceramica...* cit., p. 256; TAMASSIA, *Ceramica...* cit., p. 130, n. 1.

⁸¹ Per tale decorazione, frequente anche su coppe, in particolare a partire dalla seconda metà del I secolo d.C., cfr. TAMASSIA, *Ceramica...* cit., p. 124.

⁸² RICCI, *Ceramica...* cit., pp. 285-286.

⁸³ RICCI, *Ceramica...* cit., pp. 286-287.

le numero di frammenti è poi riconducibile a coppe di tipo Ricci 2/231, tipiche del I secolo d.C., con pareti leggermente inclinate verso l'interno e qui in parte caratterizzate da decorazioni applicate alla barbottina con i consueti motivi a fiori e foglie d'acqua incorniciate entro file di punti a rilievo⁸⁴ (fig. 11, 11). Altri frammenti sembrano invece appartenere a coppe contraddistinte da una duplice decorazione costituita da una fascia più alta a scaglie di pigna in barbottina e da una fascia a essa parallela di triangoli ottenuti a rotellature, posta in prossimità del fondo (fig. 11, 12). Entrambi i motivi sono anch'essi comuni nel medesimo arco cronologico precedentemente individuato⁸⁵.

Collegate alla produzione di ceramica a pareti sottili, di cui costituivano un'imitazione più economica, sono le ollette dal corpo globulare realizzate in ceramica semidepurata e spesso decorate da fasce di linee incise obliquamente sulla spalla, talvolta intersecantesi (fig. 11, 13). Tali manufatti, qui presenti con un ristretto numero di attestazioni, risultano estremamente diffusi in tutta l'Italia settentrionale, con picchi anche in territorio marchigiano, in contesti del I secolo d.C.⁸⁶.

Ampiamente rappresentata è anche la classe della terra sigillata i cui esemplari sono per la quasi totalità riconducibili, sia per forme che per impasto e vernice, a centri di produzione padani. Decisamente minoritaria risulta invece la componente aretina, peraltro rappresentata da frammenti rapportabili all'officina di *Gellius* la cui reale collocazione è tuttora discussa⁸⁷. Sono completamente assenti le produzioni orientale, gallica e africana.

Nell'ambito della terra sigillata padana, fatta eccezione per qualche frammento appartenente a forme chiuse non meglio precisabili e per qualche altro riconducibile a coppe decorate a matrice del tipo *Sarius*, la quasi totalità delle attestazioni è attribuibile alla produzione liscia, talvolta decorata con *appliques*. I tipi documentati sono molteplici e coprono un arco cronologico piuttosto ampio che va dagli ultimi anni del I secolo a.C. all'età flavia, con una spiccata concentrazione di varietà formali tipiche dei decenni centrali del I secolo d.C.

⁸⁴ RICCI, *Ceramica...* cit., pp. 284-285; TAMASSIA, *Ceramica...* cit., pp. 139-141, nn. 16, 19, 20.

⁸⁵ Cfr. forma Menozzi 3C: MENOZZI, *La ceramica...* cit., p. 110.

⁸⁶ Per una classificazione del tipo cfr. A. QUERCIA, *Ceramica comune: la cucina, la dispensa, la tavola*, in *Alba Pompeia. Archeologia della città dalla fondazione alla tarda antichità*, a cura di F. FILIPPI, Alba 1997, p. 506. Per la diffusione in ambito lombardo cfr. C. DELLA PORTA, N. SFREDDA, G. TASSINARI, *Ceramiche comuni*, in *Ceramiche in Lombardia tra II secolo a.C. e VII secolo d.C. Raccolta dei dati editi*, a cura di G. OLCESE, Mantova 1998, p. 151, n. 53. Per le attestazioni nelle Marche cfr. L. MERCANDO, *Marche. La necropoli romana di Porto Recanati*, in "Notizie degli scavi di antichità", 1974, pp. 301-302, t. 132 e p. 335, t. 183.

⁸⁷ L. MAZZEO SARACINO, *Lo studio delle terre sigillate padane: problemi e prospettive*, in *Produzione ceramica in area padana tra il II secolo a.C. e il VII secolo d.C.: nuovi dati e prospettive di ricerca*, *Convegno internazionale, Desenzano sul Garda, 8-10 aprile 1999*, a cura di G.P. BROGIOLO, G. OLCESE, Brescia 2000, p. 34.

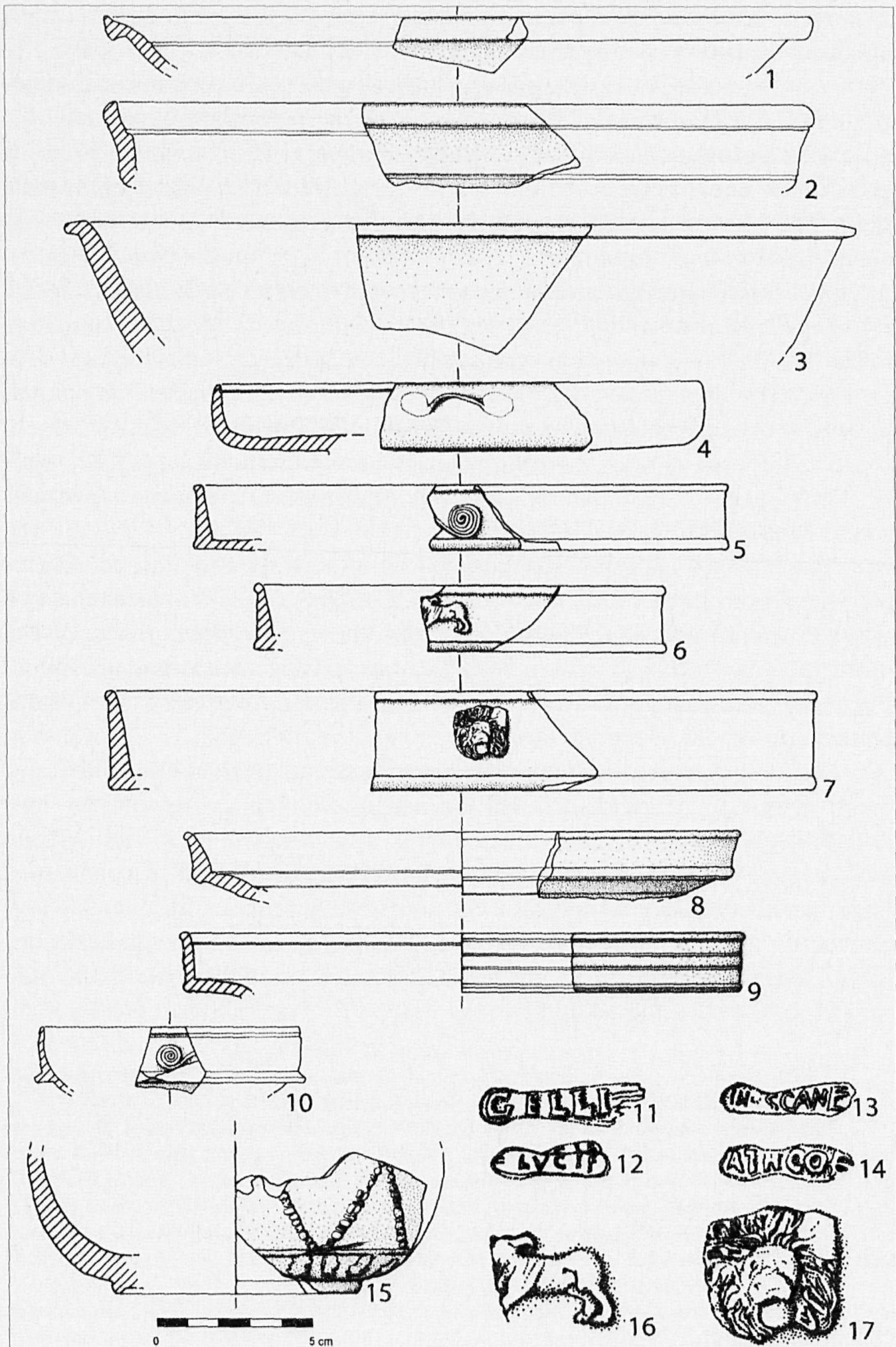


Fig. 12 - Terra sigillata (nn. 11-14 e nn. 16-17 in scala 1:1) (disegni di C. Rossi).

Tra le attestazioni più antiche si collocano un piatto Consp. 12.1 (Drag. 16B) la cui produzione si sviluppa in area padana nel corso dell'età augustea⁸⁸ (fig. 12, 1) e una patera Consp. 18.2 (Drag. 17A) presente anch'essa nello stesso periodo ma documentata sino alla metà del I secolo d.C.⁸⁹ (fig. 12, 2). Tra le produzioni della prima metà del I secolo d.C. le forme maggiormente documentate sono però quelle della patera Consp. 3.1 (Drag. 18/31)⁹⁰ (fig. 12, 3) e del piatto Consp. 4.6.2 (Ritt. 1B) che, talvolta attestato anche in contesti più tardi di età flavia⁹¹, è qui rappresentato da due esemplari di cui uno decorato con *appliques* a doppie spirali e solcature concentriche con fascia a rotella sul fondo interno (fig. 12, 4). Nell'ambito della produzione rifinita ad *appliques* sono tuttavia più numerosi i frammenti riconducibili a piatti del tipo Consp. 20.4 (Drag. 17B)⁹² tra i quali, accanto a due esemplari nord-italici decorati l'uno con il consueto motivo a doppie spirali (fig. 12, 5) e l'altro con figura di cane rivolto verso sinistra (fig. 12, 6, 16), compare anche un orlo di piatto di maggiori dimensioni con *applique* a protome leonina (fig. 12, 7, 17) che, sulla base di recenti studi, risulterebbe far parte del repertorio di *Gellius*⁹³. Tali piatti costituiscono una delle forme di maggiore durata, rappresentando una sorta di fossile guida per il periodo compreso tra l'età tiberiana e l'età flavia. La decorazione ad *appliques* che li caratterizza, in uso già da tempo nelle officine di Arezzo, diventa frequente anche sui manufatti di produzione tardo-padana a partire dall'età claudia⁹⁴, epoca cui pertanto si possono attribuire gli esemplari qui rinvenuti. Numerosi altri frammenti appartengono poi alle patere Consp. 21.3 (Drag. 15/17), collegate a quelle precedentemente menzionate sia dal punto di vista morfologico, che sul piano produttivo e temporale⁹⁵ (fig. 12, 8). Accanto agli esemplari più consueti sono tuttavia presenti anche orli riconducibili a varianti più rare, quali il piatto Consp. 20.5 e il suo sottotipo Consp. 21.8.1 (fig. 12, 9), considerati produzioni specializzate di un ridotto numero di officine ed entrambi approssimativamente attribuiti alla prima metà del I secolo d.C.⁹⁶.

⁸⁸ L. MAZZEO SARACINO, *Terra sigillata nord-italica*, in *Atlante delle forme ceramiche II. Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo (tardo ellenismo e primo impero)*, Suppl. EAA, Roma 1985, pp. 106-107; *Conspectus formarum terrae sigillatae italico modo confectae*, Frankfurt-Bonn 1990, pp. 72-73.

⁸⁹ MAZZEO SARACINO, *Terra...* cit., p. 198; *Conspectus...* cit., pp. 82-83.

⁹⁰ MAZZEO SARACINO, *Terra...* cit., p. 205; *Conspectus...* cit., pp. 56-57.

⁹¹ MAZZEO SARACINO, *Terra...* cit., p. 200; *Conspectus...* cit., pp. 58-59.

⁹² MAZZEO SARACINO, *Terra...* cit., p. 202; *Conspectus...* cit., pp. 86-87.

⁹³ E. SCHINDLER KAUELKA, U. FASTNER, M. GRUBER, *Italische Terra Sigillata mit Appliken in Noricum*, Wien 2001, pp. 78 e 108, tav. 32.

⁹⁴ S. ZABEHLICKY-SCHEFFENEGGER, *La sigillata padana*, in *Territorio e produzioni ceramiche. Paesaggi, economia e società in età romana. Atti del convegno internazionale*, a cura di S. MENCHELLI, M. PASQUINUCCI, Pisa 2006, p. 235.

⁹⁵ MAZZEO SARACINO, *Terra...* cit., pp. 202-203; *Conspectus...* cit., pp. 88-89.

⁹⁶ *Conspectus...* cit., pp. 88-89.

Di gran lunga inferiore è il numero delle coppe. Tra queste si segnalano unicamente un esemplare di coppetta Consp. 34 (Drag. 24/25) decorata ad *applique* con il motivo della doppia spirale (fig. 12, 10) e un frammento di presunta coppa Consp. 27.2.1 (Ritt. 9B) databile, come la precedente, a età tiberiano-flavia⁹⁷.

I bolli pervenuti sono quattro di cui due su fondo di piatti e due su fondo di coppe. Sia per i primi che per i secondi è stata impossibile l'identificazione esatta dei supporti a causa dello stato frammentario degli stessi. Dei piatti uno presenta il bollo GELLI in *planta pedis* (fig. 12, 11) ed è pertanto attribuibile alla produzione del vasaio aretino *L. Gellius*, attivo tra il 10 e il 50 d.C.⁹⁸, l'altro, bollato LUCIF sempre in *planta pedis* (fig. 12, 12), appartiene invece alla produzione del figulo padano *Lucifer* i cui manufatti comparvero sui mercati a partire dal 30 d.C.⁹⁹. Per i rimanenti due bolli, [---]SCAN (fig. 12, 13) e A[---]CO (fig. 12, 14), entrambi in *planta pedis*, è stata impossibile l'identificazione anche se le caratteristiche di impasto e vernice suggeriscono la loro appartenenza a officine padane.

Nell'ambito della produzione di terra sigillata nord-italica realizzata a matrice e attribuibile alle botteghe di *Sarius*, sono presenti pochi frammenti pertinenti quasi esclusivamente a coppe biansate con parete a doppia curvatura del tipo Mazzeo 13D comunemente datate tra l'età augustea e l'età flavia¹⁰⁰ (fig. 12, 15).

A completare il quadro del vasellame fine da mensa concorrono infine due frammenti di ceramica invetriata di produzione microasiatica¹⁰¹, preziosa testimonianza dei traffici commerciali con il mondo orientale, peraltro già evidenziati attraverso lo studio dei contenitori da trasporto (cfr. *supra*). Si tratta di un frammento di parete decorata a matrice con motivi vegetali, rivestita da vetrina di colore verde sulla superficie esterna e vetrina giallo ocre all'interno (fig. 11, 14), e di un'ansa ad anello, a sezione rettangolare con solco centrale, rifinita nella parte inferiore da una linguetta triangolare e nella parte superiore da una piastrina sagomata con linguetta di raccordo (fig. 11, 15). I due frammenti, che presentano stesso impasto beige-rosato, poroso ma compatto, appartengono con buona probabilità a un medesimo esemplare di *skyphos* o *kantharos* prodotto nell'area di Tarso e della Siria settentrionale tra gli inizi

⁹⁷ MAZZEO SARACINO, *Terra...* cit., pp. 199-201; *Conspectus...* cit., pp. 100-101.

⁹⁸ OCK tipo 878.18. Cfr.: A. OXÉ, H. COMFORT, PH. KENRICK, *Corpus Vasorum Arretinorum. A Catalogue of the Signatures, Shapes and Chronology of Italian Sigillata*, Bonn 2000².

⁹⁹ OCK tipo 1040.3*.

¹⁰⁰ MAZZEO SARACINO, *Terra...* cit., pp. 220-221.

¹⁰¹ Cfr. per le problematiche connesse alla tecnica di produzione e alla distribuzione delle officine: M. SANNAZZARO, *La ceramica invetriata tra età romana e altomedioevo*, in *Ad mensam. Manufatti d'uso da contesti archeologici fra tarda antichità e medioevo*, a cura di S. LUSUARDI SIENA, Udine 1994, pp. 229-235.

del I secolo d.C. e l'età domiziana¹⁰². Confermano l'ipotesi non solamente la conformità delle caratteristiche di impasto e vetrina di questi oggetti con quelle tipiche di tali manifatture, ma anche la grande somiglianza dei motivi decorativi riscontrati con quelli presenti su esemplari di provenienza nota¹⁰³.

Rimanendo nell'ambito dei manufatti ceramici la classe maggiormente documentata è quella della comune. Per quanto concerne la produzione a impasto depurato la condizione estremamente frammentaria degli oggetti ha reso impossibile, nella maggior parte dei casi, il riconoscimento delle tipologie attestate. Nonostante ciò si può parlare di una netta prevalenza delle forme chiuse, rappresentate da brocche, olpi e anforette da tavola e da qualche esemplare di olla da dispensa, tutte caratterizzate da corpo più o meno globulare, fondo piano o con leggero anello e anse a nastro. Gli impasti sono piuttosto omogenei, di colore beige-rosato o arancio e solo su qualche frammento si è riconosciuta la presenza di un debole strato di rivestimento di tonalità rossiccia.

Decisamente più significativa è la componente a impasto grezzo, all'interno della quale la forma attestata maggiormente e con più varianti è quella dell'olla. Nell'ambito di tale produzione più del 65% degli esemplari è caratterizzato da impasti tipicamente locali, grossolani, poco compatti e ricchi di inclusi biancastri a granulometria piuttosto consistente¹⁰⁴. Confermano la provenienza da manifatture locali anche gli aspetti più propriamente formali: notevole è difatti il numero di frammenti pertinenti a olle destinate alla conservazione e forse al trasporto di derrate alimentari, ampiamente attestate in ambito locale, e non solamente patavino, nell'orizzonte cronologico di romanizzazione che va dal III secolo a.C. sino al I secolo d.C. Tra queste si segnalano in particolar modo gli esemplari con orli ingrossati, arrotondati o a mandorla, leggermente sporgenti verso l'esterno e separati dalla parete mediante profonda solcatura¹⁰⁵ (fig. 13, 2-3). Il corpo, tendenzialmente ovoide, qui presenta spesso le consuete decorazioni a tacche orizzontali o oblique, incise a crudo sotto la risega che separa l'orlo dalla spalla, mentre più rari risultano i cordoni plastici applicati in parete e modellati a finta treccia, anch'essi molto comuni nel

¹⁰² H. HOCHULI GYSEL, *Kleinasiatische glasierte Reliefkeramik*, Bern 1977, p. 120; SANNAZZARO, *La ceramica...* cit., p. 233.

¹⁰³ HOCHULI GYSEL, *Kleinasiatische...* cit., p. 165, tavv. 174 e 173.

¹⁰⁴ Per gli impasti della produzione patavina di ceramica grezza cfr. S. MAZZOCCHIN, C. AGOSTINI, *Ceramica grezza bollata da Padova: ipotesi interpretative per l'indagine archeometrica*, in *Il contributo delle analisi archeometriche allo studio delle ceramiche grezze e comuni. Il rapporto forma/funzione/impasto*, Atti della I giornata di Archeometria della ceramica, a cura di S. SANTORO BIANCHI e B. FABBRI, Bologna 1997, p. 136.

¹⁰⁵ BIANCO, GREGNANIN, *I materiali...* cit., pp. 60-61; S. MAZZOCCHIN, *La ceramica*, in *Montegrotto Terme-Via Neroniana. Gli scavi 1989-1992*, Padova 2004, p. 141; CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *Un intervento...* cit., pp. 456-457.

medesimo arco temporale. Sempre riconducibili a produzioni locali coeve sono anche gli esemplari qui molto abbondanti di olle connotate da corpo ovoide, fondo piatto, spesso distinto dalla parete, e orlo svasato, a sezione subtriangolare, in taluni casi appiattito superiormente, in altri concavo¹⁰⁶ (fig. 13, 4). Accanto a questi si segnala anche la presenza di un discreto numero di olle tipo Auerberg (fig. 13, 5), impiegate per la conservazione di frutta o di carne essicata, già presenti a Padova in contesti di pieno I secolo d.C.¹⁰⁷ e qui caratterizzate da impasti analoghi a quelli delle olle sopra descritte, cosa che ne farebbe supporre anche una produzione in ambito locale. Per il momento non trova invece confronti un presunto dolio con orlo a tesa superiormente appiattito che tuttavia presenta il tipico impasto di romanizzazione (fig. 13, 6). Completano il quadro della ceramica grezza di sicura produzione locale i coperti, anch'essi connotati da corpo ceramico ricco di inclusi calcarei e tutti riconducibili al tipo con corpo troncoconico, presa a pomello di forma cilindrica e orlo indistinto o lievemente arrotondato, frequente nei contesti patavini di romanizzazione e di prima età romana¹⁰⁸ (fig. 13, 1).

Decisamente minoritaria è invece la presenza di manufatti di probabile provenienza alloctona. Una parte di essi è rappresentata da olle con labbro estroflesso e fascia decorativa incisa a pettine sulla spalla (fig. 14, 1). Il tipo è attestato già in età augustea, anche se trova maggiore diffusione a partire dalla seconda metà del I secolo d.C., coprendo un arco cronologico limitato che sembrerebbe arrivare solo al II secolo d.C.¹⁰⁹. Tali olle presentano qui una vasta gamma di impasti, da quello grossolano di colore bruno-biancastro, a quello più depurato di colore arancio. La fascia decorativa è, come di consueto, costituita da linee orizzontali o ondulate e solo su un frammento risulta più articolata e formata da una prima banda a zig-zag seguita da una seconda a linee ondulate (fig. 14, 2). Il rimanente numero di frammenti appartiene infine a olle globulari caratterizzate da orlo modanato a doppia scanalatura e talvolta decorate sulla spalla da tacche incise a crudo di diversa foggia e grandezza, ampiamente diffuse in tutta l'Italia settentrionale tra il I e il III secolo d.C.¹¹⁰ (fig. 14, 3).

¹⁰⁶ BIANCO, GREGNANIN, *I materiali...* cit., p. 103, n. 26.

¹⁰⁷ Per la tipologia cfr. C. FLÜGEL, *Der Auerberg. III. Die römische Keramik*, München 1999; per le attestazioni patavine cfr. S. CIPRIANO, *I materiali di età romana*, in *Lo scavo urbano pluristratificato di via S. Martino e Solferino n. 79 a Padova*, a cura di S. CIPRIANO e A. RUTA SERAFINI, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XXI (2005), p. 148.

¹⁰⁸ BIANCO, GREGNANIN, *I materiali...* cit., p. 62; CIPRIANO, MAZZOCCHIN, *Un intervento...* cit., p. 457.

¹⁰⁹ A. GUGLIELMETTI, L. LECCA BISHOP, L. RAGAZZI, *Ceramica comune*, in *Scavi MM3. Ricerche di Archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana. 1982-1990*, Milano 1991, pp. 186-188.

¹¹⁰ GUGLIELMETTI, LECCA BISHOP, RAGAZZI, *Ceramica...* cit., pp. 192-194; DELLA PORTA, SFREDDA, TASSINARI, *Ceramiche...* cit., pp. 151-152.

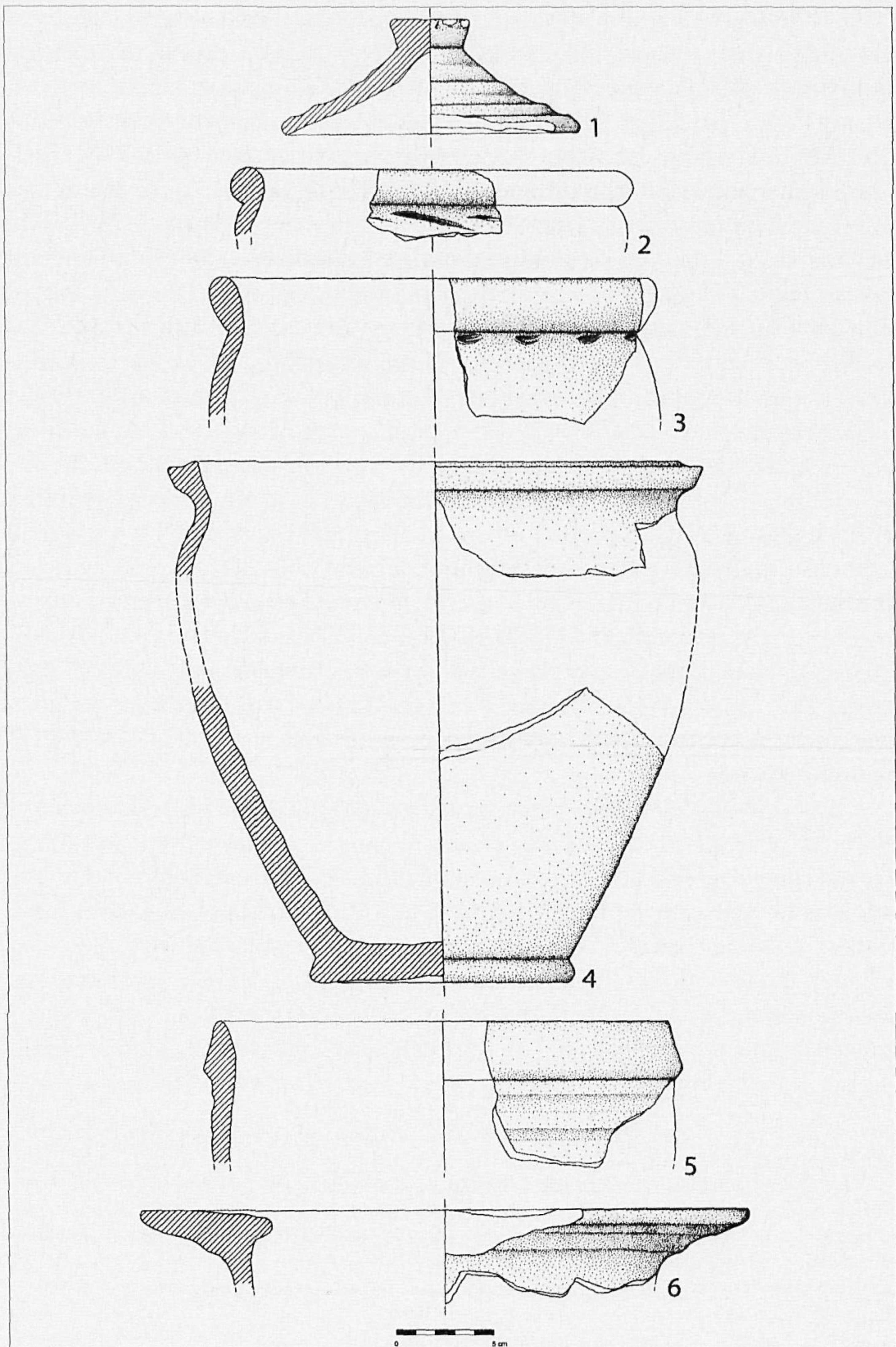


Fig. 13 - Ceramica comune grezza (disegni di C. Rossi).

Accanto alla ceramica da cucina di prevalente produzione locale o regionale si sono riconosciute anche delle sporadiche attestazioni di manufatti importati dall'area campana, contraddistinti da impasto di colore arancio-bruno, duro e ruvido al tatto, ricco di piccoli inclusi bianchi e neri lucenti, tipici delle argille vulcaniche. Tra questi si segnalano dei frammenti pertinenti a un tegame con orlo bifido e pareti bombate (fig. 14, 4), prodotto dalle officine campane tra la fine del I secolo a.C. e la prima metà del secolo successivo¹¹¹. Importati dalla medesima area di fabbricazione sono anche i diversi tegami in ceramica a vernice rossa interna, per lo più riconducibili al tipo con orlo piano arrotondato e caratterizzati da vernice di colore rosso scuro, saponosa al tatto e poco aderente. Tale forma, di cui un centro di produzione è stato riconosciuto nella zona di Cuma, venne diffusa in tutto il bacino del Mediterraneo e nelle province durante un lungo arco cronologico compreso tra la seconda metà del I secolo a.C. e gli inizi del III secolo d.C.¹¹².

Piuttosto consistente è risultata anche la componente vitrea, costituita, oltre che da un considerevole numero di frammenti attribuibili a vasellame da mensa, anche da una discreta quantità di balsamari. Sia nel primo che nel secondo caso il vetro impiegato è prevalentemente quello naturale di colore azzurro o verde-azzurro, mentre decisamente inferiori sono le presenze di vetro colorato con tonalità che vanno dal blu al turchese, al verde chiaro o scuro, al giallo, nero o viola. Attestati da un certo numero di frammenti sono infine anche il vetro incolore, quello opaco e quello marmorizzato con screziature bianche.

Nell'ambito della produzione da mensa significativa appare la presenza di coppe e piatti in vetro soffiato imitanti i coevi manufatti in terra sigillata. Tra le prime, due orli, uno in vetro nero (fig. 14, 5), l'altro di colore verde, sono riconducibili a coppe Isings 20 attestate a partire dall'età augustea sino a circa la metà del I secolo d.C., con particolari concentrazioni soprattutto nel secondo quarto del secolo¹¹³. Un altro orlo (fig. 14, 6), in vetro azzurro, appartiene invece a una coppa di tipo Isings 69a la cui forma, pur comparso già nella prima metà del I secolo d.C., diventa più frequente nella seconda metà,

¹¹¹ V. DI GIOVANNI, *Produzione e consumo di ceramica da cucina nella Campania romana (II a.C.-II d.C.)*, in *Les céramiques communes de Campanie et de Narbonnaise. La vaisselle de cuisine et de table*, Naples 1996, pp. 78-80; L.A. SCATOZZA HÖRICH, *Appunti sulla ceramica comune di Ercolano: Vasellame da cucina e recipienti per la preparazione degli alimenti*, in *Les céramiques communes de Campanie et de Narbonnaise. La vaisselle de cuisine et de table*, Naples 1996, p. 141.

¹¹² E. CHIOSI, *Cuma: una produzione di ceramica a vernice rossa interna*, in *Les céramiques communes de Campanie et de Narbonnaise. La vaisselle de cuisine et de table*, Naples 1996, p. 227.

¹¹³ A. LARESE, *Vetri antichi del Veneto*, Fiesso d'Artico 2004, pp. 16-17.

UN NUOVO DRENAGGIO DI ANFORE DAI GIARDINI DELL'ARENA A PADOVA

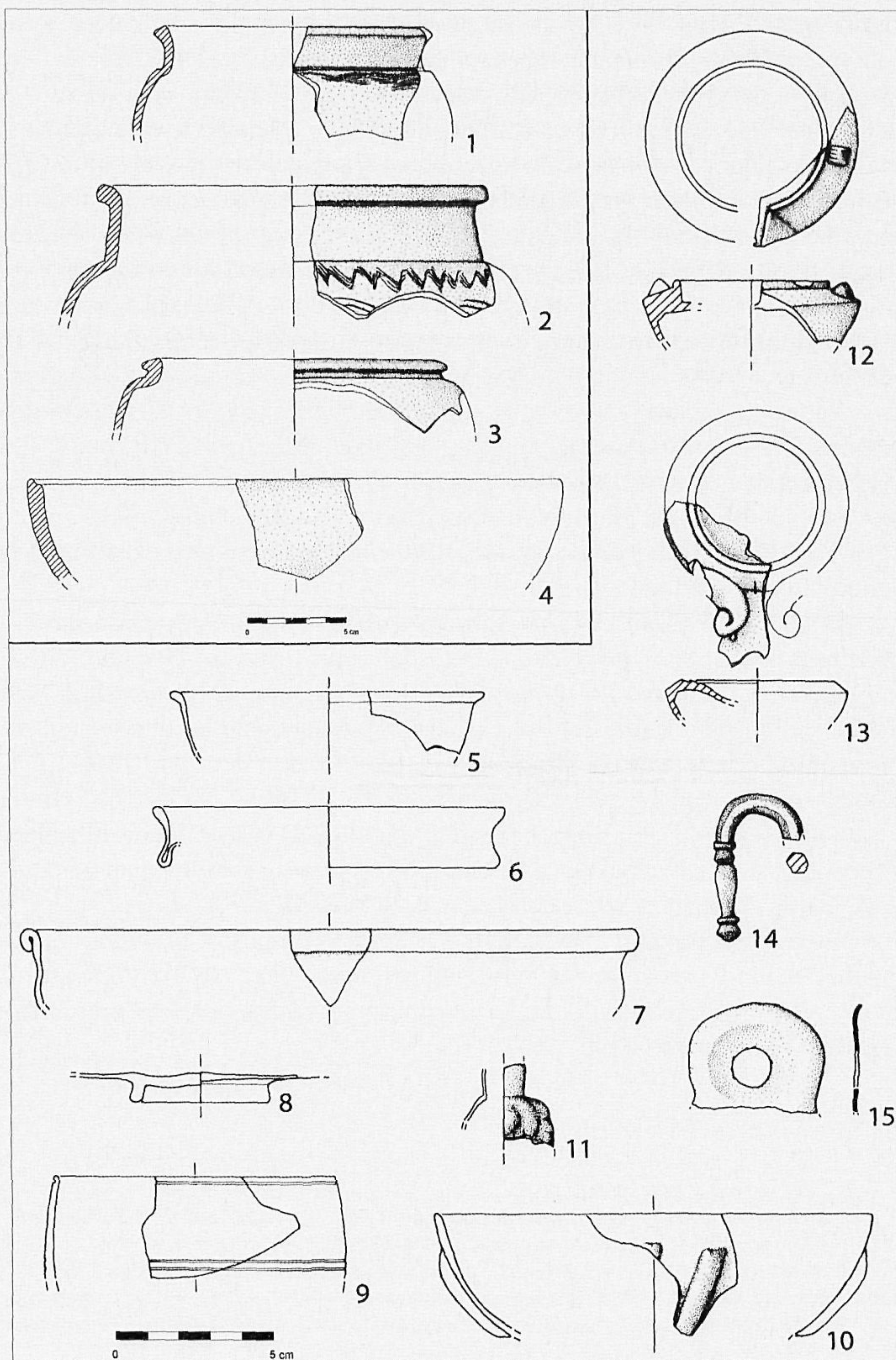


Fig. 14 - Ceramica comune grezza (nn. 1-3); ceramica da cucina campana (n. 4); vetri (nn. 5-11); lucerne (nn. 12-13); bronzi (14-15) (disegni di C. Rossi).

fino ai primi decenni del secolo successivo¹¹⁴. Per quanto riguarda invece i piatti, numerosi sono i frammenti riconducibili alle forme Isings 46a (fig. 14, 7) e Isings 47, quest'ultima simile alla precedente ma dotata di fondo rialzato al centro con base anulare (fig. 14, 8). Per entrambe le tipologie le datazioni vanno dall'età augustea fino ai primi decenni del II secolo d.C.¹¹⁵. Nel contesto in esame il vetro impiegato per la realizzazione di tali manufatti è prevalentemente di colore azzurro ma non mancano prodotti più raffinati in vetro nero e verde scuro, talvolta rifiniti da solcature concentriche incise sul fondo interno. Accanto a qualche attestazione di olpi e bottiglie di difficile identificazione, per lo più realizzate in vetro naturale, completano il quadro del vasellame vitreo da mensa una coppa emisferica di tipo Isings 12 di colore azzurro e decorata da solcature orizzontali incise sulla superficie esterna (fig. 14, 9) e numerosi frammenti di coppe baccellate Isings 3a/b in vetro azzurro o verde chiaro (fig. 14, 10). La datazione della prima oscilla fra l'età augustea e il periodo traiano, con una presenza più massiccia nel secondo e terzo quarto del I secolo d.C.¹¹⁶. Le seconde, documentate soprattutto in Italia settentrionale, coprono un arco cronologico analogo¹¹⁷.

Passando ai balsamari la maggior parte dei frammenti pervenuti sembra pertinente a esemplari in vetro naturale dal corpo tubolare riconducibili ai gruppi/tipi De Tommaso 70/71, ampiamente diffusi in tutta la penisola tra l'età tiberiana e i primi decenni del II secolo d.C.¹¹⁸. Accanto a questi si segnala un frammento di balsamario conformato a dattero in vetro di colore nero soffiato entro stampo (fig. 14, 11). Tale manufatto, la cui forma risulta in uso tra la metà del I secolo d.C. e i primi decenni di quello successivo, rientrerebbe nel gruppo di materiali importati dall'Oriente in quanto prodotto quasi sicuramente da una bottega vetraria della costa siro-palestinese¹¹⁹.

A queste attestazioni di balsamari si accostano infine due esemplari di bastoncini Isings 79 probabilmente impiegati per mescolare o estrarre gli unguenti dai recipienti, entrambi realizzati in vetro attorcigliato a spirale, l'uno di colore nero, l'altro giallo e blu¹²⁰.

¹¹⁴ LARESE, *Vetri...* cit., p. 50.

¹¹⁵ S. BIAGGIO SIMONA, *I vetri romani provenienti dalle terre dell'attuale Canton Ticino*, Locarno 1991, pp. 49-54. LARESE, *Vetri...* cit., pp. 23-24 e 53.

¹¹⁶ BIAGGIO SIMONA, *I vetri...* cit., pp. 62-71; LARESE, *Vetri...* cit., pp. 19-20.

¹¹⁷ BIAGGIO SIMONA, *I vetri...* cit., pp. 60-62; LARESE, *Vetri...* cit., pp. 15-16.

¹¹⁸ G. DE TOMMASO, *Ampullae vitreae. Contenitori in vetro di unguenti e sostanze aromatiche dell'Italia romana (I secolo a.C. - III secolo d.C.)*, Roma 1990, pp. 83-84.

¹¹⁹ E.M. STERN, *Roman Mold-blown Glass. The first through sixth centuries*, Roma 1995, pp. 92-93.

¹²⁰ LARESE, *Vetri...* cit., pp. 43-44.

Completano il quadro dei rinvenimenti vitrei un discreto numero di scorie e alcuni frammenti di lastre da finestra spesse mediamente 0,3 cm.

Le lucerne sono presenti in numero piuttosto limitato. Parte dei frammenti è riconducibile a esemplari del tipo a canale e solo per due di essi è stato possibile il riconoscimento più puntuale grazie alla conservazione di parte del beccuccio: si tratta di lucerne di tipo Loeschcke IXc in uso fra il periodo claudio-neroniano e l'età flavio-antonina¹²¹ (fig. 14, 12). In egual misura sono attestate anche le lucerne a disco o a volute il cui stato frammentario rende però impossibile una più univoca identificazione. Una di esse conserva tuttavia parte del becco a ogiva incorniciato da volute e rientra pertanto nel tipo Loeschcke IV che compare in età augustea e perdura sino all'età antonina¹²² (fig. 14, 13).

Ugualmente scarse sono le attestazioni di materiali metallici, tra cui si segnalano unicamente dei frammenti di aghi da cucito bronzei, una porzione di manico o maniglia mobile modanata, sempre in bronzo¹²³ (fig. 14, 14), e la parte terminale, con foro di sospensione, del manico di una presunta casseruola o padella, anch'essa bronzea (fig. 14, 15).

Cecilia Rossi

¹²¹ E. BUCHI, *Lucerne del Museo di Aquileia*, I, *Lucerne romane con marchio di fabbrica*, Aquileia 1975, pp. XXIII-XXIV; A. FERRARESI, *Lucerne*, in *Archeologia di un ambiente padano. S. Lorenzo di Pegognaga (Mantova)*, a cura di A.M. TAMASSIA, Firenze 1996, p. 278.

¹²² E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, *Lucerne del Museo di Aquileia*, II, *Lucerne romane di età repubblicana e imperiale*, Aquileia 1988, pp. 299-303; FERRARESI, *Lucerne...* cit., pp. 272.

¹²³ Cfr. *Bronzi antichi del Museo Archeologico di Padova*, Catalogo della mostra, a cura di G. ZAMPIERI, B. LAVARONE, Roma 2000, p. 176, n. 309.



Fig. 1 - Cristo Giudice.

GIULIANO PISANI

L'iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni

Al centro della controfacciata, apice e sintesi della storia umana, Giotto dipinge l'ovale perfetto di una mandorla con i colori dell'iride, dentro cui si staglia solenne la figura di Cristo Giudice, seduto su un trono di cielo. Serafini e cherubini gli fanno corona, mentre quattro angeli suonano le lunghe trombe dell'annuncio supremo. Cristo è raffigurato con estrema precisione nella sua duplice natura umana e divina. La sua umanità è evidenziata dalla tunica rossa con ricami in oro, la stessa che indossava quando era in vita: il rosso simboleggia il sangue, mentre l'oro rappresenta la regalità. Il ricamo ritorna identico sulla veste bianca che il Signore indossa nelle scene della *Resurrezione* e dell'*Ascensione*, bianca come la purezza e la luce che emanano dal suo corpo glorioso. Nel momento supremo del *Giudizio Universale* il dramma della sofferenza e della morte sulla croce è eternamente presente: lo evoca la lacerazione della veste all'altezza del costato, sotto cui si coglie la cicatrice prodotta dalla lancia del soldato romano, mentre sul dorso della mano sinistra (con la quale respinge con gesto perentorio i reprobri) e nel palmo della destra (aperta ad accogliere i giusti), e infine su ambo i piedi, si distinguono chiare le stimmate, i segni dei chiodi che l'avevano infisso alla croce. La natura divina di Cristo è simboleggiata dall'aureola d'oro, che presenta all'interno tre incavi circolari in cui erano posti degli specchietti (sono state trovate tracce di stagno), sicuramente destinati a produrre un effetto spettacolare¹, e dal mantello blu, colore del cielo,

¹ Si pensa che questi specchietti dovessero rimbalzare la luce del sole attraverso un gioco complesso, probabilmente collegato con l'apertura dello sportello di legno di pioppo, su cui è dipinta l'immagine dell'Eterno Padre, e che si trova proprio di fronte, sopra l'arco trionfale. Le modifiche architettoniche apportate alla cappella dopo la protesta dei vicini frati eremitani, con la muratura del retro dello sportello, vanificarono i progettati effetti spettacolari. Gli eremitani, dinanzi al vicario vescovile, in data 9 gennaio 1305, rimproveravano a Enrico Scrovegni di non aver rispettato il documento di autorizzazione vescovile sia per quanto riguardava le dimensioni dell'edificio, che eccedevano quelle previste per un oratorio di uso privato, sia perché si stava innalzando un campanile, che non era autorizzato ed effettivamente non fu più costruito, sia infine per gli affreschi stessi di Giotto, giudicati espressione di ostentazione e di vanagloria (cfr. C. BELLINATI, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, "Quaderni dell'Archivio Vescovile e della Biblioteca Capitolare di Padova", 2, Padova 2003, pp. 31-32).

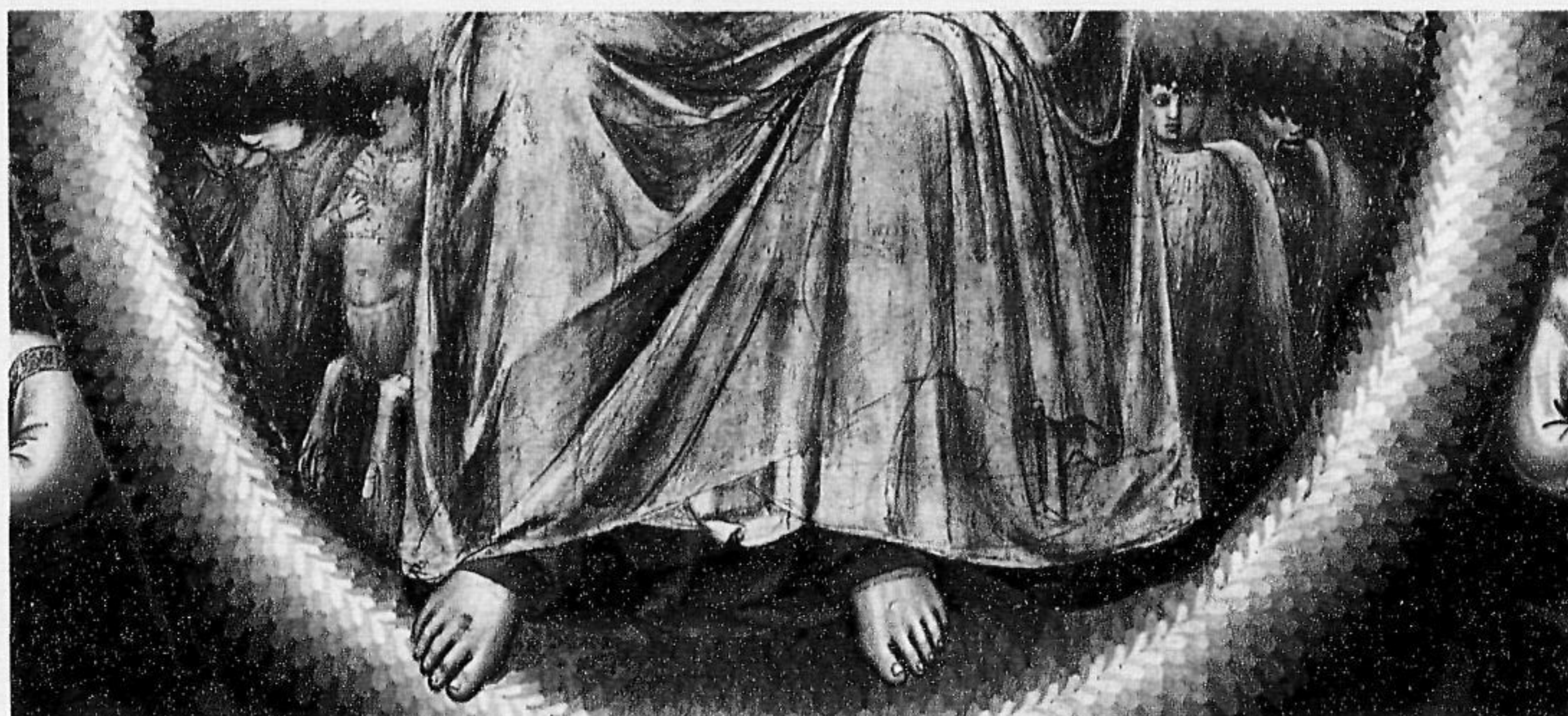


Fig. 2 - Cristo Giudice (particolare).

drappeggiato sulle sue ginocchia (fig. 1). Sotto il trono di cielo, si intravedono delle figure simmetricamente disposte, a destra e a sinistra di Cristo (fig. 2). Queste figure costituiscono l'oggetto del nostro studio.

Sotto il trono di Cristo Giudice

Chi ha studiato l'iconologia della Cappella degli Scrovegni ha generalmente individuato in queste figure i simboli dei quattro evangelisti. Il passo di riferimento è l'*Apocalisse* di Giovanni (4, 1-7):

Ed ecco c'era un trono nel cielo, e sul trono uno stava seduto. Colui che stava seduto era simile nell'aspetto a diaspro e cornalina. Un arcobaleno simile a smeraldo avvolgeva il trono. Attorno al trono, poi, c'erano ventiquattro seggi e sui seggi stavano seduti ventiquattro vegliardi avvolti in candide vesti con corone d'oro sul capo. Dal trono uscivano lampi, voci e tuoni; sette lampade accese ardevano davanti al trono, simbolo dei sette spiriti di Dio. Davanti al trono vi era come un mare trasparente simile a cristallo. In mezzo al trono e intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni d'occhi davanti e di dietro. Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola. I quattro esseri viventi hanno ciascuno sei ali, intorno e dentro sono costellati di occhi.

L'evangelista riprende a sua volta la visione del carro del Signore in un passo di *Ezechiele* (1, 1-28), dove Dio appare al profeta su un carro con quattro "esseri animati", ciascuno dotato di quattro ali e quattro facce: "ognuno dei quattro aveva fattezze d'uomo, poi fattezze di leone a destra, fattezze di toro a sini-

stra e, ognuno dei quattro, fattezze d'aquila" (1, 10)². I quattro viventi dell'*Apocalisse* saranno identificati con i quattro evangelisti già da sant'Ireneo, morto intorno all'anno 200³, e poi dai Padri della Chiesa. Da qui deriva la rappresentazione tradizionale, che trova la sua codificazione definitiva nel IV secolo in san Gerolamo, di san Matteo come uomo alato (perché all'inizio del suo Vangelo pone la genealogia umana di Cristo), di san Marco come leone alato

² Ecco il passo nella sua interezza: "Il cinque del quarto mese dell'anno trentesimo, mentre mi trovavo fra i deportati sulle rive del canale Chebàr, i cieli si aprirono ed ebbi visioni divine. 2 Il cinque del mese – era l'anno quinto della deportazione del re Ioiachìn – 3 la parola del Signore fu rivolta al sacerdote Ezechiele figlio di Buzì, nel paese dei Caldei, lungo il canale Chebàr. Qui fu sopra di lui la mano del Signore. 4 Io guardavo ed ecco un uragano avanzare dal settentrione, una grande nube e un turbinò di fuoco, che splendeva tutto intorno, e in mezzo si scorgeva come un balenare di elettro incandescente. 5 Al centro apparve la figura di quattro esseri animati, dei quali questo era l'aspetto: avevano sembianza umana 6 e avevano ciascuno quattro facce e quattro ali. 7 Le loro gambe erano diritte e gli zoccoli dei loro piedi erano come gli zoccoli dei piedi d'un vitello, splendenti come lucido bronzo. 8 Sotto le ali, ai quattro lati, avevano mani d'uomo; tutti e quattro avevano le medesime sembianze e le proprie ali, 9 e queste ali erano unite l'una all'altra. Mentre avanzavano, non si volgevano indietro, ma ciascuno andava diritto avanti a sé. 10 Quanto alle loro fattezze, ognuno dei quattro aveva fattezze d'uomo; poi fattezze di leone a destra, fattezze di toro a sinistra e, ognuno dei quattro, fattezze d'aquila. 11 Le loro ali erano spiegate verso l'alto; ciascuno aveva due ali che si toccavano e due che coprivano il corpo. 12 Ciascuno si muoveva davanti a sé; andavano là dove lo spirito li dirigeva e, muovendosi, non si voltavano indietro. 13 Tra quegli esseri si vedevano come carboni ardenti simili a torce che si muovevano in mezzo a loro. Il fuoco risplendeva e dal fuoco si sprigionavano bagliori. 14 Gli esseri andavano e venivano come un baleno. 15 Io guardavo quegli esseri ed ecco sul terreno una ruota al loro fianco, di tutti e quattro. 16 Le ruote avevano l'aspetto e la struttura come di topazio e tutt'e quattro la medesima forma, il loro aspetto e la loro struttura era come di ruota in mezzo a un'altra ruota. 17 Potevano muoversi in quattro direzioni, senza aver bisogno di voltare nel muoversi. 18 La loro circonferenza era assai grande e i cerchi di tutt'e quattro erano pieni di occhi tutt'intorno. 19 Quando quegli esseri viventi si muovevano, anche le ruote si muovevano accanto a loro e, quando gli esseri si alzavano da terra, anche le ruote si alzavano. 20 Dovunque lo spirito le avesse spinte, le ruote andavano e ugualmente si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote. 21 Quando essi si muovevano, esse si muovevano; quando essi si fermavano, esse si fermavano e, quando essi si alzavano da terra, anche le ruote ugualmente si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote. 22 Al di sopra delle teste degli esseri viventi vi era una specie di firmamento, simile a un cristallo splendente, disteso sopra le loro teste, 23 e sotto il firmamento vi erano le loro ali distese, l'una di contro all'altra; ciascuno ne aveva due che gli coprivano il corpo. 24 Quando essi si muovevano, io udivo il rombo delle ali, simile al rumore di grandi acque, come il tuono dell'Onnipotente, come il fragore della tempesta, come il tumulto d'un accampamento. Quando poi si fermavano, ripiegavano le ali. 25 Ci fu un rumore al di sopra del firmamento che era sulle loro teste. 26 Sopra il firmamento che era sulle loro teste apparve come una pietra di zaffiro in forma di trono e su questa specie di trono, in alto, una figura dalle sembianze umane. 27 Da ciò che sembrava essere dai fianchi in su, mi apparve splendido come l'elettro e da ciò che sembrava dai fianchi in giù, mi apparve come di fuoco. Era circondato da uno splendore 28 il cui aspetto era simile a quello dell'arcobaleno nelle nubi in un giorno di pioggia. Tale mi apparve l'aspetto della gloria del Signore. Quando la vidi, caddi con la faccia a terra e udii la voce di uno che parlava".

³ *Adversus Haereses*, III, 11, 11.

(perché il suo Vangelo inizia con la predicazione di Giovanni Battista nel deserto e presenta Gesù tra le fiere); di san Luca come bue, o toro, o vitello (perché il suo Vangelo comincia con la visione di Zaccaria, che si prepara a entrare nel tempio per offrire l'incenso prima del sacrificio del mattino, e il toro è l'animale sacrificale per eccellenza); di san Giovanni come aquila (perché, indossate le penne dell'aquila, discute della Parola di Dio levandosi in volo verso la luce e le sommità celesti, nelle regioni più alte della conoscenza)⁴.

Dunque, Giotto porrebbe sotto il trono nella mandorla del Cristo Giudice i simboli dei quattro evangelisti, o tetramorfo, dell'*Apocalisse*.

È l'opinione tradizionale, consolidata e comune. Eppure, già nel 1921 Aldo Foratti aveva sollevato qualche dubbio: "La presenza de' corpi mostruosi, che sostengono l'aereo sedile, chiede qualche chiarimento. Ammesso che sia un cherubino, o piuttosto il simbolo evangelico dell'angelo la prima figura a destra, andiamo circospetti nel definire le restanti. Dopo il presunto angelo, ne' pochi tratti del muso d'un felino s'immagina il simbolo del leone; vedesi, invece, a riscontro e nettamente, una specie di centauro, ovvero d'ippocampo. Il leone ed il bove stanno sulla cattedra del Redentore anche nel ricordato *Giudizio* di Nicola d'Apulia a Pisa; più vari sono, peraltro, gli esempi plastici di animali immaginari, come il basilisco della porta di mezzo nella cattedrale d'Amiens ed il grottesco centauro del portale di Rouen con la testa di profeta o di mago. Dovremo, forse, riconoscere nel mostro giottesco il 'pallido cavallo' della morte unificato col suo cavaliere?"⁵.

Nel 2005 anche Irene Hueck, pur concordando che nella rappresentazio-

⁴ GEROLAMO, *Commentariorum in Evangelium Matthaei ad Eusebium libri quatuor, Prologus*: "Haec igitur quatuor Evangelia multo ante praedicta, Ezechielis quoque volumen probat, in quo prima visio ita contextitur: Et in medio sicut similitudo quatuor animalium: et vultus eorum facies hominis, et facies leonis, et facies vituli, et facies aquilae (Ezech. I, 5 et 10). Prima hominis facies Matthaeum significat, qui quasi de homine exorsus est scribere: Liber generationis Jesu Christi, filii David, filii Abraham (Matth. I). Secunda Marcum, in quo vox leonis in eremo rugientis auditur: Vox clamantis in deserto, parate viam Domini, rectas facite semitas eius (Marc. I, 3). Tertia vituli, quae evangelistam Lucam a Zacharia sacerdote sumpsisse initium praefigurat. Quarta Joannem evangelistam, qui assumptis pinnis aquilae, et ad altiora festinans, de Verbo Dei disputat". Il tema è ripreso anche in *Commentariorum in Ezechielem prophetam libri quatuordecim*, I, 8: "Quidam quatuor Evangelia, quos nos quoque in prooemio commentariorum Matthaei secuti sumus, horum animalium putant nominibus designari: Matthaei, quod quasi hominem descripserit: Liber generationis Jesu Christi, filii David, filii Abraham. Leonis, ad Marcum referunt: Initium Evangelii Jesu Christi Filii Dei, sicut scriptum est in Isaia propheta: Vox clamantis in deserto, Parate viam Domini: rectas facite semitas ejus (Isai. XL, 3). Vituli, ad Lucae Evangelium, quod a Zachariae incipit sacerdotio. Aquilae, ad Joannis exordium, qui ad excelsum evolans coepit: In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Super quo quid nobis videretur, in supradicto opere diximus, pleniusque in Apocalypsi Joannis (Cap. IV) horum animantium species ac nomina referuntur ad quatuor Evangelia".

⁵ A. FORATTI *Il giudizio universale di Giotto in Padova*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 1921, s.p.

ne del trono il testo di riferimento sia il citato *Ezechiele* (1, 22-26), evidenzia la presenza di un centauro: “Il firmamento è letteralmente sulle teste dei quattro esseri viventi dei quali tre corrispondono ai simboli degli evangelisti, ma invece del toro di san Luca vediamo un centauro. Si tratta forse di uno dei misteriosi *daemonia onocentauris* del Giudizio contro Edom (*Is 34, 14*)”⁶.

Di un ibrido essere, con tratti di bue e centauro insieme, parla Chiara Frugoni: “(Cristo) Siede su di un trono di nubi sostenuto dai simboli dei quattro evangelisti, l’aquila, Giovanni, il bue, Luca, ma rappresentato nell’ibrido aspetto di una specie di centauro; Matteo, un angelo tutto chiuso nelle sue ali; Marco, un leone alato”⁷.

Che Giotto abbia effettivamente dipinto un centauro è indubbio (fig. 3): si distingue chiaramente un essere dalla doppia natura, umana fino alla cintola ed equina nella parte inferiore, con un busto slanciato, loricato, brache rosse, mano destra aperta e piegata sul petto, volto di profilo sinistro (la nuca è coperta dalla gamba destra di Cristo e la parte superiore del capo è nascosta dal cielo-trono), con barba bionda e zampe anteriori sollevate. Le zampe presentano conformazione e ginocchia equine, mentre il solo elemento non equino è dato dagli zoccoli a unghia fessa⁸.

Ma che si tratti di un centauro non c’è alcun dubbio possibile.

Prima certezza: se non c’è un bue o un toro, non c’è neanche san Luca.

Resterebbero invece gli altri tre evangelisti, Matteo, Marco e Giovanni, e i loro simboli, un uomo, un leone e un’aquila. Perché questa rimozione di san Luca? E per di più sostituito da un centauro.

Che cosa ci fa un centauro sotto il trono di Cristo Giudice?



Fig. 3 - Centauro.

⁶ I. HUECK, *Il programma iconografico dei dipinti*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova (Mirabilia Italiae. Collana diretta da S. Settis, 13)*, Modena 2005, p. 226.

⁷ C. FRUGONI, *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Torino 2005, p. 96.

⁸ Su questo punto si potrebbe anche avanzare un’ipotesi semplice, e cioè che Giotto si prenda delle libertà figurative trattandosi di una creatura leggendaria; ma potrebbe esserci anche un’esplicita allusione all’interpretazione allegorica medievale della legge mosaica, che vieta di cibarsi di animali non ruminanti e privi di unghie fesse (*Levitico XI, 3-8; Deuteronomio XIV, 7*): la *fissio unguiae* era considerata simbolo della netta distinzione del bene e del male, mentre la *ruminatio* sottolineava la lunga meditazione delle Scritture e la loro piena intelligenza. È lo stesso motivo che porta Dante a scrivere la famosa terzina: “*le leggi son, ma chi pon mano ad esse? / Nullo, però che ’l pastor che procede, / rugumar può, ma non ha l’unghie fesse*” (*Purgatorio XVI, vv. 97-99*).

Il centauro di Cristo

I centauri sono creature fantastiche create dal mito greco. Si narra che Issione, re dei Làpiti, una popolazione della Tessaglia, bramasse a tutti i costi di congiungersi carnalmente con la sposa di Zeus, Era; deciso a vedere fin dove avrebbe osato arrivare, Zeus diede allora vita a una creatura fatta di nebbia, che aveva nome Nefèle (Nuvola), perfettamente identica a sua moglie, e invitò il re sull'Olimpo. Questi, tradendo perfino i suoi doveri di ospite, approfittò della situazione e prese con la forza la finta Era. L'ira di Zeus fulminò l'ignobile Issione e lo scaraventò nell'Ade, dove sconta in eterno la sua pena, legato a una ruota circondata da serpenti e in perenne movimento; ma da quello stupro nacquero i centauri, esseri dalla doppia natura, umana dalla cintola in su, equina nella parte inferiore del corpo, caratterizzati da un'indole selvaggia e violenta, evocata in gran parte dei miti che li riguardano⁹.

Ma accanto a questa tradizione, che dipinge i centauri come esseri deformati, lascivi, ubriaconi, rissosi e violenti, il mito greco ne elabora un'altra, temporalmente situata in un'epoca molto più antica e di tenore esattamente opposto: ne è protagonista il centauro Chirone, nato da un altro stupro, quello perpetrato da Crono ai danni di un'oceanina, Filira. Chirone, in quanto figlio del dio Crono, era immortale e dotato di perfetta saggezza e sapienza; esperto di erbe medicamentose e di portentosi rimedi, nonché delle arti della caccia e della musica. Secondo la tradizione gli fu affidata la tutela di Asclepio, il dio della medicina, figlio di Apollo, e di eroi e semidei come Giasone, Achille, Eracle. Colpito accidentalmente da una freccia scagliata da quest'ultimo, freccia che era stata intinta nel sangue avvelenato dell'Idra di Lerna e che gli provocò un irrimediabile e atroce dolore, Chirone chiese a Zeus, suo fratellastro, di poter trovare pace, lui immortale, nella morte. Ma ciò, secondo il mito, fu possibile solo quando Zeus permise che Chirone scambiasse la sua immortalità con Prometeo, rendendolo immortale al suo posto¹⁰. Il padre degli dei collocò allora Chirone in cielo come costellazione del Centauro.

Per gli antichi greci i centauri rappresentano dunque, nella loro natura ibri-

⁹ Fra tutti è famosa la centauromachia, la lotta mortale sostenuta con i Làpiti durante il banchetto nuziale in onore di Piritoo e Laodamia, che il Maestro di Olimpia scolpì sul frontone occidentale del tempio di Zeus e Fidia nelle metope del lato meridionale del Partenone. Traditore e infido, lussurioso e vendicativo è Nesso, il centauro cui Eracle affida la sua sposa, Deianira, per portarla in salvo al di là di un fiume e che invece rischia il rapimento e la violenza; Eracle lo abbatte con una freccia, ma lui, poco prima di spirare, si vendica donando alla donna la sua tunica intrisa di sangue e facendole credere che sia un potente filtro d'amore. Era invece un tossico mortale, che causerà la morte di Eracle, quando Deianira, gelosa di Iole, gliela farà indossare, nella vana speranza di riconquistarne l'amore.

¹⁰ APOLLODORO, *Biblioteca*, II, 5, 4 e 5, 11.

da, due simboli antitetici: barbarie e saggezza. L'ambiguità continua anche in epoca cristiana. Considerati manifestazioni del demonio in ragione della loro lussuria e sfrenatezza, e della loro violenza cieca e bestiale (tale immagine arriva fino ad Assisi, dove nella Basilica Inferiore l'*Allegoria dell'Obbedienza* rappresenta un angelo che impedisce l'ingresso a un centauro, simbolo di violenza, e nell'*Allegoria della Castità* vengono ritratte le fattezze di un centauro tra le rappresentazioni delle passioni tentatrici vinte da san Francesco¹¹), dopo l'anno Mille l'arte romanica comincia a rappresentare i centauri in ambienti monastici ed ecclesiastici, intravedendo nella loro doppia natura, umana ed equina, l'allegoria della doppia natura, umana e divina, di Cristo. Il centauro-sagittario, nono segno dello zodiaco, diventa a sua volta un simbolo cristiano e nell'atto di scagliare la freccia è allegoricamente identificato con Cristo, il divino cacciatore di anime. Già gli antichi Greci vedevano nel centauro-sagittario il simbolo di Apollo, il divino arciere, identificato con il sole, e fin dai primi tempi del cristianesimo tale valore simbolico è trasferito a Cristo, fonte di luce, di vita, di conoscenza. Perfino l'aspetto astrologico del sagittario si prestava a essere collegato al battesimo: come l'influenza astrale del sagittario conduce gli spiriti dal piano materiale inferiore alle regioni poste su in alto, dove regna l'eterno, così, mediante il battesimo, Cristo, sagittario e centauro, diventa psicopompo, guida delle anime, liberandole dallo stato inferiore in cui erano prima di ricevere il sacramento ed elevandole alla luce del mondo superiore. Il centauro-sagittario è allegoricamente interpretato anche come simbolo della lotta dell'uomo per liberarsi dalla sfera passionale e istintiva, che lo avvince al mondo inferiore, e librarsi in alto con lo slancio dell'altra sua componente, la sfera spirituale, verso l'incontro con il divino. Questa lotta interiore è talora evidenziata anche dall'immagine del centauro che punta l'arco contro la sua stessa coda¹².

In conclusione, il centauro rappresenta valori simbolici precisi, collegati con la doppia natura di Cristo e con la sua funzione di redenzione e salvezza: Cristo-centauro rinuncia alla sua immortalità donandola all'umanità e rinasce dalla morte salendo in cielo, come Chirone aveva scambiato la sua immortalità con la mortalità di Prometeo, ricevendo il permesso di morire e ottenendo in cambio la collocazione in cielo come costellazione.

Nessuno stupore dunque che sia posto un centauro sotto il trono di Cri-

¹¹ Della vitalità di questa tradizione è testimone anche Dante, che pone i centauri, capeggiati da Chirone (*il gran Chiron, il qual nodrì Achille*), a guardia dei dannati nel primo girone del settimo cerchio, dove sono puniti i violenti contro il prossimo, soprattutto gli omicidi (canto XII dell'*Inferno*).

¹² Sulla simbologia del centauro nei bestiari medievali rimandiamo al fondamentale studio di L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo*, Roma 1994 (ed. or. *Le bestiaire du Christe. La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*, Bruges 1940), da cui sono tratte alcune delle considerazioni qui esposte.



Fig. 4 - Cristo Giudice (particolare).



Fig. 5 - Cristo Giudice (particolare).

sto Giudice nel *Giudizio Universale*. Piuttosto ci dobbiamo chiedere perché sia accostato ai simboli di tre evangelisti, e cioè Matteo, Marco e Giovanni.

L'aquila che non c'è

Ma siamo poi così sicuri che si tratti dei simboli di tre evangelisti, e cioè di un leone alato, di un uomo alato, di un'aquila? Sulla destra, effettivamente, compare una creatura con muso di leone (la parte superiore è nascosta dal cielo, ma si distinguono chiaramente il naso, l'occhio destro, la bocca, la criniera; il corpo è sfumato, ma caratterizzato dagli stessi elementi angelici della figura che gli sta vicino). Accanto ha una figura che presenta un corpo d'uccello, con penne e ali di vari colori, e un viso di giovane uomo, i cui capelli sono nascosti dal cielo che fa da trono a Cristo (fig. 4). Si potrebbe ancora identificarli con san Marco (il leone alato) e san Matteo (l'uomo alato).

Passiamo dall'altra parte. Alla sinistra del centauro, dovrebbe esserci il simbolo del terzo evangelista, e cioè l'aquila di san Giovanni.

Ma l'aquila non c'è, non c'è mai stata.

L'unica spiegazione possibile è che qualcuno abbia creduto di averla vista e tutti gli altri, per inerzia, si sono fidati¹³. Al posto dell'aquila ci sono due creature (fig. 5). Della più grande, in posizione eretta, con corpo umano e una veste che gli arriva fino al collo, è visibile la parte inferiore del volto, che è senza dubbio il muso di un orso (la parte superiore è invece completamente avvolta dal trono-cielo). Questo orso tiene sul davanti, come avvolto in un mantello, un pesce (che deve essere per forza d'acqua dolce e probabilmente è un luccio), di cui si vede in primo piano il muso a bocca spalancata, mentre ciò che appare più vicino alla testa del pesce potrebbe rappresentare l'estremità, provvista di unghioni, dell'orso.

Nessuna aquila, dunque. Ma se non c'è l'aquila, non c'è nemmeno l'evangelista Giovanni.

C'erano una volta gli evangelisti

Indubbiamente la faccenda si complica. Sotto il trono di cielo di Cristo Giudice, nell'atto supremo del Giudizio Universale, sintesi e culmine della storia del mondo e dell'umanità, là dove si riteneva ci fossero i simboli degli evangelisti, troviamo un centauro, un orso con un pesce, un uomo con muso di leone e un uccello con volto di uomo. San Luca e san Giovanni non ci sono più ed è difficile pensare che ci possano essere solo Marco e Matteo. Gli evangelisti, d'altra parte, non paiono avere una precisa funzione teologica che sia ricollegabile alla crucialità solenne del Giudizio. Abbiamo dimostrato come nella Cappella degli Scrovegni ci sia un disegno filosofico-teologico estremamente raffinato e complesso, centrato sulla Giustizia e incentrato su due fulcri, uno al centro della navata sud (la Giustizia terrena) e uno al centro della controfacciata (la Giustizia divina). La giustizia è il cuore pulsante della duplice terapia di salvezza dell'uomo, la terapia terrena e la terapia divina, le virtù cardinali e le virtù teologali, la vittoria del bene sul male e sui vizi, la felicità in terra e la felicità eterna in cielo¹⁴. Per capire chi siano e che cosa rappresentino queste creature dobbiamo pensare a un'altra chiave di interpretazione, che deve essere coerente con la scena del Giudizio Universale.

¹³ Da escludere che le figure siano emerse con nuova evidenza dopo il restauro della cappella operato tra il maggio 2001 e il febbraio 2002: il riscontro delle immagini, prima e dopo l'intervento, non lascia spazio a simili ipotesi. Né interessa qui individuare chi per primo abbia parlato della presenza di un'aquila.

¹⁴ Cfr. G. PISANI, *L'ispirazione filosofico-teologica della sequenza "Vizi-Virtù" nella Cappella degli Scrovegni di Giotto*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCIII, 2004, pp. 61-97.

Cristo Giudice

Giotto raffigura Cristo Giudice nella sua duplice natura, umana e divina: in quanto Dio sta giudicando, ma la veste rossa e lacerata, le stimmate, la ferita al costato, lo identificano nella sua umanità. L'impaginatore della Cappella degli Scrovegni sembra seguire, ancora una volta, sant'Agostino, e precisamente questo luogo del *Commento al Salmo 46*: "Dio siede sul suo trono santo. Qual è il suo trono santo? Forse i cieli; ed è interpretazione corretta. Cristo è asceso al cielo, come sappiamo, con il corpo in cui è stato crocifisso, e siede alla destra del Padre; di là aspettiamo che venga per giudicare i vivi e i morti. Siede sul suo santo trono. I cieli sono dunque il suo trono santo? Vuoi anche tu essere il suo trono? Non credere di non poterlo essere; prepara per lui un posto nel tuo cuore; egli viene, e volentieri vi si stabilisce"¹⁵.

Cristo si è fatto uomo per riscattare l'umanità attraverso il sacrificio della croce. Morendo ha vinto la morte e ridato la speranza della vita eterna perduta con la disobbedienza di Adamo. La riconciliazione tra Dio e l'uomo è compiuta. Quel perdono che l'umanità invocava nel *Salmo 85 (84)* si è realizzato¹⁶. La missione che Dio Padre affida all'arcangelo Gabriele nella grande scena che sovrasta l'arco trionfale della Cappella degli Scrovegni e da cui tutto ha inizio, è definitivamente conclusa. Il Giudizio Universale è avvenuto, premi e castighi sono stati assegnati: l'umanità sarà accolta nella Gerusalemme celeste o tra le torture dell'Inferno. Nella parte superiore della controfacciata, a lato della grande finestra trilobata, due angeli stanno richiudendo il sipario del tempo, come fosse un tappeto che si arrotola.

¹⁵ SANT'AGOSTINO, *In Psalmum 46*: "Deus sedet super sedem sanctam suam. Quae sedes eius sancta? Forsitan coeli; et bene intellegitur. Ascendit enim Christus, sicut novimus, cum corpore in quo crucifixus est, et sedet ad dexteram Patris: inde eum venturum expectamus ad iudicandos vivos et mortuos. Sedet super sedem sanctam suam. Coeli sunt sedes sancta eius? Vis et tu esse sedes eius? Noli putare te esse non posse: para illi locum in corde tuo; venit, et libenter sedet. Ipse certe est Dei Virtus et Dei Sapientia". Quanto ai Giudizi Universali che si ritiene siano stati o possano essere stati di modello per Giotto, a Santa Cecilia a Roma Cristo è seduto su un trono ligneo o marmoreo (insomma un manufatto umano, che non ha nulla a che vedere con visioni apocalittiche e di Ezechiele); lo stesso si può dire per il Giudizio nel Duomo dell'isola veneziana di Torcello, mentre nel Battistero di Firenze siede su un arco a righe celesti-blu, che parrebbe essere il cielo di cui parla Ezechiele. In nessuno di questi esempi appare comunque il tetramorfo biblico o apocalittico o di qualunque altra natura, come avviene nella Cappella degli Scrovegni.

¹⁶ Il *Salmo 85 (84)* è la preghiera che nella Bibbia rappresenta la speranza nel perdono di Dio all'umanità gettata nel peccato dalla colpa di Adamo. Ecco il testo: "Signore, sei stato buono con la tua terra / hai ricondotto i deportati di Giacobbe. / Hai perdonato le iniquità del tuo popolo, / hai cancellato tutti i suoi peccati. / Hai depresso tutto il tuo sdegno / e messo fine alla tua grande ira. / Rialzaci, Dio nostra salvezza, / e placa il tuo sdegno verso di noi. / Forse per sempre sarai adirato con noi, / di età in età estenderai il tuo sdegno? / Non tornerai tu forse a darci vita, / perché in te gioisca il tuo popolo? / Mostraci, Signore, la tua misericordia / e donaci la tua salvezza. / Ascolterò che co-

Dobbiamo essere in questo spirito per capire chi siano e che cosa rappresentino quelle quattro creature che stanno sotto il trono di cielo, e che ora sappiamo non essere gli evangelisti, perché la coppia a sinistra, il centauro e l'orso con il pesce, non ha nessun rapporto con la simbologia evangelica derivante dall'*Apocalisse* di Giovanni che riprende Ezechiele. Né è d'altra parte teologicamente pensabile che si rappresentino due evangelisti, Marco e Matteo, e non gli altri due, Luca e Giovanni.

L'orso e il pesce

Che il pesce sia simbolo di Cristo è acquisizione notissima, collegata all'acronimo della parola greca che significa "pesce", e cioè ἰχθύς (in lettere maiuscole ΙΧΘΥΣ), che veniva interpretato come I(esùs) X(ristòs) Th(eoû) Y(iòs) S(otèr), cioè "Gesù Cristo, figlio di Dio, Salvatore". Il pesce è dunque simbolo del Salvatore, perché, come annota sant'Agostino, "ebbe il potere di rimanere vivo, cioè senza peccato, nell'abisso della nostra mortalità, simile al profondo delle acque"¹⁷. Il pesce dipinto da Giotto pare proprio un luccio, il *lucius* dei latini, il pesce-luce, cui già i primi cristiani attribuivano simbolici accostamenti al Signore, "luce del mondo"¹⁸.

Ma il pesce è anche simbolo dell'umanità, "pescata" dagli inviati del Signore, i pescatori di anime di *Matteo* (4, 19): "Seguitemi, vi farò pescatori di uomini", dice Cristo ai discepoli. E la Chiesa è pescatrice di anime con la rete del Vangelo: "In questo mondo malvagio" scrive sant'Agostino "in questi giorni tremendi, in cui attraverso l'avvilimento presente la Chiesa si procura l'elevazione futura ed è istruita dallo sprone dei timori, dai tormenti delle sofferenze, dalle pene dei travagli e dai pericoli delle tentazioni, gioendo della sola speranza, quando gioisce sano, molti malvagi sono mescolati ai buoni ed entrambi sono, per così dire, raccolti nella pescagione del Vangelo e chiusi nelle reti nuotano, senza distinzione, in questo mondo come in un mare, fino a che si giunga

sa dice Dio, il Signore: / egli annunzia la pace / per il suo popolo, per i suoi fedeli, / per chi ritorna a lui con tutto il cuore. / La sua salvezza è vicina a chi lo teme / e la sua gloria abiterà la nostra terra. / Misericordia e verità si incontreranno, / giustizia e pace si baceranno. / La verità germoglierà dalla terra / e la giustizia si affaccerà dal cielo. / Quando il Signore elargirà il suo bene, / la nostra terra darà il suo frutto. / Davanti a lui camminerà la giustizia / e sulla via dei suoi passi la salvezza".

Quest'anelito al perdono e alla riconciliazione, questa aspirazione alla palingenesi del mondo, quando "misericordia e verità si incontreranno, giustizia e pace si baceranno", è stato esaudito, nella visione cristiana, con la venuta del Messia.

¹⁷ *De civitate Dei*, XVIII, 23, 1: "Iesus Christus Dei Filius Salvator, si primas litteras iungas, erit ἰχθύς, id est piscis, in quo nomine mystice intellegitur Christus, eo quod in huius mortalitatis abyssu velut in aquarum profunditate vivus, hoc est sine peccato, esse potuerit".

¹⁸ GIOVANNI 13, 47. Sul luccio, e il suo collegamento con l'idea mistica di purezza e di luce, si veda CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo...* cit., II, pp. 367-372.

alla riva, dove i cattivi sono separati dai buoni”¹⁹. Ma se il mare è il mondo e gli uomini sono i pesci, Dio, che scese sulla terra per loro, deve trarli fuori da questo mondo per salvarli. Cristo pescatore di anime è qui simboleggiato dall’orso, che è a sua volta simbolo della Chiesa e della Provvidenza divina²⁰.

L’orso rappresenta, specie in area centro-europea, un’idea di forza, di coraggio, di spirito guerriero (coprendo in parte gli attributi altrove ascritti al leone), ma in età cristiana diventa simbolo della resurrezione, perché risorge dopo la morte apparente del lungo letargo invernale.

Particolare fortuna nei bestiari medievali ha anche l’immagine, già in Plinio il Vecchio²¹ e giunta forse attraverso la mediazione di Isidoro di Siviglia²² (VI-VII secolo d.C.), dell’orsa che plasma leccandoli amorevolmente

¹⁹ *De civitate Dei*, XVIII, 49: “*In hoc ergo saeculo maligno, in his diebus malis, ubi per humilitatem praesentem futuram comparat Ecclesia celsitudinem et timorum stimulis, dolorum tormentis, laborum molestiis, temptationum periculis eruditur, sola spe gaudens, quando sanum gaudet, multi reprobis miscentur bonis et utrique tamquam in sagemam evangelicam colliguntur et in hoc mundo tamquam in mari utrique inclusi retibus indiscrete natant, donec perveniatur ad litus, ubi mali segregentur a bonis*”.

²⁰ In questa funzione l’iconografia giottesca sostituisce quella ben altrimenti attestata dell’aquila-pescatrice, simbolo di Cristo redentore e pescatore di anime (cfr. Isidoro di Siviglia, *Etimologie* XII, 7, 10-11: “*Aquila ab acumine oculorum vocata. Tanti enim contuitus esse dicitur, ut cum super maria immobili pinna feratur nec humanis pateat obtutibus, de tanta sublimitate pisciculos natare videat, ac tormenti instar descendens raptam praedam pinnis ad litus pertrahat*”). Si veda, per esempio, questo luogo del *Bestiario* di PHILIPPE DE THAÛN (inizio XII secolo), vv. 2067 sgg. (citati da A. CATTABIANI, *Volario*, Milano 2001, p. 411): “L’aquila significa / il figlio di Santa Maria, / che è un re di tutti gli uomini / senza alcun dubbio, sta in alto e vede lontano, / sa bene che cosa deve fare. / Il mare significa questo mondo, / i pesci gli uomini che ci vivono; / Dio venne in terra per noi, / per redimere le nostre anime; / accorse a noi volando, / e in questo modo / ci trascinò fuori del mondo, / come fa l’aquila con i pesci. / Il fatto che l’aquila guardi / così fissamente il sole / quando è più luminoso / senza socchiudere gli occhi / significa dunque, prestatevi attenzione, / che allo stesso modo Cristo vede / il Padre suo apertamente; / e che tutti gli uomini del mondo / che sono veri cristiani, quando moriranno, / egualmente vedranno Iddio”.

²¹ PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, VIII, 54, 126: “*Eorum coitus hiemis initio nec vulgari quadripedum more, sed ambobus cubantibus complexisque; dein secessus in specus separatim, in quibus pariunt XXX die plurimum quinos. Hi sunt candida informisque caro, paulo muribus maior, sine oculis, sine pilo; ungues tantum prominent. Hanc lambendo paulatim figurant. Nec quicquam rarius quam parientem videre ursam. Ideo mares quadragenis diebus latent, feminae quaternis mensibus*” (“Si accoppiano all’inizio dell’inverno, e non nel modo abituale dei quadrupedi, ma tutti e due coricati e abbracciati; poi si separano e si ritirano ciascuno in una caverna, dove la femmina partorisce, al trentesimo giorno, al massimo cinque cuccioli. Questi sono una massa di carne bianca e informe, poco più grossi di un topo, senza occhi e senza peli; si distinguono solo le unghie. Leccando questa massa a poco a poco le danno forma. Non c’è evento più raro di vedere un’orsa che partorisce. Così mentre i maschi restano nascosti quaranta giorni, le femmine quattro mesi”). Plinio deriva a sua volta da ARISTOTELE, *Storia degli animali*, VI, 579 a, 18-30 (non senza qualche piccolo fraintendimento).

²² ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie* XII, II, 22: “*Vrsus fertur dictus quod ore suo formet fetus, quasi orsus. Nam aiunt eos informes generare partus, et carnem quandam nasci quam mater lambendo in membra componit. Vnde est illud: Sic format lingua fetum cum protulit ursula. Sed*

i suoi orsacchiotti, che alla nascita sarebbero solo un ammasso informe di carne: l'animale diventa così simbolo della Provvidenza divina e della stessa Chiesa, che plasma mediante la forza vivificante del battesimo il popolo di Cristo e con amore materno lo alleva²³.

L'orso (orsa) con il pesce rappresenta dunque la Chiesa, pescatrice di anime, strumento di redenzione e di salvezza dell'umanità, che toglie l'uomo, il pesce, dal mare dell'ignoranza e del peccato e lo eleva, attraverso il battesimo di Cristo, a nuova vita²⁴.

Il leone alato

Prendiamo ora in esame la figura alata con corpo umano e muso di leone (il corpo, in verità, si intuisce più che vedersi, perché la veste si intreccia e confonde con quella dell'uomo alato che le sta accanto). Nella simbologia antica il leone rappresenta la regalità, la forza, il coraggio. Posto frequentemente sulle porte principali delle città, anche in funzione apotropaica (notissimi gli esempi di Micene e della capitale ittita, Hattusas), in età cristiana lo si ritrova a guardia dei portali di molte chiese. L'eroe della forza, Eracle, ha come simbolo la pelle di leone, la leonté, che appare anche nella rappresentazione giottesca della *Fortitudo*. Il leone era spesso associato alla divinità (la dea egizia Sekhmet, moglie di Ptah e divinità della guerra, ha corpo di donna e testa di leone; Mitra, il dio solare siriano, è raffigurato anch'esso con una testa di leone su corpo umano). Lo si considerava anche simbolo di giustizia, perché è animale che uccide solo per sfamarsi, mai per puro gusto di farlo: questa idea di giustizia, collegata alla sua regalità, passò poi nella concezione cristiana, che vide nel leone anche i simboli della misericordia e della resurrezione di Cristo. Un testo di età

hoc immaturitas partus facit: denique tricesimo die generat. Vnde evenit ut praecipitata fecunditas informes procreet. Vrsorum caput invalidum; vis maxima in brachiis et lumbis; unde interdum erecti insistunt".

²³ L'anonimo *Bestiario moralizzato di Gubbio*, che è coevo di Giotto, venendo datato tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento, così descrive l'orsa (sonetto 18): "Tanto fa l'orsa el parto divisato / k'a nulla creatura resimillia; / vedendolo cusì dissemeigliato, / manteneute 'a la bocca lo ripiglia, tanto lo mena enfin ke l'ha formato. / Amico, ne l'exemplo t'asutiglia: ki [nasce] con original peccato / di lunga è da la forma mille miglia; / la eclesia è la madre ke riface / lo suo filiolo co lo sacramento / de lo santo batismo virtuoso, / ove s'afina kome auro in fornace / e piglia forma e resimigliamento / de lo suo dolze padre prezioso".

²⁴ Secondo un'altra tradizione, pure attestata in età cristiana, l'orso è simbolo della violenza e del demonio. Entrambe le tradizioni sono presenti, per esempio, nel *De rerum naturis* del vescovo Rabano Mauro Magnenzio (IX secolo), che prima riporta testualmente il passo di Isidoro che abbiamo trascritto nella nota 20 ("Vrsus fertur dictus ... erecti insistunt") e poi di seguito aggiunge: "Versus ergo aliquando iuxta allegoriam significat diabolum insidiatorem gregis dei. Aliquando autem duces saeuos, et crudeles" (siamo nel libro VIII, *De bestiis*, 316 a).



Fig. 6 - Leone con i cuccioli.

protocristiana, il *Fisiologo*²⁵, ci aiuta a inquadrare questi nuovi valori simbolici. Vi si racconta che il leone ha tre nature.

Prima natura: quando vaga sui monti ed è inseguito dai cacciatori, cancella con la coda le impronte che lascia sul terreno, ingannando gli inseguitori: così fece anche il Salvatore, “leone spirituale della tribù di Giuda, radice di Jesse, figlio di David”, che nascose le impronte della sua divinità per salvare il genere umano che si era smarrito²⁶.

Seconda natura: come il leone, quando dorme, non chiude mai gli occhi, così il Signore dormiva sulla croce e nel sepolcro, ma la sua natura divina vegliava²⁷. Terza natura: il cucciolo di una leonessa nasce morto e la madre lo veglia morto per tre giorni, finché arriva il padre, soffiava sul volto del figlio e gli dona la vita: così Dio padre onnipotente il terzo giorno resuscitò dai morti nostro Signore Gesù Cristo suo figlio, come dice Giacobbe: “Dormirà come un leone e come un giovane leone. Chi lo desterà?” (*Genesi* 49, 9)²⁸. Proprio questa scena viene illustrata da

²⁵ Il *Physiologus*, composto probabilmente ad Alessandria d’Egitto in ambiente gnostico e in un’epoca che generalmente si colloca tra il II e il IV secolo d.C., aveva verosimilmente l’intento di fornire ai cristiani d’Egitto la chiave per interpretare la natura secondo i principi della religione. Redatto inizialmente in greco, fu poi tradotto in latino e in altre lingue (copto, siriano, armeno, arabo). In quarantotto brevi capitoli vi vengono descritte le caratteristiche di animali, piante e pietre, presentati nei loro valori simbolici, terapeutici, magici. Dal *Physiologus* derivarono nel medioevo cristiano (a partire dall’XI secolo) numerosi bestiari, manuali utili a interpretare gli elementi naturali inquadrando come manifestazione di Dio o come segni del male.

²⁶ “*Ambulat in montibus, et si contigerit ut queratur a venatoribus, venit odor venatoris; et de cauda sua post tergum cooperit (sic) vestigia sua quocumque ierit, ut secutus venator per vestigia eius non inveniatur cubile eius et capiat eum. Sic et Salvator noster, ‘spiritualis leo de tribu Iuda, radix Iesse, filius David’ missus a superno patre, cooperuit intelligentibus vestigia deitatis sue. Et hoc est: factus est cum angelis angelus, cum archangelis archangelus, cum thronis thronus, cum potestatibus potestas, donec descendit in uterum virginis, ut salvaret hoc quod erraverat humanum genus. Ex hoc, ignorantes eum ascendentem ad patrem, hi qui sursum erant angeli dicebant ad eos qui cum Domino ascendebant: ‘Quis est iste rex glorie?’. Responderunt illi: ‘Dominus virtutum ipse est rex glorie’.*”

²⁷ “*Cum dormierit, oculi eius vigilant, aperti enim sunt; sicut in Canticis Canticorum testatur sponsus dicens: ‘Ego dormio et cor meum vigilat’.* Ethimologia: *Dominus meus obdormiens in cruce et sepultus, deitas eius vigilabat: ‘Ecce non dormitabit neque dormiet qui custodit Israel’.*”

²⁸ “*Cum leena parit catulum, generat eum mortuum et custodit eum mortuum tribus die-*

Giotto nella Cappella degli Scrovegni lungo la parete della navata nord, in uno splendido quadrilobo (fig. 6), collocato, come simbolo di resurrezione, tra i due riquadri del *Compianto sul Cristo morto* e del *Noli me tangere*: la fonte è indubitabilmente il *Fisiologo*²⁹ ed è la dimostrazione che questo testo è seguito dall'impaginatore del ciclo.

Il leone è infine presentato anche come simbolo di clemenza e di giustizia: "E si dice che l'uomo ha parte della natura del leone poiché, se non è ferito, non si adira facilmente. La loro clemenza si manifesta in effetti attraverso numerosi esempi: risparmiano infatti chi si prostra davanti a loro, permettono ai prigionieri che incontrano di tornare al luogo di provenienza, non uccidono l'uomo se non per grande fame"³⁰.

Cristo, Leone di Giuda, figlio di David, è risorto come il cucciolo del leone dalla morte, vivificato dallo spirito del Padre: il leone diventa così anche la Parola vivente, che alita lo Spirito Santo e richiama alla vita.

La figura alata con muso di leone posta sotto il trono di cielo rappresenta simbolicamente la doppia natura di Cristo, la sua resurrezione, e i valori della forza, della clemenza e della giustizia. Non ha a che vedere dunque con la simbologia di san Marco.

Anche il terzo evangelista esce così di scena.

Il ritorno dell'aquila

A fianco del leone alato c'è una figura di uccello con volto d'uomo. Siamo ancora una volta davanti a un essere dalla doppia natura, come nel caso del centauro, dell'orso e del leone alato. Ma rispetto a quest'ultimo siamo in una posizione rovesciata: il corpo è di uccello, la testa di uomo. Il viso è giovane e aggraziato, con labbra carnose, espressione enigmatica, occhi leggermente strabici. Il corpo è una sinfonia di penne con tonalità rosse, blu e gialle, di cui si intravedono ampie tracce, e ali dei medesimi colori. L'insieme trasmette un'idea di compostezza e di serenità. Quale simbologia si nasconde dietro questo meraviglioso uccello, che ha ali compatibili con quelle di un grosso rapace, ma viso di uomo?

Nei bestiari medievali ci sono molte simbologie legate al mondo degli uc-

bus, donec veniens pater eius die tercio insufflet in faciem eius et vivificet eum. Sic omnipotens pater Dominum nostrum. Iesum Christum filium suum tercia die suscitavit a mortuis, dicente Iacob: 'Dormitabit tanquam leo, et sicut catulus leonis: quis suscitabit eum?'"

²⁹ Che la fonte dell'immagine sia il *Physiologus* è affermato anche da A. VOLPE, *La Cappella degli Scrovegni a Padova (Mirabilia Italiae. Collana diretta da S. Settis, 13)*, Modena 2005, scheda 216, p. 242.

³⁰ "Et partem nature leonis homo fertur habere, quia nisi Iesus facile non irascitur. Patet enim eorum misericordia assiduis exemplis. Prostratis enim, parcunt, captivos obvios repedare permittunt, hominem non nisi magna fame perimunt."

celli e connesse con il cristianesimo³¹. Tra queste ha un ruolo di assoluto rilievo l'aquila. L'immagine dell'aquila come simbolo del Cristo risorto e asceso al cielo appare già nei primi testi cristiani, e viene ripresa dai Padri della Chiesa, specie in collegamento con la credenza, già attestata nelle tradizioni pagane, del rigenerarsi dell'aquila nell'acqua viva di una fontana.

Sant'Ambrogio dice che l'umanità "deposte le spoglie dell'antico errore, rinnovata nella *giovinetza* dell'aquila, si affretta a raggiungere quel celeste convivio"³². Accanto all'aquila "mistica", il cristianesimo si appropria anche dell'immagine dell'aquila "psicopompa", conduttrice e guida delle anime, già presente nelle antiche culture mediterranee e mediorientali.

A sua volta l'*Aquila Christus* sostituisce l'immagine dell'aquila associata nel mondo greco a Zeus e in quello romano a Giove, con forza sempre maggiore dopo l'editto di Costantino e il definitivo trionfo del cristianesimo operato sul finire del IV secolo dall'imperatore Teodosio (380 d.C.), che lo eleva a religione ufficiale dell'impero.

Un'altra credenza, che Isidoro di Siviglia riprende da Plinio il Vecchio, sosteneva che l'aquila fosse l'unico volatile in grado di fissare a lungo il disco del sole e che esponesse i suoi piccoli ai raggi solari, riconoscendo quelli che erano in grado di reggerli e rinnegando quelli che non ci riuscivano³³. Di qui Onorio di Autun ricava, nello *Speculum Ecclesiae*, l'immagine di Cristo-Aquila che scaccia via dal nido del Paradiso i reprob³⁴. In questa rivisitazione perfino il mito greco del giovane Ganimede, rapito da Zeus-Aquila, viene interpretato allegoricamente come un simbolo dell'ascensione dell'anima rapita in cielo da Cristo-Aquila fin dai primi tempi cristiani.

L'aquila ha anche un altro importante valore simbolico, mirabilmente rappresentato da Dante, che nel settimo cielo del Paradiso, il cielo di Giove, rappresenta l'aquila, simbolo di Roma e dell'impero, come immagine della Giustizia³⁵.

Al sacramento del battesimo e alla resurrezione rimanda invece la leggenda popolare ripresa dal *Fisiologo*: "Dell'aquila dice Davide nel *Salmo*

³¹ CATTABIANI, *Volario...* cit., pp. 409 sgg e *passim*.

³² *De mysteriis*, 8, 43: "Depositis enim inveterati erroris exuviis, renovata in aquilae juventute, coeleste illud festinat adire convivium".

³³ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie* XII, 7, 11: "Nam et contra radium solis fertur obtutum non flectere; unde et pullos suos ungue suspensos radiis solis obicit, et quos viderit immobilem tenere aciem, ut dignos genere conservat; si quos vero inflectere obtutum, quasi degeneres abicit".

³⁴ HONORIS AUGUSTODUNENSIS, *Speculum Ecclesiae* (*Sermo generalis. Ad coniugatos*), in *Opera omnia*, a cura di J.P. MIGNE, *Patrologiae Latinae* Tomus 172, col. 869: "Aquila pullos suos contra radium solis ungue suspendit; qui irreverberato visu iubar solis intendit, huic curam pastus ut proprio partui impendit; qui vero visum a sole deflectit, hunc de adulterio alterius aquilae conceptum deprehendit, pastum ei subtrahit, de nido ut alienum eiicit. Ita Christus pastum sui corporis illi non impendit, de nido paradysi repellit, qui immundicia luxuriae sordescit".

³⁵ *Paradiso*, XVIII-XX.

102: 'Si rinnoverà la tua giovinezza come quella dell'aquila'. Il *Fisiologo* dice dell'aquila che ha questa natura: 'quando è invecchiata, le sue ali si appesantiscono e le si offusca la vista. Allora cerca una fonte e vola in alto fino al cielo del Sole e lì incendia le sue ali e con i raggi del sole brucia l'offuscamento della vista; allora scende di nuovo alla fonte e vi si immerge tre volte, e immediatamente si rinnova del tutto, tanto che rinasce molto migliorata nel vigore delle ali e nella chiarezza della vista. Perciò anche tu, uomo, che tu sia ebreo o gentile, che indossi un abito vecchio e hai offuscati gli occhi del tuo cuore, cerca la fonte spirituale del Signore, che disse: – Se uno non è rinato dall'acqua e dallo Spirito Santo, non può entrare nel Regno dei Cieli' – (*Giovanni* 3, 5). Pertanto 'se non sarai stato battezzato nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo' e non leverai gli occhi del tuo cuore al Signore, che è sole di giustizia, non sarà la tua giovinezza rinnovata come quella dell'aquila"³⁶.

Come l'aquila invecchiata cerca la sorgente che rinnova la vita e la trova nell'acqua (il battesimo) e nel volo fino al cielo del Sole (Cristo), recuperando in misura superiore a quella originaria la pienezza della vista e il vigore delle ali, così l'uomo, ebreo o pagano che sia, se non dismette l'abito "vecchio" (vale a dire le "vecchie" credenze) e non elimina il velo che gli impedisce di vedere, levando i suoi occhi a contemplare Cristo, sole di giustizia, non potrà rinascere a nuova vita (rinnovare la giovinezza)³⁷.

Giotto dipinge come sempre con grande realismo, e il corpo e le ali di questo uccello sono verosimilmente quelli di un'aquila. I simboli rappresentati dall'aquila sono coerenti con la scena del Giudizio Universale: redenzione, resurre-

³⁶ *Physiologus*, 6: "De aquila dicit David in psalmo centesimo secundo: 'Renovabitur ut aquile iuventus tua'. *Physiologus* dicit de aquila talem habere naturam: cum senuerit, gravantur ale eius et obducuntur oculi eius caligine. Tunc querit fontem aque et contra eum fontem evolat in altum usque ad etheram solis, et ibi incendit alas suas, et caliginem oculorum comburit de radiis solis; tunc demum descendens ad fontem trina vice se mergit et statim renovatur tota, ita ut alarum vigore et oculorum splendore multo melius renovetur. Ergo et tu, homo, sive Iudeus sive gentilis, qui vestimentum habes vetus et caligantur oculi cordis tui, quere spiritualem fontem Domini, qui dixit: 'Nisi quis renatus fuerit ex aqua et spiritu sancto, non potest intrare in regnum celorum'. Nisi ergo 'baptizatus fueris in nomine patris et filii et spiritus sancti' et sustuleris oculos cordis tui ad Dominum, qui est sol iusticie, non renovabitur ut aquile iuventus tua".

³⁷ "La leggenda del ringiovanimento dell'aquila non è attestata prima del *Physiologus*, e deriva verosimilmente dal Salmo citato in apertura. Le diverse tappe di esso sembrano riprodurre quelle dell'antica iniziazione battesimale, dove una triplice immersione nel fonte era preceduta dalla spogliazione delle vesti: in quest'ultima Cirillo di Gerusalemme, nelle *Catechesi mistagogiche* (n. 2) riconobbe il medesimo senso mistico ('questo gesto raffigurava la spogliazione dell'uomo vecchio e delle sue azioni'), che ha l'incenerimento delle ali da parte dell'aquila nel *Physiologus*: 'spogliati dell'uomo vecchio e delle sue azioni'. Il passaggio attraverso l'acqua e il fuoco appartiene anche alla simbologia dell'*opus* alchemico: nell'alchimia, del resto, la *fons iuventutis* è un fondamentale emblema di rigenerazione" (*Il Fisiologo*, a cura di F. ZAMBON, Milano 1975, 2002⁵, p. 92).

zione, ascensione, rinascita spirituale dell'uomo, ringiovanimento ed "eterna giovinezza" dovuti al battesimo e alla luce di Cristo, *sole di giustizia*³⁸. Proprio questo tema della giovinezza potrebbe spiegare il volto di uomo giovane, posto da Giotto nell'intento di evidenziare la doppia natura simbolica delle creature poste sotto il trono di Cristo Giudice. Comunque sia, per noi ci sono pochi dubbi che la figura in esame rappresenti un'aquila con il volto di un giovane uomo, simbolo della resurrezione e della rinascita (ringiovanimento) dell'anima in Cristo³⁹.

³⁸ Non dimentichiamo che l'aquila è "pescatrice" di anime, secondo l'immagine già illustrata a proposito dell'orso con il pesce (cfr. nota 20).

³⁹ In questa azione del rigenerarsi e rinascere la simbologia dell'aquila richiama quella della fenice, il leggendario uccello che muore bruciando del suo stesso fuoco e che rinasce piccolissimo dalle sue stesse ceneri, recuperando in tre giorni le fattezze e l'aspetto di prima. Presente in molte antiche culture, la leggenda della fenice fu trasmessa al mondo occidentale da Erodoto (II, 73), che la apprese in ambito egizio (il *bennu* egizio), e fu poi ripresa anche da molti scrittori e poeti latini (tra cui OVIDIO, *Metamorfosi* XV, vv. 392-407 e PLINIO IL VECCHIO, *Storia naturale* X, II, 2), prima di essere adottata dal mondo cristiano, che vi vide il simbolo della resurrezione di Cristo. Nel corso del IV secolo la cristianizzazione della leggenda della fenice era definitivamente compiuta, come testimoniano il poemetto *De ave phoenice*, 85 distici elegiaci che la tradizione attribuisce a Lattanzio, e moltissimi luoghi dei Padri della Chiesa. La fenice-Cristo diventò il simbolo vivente della resurrezione, del rinnovamento dell'uomo attraverso il battesimo, della felicità recuperata, della vita eterna. La sua immagine appare su sepolcri, mosaici, monete, accanto a quelle di Cristo e dei santi e successivamente anche da sola. Spesso l'uccello fenice viene rappresentato con testa d'aquila, a dimostrazione di come venissero colte le affinità tra i simboli rappresentati da questi due uccelli. I bestiari medievali ne danno accurate descrizioni: i suoi colori, come già in Erodoto, sono il rosso (*phoenix* è la "porpora") e il giallo oro, cui si unisce il blu, il colore del cielo, simbolo di Cristo. Rosso, giallo e blu sono i colori qui usati da Giotto. La leggenda della fenice è presente anche nel *Fisiologo*, subito dopo la descrizione dell'aquila: "C'è un altro volatile, che è detto fenice, la cui figura assume Nostro Signore Gesù Cristo, che nel suo Vangelo dice: 'Posso lasciare la mia vita e poi riprenderla di nuovo'". Per queste parole i Giudei si adirarono e volevano lapidarlo. C'è dunque un uccello, che vive in alcune zone dell'India, detto fenice. Di lui il Fisiologo dice che, trascorsi cinquecento anni della sua vita, raggiunge gli alberi del Libano e riempie entrambe le ali con diversi aromi; e con determinati segni lo annuncia al sacerdote di Eliopoli, cioè nel nono mese, *nisan* o *adar*, vale a dire *sarmath* o *famenoth*, che è il mese di marzo o di aprile. Una volta dato questo segnale al sacerdote, egli entra e riempie l'altare di legna secca. Appena giunto, l'uccello entra nella città di Eliopoli pieno di tutti gli aromi su entrambe le ali; e subito, vedendo la fascina di legna secca sull'altare, vi si posa; e spargendo aromi tutt'intorno accende il fuoco e si lascia completamente bruciare. Il giorno dopo viene il sacerdote, vede arsa la legna che aveva posto sull'altare e, osservando attentamente, vi rinviene un piccolo vermicciattolo, che emana un profumo meraviglioso. Il secondo giorno trova ormai la figura di un uccellino. Ritornando il terzo giorno, il sacerdote trova che ormai l'uccello fenice ha recuperato perfettamente e compiutamente il suo aspetto e, salutandolo il sacerdote, spicca di nuovo il volo e fa ritorno al suo luogo di prima. Così dunque questo uccello ha il potere di darsi la morte e di ridare nuovamente vita a se stesso, allo stesso modo in cui gli uomini stolti si adirano alla parola di nostro Signore Gesù Cristo, il quale, come vero uomo e vero figlio di Dio, ha il potere di deporre la sua vita e di riprenderla di nuovo. Come abbiamo detto prima, assume dunque la personalità del nostro Salvatore, che scendendo dal cielo riempì entrambe le sue ali di soavissimi profumi, e cioè i discorsi del Nuovo e dell'Antico Testamento, dicendo: "Non sono venuto a distruggere la legge, ma ad adempierla". E di nuovo: "Così sarà ogni scrittore dotto nel regno dei cieli, che offre cose nuove e antiche dal suo tesoro".



Fig. 7 - San Giovanni Evangelista.



Fig. 8 - Evangelista.

Conclusione

È il momento di trarre le conclusioni. La prima, certa e inequivocabile, in parte per l'evidenza delle immagini, in parte per le argomentazioni fin qui svolte, è che le quattro figure che si intravedono sotto il trono di Cristo Giudice non rappresentano gli evangelisti.

I quattro evangelisti sono d'altronde già presenti nella Cappella degli Scrovegni lungo le due navate (nord e sud, uno all'inizio e uno alla fine della navata). Giotto, tra l'altro, li dipinge senza alcun simbolo che possa distinguerli, né leone, né toro, né uomo, né aquila, tant'è che, fatta eccezione per san Giovanni (navata nord), che è immediatamente riconoscibile per la giovane età – anche se viene accentuato il trascorrere degli anni rispetto ai riquadri dove appare ancora imberbe, e per il colore delle vesti che corrisponde a quelle con cui viene raffigurato nei riquadri soprastanti –, gli altri tre, Matteo, Marco e Luca, non sono individuabili con esattezza: Giotto li raffigura come persone anziane, con in mano il calamo e sullo scrittoio un foglio rovesciato su cui stanno scrivendo (figg. 7-10)⁴⁰.

Le quattro figure poste sotto il trono di Cristo Giudice presentano tutte una doppia natura, umana e animale, con una disposizione chiasmica: quelle esterne presentano corpo umano e testa d'animale (leone e orso), mentre quelle in-

⁴⁰ Il motivo della loro non distinzione risiede forse nel fatto che i Vangeli di Matteo, Marco e Luca sono sinottici e si integrano e completano a vicenda.



Fig. 9 - Evangelista.



Fig. 10 - Evangelista.

terne hanno corpo di animale e testa, oppure busto e testa, di uomo (aquila e centauro). Questa doppia natura evoca simbolicamente la doppia natura, umana e divina, di Cristo, sottolineata dall'immagine stessa del Cristo giudicante, con l'evidenza della tunica rossa, delle stimmate e della cicatrice al costato. La mortalità del divino, non va mai dimenticato, è l'essenza stessa del cristianesimo: tramite Cristo, la Buona Speranza, fattosi uomo e morto sulla croce per poi rinascere e assurgere in cielo, l'umanità dei credenti è redenta e definitivamente salvata dalla morte.

Leone, aquila, centauro, orso (orsa) e pesce, sono simboli di Cristo che la cultura medievale, specie dopo il Mille, in epoca romanica, riprende dalla più antica tradizione cristiana: rappresentano allegoricamente la vittoria sulla morte, la redenzione dell'umanità, la resurrezione, l'ascensione, la seconda e definitiva nascita dopo la fine del mondo e il giudizio universale, e insieme hanno anche la caratteristica di guida delle anime in cielo e di loro elevazione dal mondo del peccato alla sfera del bene⁴¹. Con ciò si spiega perché l'impaginatore della Cappella degli Scrovegni⁴², nel momento solenne e definitivo del Giu-

⁴¹ La meno attestata di queste immagini è senza dubbio l'orso con il pesce, di cui bisognerebbe verificare la ricorrenza in altri luoghi della cristianità. È significativo il fatto che Charbonneau-Lassay non registri l'orso all'interno della sua monumentale opera, *Il bestiario del Cristo*.

⁴² L'impaginatore, ricordiamolo, è il religioso che, inginocchiato accanto a Enrico Scrovegni, sostiene il modellino della Cappella che lo Scrovegni sta porgendo in atto d'ossequio a Maria. Giotto stesso gli riconosce il merito in questa scena. Tutti allora capivano chi fosse, ma poi se ne è persa la conoscenza. L'identificazione proposta ultimamente è con Altegrado de' Cattanei, canonico della Cattedrale di Padova (BELLINATI, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova...*

dizio Universale, abbia posto queste figure simboliche sotto il trono di cielo di Cristo, e non i simboli dei quattro evangelisti, che non hanno una funzione e un ruolo che ne giustifichino la presenza in quel punto e in quel momento⁴³.

Agli inizi del Trecento queste figure dovevano parlare con ben altra immediatezza di quanto non facciano oggi.

Dobbiamo studiare, approfondire, ricomporre quella cultura e quel mondo, di cui questo luogo, grazie all'immensa arte di Giotto, è forse il monumento più insigne. Questo scrigno mirabile chiama tutti noi a vivere un'esperienza emozionante e complessa, ci immerge nella spiritualità di un mondo che anela alla giustizia e alla purificazione interiore, che coltiva la dimensione della speranza e la ricerca del bene e della felicità, e insieme ci invita a meditare sulla nostra essenza, sul nostro operato, sulla scelta del nostro destino, ci induce a una riflessione sul senso autentico della vita e della morte, ci immette in un percorso terapeutico e salvifico, in senso religioso ma per certi aspetti anche laico.

In questa quintessenza della genialità e della bellezza, in tanta luminosa chiarezza si continuano a celare messaggi profondi, parti di un codice complesso e unitario, di cui si è persa a lungo la chiave, e che attendono di essere svelati e ricomposti in unità.

cit., pp. 22-40). Nativo di Lendinara, nel Rodigino, Altegrado fu docente di diritto canonico a Bologna, dove aveva studiato; canonico di Ravenna nel 1294 e del Capitolo padovano nel 1296, divenne protonotario apostolico su nomina di Bonifacio VIII e rimase alla corte papale fino al 1301, quando fu eletto arciprete della cattedrale di Padova. Due anni dopo divenne vescovo di Vicenza. Alla sua morte, nel 1314, fu sepolto a Padova nella grande chiesa di Sant'Agostino, oggi scomparsa.

⁴³ Tant'è che, come abbiamo appena ricordato, gli evangelisti sono collocati due sulla navata nord e due sulla navata sud, all'inizio e alla fine della parete, quasi ad abbracciare le storie *evangeliche*. Analogamente, ci pare non abbia senso ipotizzare che in queste figure si celino valenze astrologiche (come potrebbe suggerire il fatto che pesce, centauro-sagittario e leone richiamino tre segni dello zodiaco e l'orso possa alludere all'Orsa maggiore o minore) perché il rigore dell'impostazione filosofico-teologica della cappella esclude che, nel momento del Giudizio Universale, ci possano essere connessioni con gli astri, la cui possibile influenza riguarda semmai il libero agire dell'uomo.

GIULIANO PISANI

Le figure allegoriche dipinte da Giotto sopra la porta laterale d'accesso alla Cappella degli Scrovegni

Ogni 25 marzo, festa dell'Annunciazione a Maria, Enrico Scrovegni apriva alla città di Padova la cappella privata annessa al suo sontuoso palazzo¹. L'impaginatore della Cappella, colui che ha elaborato il piano complessivo del racconto eseguito da Giotto, ha previsto che, concluso il rito, l'ultimo sguardo dei visitatori, nell'atto di uscire dalla porta principale, si posasse sulla grandiosa scena del Giudizio Universale, che occupa l'intera controfacciata. Le tombe si spalancano, i morti risorgono, Cristo Giudice emette la sentenza definitiva: i giusti ricevono il premio e salgono nella luce del Paradiso scortati dagli angeli, mentre i dannati, nei sinistri riflessi delle quattro bocche di un fiume di fuoco, finiscono preda dei diavoli e delle indicibili torture infernali. Un monito per tutti a seguire i precetti evangelici e gli insegnamenti della Chiesa.

Enrico Scrovegni, invece, rientrava in casa passando, come sempre, attraverso la porta di comunicazione interna, quella stessa da cui gli odierni visitatori accedono dopo la sosta nel Corpo Tecnologico Attrezzato². Sopra questa porta, nel lato interno, Giotto ha dipinto due tondi, avvolti da eleganti motivi fitomorfi (fig. 1). In quello di sinistra c'è "una donna incoronata, con un libro in mano, gli occhi nascosti da nodose clave. La figura di destra è un uomo calvo in veste pelosa, un bastone appoggiato sulla spalla". Così li descrive Irene Hueck³.

Il significato di queste figure simboliche rimane a tutt'oggi misterioso.

¹ Questa data è fortemente legata alla Cappella degli Scrovegni: il 25 marzo 1303 veniva ufficialmente dedicata e Giotto e la sua bottega iniziavano ad affrescarla; due anni dopo, il 25 marzo 1305, il capolavoro era ormai compiuto e la cappella celebrava la sua solenne consacrazione. Ancor oggi, in questo giorno, il vescovo di Padova vi celebra la messa, perché la cappella è tuttora consacrata a Santa Maria della Carità.

² Il palazzo, dopo anni di incuria e di abbandono da parte degli ultimi proprietari, la nobile famiglia veneziana dei Foscari-Gradenigo, fu definitivamente abbattuto prima del 1831. Il Corpo Tecnologico Attrezzato (CTA) è stato ufficialmente inaugurato nella primavera del 2000, nell'ambito delle misure di salvaguardia del ciclo giottesco collegate al grande restauro del 2001-2002 (cfr. G. MARTINONI, *Il Corpo Tecnologico Attrezzato*, in *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, a cura di G. BASILE, Milano 2003, pp. 160-163).

³ I. HUECK, *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena 2005, scheda 110 e scheda 112, p. 211.

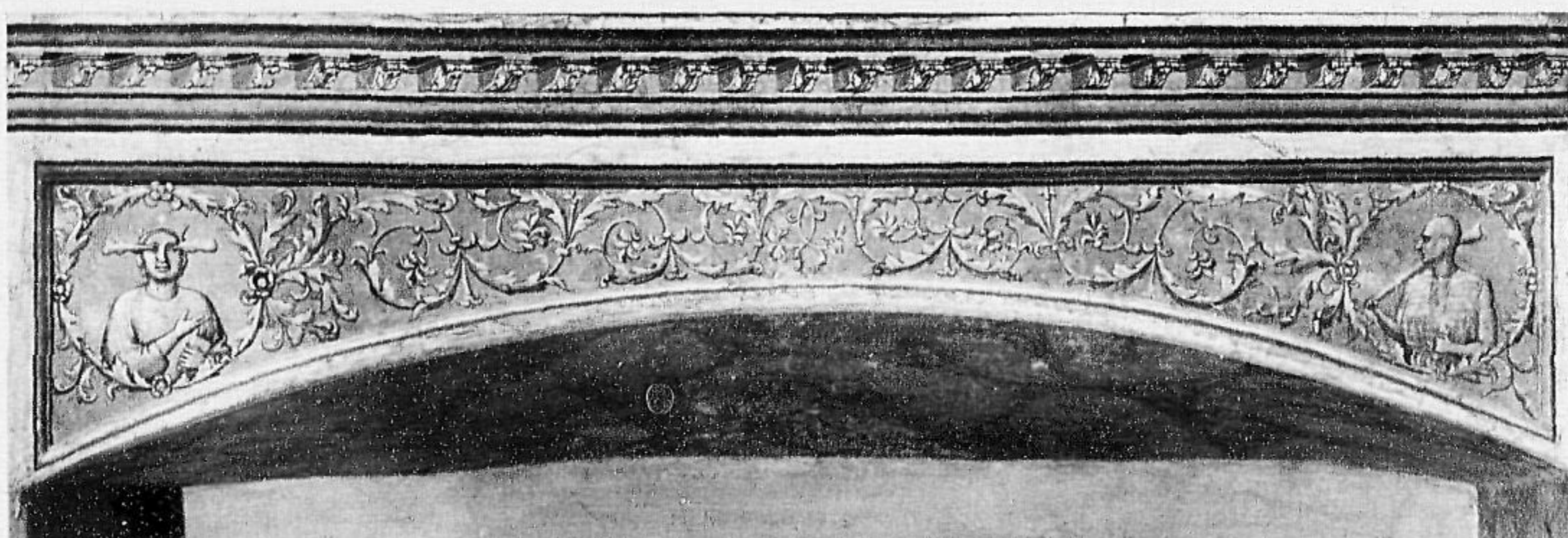


Fig. 1 - Figure allegoriche della sovrapporta laterale.

Una singolare vicenda

Questa zona dell'affresco giottesco ha attraversato singolari vicende. Antonio Tolomei, l'illustre uomo politico padovano cui va il merito di aver sostenuto una lunga vittoriosa battaglia legale per acquisire il monumento al Comune di Padova, ricorda nel 1881 come attraverso l'opera di un restauratore, il pittore padovano Antonio Bertolli, egli abbia potuto "far rivenire in luce la figura allegorica della Stoltezza dipinta da Giotto, alla quale i Foscari avevano dato di frego con l'intonaco a tempera per amore di certa simmetria facendone dipingere una di loro capo sulla porta murata ivi presso. Di questo modo si scopersse pure il sovrapporto ornato chiaro-scuro con le due figurine simboliche incorniciate sugli angoli, per disegno e per invenzione leggiadrissime, e nondimeno oltraggiate al modo stesso dall'atroce pennello d'un imbianchino"⁴.

La sovrapporta e le due figure oggetto del nostro studio riemergono dunque nell'ultimo quarto dell'Ottocento, dopo i lavori fatti eseguire prima del 1784 dai Foscari, i nobili veneziani proprietari della cappella e del palazzo degli Scrovegni⁵. Ma subito dopo queste "leggiadrissime figurine" ritornano nell'oblio. Non v'è traccia di indagini che le riguardino fino a un articolo pubblicato da

⁴ A. TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova*, Tipografia alla Minerva dei fratelli Salmin, Padova 1881, p. 37, n. 1. I Foscari avevano dunque fatto dipingere qui un'altra immagine "di loro capo", cioè di testa loro, di cui non è dato conoscere ulteriori particolari. Sulla figura di Tolomei si veda P. GALLETTO, *Antonio Tolomei. Biografia a ricordo della sua opera a salvezza del Giotto degli Scrovegni*, Treviso 1998.

⁵ 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, qui p. 93: "La pianta di Padova del Valle, del 1784, ci mostra il palazzo Foscari ancora esistente con la caratteristica facciata concava che seguiva il muro romano dell'Arena, ma completamente staccato dalla vicina Cappella. Sappiamo che la demolizione avvenne tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ot-

Andrew Ladis nel 1986, quindi oltre un secolo dopo la loro ricomparsa. Lo studioso americano vi individua i tratti della *stultitia* (che erroneamente traduce con *folly*, "follia"), del grottesco e della deformità operata dai vizi: in entrambe le figure, secondo lui, Giotto "*makes clear the characteristic flaw of folly: blind ignorance*", l'ignoranza cieca. La donna rappresenterebbe la *stultitia* che stringe tra le mani il sapere (il libro), ma non è in grado di leggerlo "*because two clubs, of the kind Stultitia brandishes, grow out of her eyes*", per via delle clava che le escono dagli occhi, mentre l'uomo altro non sarebbe che un "*wild man, or king of wild men*", un selvaggio, o addirittura il re dei selvaggi, come dimostrano la sua veste e la presenza della clava⁶.

A Ladis va il merito di aver richiamato l'attenzione su questi due tondi, che pochi anni dopo sono studiati da Sven Georg Mieth, prima in un breve saggio tratto dalla sua tesi di laurea e poi all'interno di una monografia, che identifica nella cappella giottesca un programma mnemotecnico e la presenta come una casa della memoria (*domus mnemotecnica*). Il giovane studioso tedesco, citando Jacopone da Todi e il pensiero francescano minorita, collegato con il passo paolino della *Prima Lettera ai Corinzi* in cui si parla della *stultitia crucis*, vede nella coppia i custodi posti all'ingresso della casa, dove la donna, le cui "eleganti sembianze appaiono, però, stranamente sfigurate dalle due nodose mazze che prorompono dagli occhi", rappresenta la cieca sapienza umana che, additando l'uomo, vuol significare che solo lui, lo stolto servitore dell'amore, è in grado di concedere l'ingresso: "Forse la donna rammenta che è lo stolto inviato da Dio, e non lei stessa, a decidere chi può entrare"⁷.

Recentemente Gosbert Schübler propone di identificare nella donna la *sapientia saeculi* di cui parla san Paolo, sempre nella *Prima Lettera ai Corinzi* (3, 18): "Se qualcuno tra voi si crede un sapiente in questo mondo, si faccia stolto per diventare sapiente; (3, 19) perché la sapienza di questo mondo è stoltezza davanti a Dio", mentre l'uomo rappresenterebbe l'*insipiens* nominato nei *Salmi* 52 [53], 2 e 13 [14], 1, che pensa che Dio non esista⁸.

Per la Hueck, infine, la donna, "se non fosse incapace di vedere e di di-

tocento; ma già nel 1784 il corpo di collegamento tra cappella e palazzo era quindi scomparso e la porta era già stata chiusa". In generale, sui restauri eseguiti dal Bertolli, si veda A. PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XLIX (1960), pp. 3-226, qui 49-67.

⁶ A. LADIS, *The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel*, "The Art Bulletin", LXVIII (1986), 4, pp. 581-596, qui p. 585.

⁷ S.G. MIETH, *Per i due tondi soprastanti l'antico accesso alla Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXVIII (1989), pp. 15-20, qui p. 16 e p. 20; IDEM, *Giotto. Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua*, Tübingen 1991, pp. 29-32, qui p. 32.

⁸ G. SCHÜBLER, *Giotto's visuelle Definition der "Sapientia Saeculi" in der Cappella Scrovegni zu Padua*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 111-122.

stinguere, potrebbe essere la sorella della *Prudentia* sulla parete opposta [...] Forse dobbiamo intendere la coppia di ignoranti sopra la porta come l'inizio del ciclo delle personificazioni, dove è ancora aperta la scelta. Il selvaggio guarda in direzione dei Vizi e probabilmente seguirà la strada della Stoltezza. La donna ha l'aspetto troppo sereno per essere ferita da queste orrende clave. Se riuscisse a toglierle dagli occhi, potrebbe ancora incamminarsi verso la Virtù"⁹.

Riassumendo, la donna rappresenterebbe l'ignoranza *cieca* e la *stultitia* (Ladis), la *cieca* sapienza umana (Mieth), la sapienza di questo mondo che è *stoltezza* davanti a Dio (Schüßler); la Hueck rimane nel medesimo ambito ("coppia di ignoranti"), pur introducendo qualche elemento di novità ("inizio del ciclo delle personificazioni") e sottolineando il contrasto tra l'aspetto sereno e le "orrende clave".

Un messaggio a Enrico Scrovegni

Per interpretare un simbolo è necessario contestualizzarlo, e dunque per comprendere il significato di queste due figure, e in particolare per cogliere la funzione della donna con le "clave", dobbiamo chiederci quale coerenza esse abbiano con il rigoroso progetto filosofico-teologico che è alla base della concezione e dell'impaginazione della Cappella degli Scrovegni. Queste figure devono avere un ruolo preciso connesso con il punto in cui si trovano, e cioè sopra la porta da cui si passa per fare rientro nel palazzo: rappresentano dunque la conclusione del discorso, un messaggio destinato anzitutto al padrone di casa, a Enrico Scrovegni. Se questa ipotesi è corretta, possiamo intanto escludere che queste figure abbiano un rapporto di stretta contiguità concettuale con la sequenza Vizi-Virtù. Questa sequenza inizia infatti con il monocromo della *Stultitia*, che si trova esattamente dove deve essere, e cioè sotto il riquadro che rappresenta la Pentecoste, la discesa dello Spirito Santo che chiude la Rivelazione divina e pone l'uomo di fronte alla scelta (il tema centrale del libero arbitrio), e si chiude con il volo leggero della *Spes*¹⁰.

Osserviamo da vicino i due tondi: la figura maschile sulla destra (fig. 2) presenta i tratti tipici dell'uomo culturalmente e civilmente arretrato, come dimostrano il lungo nodoso bastone brandito dalla mano destra e che poggia sulla spalla sinistra, il corpetto di pelliccia annodato in vita, le braccia nude, la bocca spalancata, lo sguardo stupito, la testa calva. Il volto è di profilo e guarda verso la donna posta all'estremità sinistra della sovrapporta, una giovane dall'espressione sorridente e cordiale, che porta sul capo una corona, simbolo di elezione e di

⁹ I. HUECK, *La Cappella degli Scrovegni a Padova...* cit., p. 214.

¹⁰ Cfr. G. PISANI, *L'ispirazione filosofico-teologica della sequenza "Vizi-Virtù" nella Cappella degli Scrovegni di Giotto*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCIII (2004), pp. 61-97.



Fig. 2 - Figura maschile.



Fig. 3 - Figura femminile.

nobiltà; le chiome sono compostamente raccolte a incorniciare il viso; nella mano sinistra stringe un libro chiuso, mentre la destra presenta tre dita, pollice, indice e medio aperte in un gesto che accenna alla figura dell'uomo (fig. 3).

I particolari della compostezza serena e della corona sono già di per sé illuminanti ed evidenziano come questa figura femminile rappresenti valori assolutamente e inequivocabilmente positivi. Unico elemento in apparente contrasto con tale atmosfera distesa e serena è la presenza di quelle due strane cose che le escono dagli occhi e vanno allargandosi nello spazio, a destra e a sinistra, in direzione opposta, formando un'apertura e un angolo di 180 gradi. Ora, i simboli positivi presenti, vale a dire la corona (che richiama addirittura l'iconografia della Giustizia, unica *virtus* che porta sul capo una preziosissima corona), l'aspetto sorridente, il libro (che evoca la Prudenza), e perfino il gesto cordiale della mano precludono assolutamente un'interpretazione in chiave negativa o che sia comunque incoerente con la concezione generale della cappella¹¹. Riteniamo che la chiave per capire sia la loro direzione e l'angolatura a 180 gradi. La nostra ipotesi è che le "clave" che escono dagli occhi della donna altro non siano che figurazioni simboliche della "vista", nel nostro caso la vista complessiva, a 180 gradi, della Cappella degli Scrovegni.

¹¹ Tale coerenza, necessaria e ineludibile, esclude, per esempio, ipotesi che rimandino al noto luogo del Vangelo di Matteo (7, 3-5): "Perché osservi la pagliuzza nell'occhio di tuo fratello e non ti accorgi della trave che hai nel tuo occhio? O come potrai dire a tuo fratello: permetti che tolga la pagliuzza dal tuo occhio, mentre nell'occhio tuo c'è la trave? Ipocrita, togli prima la trave dal tuo occhio e poi ci vedrai bene per togliere la pagliuzza dall'occhio di tuo fratello", in quanto questa immagine della trave è legata al tema del "non giudicare per non essere giudicati", che è totalmente improprio ed estraneo.

Il tatto e la vista

Come si può rappresentare graficamente l'atto del vedere e l'oggetto di una visione? Per indicare a gesti l'oggetto su cui desideriamo che il nostro interlocutore posi lo sguardo, normalmente accostiamo agli occhi l'indice e il medio della mano uniti a forma di V (oppure l'indice a un occhio e/o in successione a entrambi gli occhi), per poi allontanarli nella direzione dell'oggetto. Così facendo, simuliamo una doppia proiezione conica, la cui base è costituita dall'oggetto e i cui vertici sono costituiti dai nostri occhi. Il meccanismo della visione riposa su tre elementi: l'organo della vista, l'oggetto da vedere e il tramite tra l'uno e l'altro (l'aria).

Cercando di spiegare il meccanismo di percezione del mondo esterno, i Greci formularono la teoria dei sensi, organi periferici collegati da una fitta rete di nervi con il cervello, sede dell'anima o *psiche*, cui spetta il compito di elaborare i segnali pervenuti ai sensi (gli occhi, le orecchie, il naso, a seconda che si tratti di immagini, di suoni o di odori) e da questi trasmessi al cervello attraverso i nervi. Si pensava che la luce e il colore, così come il suono, il caldo, il freddo ecc., fossero entità soggettive, create dal cervello per rappresentare i segnali provenienti dall'esterno. La vista, come le altre percezioni, era considerata di natura *tattile*, fondata cioè sul *contatto* con l'oggetto, con la differenza che mentre negli altri sensi ogni percezione è sostanzialmente *singola*, nella visione si è contemporaneamente in contatto con un'infinità di oggetti e di colori, tutti nitidamente percepiti. Ci si interrogava se la luce promanasse dall'occhio e andasse a colpire l'oggetto, o se al contrario fosse l'oggetto a emettere raggi luminosi in direzione dell'occhio. Nacquero due scuole di pensiero. Empedocle, per esempio, riteneva che i raggi luminosi fossero emessi dagli occhi e raggiungessero gli oggetti secondo una velocità finita (la cosiddetta teoria degli effluvi)¹².

A sua volta Platone presenta nel *Timeo* una complessa teoria, secondo la quale la visione si attua quando, grazie al fuoco della luce del giorno, il fuoco visuale, contenuto nel globo oculare, si incontra con il fuoco irradiato dagli oggetti¹³: in questo il filosofo ateniese pare conciliare le posizioni di Empedocle con quelle degli atomisti Democrito e Leucippo, i quali ipotizzavano che dai singoli oggetti emanasse un qualcosa di ben definito, che non era l'oggetto in sé, ma una sua rappresentazione. È la teoria delle scorze: immagini che rivestirebbero i corpi e se ne distaccherebbero nel momento della visione, raggiungendo

¹² ARISTOTELE, *De anima*, II, 7, 418 b.

¹³ PLATONE, *Timeo*, 45 b-d: "Prima di ogni altro organo fabbricarono gli occhi che portano la luce, e ve li collocarono in siffatto modo: di tutto quel fuoco che non può bruciare, ma produce la mite luce propria d'ogni giorno, fecero in modo che esistesse un corpo. Il fuoco puro, che sta dentro di noi ed è della stessa natura di questo fuoco del giorno lo fecero scorrere liscio e denso attraverso agli occhi, costringendo tutte le parti, ma specialmente quelle di mezzo, degli

l'occhio in un progressivo processo di riduzione che consente all'immagine di penetrare nella pupilla. Questa teoria lasciava di fatto irrisolti molti problemi (non forniva spiegazione, ad esempio, su come avvenisse la percezione della distanza e delle dimensioni degli oggetti, o su come l'occhio posto in posizioni diverse potesse vedere lo stesso oggetto, ciò implicava che le scorze partenti da una stessa posizione si contraessero in modo diverso a seconda dell'angolazione e della distanza dall'occhio, per non parlare delle immagini riflesse in uno specchio, e così via). Aristotele ipotizzò che la luce si propagasse attraverso un quinto elemento (oltre ai tradizionali aria, acqua, terra e fuoco) dotato di caratteristiche peculiari, e cioè non pesante né leggero né mutevole, che chiamò *diafano*, e sostenne che la vista è prodotta dal movimento: "Non c'è vedere senza luce, ma, sia la luce o l'aria l'intermediario tra l'oggetto veduto e l'occhio, è il movimento che si produce attraverso esso a causare il vedere"¹⁴.

Un'importante tappa nella storia dell'ottica fu segnata da Euclide, autore del più antico trattato di ottica che ci sia pervenuto (diviso in due parti, *Ottica* e *Catoptrica*, quest'ultima di dubbia autenticità e forse più tarda): il grande scienziato concepì la rivoluzionaria teoria dei raggi visuali, introducendo il concetto di raggio rettilineo, pura costruzione geometrica, lunghezza senza larghezza, anche se rimase ancorato all'idea che i raggi luminosi si propagassero dall'occhio verso gli oggetti osservati¹⁵.

occhi, in modo che trattenessero tutto quello ch'era più grasso e lasciassero passare solo quello puro. Quando dunque v'è luce diurna intorno alla corrente del fuoco visuale, allora il simile incontrandosi col simile e unendosi strettamente con esso costituisce un corpo unico e appropriato nella direzione degli occhi, dove la luce che sopravviene dal di dentro s'urta con quella che s'abbatte dal di fuori. E questo corpo, divenuto tutto sensibile alle stesse impressioni per la somiglianza delle sue parti, se tocca qualcosa o ne è toccato, ne trasmette i movimenti per tutto il corpo fino all'anima, e produce quella sensazione per cui noi diciamo di vedere. Ma il fuoco visuale si separa dal suo affine, quando questo scompare nella notte: infatti uscendo fuori incontra il dissimile, e si altera e si estingue, né può connaturarsi con l'aria circostante, perché questa non ha più fuoco. Pertanto l'occhio cessa di vedere e anche chiama il sonno" (trad. di C. GIARATANO in PLATONE, *Opere complete*, VI, Bari 1950).

¹⁴ ARISTOTELE, *De sensu et sensato*, 438 b. Dante segue la teoria aristotelica della distinzione tra sensibili propri (la luce e il colore dell'occhio) e sensibili comuni (la grandezza, il moto, la quiete, la figura, il numero), cfr. *Convivio* (III, 9, 7-8): "Queste cose visibili, sì le proprie come le comuni in quanto sono visibili, vengono dentro a l'occhio – non dico le cose, ma le forme loro – per lo mezzo diafano, non realmente ma intenzionalmente, sì quasi come in vetro trasparente [...] Di questa pupilla lo spirito visivo, che si continua da essa a la parte del cerebro dinanzi, dov'è la sensibile virtude sì come in principio fontale, subitamente senza tempo la ripresenta, e così vedemo". Si veda D. OTTAVIANI, *La philosophie de la lumière chez Dante. Du Convivio à La Divine Comédie*, Paris 2004.

¹⁵ Anche questa teoria lasciava insoluti molti problemi: non spiegava, per esempio, perché i raggi visuali non consentissero la visione al buio o perché la visione di oggetti molto vicini all'occhio risultasse confusa e sfocata, o perché gli oggetti riflessi su uno specchio non apparissero nella loro reale posizione, o perché i raggi emessi dall'occhio potessero raggiungere corpi lontanissimi come quelli celesti.

I bastoni della visione

Pochi anni dopo la formulazione delle teorie di Euclide si datano le ricerche del filosofo stoico Crisippo di Soli, sulle quali abbiamo una preziosa testimonianza conservata da Diogene Laerzio: "La vista è resa possibile dalla luce che si estende in forma di cono (κωνοειδῶς) fra l'organo della vista e l'oggetto osservato, come dicono Crisippo nel secondo libro della *Fisica* e Apollodoro. Nell'aria si forma un cono, che ha il vertice nell'occhio e la base nell'oggetto osservato. In tal modo ciò che si vede è trasmesso attraverso l'aria in tensione come per mezzo di un bastone (διὰ βακτηρίας)"¹⁶.

Analoga immagine si trova in Alessandro d'Afrodisia (II-III secolo d.C.): "Alcuni dicono che la visione è prodotta dalla tensione dell'aria. Colpita infatti dalla vista, l'aria che tocca la pupilla prende la forma di un cono: quando questo è come configurato alla base dagli oggetti visibili, si produce la sensazione visiva, come avviene anche nel tatto, per mezzo di un bastone (διὰ βακτηρίας)"¹⁷.

Questa immagine *tattile* della vista, che muove incontro agli oggetti e li riconosce come se li toccasse con un bastone, ritorna anche nel *Primo discorso* della *Diottrica* di Cartesio: "Qualche volta, procedendo di notte senza torcia, per luoghi un po' malagevoli, vi sarà certamente accaduto, per saper dove mettere i piedi, di dovervi aiutare con un bastone: allora, avrete potuto notare che perceivate, per l'interposizione di questo bastone, i vari oggetti che vi circondavano e che potevate perfino distinguere se erano alberi, pietre, sabbia, acqua, erba, fango o altre cose di questo genere. È vero che questa specie di sensazione, per chi non ne abbia lunga consuetudine, risulta un po' confusa ed oscura, ma consideratela in quelli che, nati ciechi, se ne sono serviti per tutta la vita e in essi la troverete così perfetta ed esatta da poter quasi dire che vedono con le mani o che il bastone che usano è l'organo di qualche sesto senso concesso loro al posto della vista. Per trarre da ciò un paragone, desidero che pensiate che la luce, nei corpi che si dicono luminosi, altro non sia che un certo movimento o azione rapidissima e vivissima che si trasmette ai nostri occhi attraverso l'aria ed altri corpi trasparenti, nello stesso modo in cui il movimento o la resistenza dei corpi, che incontra quel cieco, si trasmetterebbe alla sua mano attraverso il bastone.

Questo esempio vi impedirà di trovare strano che la luce possa in un istante diffondere i suoi raggi dal sole fino a noi: sapete infatti che l'azione per cui si muove una delle estremità di un bastone deve in tal modo passare in un istante fino all'altra e che dovrebbe passarvi nello stesso modo anche se tra l'una e l'al-

¹⁶ DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, VII, 157 (= SVF II, 867).

¹⁷ ALESSANDRO D'AFRODISIA, *De anima*, II, 1340, 14 (= SVF II, 864). In generale sull'ottica antica è utile la consultazione di G. SIMON, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris 1988.

tra vi fosse maggior distanza di quella che c'è dalla terra al cielo. Neppure troverete strano che per suo mezzo sia possibile vedere ogni sorta di colori; e forse crederete anche che questi colori, nei corpi che si dicono colorati, altro non siano che i diversi modi in cui tali corpi ricevono la luce e la rinviano contro i nostri occhi, se considerate che le differenze che un cieco nota tra alberi, pietre, acqua e simili cose mediante l'interposizione del suo bastone non gli sembrano minori di quelle che per noi sussistono tra il rosso, il giallo, il verde e tutti gli altri colori e che, tuttavia, queste differenze in tutti quei corpi altro non sono che i diversi modi di muovere quel bastone o di resistere ai suoi movimenti¹⁸.

Come un cieco può rendersi conto della forma di un corpo anche senza toccarlo con le mani, ma semplicemente sondandolo con un bastone, così dall'occhio escono raggi simili a bastoni, capaci di scrutare il mondo esterno e di fornire alla psiche gli elementi per discernere forme e colori.

Le "clave" che escono dagli occhi dell'immagine femminile della sovrapporta rappresentano il meccanismo della visione, sono *raggi simili a bastoni* capaci di scrutare il mondo esterno, di abbracciare a 180 gradi la cappella e di fornire alla psiche gli elementi per discernere forme e colori.

Quale concezione dell'ottica medievale è sottesa a questa raffigurazione? Se non abbiamo certezze sulla conoscenza del testo di Diogene Laerzio, di cui esisteva comunque una versione latina¹⁹, l'opera di Alessandro di Afrodisia era stata invece ampiamente recepita dal mondo arabo, che aveva poi fatto da tramite per la sua diffusione in Occidente²⁰. Le teorie esposte da Avicenna nel *Liber sextus naturalium*, o *De anima*, esercitarono una grande influenza sullo sviluppo dell'ottica medievale, specie per quanto riguarda le nozioni relative ai colori, alla luce fisica, al concetto di "medio" o "diafano", ispirando tra l'altro la teoria psicologica della prospettiva di Ruggero Bacon. Enorme importanza ebbe poi Alhazen, contemporaneo di Avicenna (morirono entrambi intorno al 1040), che rovesciò l'impostazione euclidea, dimostrando come il meccanismo della visione sia prodotto attraverso raggi emessi dall'oggetto al-

¹⁸ CARTESIO, *Diottrica* I, A. T. 83-86. La citazione è tratta dal volume *Opere scientifiche di René Descartes*, II, a cura di E. LOJACONO, Torino 1983, pp. 191-196. Il trattato risale agli anni trenta del XVII secolo.

¹⁹ Si ha notizia di una *versio* latina delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio dovuta a Enrico Aristippo (XII sec.), di cui si conservano solo brevi estratti e che si ritiene abbia avuto "diffusione estremamente limitata", e di un compendio latino del X secolo, che in parte confluì nella versione di Aristippo: cfr. T. DORANDI, *La versio latina antiqua di Diogene Laerzio e la sua recezione nel Medioevo occidentale: il Compendium moralium notabilium di Geremia da Montagnone e il Liber de vita et moribus philosophorum dello ps. Burleo*, in "Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale", X (1999), pp. 371-396, in particolare p. 375.

²⁰ Sul *De anima* si veda A.P. FOTONIS, *The De anima of Alexander of Aphrodisias* (Translation and commentary), Washington 1980.

l'occhio²¹. Che grado di conoscenze poteva avere in questo campo il colto impaginatore del ciclo giottesco, che agisce in una realtà dinamica e di grande fermento culturale come la Padova di quegli anni? Sono temi importanti per la comprensione della cappella, e dovranno in futuro essere oggetto di studi approfonditi²².

Nel cuore del *Paradiso* dantesco, nel canto XVII, Cacciaguida, l'antenato di Dante, invita il poeta a rendere noto, appena sarà tornato nel mondo dei vivi, tutto quello che ha "visto" nel viaggio ultraterreno, senza minimamente curarsi delle *coscienze fusche*: è stato chiamato a compiere questo viaggio per *vedere* e per testimoniare, e le sue parole, anche se inizialmente riusciranno amare, lasceranno poi negli uomini il *vital nutrimento* della verità:

²¹ La teoria euclidea, pur con tutti i suoi evidenti limiti, si era imposta nel mondo antico ed era di fatto sopravvissuta per dodici secoli. Alhazen, astronomo, matematico e filosofo naturale arabo, vissuto al Cairo nel X-XI secolo, dimostrò che la visione non avviene in un processo unico, mediante il quale il soggetto percepisce di colpo l'oggetto nella sua totalità, ma attraverso un'infinità di processi elementari, mediante i quali a ogni punto dell'oggetto corrisponde un punto impressionato nell'occhio. Ma perché ciò avvenga bisogna necessariamente che non ci sia un punto di osservazione privilegiato per intercettare "quel" raggio luminoso, ma che da ogni punto partano infiniti raggi che raggiungono l'occhio. La corrispondenza tra la realtà esterna e l'immagine ottica è assicurata dalla convergenza nella pupilla degli infiniti raggi provenienti da ogni punto dell'oggetto osservato, anche se di tutti i raggi visivi risulta efficace solo quello perpendicolare alle tuniche oculari, che per Alhazen sono concentriche. Il raggio che, partendo da ogni punto dell'oggetto osservato, passa per il centro geometrico dell'occhio, impressiona la superficie anteriore del cristallino, dove ha sede per Alhazen la percezione visiva. La visione avviene dunque per mezzo di una piramide, il cui vertice è nel centro dell'occhio e la base sulla superficie dell'oggetto osservato. La piramide visiva e i raggi che la compongono diventano così uno schema geometrico, mediante il quale Alhazen spiega il comportamento della luce e il fenomeno della visione. Le teorie di Alhazen, espone nella fondamentale opera *Kitab al-Manazir*, in sette libri, giunsero in Occidente dopo la traduzione latina condotta da Gherardo da Cremona nel corso del XII secolo con il titolo *De aspectibus*, e il suo geniale autore divenne l'*Auctor perspectivae* per antonomasia (cfr. D.C. LINDBERG, *Alhazen's Theory of Vision and Its Reception in the West*, "Isis", 58, 3, 1967, pp. 321-341; G. FEDERICI VESCOVINI, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Perugia 2003, pp. 1-507, in particolare pp. 155-185 e 367-425). L'opera di Alhazen ebbe diffusione in Occidente anche per merito del monaco polacco Erazmus Ciolek Witelo (o Vitellione o Vitello), che ne fece un'ampia parafrasi nella sua opera maggiore, *Perspectiva*, verosimilmente composta tra il 1270 e il 1278 e dedicata all'amico Guglielmo di Moerbeke, il traduttore di Aristotele. Nativo di Borek in Bassa Slesia (n. 1230 circa - m. post 1280 ante 1314), teologo e scienziato (si occupò di fisica, ottica, filosofia naturale e matematica), Witelo studiò anche all'Università di Padova (1262-1268 circa), prima di trasferirsi a Viterbo.

²² Conosceva, per esempio, il *De oculis* di Hunain, un arabo mesopotamico del IX secolo, che approfondì gli studi di ascendenza galenica sull'organo della vista? Tre sono per Hunain gli elementi necessari per la visione: la pupilla, attraverso la quale esce lo spirito; il luogo dove si congiungono i nervi; le linee rette o raggi, secondo i quali procede la vista; ma grande importanza ha anche il medio esterno, l'aria, che Hunain paragona a un ramo in cui si prolunga l'attività visiva dello spirito ("*Antiqui etiam concordant dicentes aerem esse visui veluti ramus*": citazione tratta da G. FEDERICI VESCOVINI, *op. cit.*, n. 58 a p. 152; cfr. anche pp. 133-139).

Coscienza fusca
 o de la propria o dell'altrui vergogna
 pur sentirà la tua parola brusca.

 Ma nondimen, rimossa ogni menzogna,
 tutta tua vision fa manifesta;
 e lascia pur grattar dov'è la rogna²³.

Anche Enrico Scrovegni ha appena compiuto un viaggio e ha *visto*. Giotto gli ha illustrato con la sua arte mirabile il programma predisposto dall'impaginatore della Cappella degli Scrovegni: gli ha raccontato la storia della riconciliazione di Dio con l'umanità, gli ha indicato il duplice percorso di salvezza, terrena e ultraterrena, rappresentato dalla sequenza dei Vizi e delle Virtù, gli ha mostrato gli orrori dell'Inferno e la via che conduce nella luce radiosa del Paradiso. Ora, mentre Enrico sta rientrando nel palazzo, lo invita a tenere viva e presente la *visione* di questo viaggio²⁴. Prima di intraprenderlo Enrico era come l'uomo del tondo di destra, che non rappresenta un selvaggio, ma la condizione dello "stolto", dell'uomo inconsapevole, affetto da ignoranza etica, che non sa distinguere ciò che è bene da ciò che è male (in questo senso la sua iconografia presenta tratti che richiamano la raffigurazione della *Stultitia*). È l'uomo che non sa, il simbolo dello *status* dell'uomo prima del perdono divino e del percorso predisposto da Dio per la salvezza dell'umanità.

La donna, che rappresenta la sapienza (il libro) e l'elevazione spirituale (la corona), gli ricorda con un sorriso che anche lui, come tutti gli uomini, era *prima* un inconsapevole, uno "stolto", e ora invece *sa*, perché *ha visto* ciò che Dio ha fatto per lui, conosce ciò che gli è stato rivelato, compreso il cammino virtuoso per superare gli ostacoli dei vizi e raggiungere il duplice traguardo della felicità in terra (legata alla natura mortale dell'uomo) e della felicità in cielo (legata alla natura immortale dell'uomo), del Paradiso in terra, simboleggiato dalla Giustizia, "madre" della pace, e del Paradiso in cielo.

Nel momento in cui Enrico Scrovegni rientra nel palazzo, la sapienza lo accompagna con un sorriso e l'invito, che oggi rivolge a tutti noi, di *aprire la mente* a quello che ci è stato mostrato e di tenerlo vivo nella memoria, "ché non fa scienza, senza lo ritenere, avere inteso".

²³ DANTE, *Paradiso*, XVII, vv. 124-129.

²⁴ Lo stesso invito a ricordare è rivolto da Beatrice a Dante nel V canto del *Paradiso* (vv. 40-42): *Apri la mente a quel ch'io ti paleso / e fermalvi entro; ché non fa scienza, / senza lo ritenere, avere inteso.*

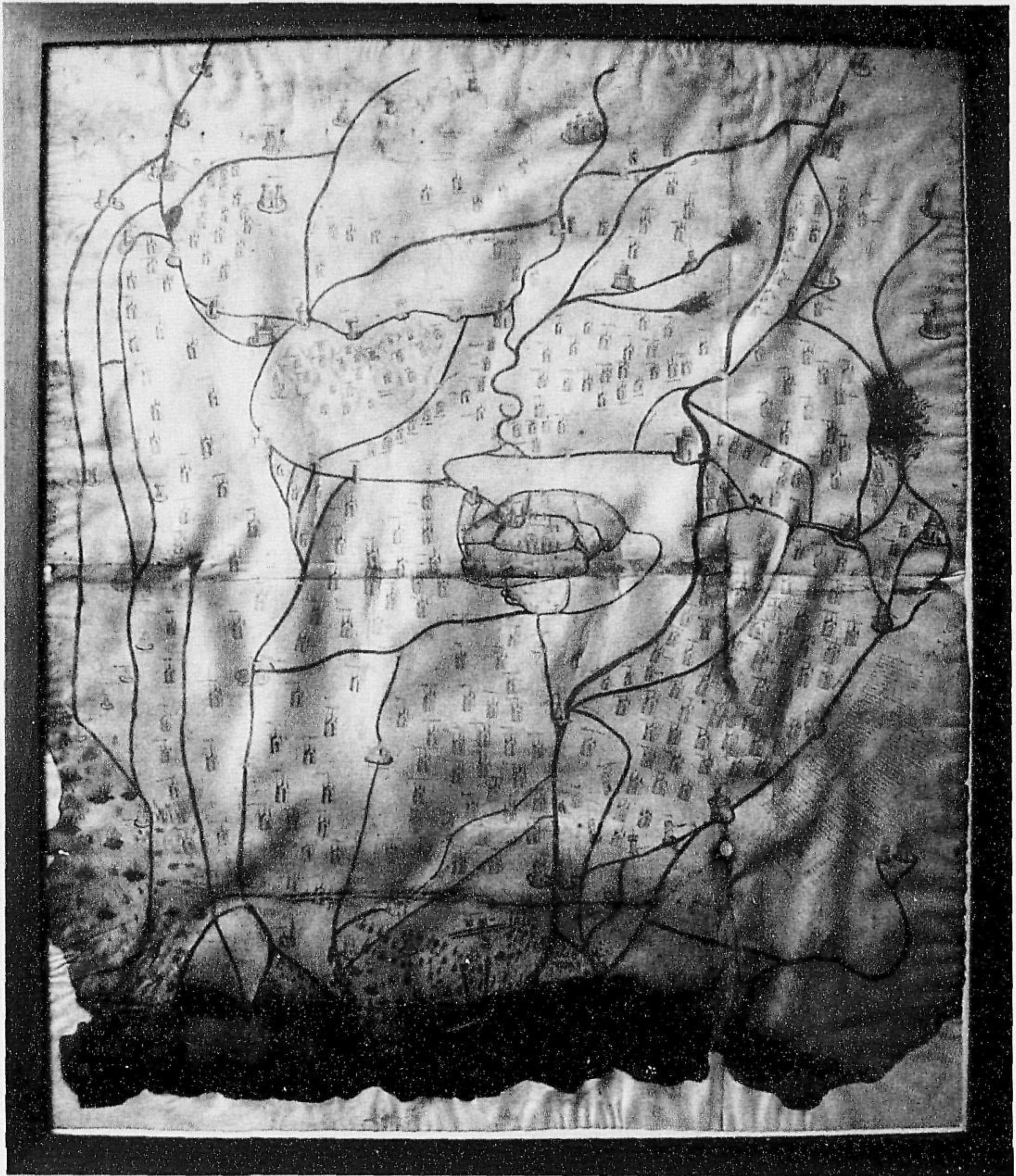


Fig. 1 - La mappa conservata in cornice prima dell'intervento di restauro.

MELANIA ZANETTI

Il restauro della Mappa di Padova di Francesco Squarcione¹

All'ingresso dello spazio espositivo riservato alla mostra "Mantegna e Padova 1445-1460", ospitata presso il Museo degli Eremitani dal 16 settembre 2006 al 14 gennaio 2007, il visitatore veniva accolto da una grande mappa che lo introduceva nel territorio padovano della seconda metà del secolo XV, ovvero nei luoghi in cui si svilupparono, nel giro di pochissimi anni, fenomeni artistici e culturali di portata eccezionale. Andrea Mantegna, ma anche Carlo Crivelli, Marco Zoppo e Giorgio Schiavone furono alcuni tra i protagonisti indiscussi del periodo e tutti legati, almeno nell'età della prima formazione, alla bottega che Francesco Squarcione gestiva a Padova nella contrada di Pontecorvo, non lontano dalla basilica di Sant'Antonio.

E proprio a Squarcione si deve questa mappa (fig. 1), realizzata nel 1465 a penna e ad acquerelli su supporto membranaceo per incarico del Civico Consiglio patavino². L'opera, oggi conservata presso la Biblioteca Civica di Padova³, subì numerose vicissitudini, delle quali è stato scritto anche recentemente⁴.

In questa sede si affronteranno le problematiche relative alla sua conservazione, ponendo l'accento sulle diverse fasi dell'intervento di restauro di cui è stata oggetto nei mesi immediatamente precedenti l'inaugurazione della Mostra, vale a dire tra maggio e settembre 2006.

Lo stato di conservazione della mappa non era ottimale, in parte per cause di natura intrinseca – riconducibili cioè alla tipologia dei materiali e alle tecniche impiegate per la sua manifattura – in parte per l'insorgere di problemi determinati da eventi traumatici, non documentati, i quali hanno lasciato tracce così evidenti da incidere profondamente sulla sua struttura.

¹ Non sarebbe stato possibile realizzare l'intervento senza la fattiva collaborazione della direzione e del personale della Biblioteca Civica di Padova, nei cui locali esso si è svolto. Sono particolarmente grata alla direttrice Gilda Mantovani e alla responsabile della conservazione Mariella Magliani.

² V. LAZZARINI, *Polizza d'estimo di Francesco Squarzon*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", I (1898), pp. 113-116.

³ La segnatura dell'opera è R.I.P. (Raccolta Iconografica Padovana), XLII 5402.

⁴ D. BANZATO, *Scheda n. 1*, in *Mantegna e Padova 1445-1460. Catalogo della Mostra*, Milano 2006, p.144; E. SVALDUZ, *Scheda n. 110*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Tetrarca a Carlo Scarpa. Catalogo della Mostra*, Venezia 2005, p. 366.

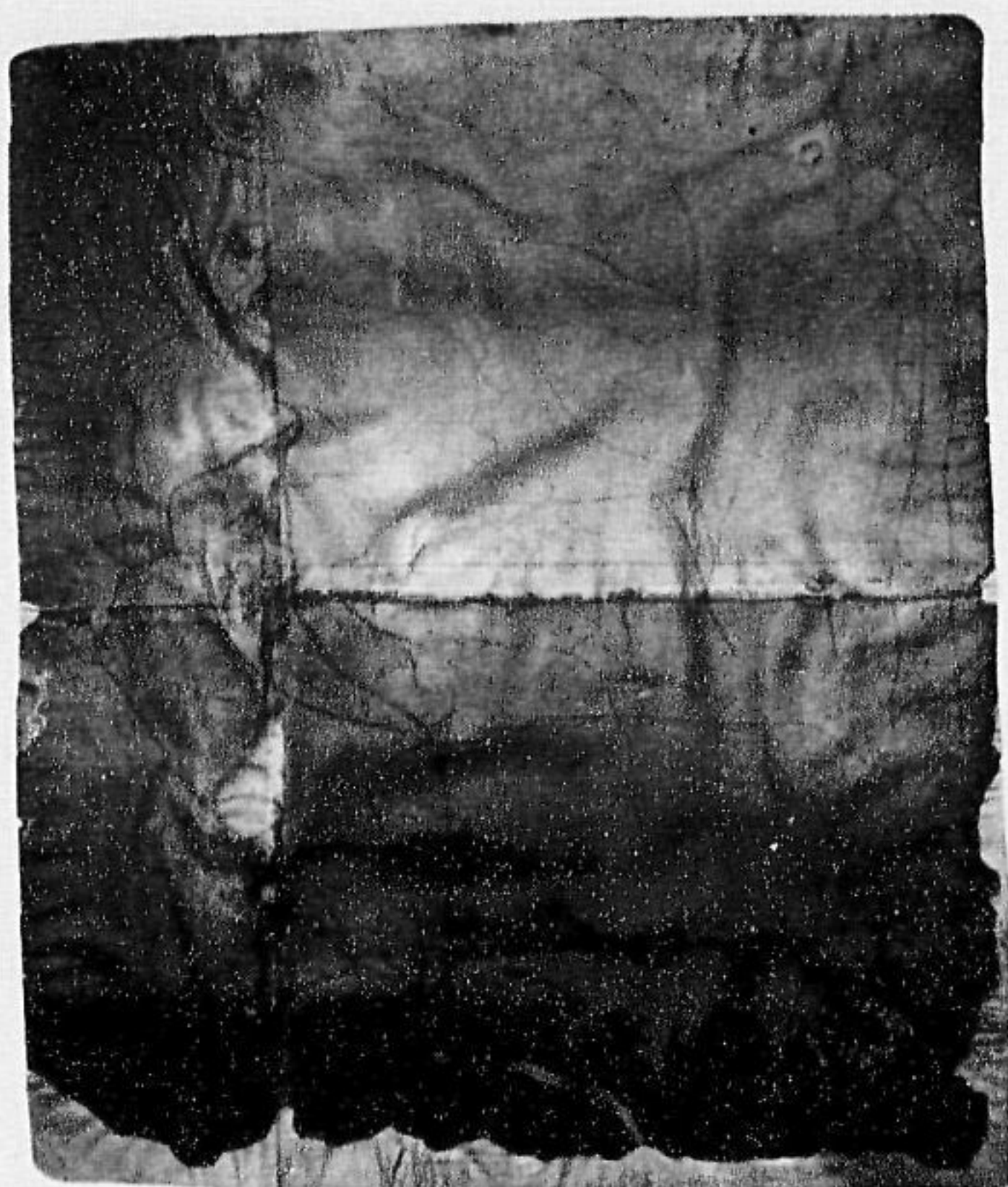


Fig. 2 - Il verso della mappa. Appaiono più scure le aree maggiormente compatte della pelle animale e più chiare quelle in cui lo spessore si assottiglia.



Figg. 3 e 4 - Particolari dell'arrangiamento follicolare dell'animale nei punti di giunzione di pelli diverse.



Figg. 5 e 6 - Particolare della deformazione prodottasi nell'area in cui sono state sovrapposte le quattro pelli diverse, sul recto e sul verso dell'opera.

Nelle dimensioni attuali che, come vedremo, sono comunque ridotte rispetto a quelle originali, il supporto membranaceo misura 1170 × 1010 mm. Esso non è costituito da un'unica pelle animale, bensì composto dall'unione di quattro diverse pergamene di dimensioni variabili, giustapposte e fissate tra di loro con una colla proteica assai tenace. Le caratteristiche delle pergamene differiscono notevolmente, poiché esse provengono da aree anatomiche eterogenee di animali diversi. Come si comprende esaminandone il verso (fig. 2), per confezionare l'opera venne utilizzato sia del tessuto assai compatto, prelevato in corrispondenza della colonna vertebrale dell'animale, sia altro, assai più flessibile e sottile, ottenuto dalla lavorazione della pelle in prossimità degli "scalfi" (le estremità ascellari) o del ventre, sul quale le tracce dell'arrangiamento follicolare appaiono molto più diradate e chiaramente visibili. Un particolare di quest'ultima area è ripreso nelle figg. 3 e 4, in cui risulta evidente la disposizione dei bulbi piliferi tipica delle pelli di capra.

Com'è noto, la pergamena è un materiale complesso caratterizzato da una spiccata igroscopicità, che ne condiziona il comportamento. Qualora nell'ambiente di conservazione si verificano incrementi o diminuzioni dei valori di umidità relativa, le fibre di collagene – che rappresentano il costituente principale del derma da cui la pergamena stessa deriva – tendono a distendersi o a contrarsi. L'alternanza delle fasi di dilatazione e contrazione delle fibre di collagene è un fenomeno che si verifica in maniera anisotropa, vale a dire con dinamiche differenti in relazione alla qualità del tessuto animale, alla sua struttura, al suo spessore. Per questo motivo, tra le diverse aree anatomiche della pelle si riscontrano sovente forti tensioni, che vengono assorbite producendo la deformazione delle fibre e che si traducono in ondulazioni e pieghe le quali, con il tempo, tendono a divenire irreversibili.

Nella mappa, le "pezze" (*peciae*) sono state orientate accostando tra loro le aree più sottili, probabilmente anche per evitare che nei punti di sovrapposizione del materiale si verificasse un eccessivo incremento di spessore e di rigidità.

In ogni caso, sull'intera superficie si erano stabilizzate ormai numerose ondulazioni, che conferivano un aspetto generale di rigonfiamento superficiale alle aree centrali dell'opera; in quelle perimetrali, tali deformazioni assumevano la forma di brevi ma incisivi corrugamenti. Particolarmente rilevanti erano le grinze e le distorsioni createsi nell'area di sovrapposizione delle quattro pelli, inducendo un pesante effetto di discontinuità grafica (figg. 5 e 6).

Il disegno dello Squarcione ci è pervenuto incompleto, mancante di un'ampia porzione che in origine doveva rappresentare l'estensione del territorio verso Oriente, fino a comprendere la laguna e la città di Venezia. Possiamo oggi solo avere un'idea di come esso si presentava ancora nel XVII secolo, quando Giacomo Ruffoni ne trasse ispirazione per un'incisione dal titolo *Antiqui Agri Patavini Chorographia*, che fu stampata nella *Historia di Padova* di Sar-

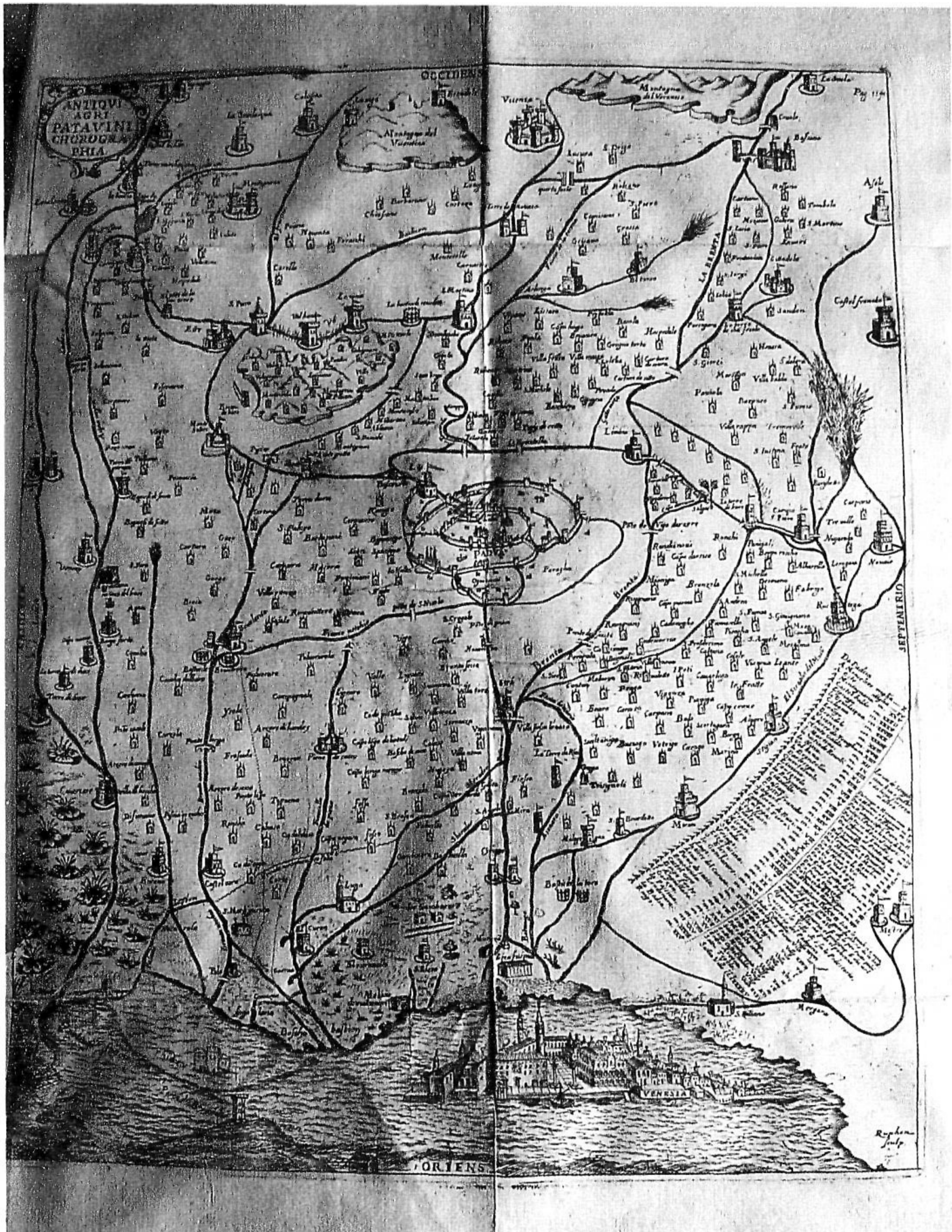


Fig. 7 - L'Antiqui Agri Patavini Chorographia del Ruffoni.

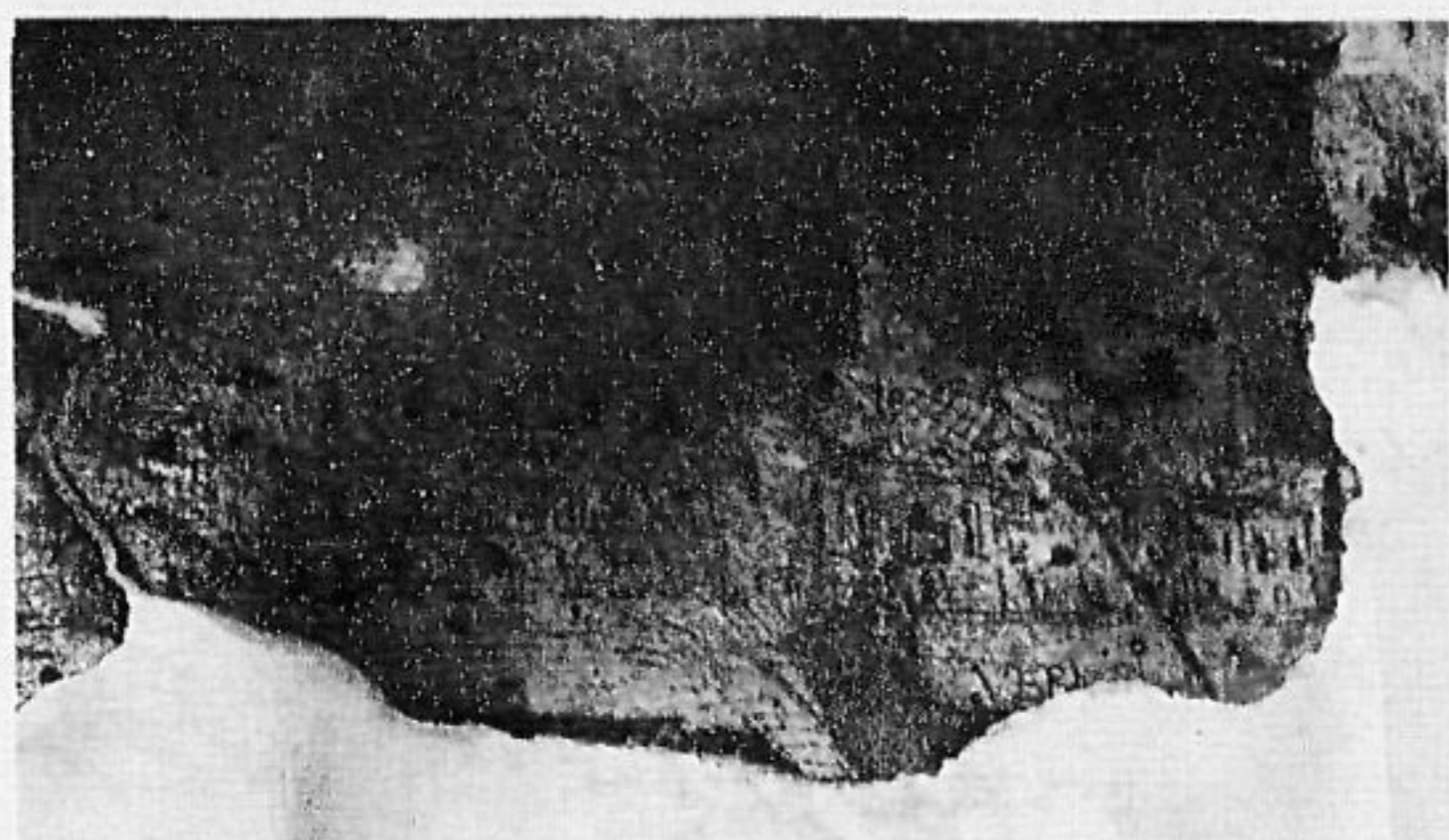


Fig. 8 - *Antiqui Agri Patavini Chorographia*. Particolare della città di Venezia.

Fig. 9 - Quanto rimaneva della veduta di Venezia nel disegno dello Squarcione.

torio Orsato pubblicata nel 1678⁵ (fig. 7). Estremamente fedele ai tratti squarcioneschi nella modalità di rappresentazione della città circondata dalla cerchia muraria, delle località e degli edifici principali del territorio patavino, della rete capillare dei corsi d'acqua, la riproduzione del Ruffoni evidenzia *Venetia* che ben si staglia con la sua basilica di San Marco, il Palazzo Ducale e i numerosi campanili nella laguna che la circonda, resa graficamente da una miriade di piccole onde (fig. 8). Dell'originale, però, non resta che un'informe massa di colore verde in corrispondenza del bacino lagunare, un'area confusa nel-

la quale si intravedono, malamente e pure con grande fatica, i tratti a penna ancora rimasti a delineare qualche campanile veneziano (fig. 9). Il che male si abbina alla scelta di estrema leggibilità dei segni grafici operata dal pittore padovano, che altrove sono lasciati ben risaltare sulla chiara tonalità della pergamena di supporto – del quale, evidentemente non a caso, sfrutta il lato carne, levigato e bianco – esaltati talvolta dall'impiego del colore, mai coperti, anche quando si tratta del verde dei corsi d'acqua.

Parrebbe quasi che qui si sia intervenuti in qualche momento successivo con una ridipintura, che doveva probabilmente camuffare l'evidenza dei seri danni intervenuti sul supporto e che avevano, non solo compromesso in buona parte la resa grafica del bacino lagunare e della stessa Serenissima, ma causato anche la caduta di una porzione estesa dell'opera.

La pergamena stessa aveva perso sensibilmente di consistenza in questa area, assumendo una superficie più porosa e sfibrata, soggetta ad ampie lacerazioni e sulla quale i corrugamenti e le deformazioni risultavano particolarmente disarmonici. Difficile stabilire l'origine di tale degradazione, che potrebbe essere ricondotta all'effetto di un contatto diretto, incidentale ma prolungato, della mappa con acqua, sicuramente nell'intervallo di tempo in cui si persero le sue

⁵ S. ORSATO, *Historia di Padova. Parte prima*, Pietro Maria Frambotto, Padova 1678 (carta non numerata posta tra le p. 114 e 115).

tracce, tra gli ultimi anni del XVII⁶ secolo e l'inizio del XX secolo, quando venne ritrovata presso un antiquario di Venezia dall'ingegner Giuseppe Norsa e donata al Museo Civico di Padova⁷ già così mutilata. Oltre a questa ampia mancanza, varie lacune di estensione più ridotta si localizzavano anche sugli altri tre lati del manufatto. Sempre sulla parte inferiore dell'opera si concentravano macchie di varia natura, prodotte dal depositarsi di polvere, da gore d'acqua, da schizzi di inchiostro di colore molto scuro. Sempre di inchiostro sembravano due lunghe tracce che, partendo dal margine sinistro, si estendevano per quasi l'intera larghezza, deturpando il disegno. Nel corso di un intervento di restauro eseguito negli anni Sessanta del secolo scorso⁸ (privo peraltro di qualsiasi documentazione), le lacerazioni del supporto furono ricomposte con peritoneo e le mancanze integrate con pergamena di nuova manifattura. La mappa venne quindi fissata su un supporto, probabilmente inchiodandone i margini, almeno a giudicare dai numerosi fori che segnano l'intero perimetro interessando anche la pergamena impiegata per i risarcimenti, sulla quale però risultano più radi e notevolmente più distanziati. Infine, l'opera venne posta sotto vetro e incorniciata.

Un nuovo intervento effettuato in occasione della mostra "Dopo Mantegna" del 1976, ebbe il merito di far emergere "un'interessante veduta di Venezia"⁹, il che ci fa supporre che in precedenza essa risultasse pressoché illeggibile. Risale al 1999 l'ultimo restauro, a cura del laboratorio dell'abbazia di Santa Giustina, durante il quale l'opera venne rimossa dalla cornice, pulita, trattata per via umida e posta sotto trazione, quindi fissata con carta giapponese sul supporto pre-esistente e reinserita nella cornice sotto vetro. La pergamena impiegata per i risarcimenti – caratterizzata da una marcata eterogeneità rispetto a quelle originali – si era deformata a sua volta in pieghe e distorsioni, aggravando ulteriormente la difficoltà di lettura del disegno.

⁶ L'Orsato riporta alle pp. 113-14: "Ma perché fra le cose rare conservate nel suo Museo, dal Signor Conte Giovanni de Lazara Cav. vi si trova un disegno assai antico, sì della Città come del Territorio, nel quale si può vedere, e Padova senza l'ultimo recinto della mura nova, ed il Territorio con molte delle Torri, ed antiche fortificazioni, quali erano per esso sparse sino quando le due pestifere fazioni de Guelfi, e Gebellini, ponevano in continue rivoluzioni non solo le Città, li Castelli, e le Ville, ma le Famiglie ancora; hò creduto dovere riuscire di piena sodisfazione l'haverlo sotto l'occhio, acciò Padova, & il Padovano si osservino nella positura che allora si ritrovavano".

⁷ Nel registro cronologico di ingresso del Museo Civico, n. inv. 44002, in data 13 gennaio 1906 è riportata notizia della donazione, da parte dell'ingegner Giuseppe Norsa, di una "Pianta del territorio padovano a penna e colori su pergamena (dimensioni 1 X 1,15 m circa) del principio del secolo XV con tutte le indicazioni dei corsi d'acqua, del litorale veneziano, delle mura di Padova, delle città e delle parrocchie". La documentazione relativa si trova nell'Archivio del Museo Civico, n. di protocollo "22" b29, 10 gennaio 1906. La notizia della donazione è anche in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 9 (1906), n. 1, p. 4.

⁸ M. BENETTIN, Scheda n. 2 nel catalogo della mostra "A volo di uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento", Venezia 1999, p. 121.

⁹ L. OLIVATO PUPPI e L. PUPPI, *Venezia "veduta" da Francesco Squarcione nel 1465*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino 1977, p. 30.

L'intervento di conservazione

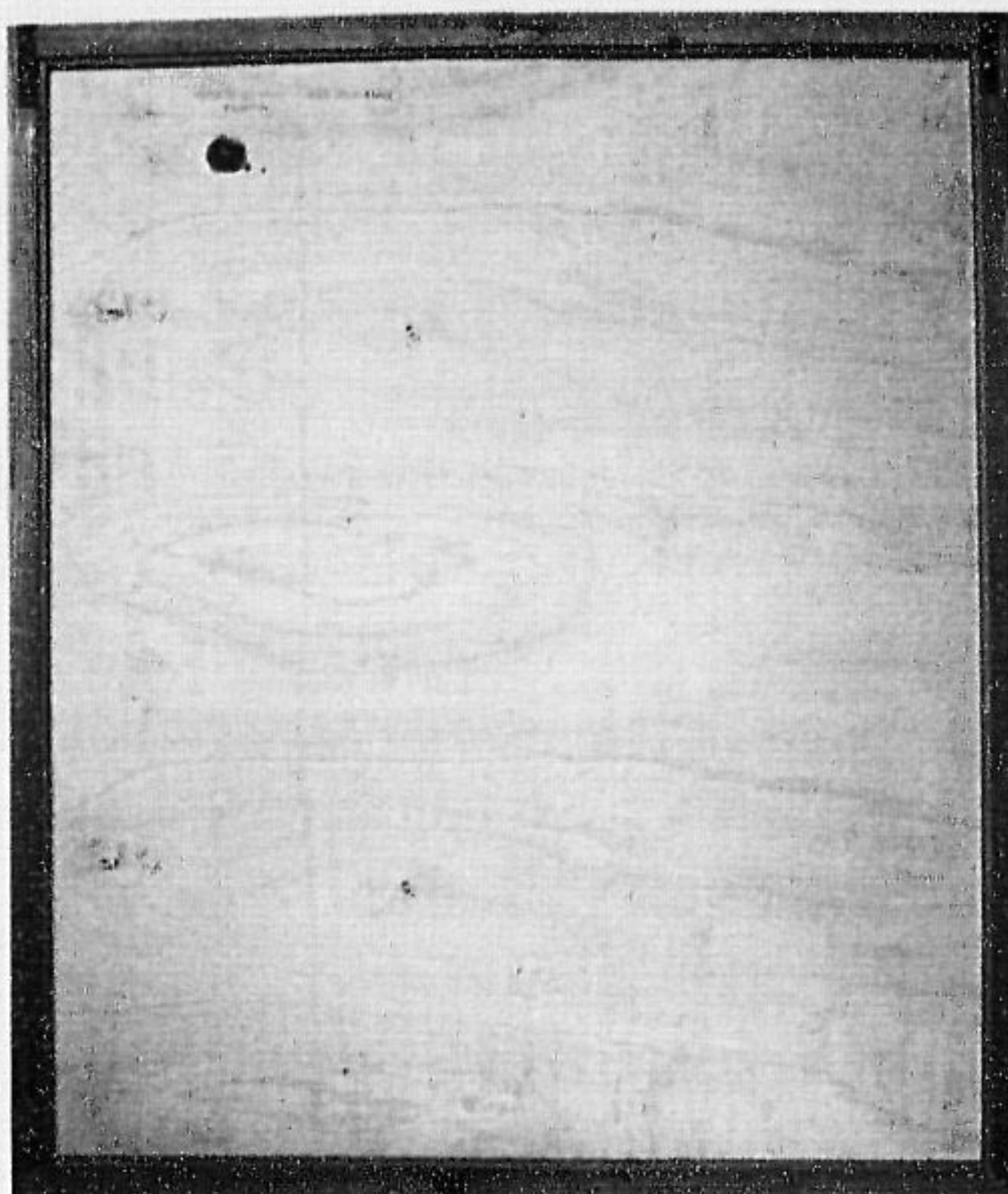
Come già accennato, l'intervento di conservazione ha avuto inizio nella tarda primavera 2006 e le fasi maggiormente critiche si sono concentrate nel mese di giugno e nelle prime settimane di luglio, per concludersi poi a settembre. Data la natura complessa del materiale membranaceo impiegato come supporto della mappa, si è ritenuto opportuno evitare il trasferimento dell'opera, fondamentalmente per non sottoporla allo stress chimico, fisico e meccanico di un ennesimo adattamento a diverse condizioni termoigrometriche. Tutte le operazioni di restauro e di condizionamento hanno avuto luogo nei locali della Biblioteca Civica, opportunamente attrezzati e i cui parametri termoigrometrici sono stati monitorati giorno per giorno. I valori di umidità relativa e di temperatura hanno di fatto giocato un ruolo attivo durante le diverse fasi dell'intervento; com'è noto, infatti, la pergamena non si comporta come un materiale inerte poiché, momento per momento, essa entra in equilibrio con l'ambiente circostante.

Le prime operazioni – documentazione fotografica, smontaggio dalla cornice, pulitura – si sono svolte in un locale molto ampio, nel quale l'umidità relativa era compresa tra il 55% e il 65%. Per le fasi successive – particolarmente delicate poiché comportavano la reidratazione del supporto membranaceo e, di seguito, il ristabilimento e il mantenimento della planarità – l'opera è stata trasferita in un ambiente di dimensioni minori, nel quale l'umidità relativa è stata mantenuta intorno al 70%. In queste stesse condizioni è stato eseguito il restauro cartaceo e la mappa è stata posizionata sul telaio magnetico. Infine, essa è stata fissata al pannello di supporto e ricondotta progressivamente a valori di umidità relativa inferiori, intorno al 55%.

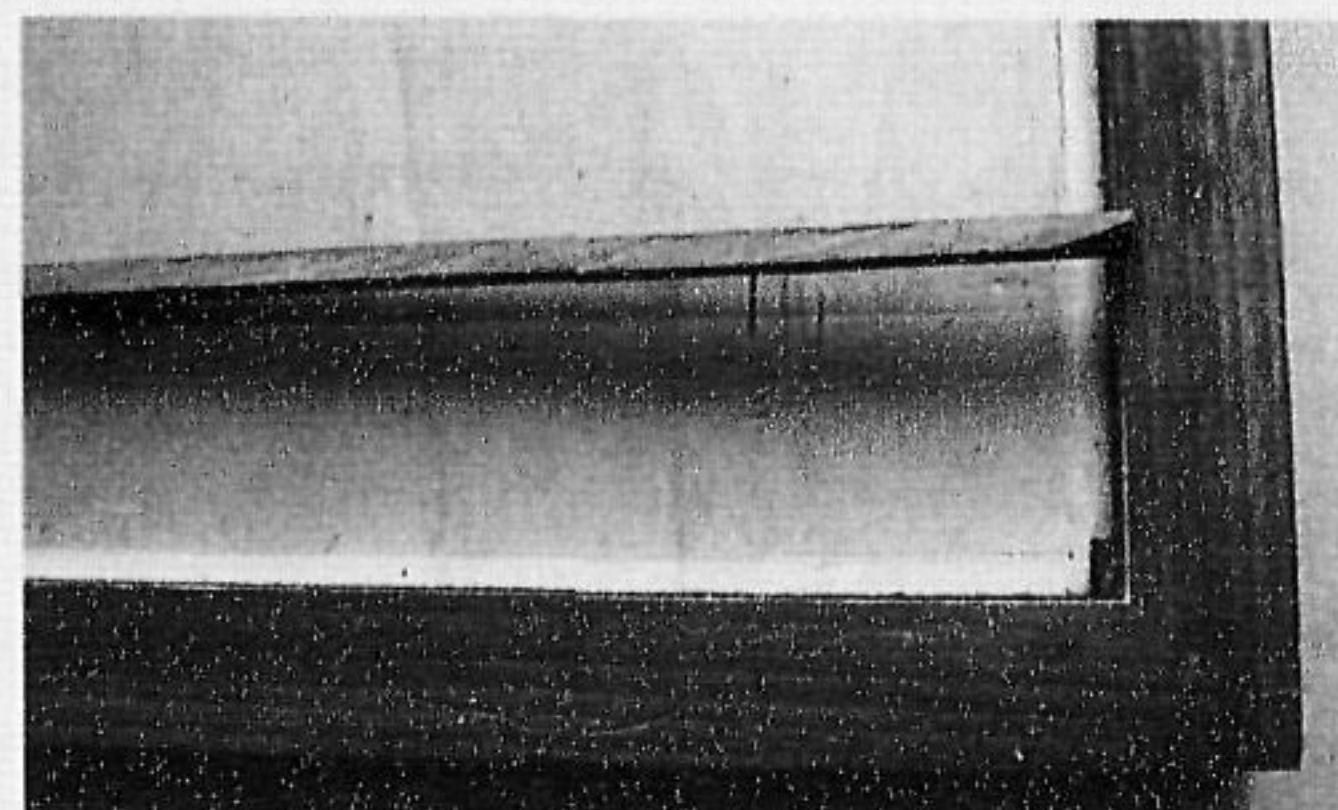
Le operazioni di smontaggio della cornice

Dopo aver documentato fotograficamente lo stato del manufatto, si è provveduto a liberarlo dalla cornice lignea e dalla lastra di vetro di protezione (figg. 10 e 11). È apparso evidente, a questo punto, come la mappa fosse stata assicurata a un pannello di compensato multistrato mediante un unico falso margine di carta giapponese, che fissava esclusivamente il lato superiore dell'opera (fig. 12).

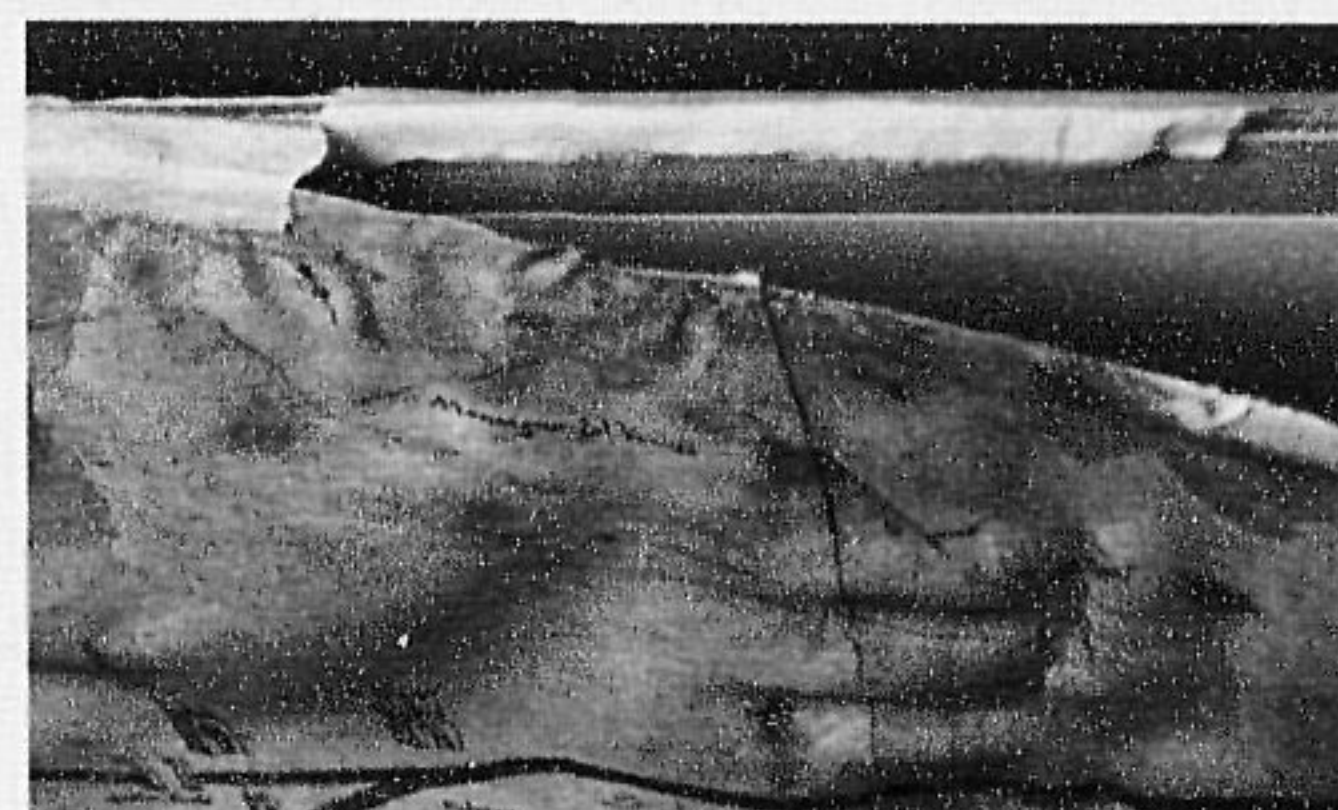
Questo tipo di ancoraggio, estremamente precario per un documento membranaceo di dimensioni così ampie, non poteva certo essere in grado di contrastare il processo di distorsione del manufatto, soggetto alle variazioni dimensionali indotte dalle escursioni igrometriche ambientali e aggravate dal protrarsi del suo posizionamento verticale (figg. 13 e 16).



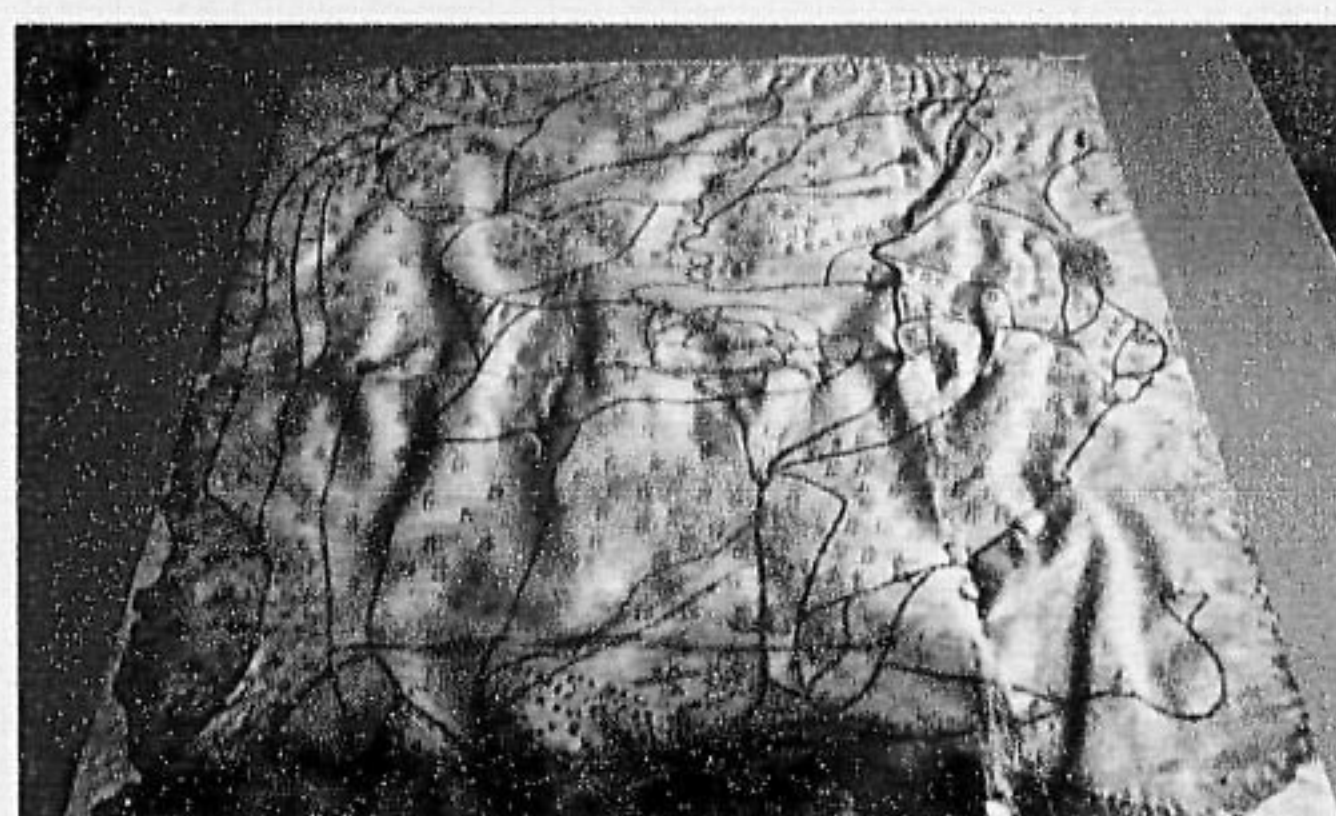
10



11



12



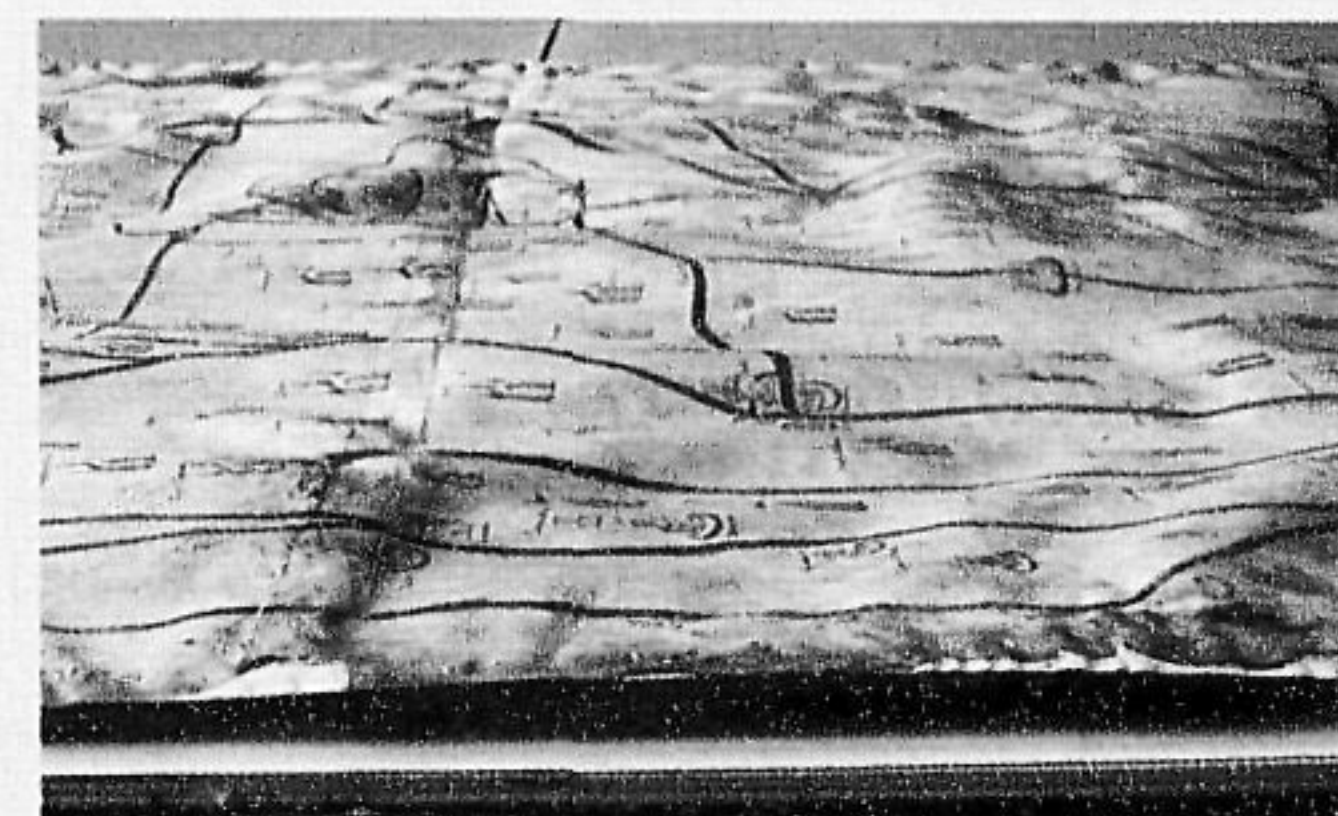
13



14

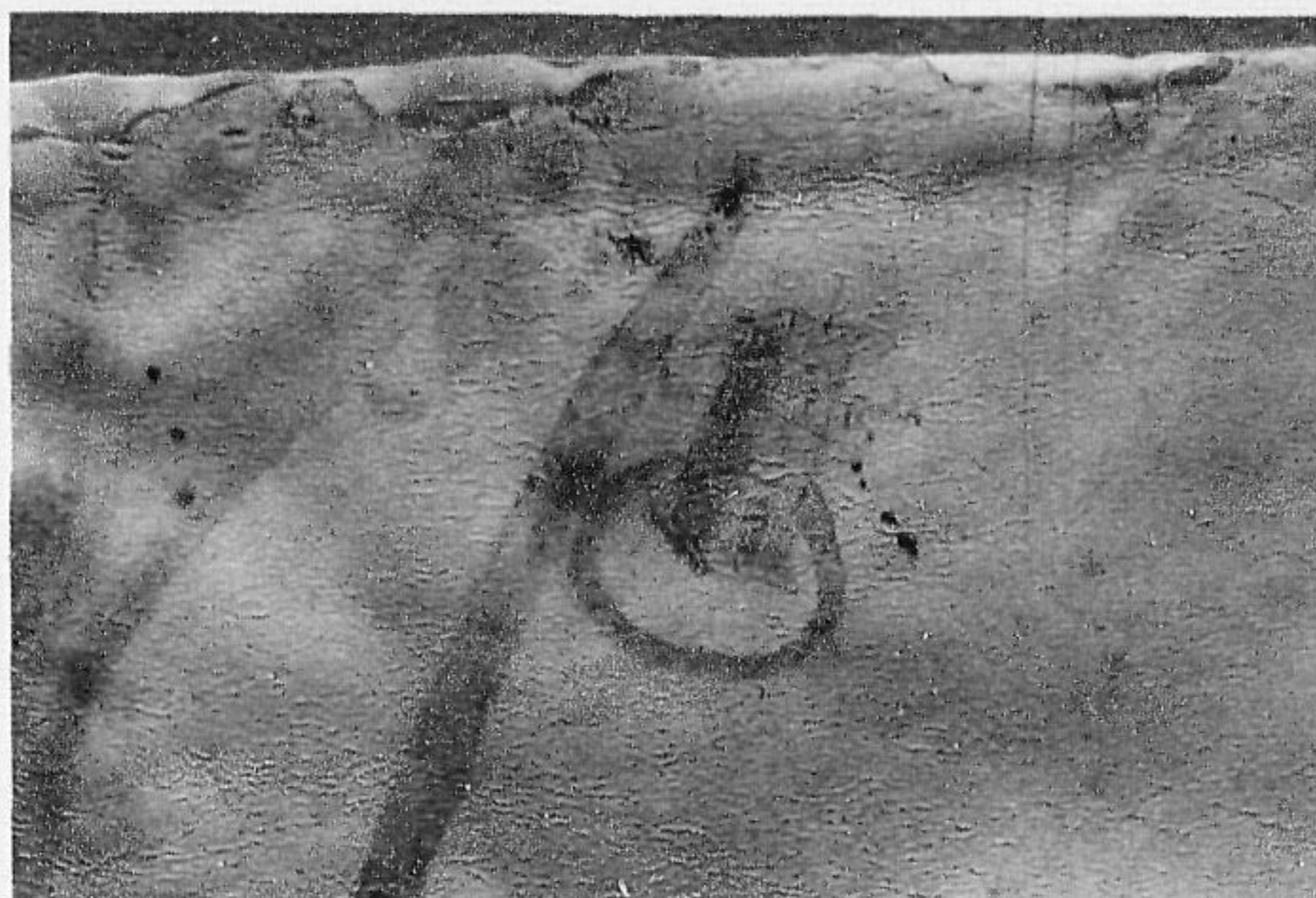


15

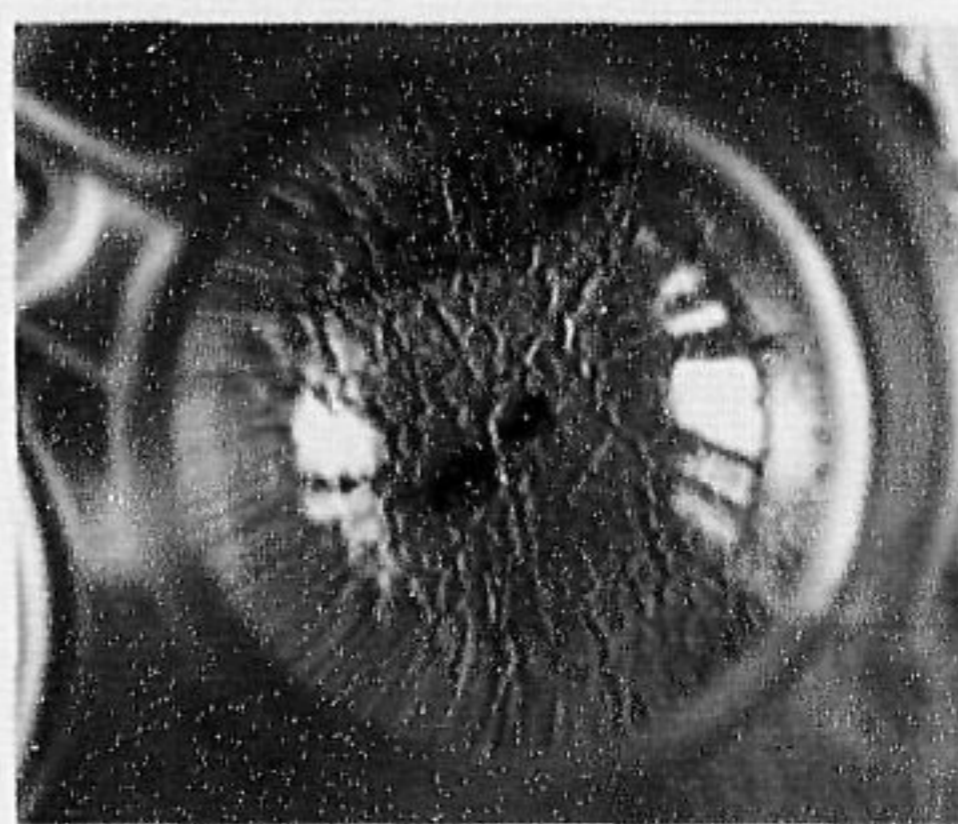


16

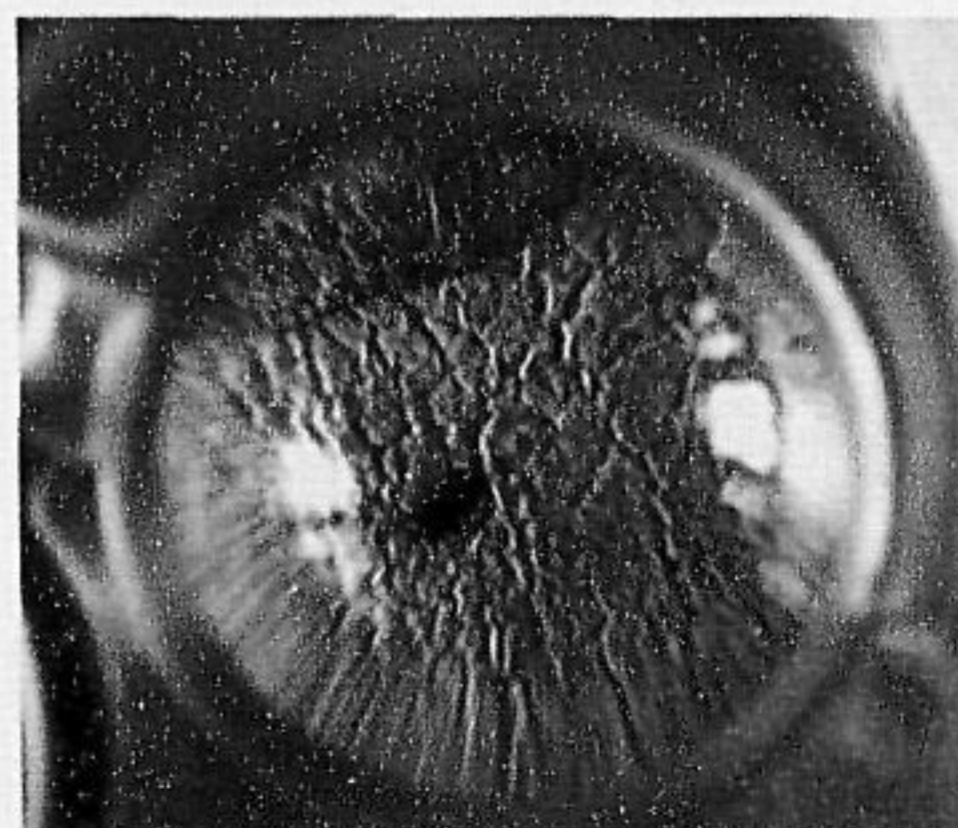
- Fig. 10 - Pannello di compensato sul quale la mappa era fissata.
Fig. 11 - Particolare dello smontaggio della cornice.
Fig. 12 - Falso margine in carta giapponese.
Fig. 13 - La mappa liberata dalla cornice, recto.
Fig. 14 - La mappa liberata dalla cornice, verso.
Fig. 15 - Particolare dei corrugamenti che interessavano l'intero perimetro dell'opera.
Fig. 16 - Rigonfiamenti della pergamena.



17



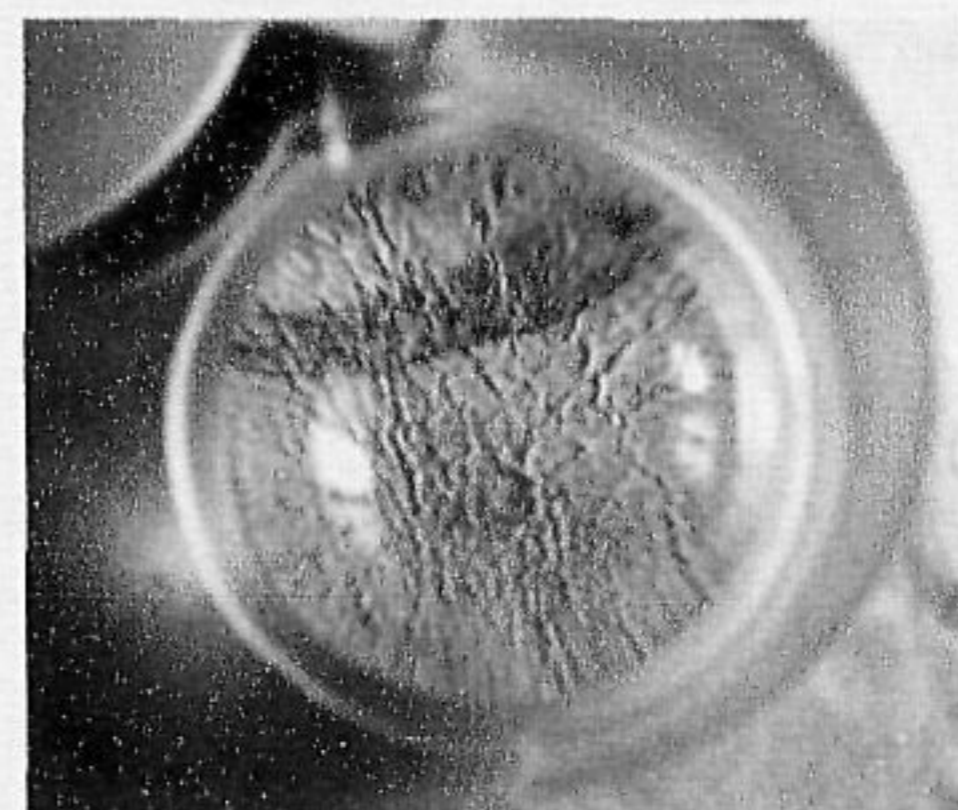
18



19



21



20

Fig. 17 - Prima della pulitura.

Figg. 18, 19, 20 - Fasi successive della rimozione meccanica dei depositi solidi superficiali.

Fig. 21 - Dopo la pulitura.

La pulitura superficiale

La pulitura è stata realizzata inizialmente a secco, spolverando la superficie dell'opera con pennelli a setole morbide naturali e, in una fase successiva, impiegando gomma *Wishab* in polvere limitatamente alle aree non occupate da elementi grafici.

In seguito, sono stati rimossi meccanicamente i numerosi depositi solidi, eliminando in particolare le deiezioni di insetti diffuse sull'intera superficie (figg. 17 e 21).

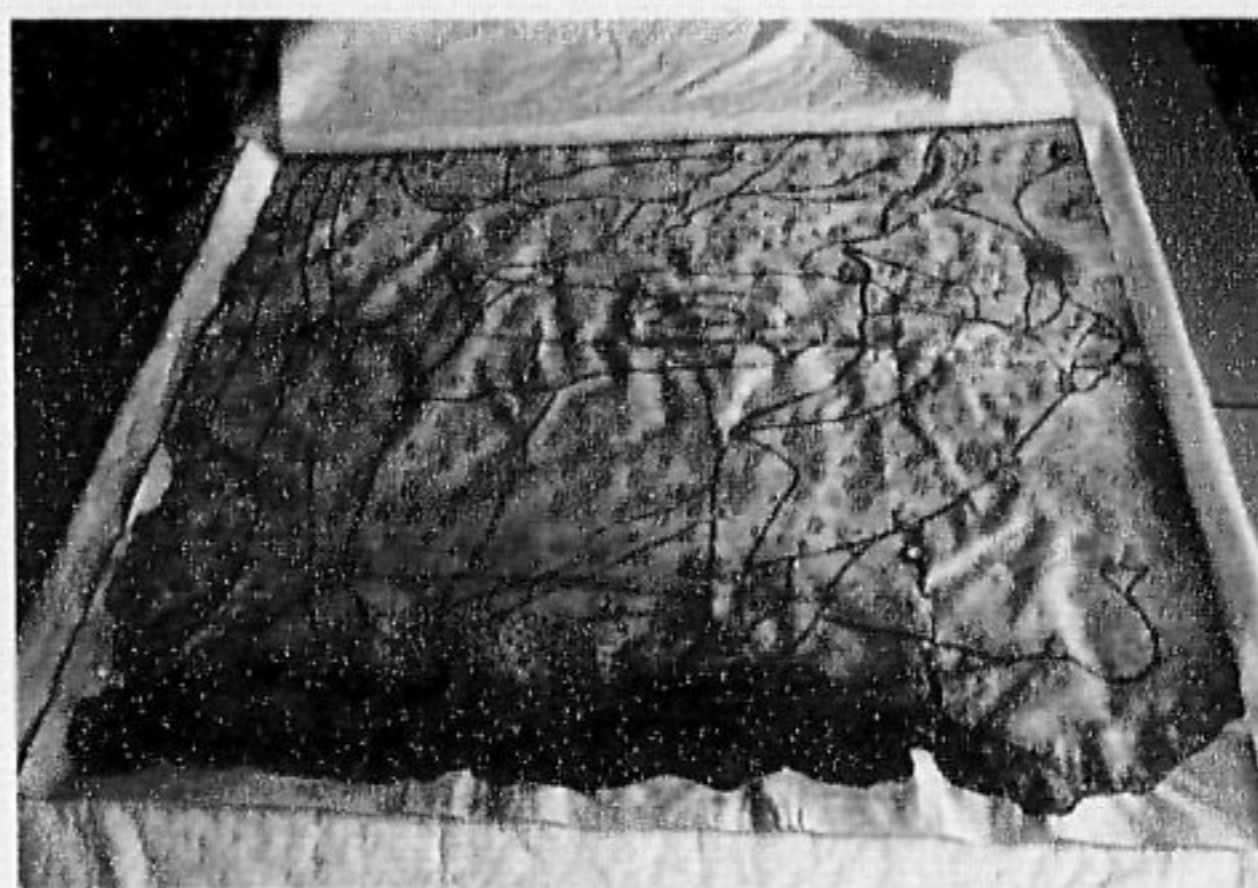
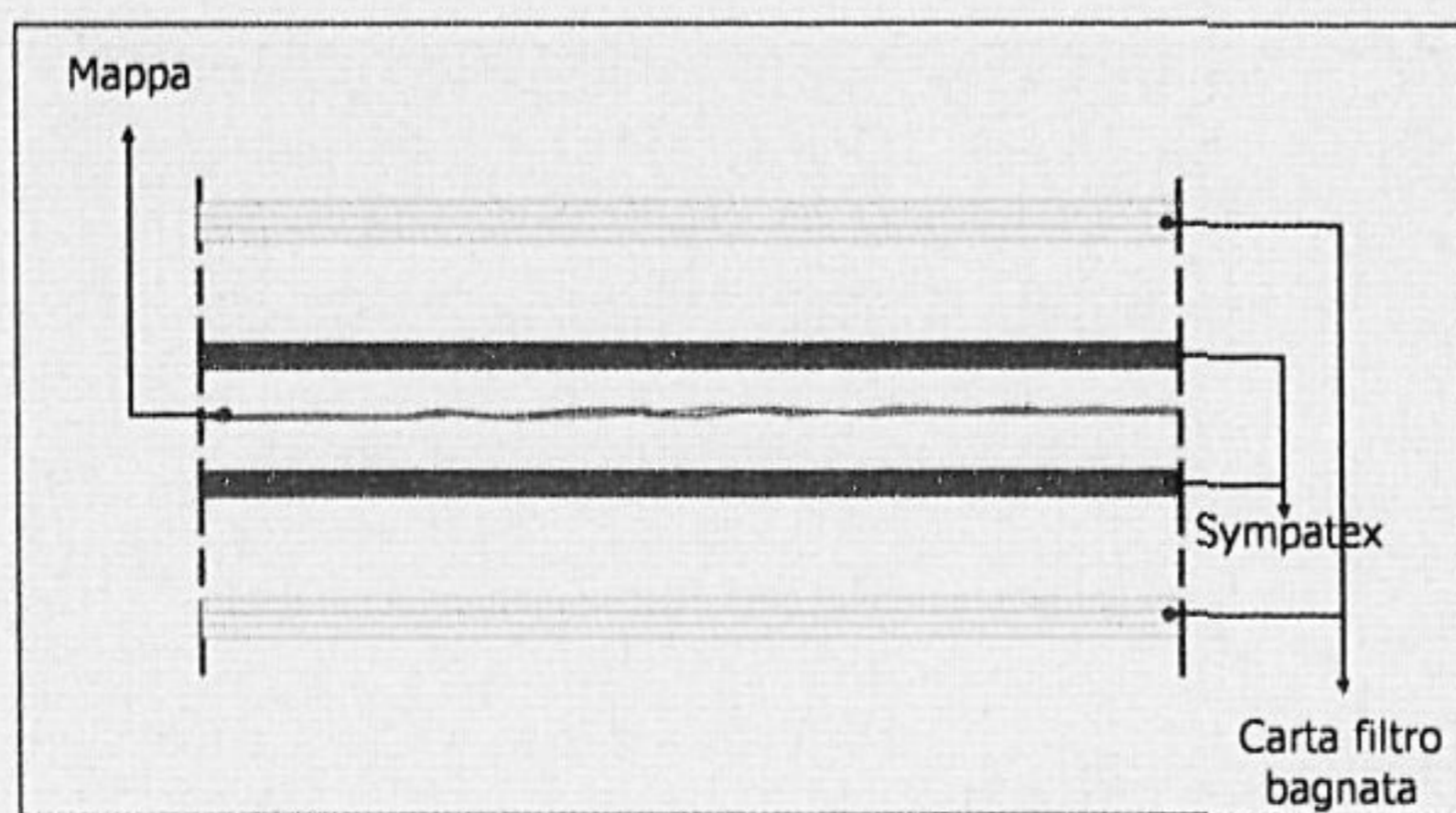


Fig. 22 - Schema del metodo di umidificazione indiretta mediante Sympatex.

Fig. 23 - L'opera dopo il trattamento di umidificazione.

L'umidificazione indiretta

L'umidificazione indiretta è stata eseguita mediante l'impiego del Sympatex, un materiale speciale composto da due strati: un feltro idrofilo che si pone a contatto con un supporto umido (carta da filtro bagnata) e una membrana porosa sulla quale si poggia l'opera. Il Sympatex (fig. 22), assorbe umidità dalla carta filtro bagnata e la trasferisce in fase vapore all'opera. Nel corso di questo procedimento, che ha richiesto tempi molto lenti (circa 7 ore), le fibre di collagene si sono visibilmente rilassate (fig. 23), riacquisendo la flessibilità necessaria a favorire un nuovo tensionamento dell'opera.

Poiché l'apporto di umidità ha contribuito anche ad allentare la tenacia dell'adesivo vinilico impiegato nel corso del precedente restauro, è stato possibile in questa stessa fase la rimozione della pergamena (fig. 24) e del peritoneo (fig. 25) utilizzati nel risarcimento delle lacune.



Figg. 24 e 25 - Rimozione dei precedenti restauri.

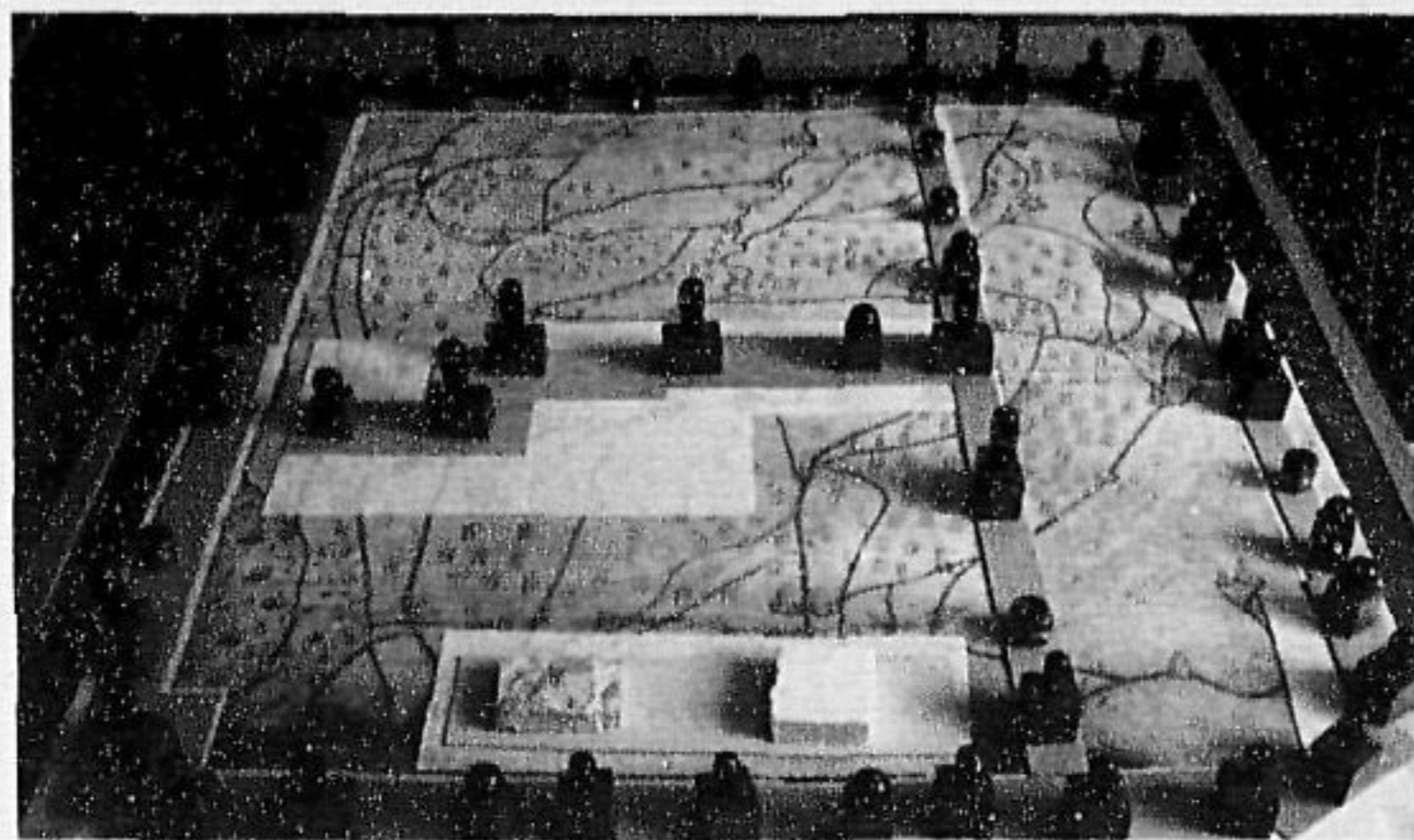


Fig. 26 - La mappa tensionata sul telaio metallico.

Fig. 27 - In primo piano, i tamponi magnetici impiegati per bloccare l'opera.

Il ristabilimento della planarità

Per l'asciugatura, la mappa è stata collocata su un telaio metallico e bloccata con una serie di tamponi magnetici, collocati lungo i margini perimetrali (figg. 26 e 27). Questa tecnica di tensionamento consente agli strati fibrosi del supporto membranaceo di riorganizzarsi orientandosi parallelamente alla superficie della pergamena.

A trattamento ultimato, rimangono ancora in evidenza alcune grinze e deformazioni intorno all'area centrale, in corrispondenza della quale erano state giustapposte le diverse porzioni di pergamena. Per quanto le operazioni di lenta reidratazione seguita dal tensionamento sul telaio magnetico avessero attenuato questo inconveniente alleggerendo l'effetto di discontinuità del segno grafico, il problema non è stato del tutto risolto. La soluzione definitiva si sarebbe potuta ottenere solo modificando la struttura originaria del supporto, in parole povere incidendo la pergamena e asportando una porzione di materiale. In considerazione del fatto che l'area in oggetto comprende scrittura e disegni che sarebbero andati perduti, si è preferito tollerare la persistenza delle deformazioni, il cui impatto estetico è stato comunque ridotto dall'intervento di distensione.

Il risarcimento delle lacune

Una volta ristabilita la planarità del supporto membranaceo, si è proceduto al restauro delle lacerazioni e alla reintegrazione delle lacune.

Le estese lacerazioni che caratterizzavano l'area inferiore sono state riprese sul verso con carta giapponese *Masumi W6 honsekishu* e sul recto con fibre di carta giapponese *Masumi W12 hosokavasi*.

Per le reintegrazioni, è stata scelta la carta giapponese *Masumi W12*, tagliata ad acqua (fig. 28) e sovrapposta in quattro strati, dei quali solo il primo e l'ultimo si ancorano al supporto membranaceo.



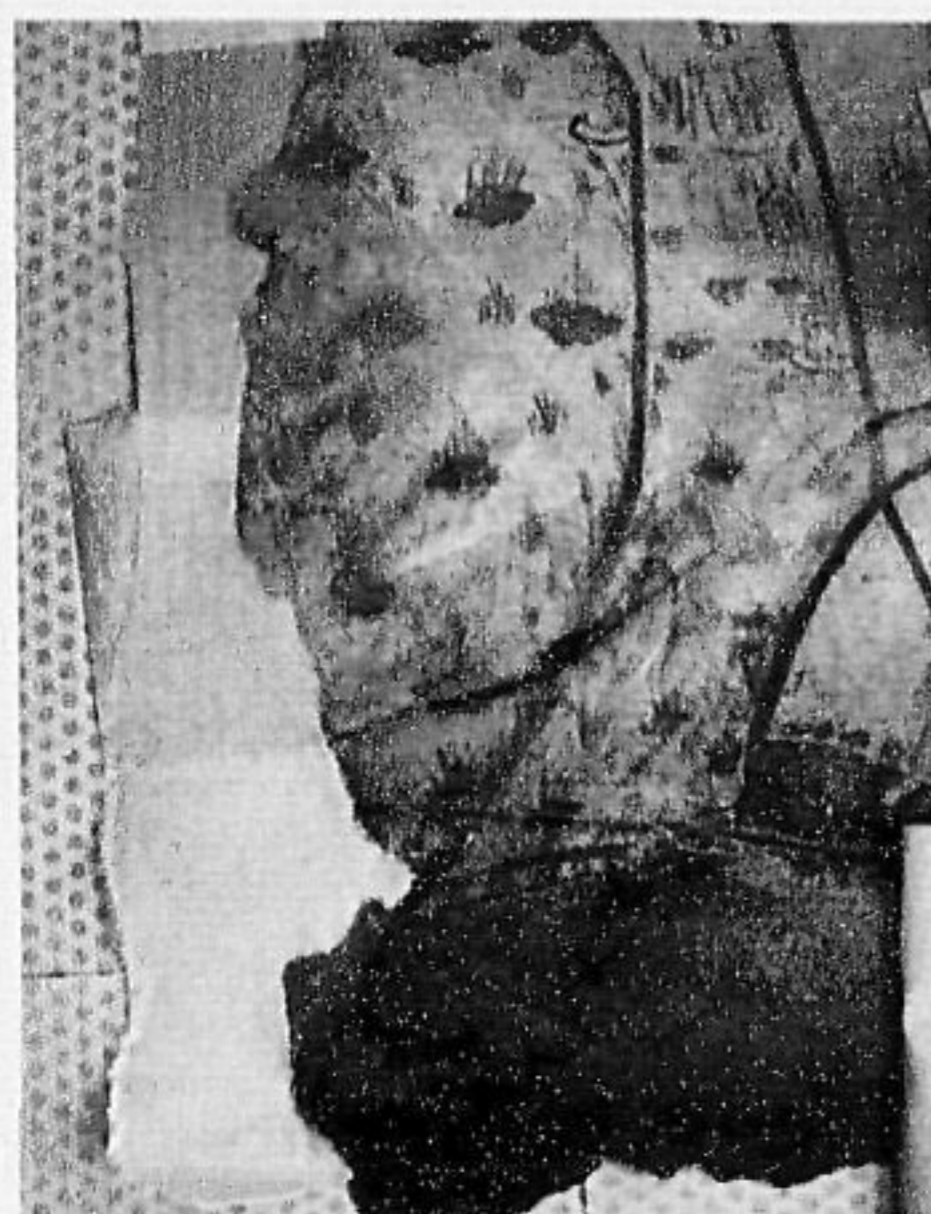
Fig. 28 - Carta giapponese sagomata con la penna ad acqua.

Nell'intervento si è tenuto conto della direzione delle fibre della carta giapponese, giustapponendole in modo che le integrazioni di restauro non influissero sulle eventuali dilatazioni della pergamena al variare dei parametri termoigrometrici e, di conseguenza, non inducessero ulteriori tensioni in un manufatto già provato dalle complesse vicende conservative.

L'adesivo impiegato per gli interventi è costituito per l'80% di amido

di grano precipitato *Zin Shofu* e per il 20% da metilcellulosa *Tylose MH 300p* preparata in soluzione acquosa al 2%, per conferire alla colla d'amido una maggiore elasticità e tempi di asciugatura piuttosto lenti.

Affinché la lettura estetica non fosse disturbata dai materiali impiegati per i risarcimenti, si è provveduto ad accostare il colore delle carte giapponesi alle tonalità dell'opera mediante compensazione cromatica realizzata con acquerelli *Winsor & Newton* (figg. 29-33).



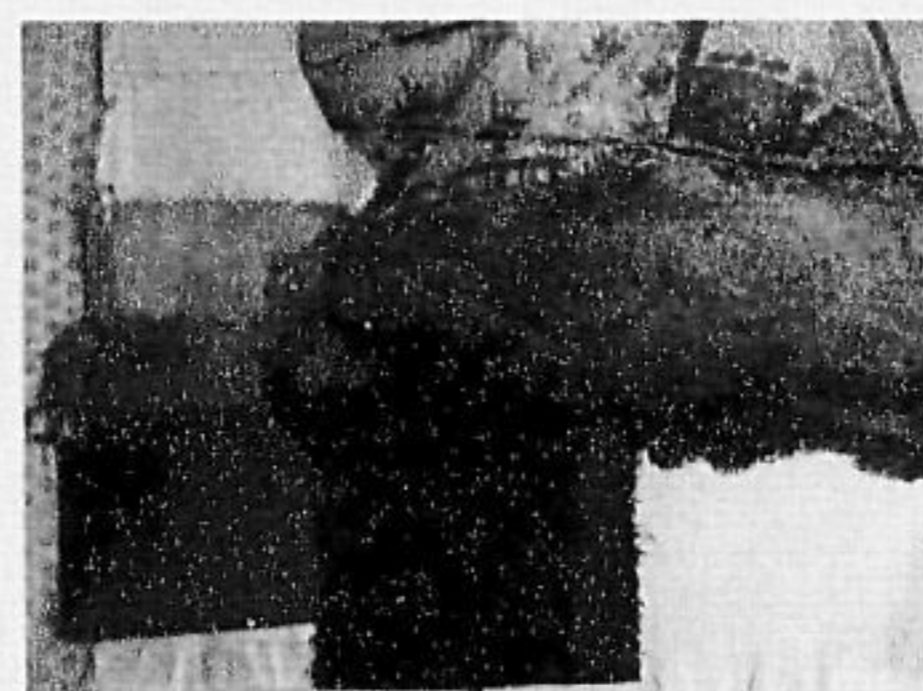
29



30



31



32



33

Figg. 29-33 - Fasi successive dell'operazione di reintegrazione delle ampie lacune mediante la sovrapposizione di più strati di carta giapponese tinta con acquerelli.

Il montaggio in passepartout

Per il mantenimento della planarità recuperata e la conservazione dell'opera in passepartout si sono preparate, mediante taglio ad acqua, numerose brachette in carta giapponese *Masumi W12 hosokavasi* di circa 2 cm di larghezza e 8 cm di lunghezza.

Le brachette sono state quindi fissate lungo il perimetro della pergamena – alla quale si sovrappongono per 5 mm sul verso – impiegando il medesimo adesivo già usato per i restauri.

Come supporto permanente dell'opera è stato scelto il pannello di cartone a nido d'ape *Klug Honeycomb* dello spessore di 13 mm. Una volta posizionata la mappa, sono state fatte aderire al pannello le estremità delle brachette in carta giapponese.

Proprio queste, fungono da “tiranti” e svolgono nel tempo una funzione attiva per la conservazione del manufatto, compensando la tendenza delle fibre di collagene a contrarsi e dilatarsi in rapporto alle modificazioni termogrometriche dell'ambiente (figg. 34 e 35).

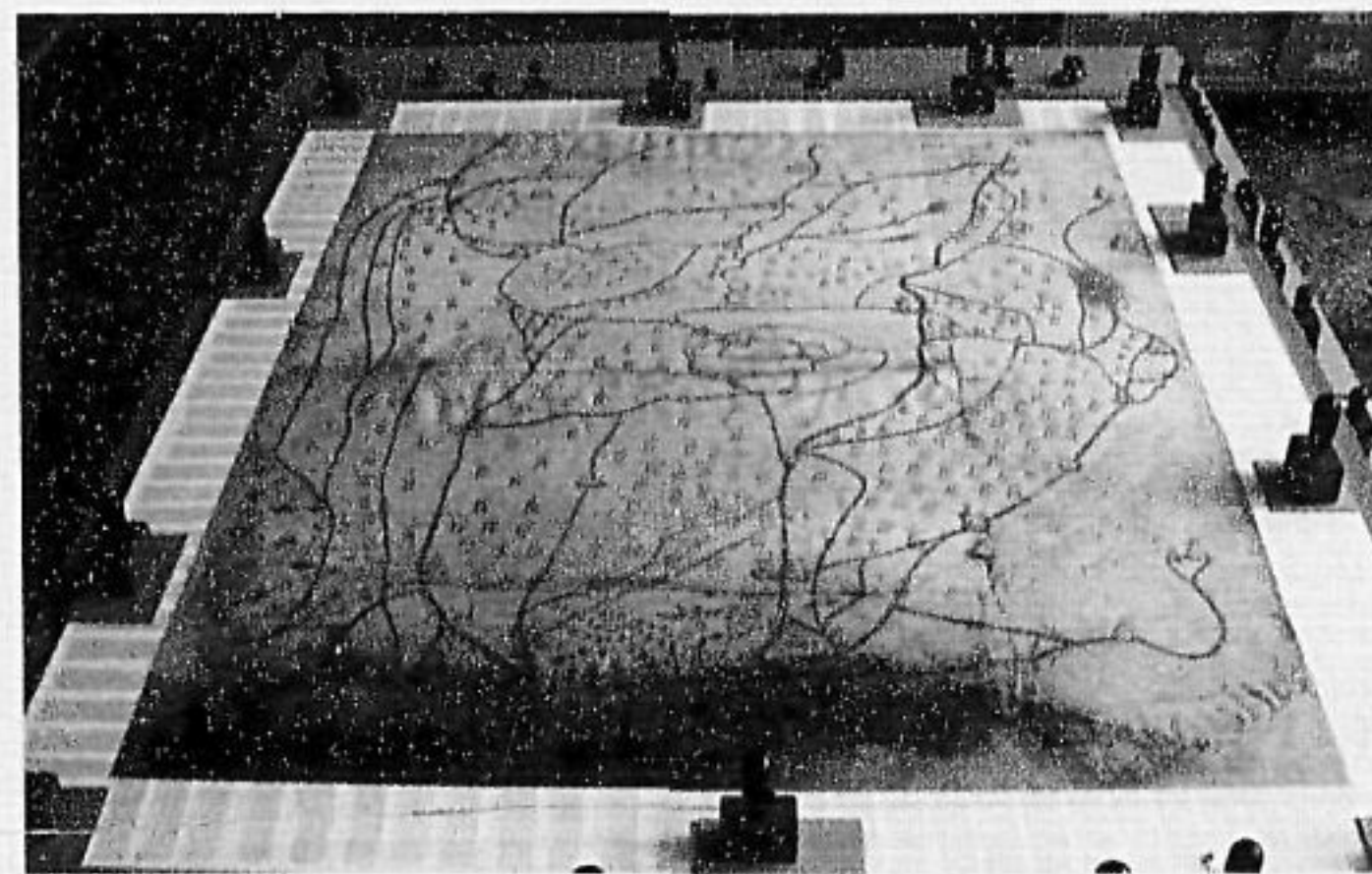
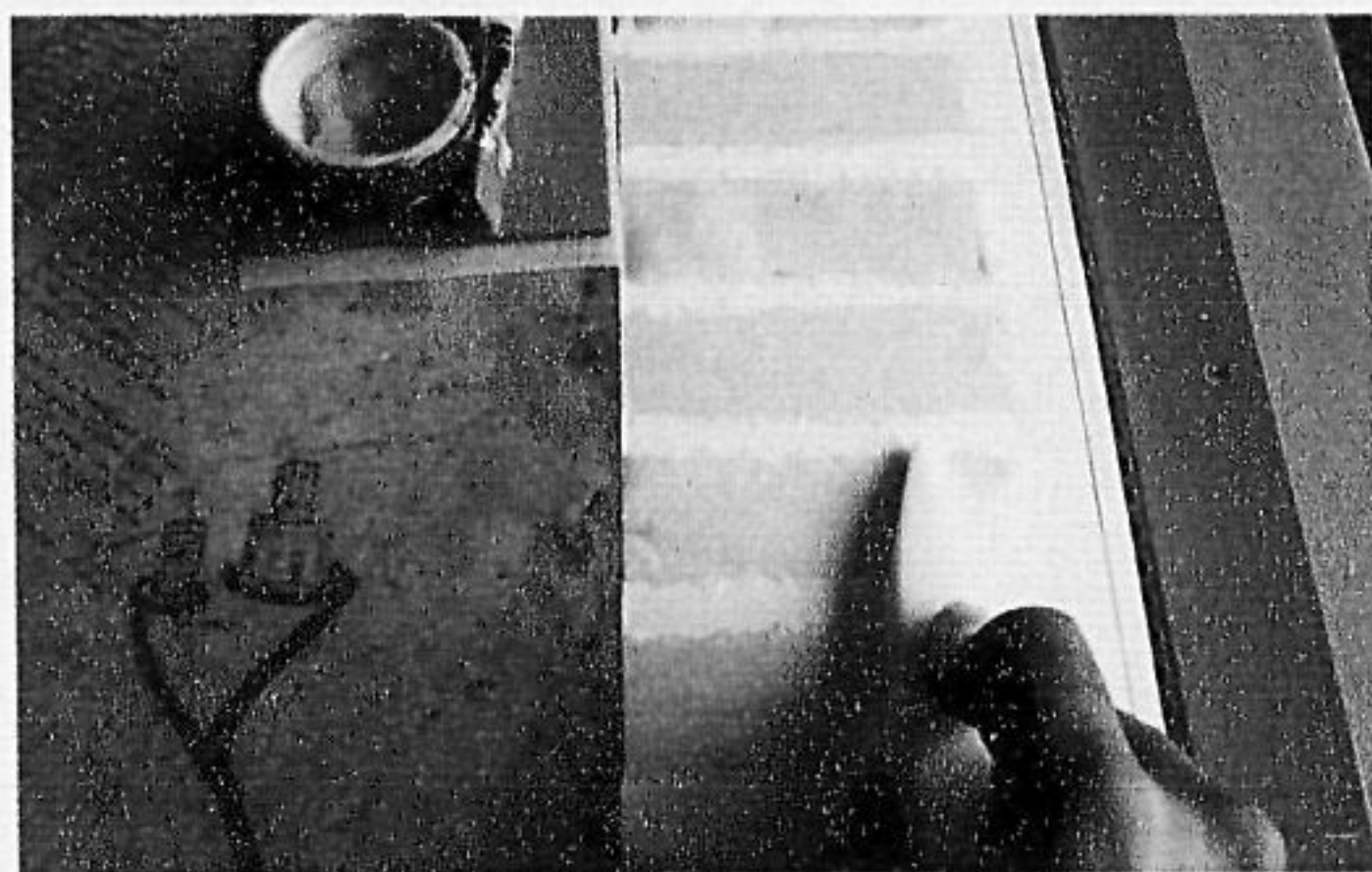


Fig. 34 - Le brachette di carta giapponese fatte aderire al pannello di supporto.

Fig. 35 - L'opera mantenuta in tensione dai “tiranti”.

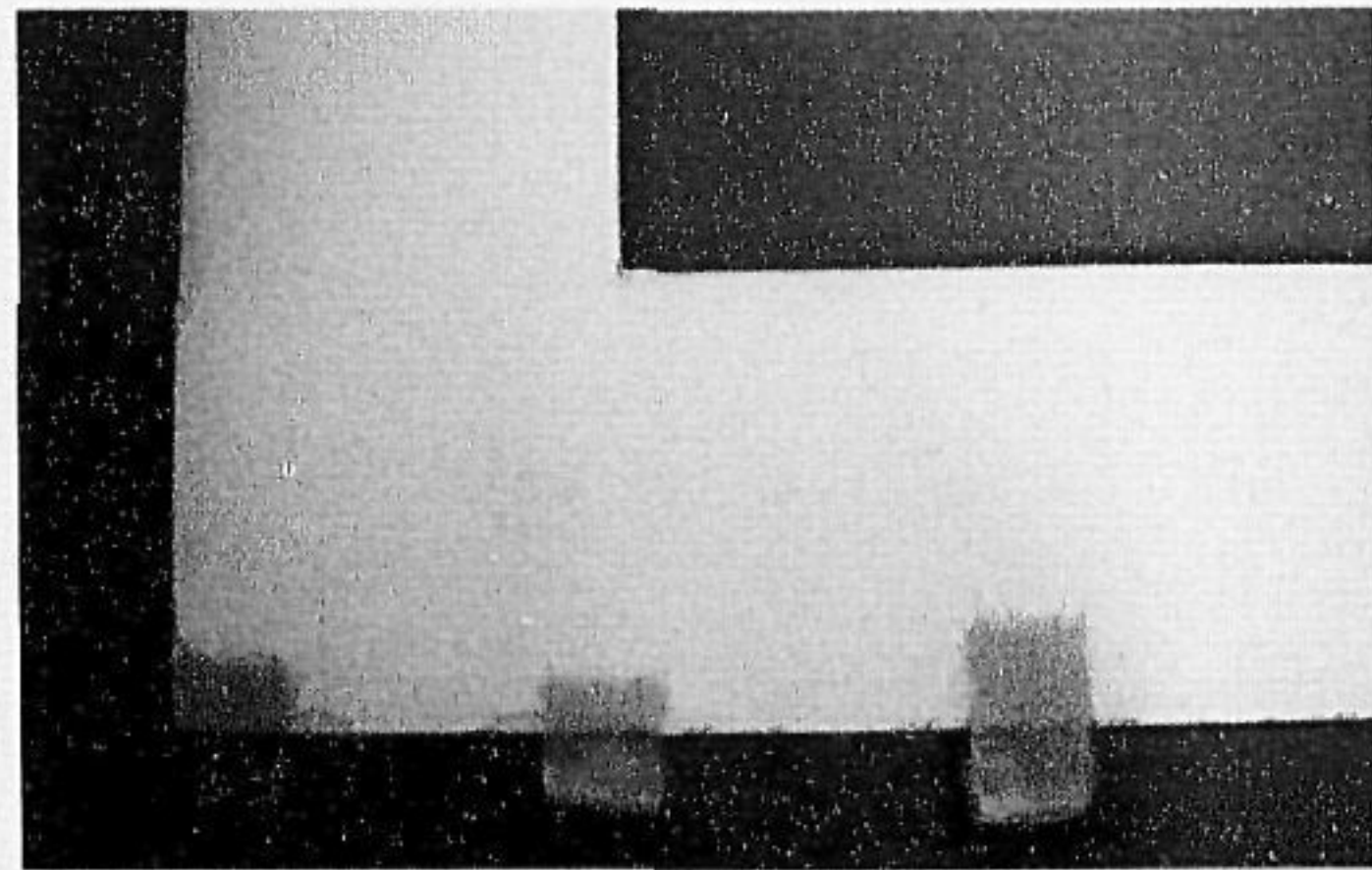
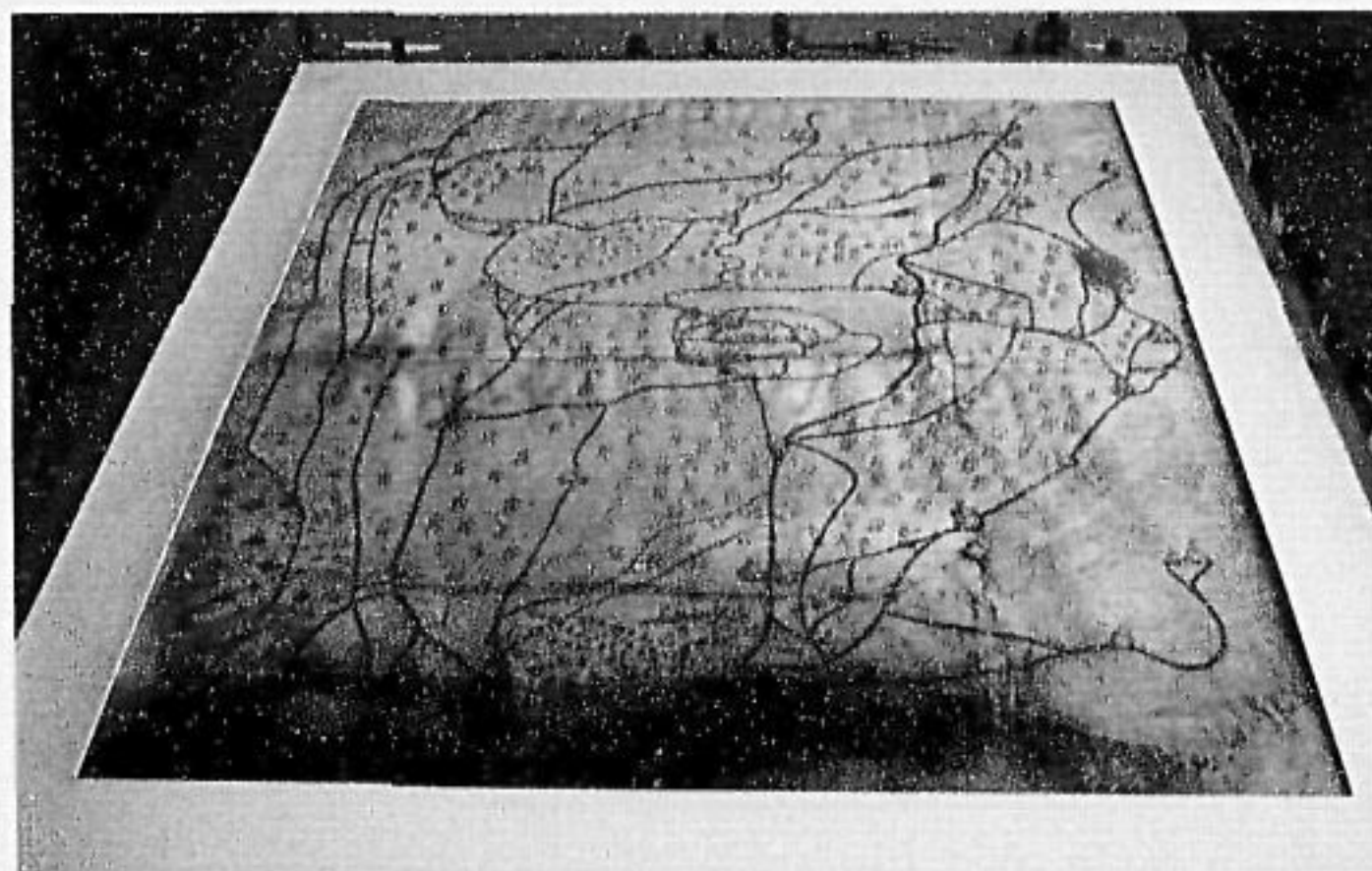


Fig. 36 - La mappa incorniciata dal passepartout.

Fig. 37 - Particolare del sistema di fissaggio del passepartout al cartone di supporto.

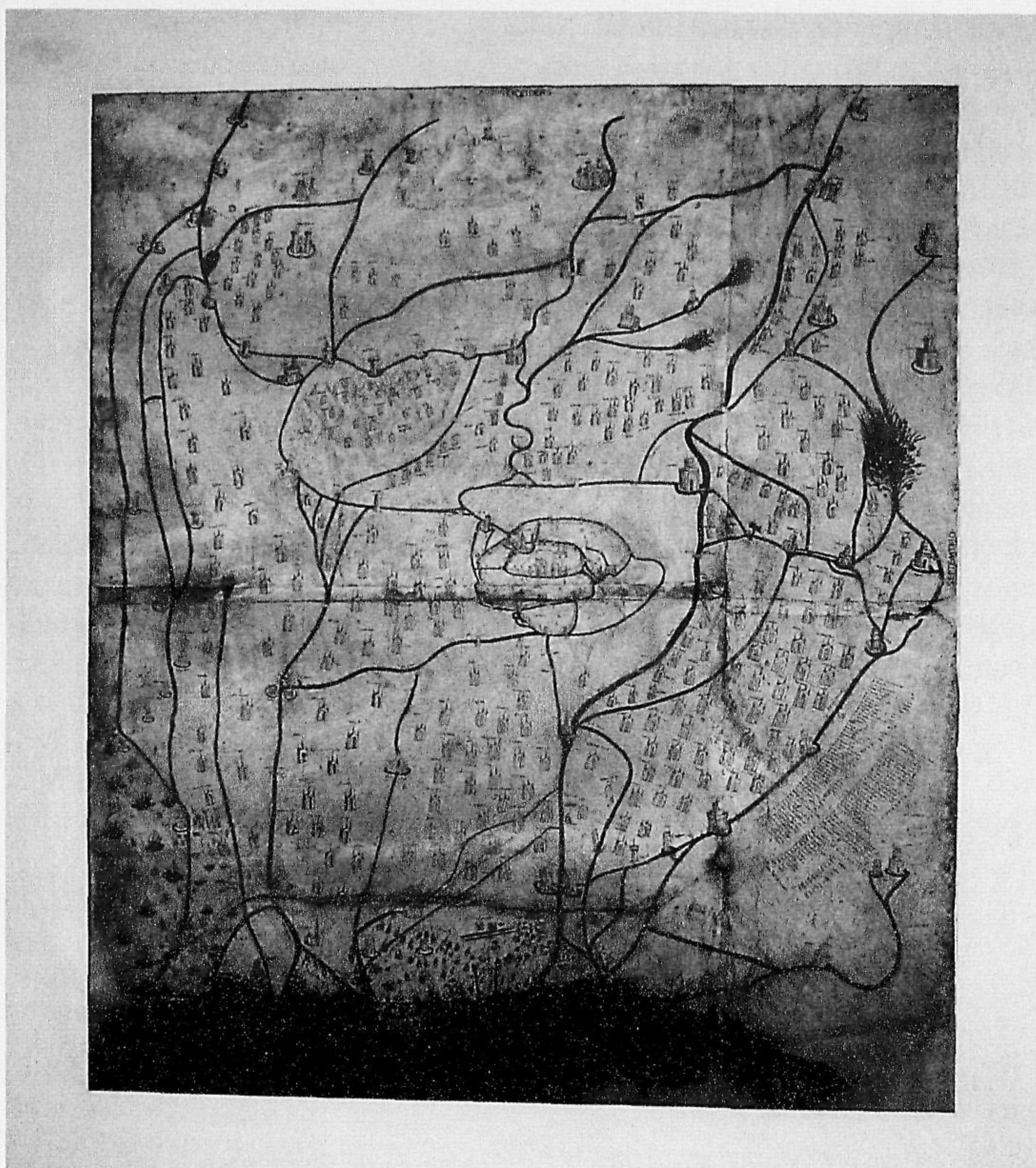


Fig. 38 - L'opera dopo l'intervento di restauro.

Va da sé che la resistenza alla trazione della carta *Masumi W12* è di gran lunga inferiore a quella della pergamena sicché, qualora dovessero prodursi rilevanti contrazioni, sarebbe la prima a cedere lasciando al supporto membranaceo piena libertà di movimento ed evitando quindi a quest'ultimo il rischio di danni di origine fisica.

La cornice del passepartout è stata realizzata in cartone *Klug 019* tinto con acquerelli (figg. 36 e 37).

Indicazioni per la conservazione

Per una corretta conservazione, è fondamentale che l'opera sia mantenuta in posizione orizzontale o – nel caso di esposizioni temporanee – con inclinazione non superiore a 20°. Solo in questo modo sarà possibile evitare il rischio della ricomparsa di quelle deformazioni che, in passato, hanno deturpato la mappa fino a renderla pressoché illeggibile.

È altresì importante che il manufatto venga collocato in un ambiente confinato nel quale si possano garantire valori costanti di umidità relativa compresi tra il 55% e il 60%.

Gli inchiostri e i pigmenti utilizzati dall'artista sono particolarmente sensibili alle radiazioni luminose. La loro esposizione dovrebbe pertanto essere ridotta al minimo e, qualora si riveli indispensabile, richiede specifici accorgimenti in merito ai tempi, alla lunghezza d'onda e all'intensità delle radiazioni. Nell'ambito di mostre temporanee – occasioni nelle quali l'opera rimane esposta in modo continuativo per un certo periodo – è opportuno che l'illuminamento non ecceda i 50 lux e che esso risulti privo di radiazioni ultraviolette e infrarosse.



Fig. 1 - T. del Po, *Camillo de Lellis in preghiera*. Padova, Gabinetto Disegni e Stampe del Museo d'Arte Medievale e Moderna.

DARIO GALLAZZI

Giacomo e Teresa del Po: il canone iconografico di san Camillo de Lellis*

Nel Gabinetto Disegni e Stampe del Museo d'Arte Medievale e Moderna di Padova, è conservata la stampa raffigurante *Camillo de Lellis in preghiera* (fig. 1) incisa da Teresa del Po, su invenzione del fratello Giacomo, intorno al 1683¹.

Camillo de Lellis (1550-1614), muovendo i suoi primi "passi" religiosi all'interno del movimento dei francescani, attraverso varie vicissitudini, a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, fonda l'Ordine dei Ministri degli Infermi, i cui membri sono comunemente conosciuti con il nome di "camilliani". Camillo sarà santificato da papa Benedetto XIV nel 1746².

La stampa è fondamentale per la futura costruzione dell'iconografia relativa al santo fondatore del nuovo Ordine Religioso. Numerosi artisti – incisori, pittori e scultori – fino al XIX secolo inoltrato, la useranno come fonte d'ispirazione.

Un attento studio, infatti, ha portato alla scoperta di diverse opere dall'evidente debito con l'esemplare del Gabinetto padovano.

Riporto di seguito alcune fra le primissime incisioni, raffiguranti Camillo de Lellis, che precedono quella in esame, allo scopo di palesarne la differenza con quelle realizzate successivamente, sottolineando le novità introdotte³.

Allo stato attuale delle ricerche, la prima immagine conosciuta relativa al

* Il presente contributo nasce in seno al progetto di Servizio Civile Nazionale "Al Servizio del Museo per crescere", fortemente voluto dalla dottoressa Franca Pellegrini, svolto presso il Gabinetto Disegni e Stampe del Museo d'Arte Medievale e Moderna di Padova.

¹ Colonna II, cassetto 56, inv. 17846. A. VON BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, XLV, New York, 1978, cita gli esemplari conservati a Monza e Vienna. Chi scrive ha rintracciato altri due esemplari della stampa presso il Gabinetto padovano e la Biblioteca Casanatense di Roma, inv. 20 B. I. 44/ 229.

² G. PIZZORUSSO, *La canonizzazione di san Camillo: fonti e documenti*, "Archivio dei camilliani: studi e problemi", a cura di J. ICKX, G. PIZZORUSSO, E.A. TALAMO, Catanzaro 2006, pp. 125-137. Rimando a questo contributo e alla relativa bibliografia, per uno studio più approfondito del processo citato.

³ Le stampe citate sono tutte conservate presso l'Archivio Generale dei Ministri degli Infermi, Roma (d'ora in poi AGMI), fatta eccezione per la stampa di Giovan Battista Coriolano e di Carlo Grandi conservate presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (ING). Per un maggiore approfondimento delle prime vedi D. GALLAZZI, *Schede delle incisioni conservate nell'Archivio Generale dei Ministri degli Infermi, Roma*, "Archivio dei camilliani: studi e problemi", pp. 105-123; D. GAL-



Fig. 2 - Ritratto di Camillo de Lellis.

Nostro, è quella del Gretteur, antiporta della *Vita* edita nel 1615 dal primo biografo e contemporaneo di Camillo, padre Sanzio Ciccattelli. Si tratta di un ritratto inserito in un ovale, tipico delle agiografie⁴ (fig. 2). Al medesimo decennio appartengono gli esemplari firmati dal cosentino Alessandro Baratta, ma valutabile come prodotto di bottega, e da Giovan Battista Coriolano, i quali rispettivamente presentano Camillo a mezzo busto reggente il Crocefisso e il libro delle regole⁵.

Ripresa dal Gretteur, infine, è l'immagine realizzata nel 1644 dal francese Regnard Valerien che lo presenta in un ovale collocato su un verdeggiante albero.

È chiaro che si tratta di raffigurazioni standard, ripetitive, facilmente riconducibili ai topoi della storia delle immagini e prive di ogni simbolo innegante alla santità⁶.

La stampa fulcro dello studio è stata incisa a bulino da Teresa del Po presumibilmente prima del suo trasferimento da Roma a Napoli, avvenuto nel 1683. Allo stato attuale delle ricerche, non è stato trovato né il disegno di Giacomo né la matrice della stampa. È da escludere che la stessa derivi da un dipinto, considerata la documentata abitudine di Teresa di incidere direttamente dai disegni del fratello⁷.

Trattasi della prima incisione che raffigura un episodio specifico, misurabile e giustificabile storicamente e la stampa stessa ci aiuta a contestualizzarlo.

In basso a sinistra, infatti, è presente un'iscrizione latina che ne ricorda la fonte letteraria.

Camillo nel 1582 ha un colloquio con i suoi superiori poco favorevoli al suo proposito di fondare una congregazione religiosa. Afflitto s'inginocchia in

LAZZI, *Le incisioni raffiguranti san Camillo de Lellis conservate presso l'Archivio Generale dei Ministri degli Infermi, Roma. Inventariazione e catalogazione*. Tesi di laurea, A.A. 2004-2005. Relatrice professoressa Emilia Anna Talamo, correlatore Professore Paolo Coen e D. Gallazzi, *Pauperibus Infirmis et fame prope morientibus: Camillo de Lellis e la peste romana del 1596 in una stampa di Giovan Battista Cecchi e Il rame della stampa Exemplar Statua Marmorea [...] inciso da Giovanni Antonio Faldoni*, "Le figure del libro, Miniature, Incisioni e Disegni dal Cinquecento all'Età Contemporanea", a cura di M.F. GRECO e M.K. ONOFRIO, Castrolibero (Cosenza) 2006.

⁴ S. CICCATELLI, *Vita di p. Camillo de Lellis. Fondatore della religione dei chierici regolari ministri degli infermi*, manoscritto, Viterbo, 1615. Il termine "agiografia" è un anacronismo storico poiché Camillo sarà santificato nel 1746 con cerimonia nella basilica di San Pietro a Roma. Ricorro, tuttavia, al suo uso per una maggiore chiarezza espositiva.

⁵ Confronti stilistici con altre stampe certe dell'incisore calabrese, permettono di non riconoscerne la paternità. Vedi GALLAZZI, *Le incisioni raffiguranti san Camillo de Lellis...* cit., scheda inv. A-36. Giovan Battista Coriolano, ING, inv. FC 31292 volume 34H19.

⁶ Sui condizionamenti politico-religiosi relativi all'iconografia del santo vedi GALLAZZI, *I processi di beatificazione e canonizzazione di san Camillo de Lellis e le incisioni che lo raffigurano nel XVII e XVIII secolo: iconografia condizionata*, tesi di laurea citata.

⁷ In A. CATELLO, *Del Po Teresa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVIII, Roma, 1979, pp. 240-242, infatti, è specificato che Teresa incideva a Roma illustrazioni per libri religiosi, frontespizi e figure di santi su disegni del fratello Giacomo; caratteristica sottolineata an-



*Christus Jesus manibus e cruce refixis
S. Camillum de Lellis ad sacram ministrantium
infirmis Familiam constituendam, in Valetudinario
hic in Urbe S. Jacobi Augustae mire confirmat*

Fig. 3 - G. Petri, Camillo in preghiera nell'Ospedale di san Giacomo.

preghiera nell'ospedale di san Giacomo a Roma e il Crocefisso lo conforta esortandolo a perseverare⁸.

L'ospedale è riconoscibile dalla corsia aperta in fondo a sinistra, oltre la transenna che la separa dalla cappella in cui avviene "l'incontro" divino.

Come già detto, questa stampa segna uno spartiacque nella produzione di immagini relative a Camillo e sarà un punto di riferimento per vari futuri artisti, in quanto esempio di un evento ultraterreno storicizzato, utile alla diffusione di un modello umano proiettato verso la beatificazione. Non è da escludere, pertanto, che abbia goduto subito di larga fortuna, presso i fedeli e le case camilliane, diffuse sul territorio della penisola già al tempo di Camillo.

L'impostazione generale dell'incisione risponde ad una costruzione prospettica e formale abitualmente utilizzata da Giacomo del Po. La medesima spazialità, infatti, è riscontrabile in *Minerva che presenta un libro ad una figura allegorica*, nella *Visitazione*, in *San Pietro d'Alcantara* e nell'*Apparizione della Vergine a san Filippo Neri*. Così, è abituale l'allogamento dell'altare sopra i gradini e in generale l'elevazione delle figure, divine o allegoriche, sopra gli altri personaggi⁹.

Riporto di seguito alcune opere d'arte che, in misura diversa, mostrano la conoscenza e il debito dall'esemplare del XVII secolo la cui facile distribuzione e circolazione deve molto alla firma degli artisti coinvolti, già attivi nell'ambito dell'editoria romana del XVII secolo.

Giovanni Petrini, tra il 1780 e il 1783, nell'incisione raffigurante *Camillo in preghiera nell'Ospedale di san Giacomo* (AGMI, inv. A-31), riprenderà l'impostazione diagonale e la separazione fra lo spazio della cappella e quello della corsia d'ospedale (fig. 3). Le indicazioni di responsabilità riportano anche il nome del disegnatore Filippo Ferrari. Quest'ultimo è un frate camilliano e, di conseguenza, certamente a contatto con le biografie del santo. In base ai dati elencati e ai confronti fra le due incisioni, inoltre, è possibile dedurre anche la diretta conoscenza dell'esemplare dei fratelli del Po. Alla fine

che da A. OMODEO, *Grafica napoletana del '600, Fabbricatori di immagini*, Napoli, 1981, pp. 28-29. Vedi anche G. ALBRICCI, *Donne incisori nei secoli XVI e XVII*, "I quaderni del conoscitore di stampe", 19 (1973), pp. 20-26; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Incisori napoletani del '600*, Roma, 1981, pp. 191-202 e A. PAMPALONE, *Teresa del Po*, "Strenna dei Romanisti".

⁸ *Ita refert P. Rossi Soc. Iesu in eius Vita Romae impressa anno 1651*. Il testo di riferimento è R.P. GIOVAN BATTISTA ROSSI, *Vita Venerabilis P. Camilli de Lellis Fundator Ordinis Clericorum Regularium infirmis ministrantium collecta*, Romae, 1651, typis Haeredum Corbelletti, conservata nell'AGMI. La frase con cui Cristo si rivolge a Camillo è quella scritta sul cartiglio sorretto dagli angeli. Per la storia dell'Ordine camilliano vedi P. SANNAZZARO, *Storia dell'Ordine Camilliano*, Torino, 1986 e *La Costituzione dell'Ordine dei Ministri degli Infermi*, Torino, 1995. Per i confronti con la descrizione dell'evento miracoloso nelle altre edizioni della vita, in particolare quella di Viterbo del 1615 e quella di Napoli del 1620, vedi GALLAZZI, *Schede delle incisioni...* cit., pp. 105-123.

⁹ Le stampe sono state pubblicate da A. VON BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, XLIV-XLV.

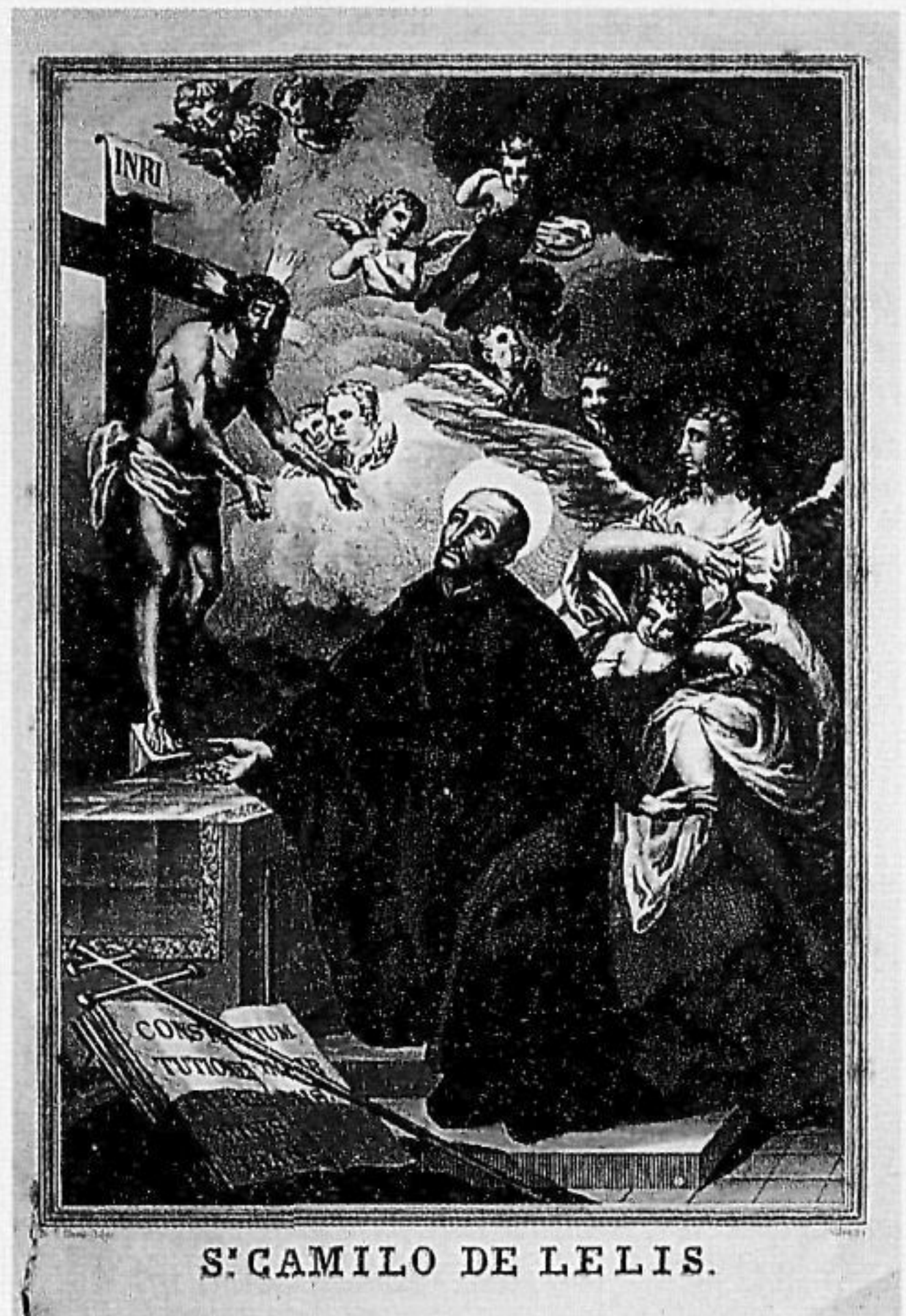


Fig. 4 - P. Bombelli, copia dell'incisione *Camillo de Lellis in preghiera* di T. del Po.
Fig. 5 - G. Foschi, *Glorificazione di san Camillo de Lellis*.
Fig. 6 - F. Apicella, stampa raffigurante san Camillo de Lellis.
Fig. 7 - T. Blasco y Soler, stampa raffigurante san Camillo de Lellis.

del XVIII e l'inizio del XIX secolo, è ancora forte l'influenza di tale modello: l'editore romano Domenico Ranzoni pubblica un'incisione carica di richiami (AGMI, inv. A-8); così come Secondo Bianchi (AGMI, inv. A-5).

Il romano Pietro Bombelli (AGMI, inv. A-4) copia la stampa di Teresa inserendovi un nuovo attributo, l'aureola (fig. 4). L'incisione di Teresa appartiene al XVII secolo, periodo in cui i processi di beatificazione e canonizzazione di Camillo si svolgono a rilento e con non pochi intoppi; Bombelli, invece, incide dopo la cerimonia che annovera Camillo tra gli uomini oggetto di culto. Il suo intento politico è evidente: usare una stampa conosciuta e diffusa e cambiarla del tutto modificando solo un particolare, l'aureola che trasforma l'uomo inginocchiato nel santo.

Del XVIII secolo, è opportuno citare due quadri raffiguranti la *Glorificazione di san Camillo de Lellis*. Quello del pittore veronese Felice Torelli del 1740 per la chiesa dei Ss. Gregorio e Siro di Bologna e quello di Pierre Subleyras per la chiesa di San Rufo a Rieti. Entrambi troveranno una traduzione grafica, rispettivamente di Giuseppe Foschi tra il 1762 e il 1778 (fig. 5) e di Carlo Grandi verso la metà del secolo XVIII (ING, inv. A-26,). È evidente come il soggetto cambia, dal dialogo divino ad una Glorificazione. Nelle due opere, tuttavia, sono palesi i richiami alla stampa: la ricorrente impostazione diagonale che conferisce spazialità all'intera scena, la postura del Nostro.

Della prima metà del XIX secolo, è il quadro del fiorentino Antonio Bettini conservato nella casa annessa alla chiesa camilliana di Santa Maria Maggiore di Firenze. Ritornano la diagonale su cui poggia la costruzione del dipinto, l'altare rialzato e la posa del Crocefisso.

Per quanto concerne il XIX secolo, sono utili le stampe dei napoletani F. Apicella (fig. 6) e Francesco Scafa, quella dello spagnolo Teodoro Blasco y Soler¹⁰ (fig. 7) e l'anonimo dipinto, raffigurante *san Camillo in preghiera*, conservato nel refettorio della Casa Generalizia romana.

Giacomo del Po, molto probabilmente consigliato da un padre camilliano, forse lo stesso padre Rossi autore della *Vita* citata in calce all'esemplare, ha il merito di aver strutturato, tenendo a modello altre sue incisioni, un'iconografia chiara, esaustiva e malleabile, soggetta a svariate riprese e modifiche.

¹⁰ Invv. A-9, A-25, A-27. Nell'AGMI è conservato il dipinto di riferimento delle prime due stampe citate.

VIVIANA CATTELAN

La raccolta di Oggetti Devozionali del Museo d'Arte¹

Il costante e rigoroso lavoro di catalogazione scientifica², che caratterizza da molti anni l'impegno del Museo d'Arte di Padova, ha portato, nell'ambito della sezione di Arti Applicate e Decorative, alla ricostruzione di una raccolta di Oggetti Devozionali³ costituita da circa cento pezzi diversi sia per funzione che per qualità di realizzazione: si tratta in prevalenza di croci, quadretti, acquasantiere, reliquiari.

La formazione della piccola collezione risulta interessante per la comprensione della cultura religiosa e delle tradizioni popolari del nostro territorio. L'approccio al patrimonio di pertinenza religiosa, in questo caso di devozione privata, diviene in tal modo un mezzo per conoscere i comportamenti sociali e culturali che si svolgono intorno alla vita di una comunità.

La gran parte del nucleo in esame si data nei secoli XVII e XVIII e con riferimento a questo periodo rappresenta il tentativo di rinnovamento della vita religiosa nel Seicento a cui diede impulso la Chiesa con la Controriforma. Un'evidente espressione di tale rinnovamento la si trova nella struttura architettonica delle chiese, nelle immagini e nelle suppellettili religiose come i corredi sacri e i paramenti. Le norme tridentine prevedevano una diffusione del catechismo a livello capillare, quindi diocesi per diocesi, e una particolare attenzione era rivolta alle manifestazioni dell'arte sacra, come raccontano le *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*⁴ di Carlo Borromeo, a cui si

¹ Il presente contributo si colloca nell'ambito di un progetto di stage condotto presso il Museo d'Arte realizzato in convenzione con l'Università di Padova. L'articolo ha l'intento di documentare una forma d'arte minore fortemente legata alla storia locale e deve la sua realizzazione alla disponibilità e al personale interessamento di Franca Pellegrini, conservatore del Museo. Un ringraziamento particolare anche alle sue assistenti Elisabetta Gastaldi e Irene Salce.

² Il Museo d'Arte di Padova dal 2002 si sta dedicando alla catalogazione scientifica di tutte le opere sul software informatico "Galileo".

³ Vedi *Suppellettile ecclesiastica I*, a cura di B. MONTEVECCHI e S. VASCO ROCCA, Firenze 1989, pp. 379-431.

⁴ C. BORROMEO, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Milano 1577. Inoltre si veda F. BORROMEO, *De pictura sacra*, Milano 1624, testo latino e versione italiana a cura di C. CASTIGLIONI, introduzione di G. NICODEMI, Sora 1932.

ispirò anche il cardinale Gregorio Barbarigo⁵. Fanno parte degli “Oggetti Devzionali” alcune opere già pubblicate nel catalogo *Da Padovanino a Tiepolo: dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento* edito nel 1997⁶. Incontriamo ad esempio due piccoli dipinti su rame in *pendant* con l’immagine di *San Stanislao Kostka* e di *San Luigi Gonzaga*⁷. La pittura su rame è una tecnica che si sviluppa a partire dal XVII secolo e che risponde all’esigenza di diffondere immagini sacre per la devozione domestica. Altre opere sono state rese note nel volume dedicato alle collezioni di Arti Applicate e Decorative⁸ esposte a Palazzo Zuckermann. Si tratta di oggetti che presentano un pregio documentale notevole, legati alla storia delle famiglie locali. Fra questi l’acquasantiera portatile costituisce un oggetto fondamentale nella dimensione della religiosità privata. Essa nasce nel Seicento, nell’ambito di una spiritualità che invita ad arredare la camera da letto come se fosse una piccola cappella privata dotandola di inginocchiatoio e di immagini sacre: vale a dire tutti quegli arredi che ispiravano la preghiera e la meditazione⁹.

Le acquasantiere sono realizzate in materiali diversi (legno, terracotta, ceramica, argento, metallo ecc.) e recano un’immagine sacra dipinta, intagliata, incisa o a rilievo come dimostra quello in terraglia all’inglese della manifattura estense Franchini con una *Deposizione* in rilievo (coll. ceram. inv. 1377)¹⁰. Alla suddetta vanno aggiunti due esemplari inediti: il primo in argento sbalzato con al centro un ovale in smalto che raffigura l’*Annunciazione* (coll. met. inv. 136) (fig. 1) e il secondo composto da una vaschetta in argento sormontata da un ovale raffigurante la *Vergine col Bambino e San Giovannino* (coll. met. inv. 379) (fig. 2), entro una cornice in rame dorato.

La novità è costituita da un gruppo di reliquiari in *paperoles*. Il termine francese indica il materiale decorativo consistente in sottili strisce di cartoncino dorato che, variamente arrotolate, formano in prevalenza soggetti floreali. Questa tecnica è impiegata per adornare reliquie o altri oggetti sacralizzati, dando vita ad una particolare forma di reliquiario domestico.

⁵ P. GIOS, *Gregorio Barbarigo, patrizio veneto, vescovo e cardinale nella tarda Controriforma (1625-1697)*, Padova 1996.

⁶ *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, a cura di D. BANZATO, A. MARIUZ, G. PAVANELLO, Milano 1997.

⁷ MARINI, schede nn. 544-545, in *Da Padovanino a Tiepolo...* cit., pp. 430-431.

⁸ F. PELLEGRINI (a cura di), *Museo d’Arte. Arti Applicate e Decorative*, Milano 2004.

⁹ Per confronti: S. ADANI, *Lo strumentario domestico*, in *Atlante dei beni culturali dell’Emilia Romagna* a cura di G. ADANI, J. BENTINI, Milano 1993, pp. 289-320.

¹⁰ M. MUNARINI, *Ceramiche dell’Ottocento dei Musei civici di Padova*, Padova 1998, p. 113. Per un confronto: M. CECCHETTI, *Il diavolo e l’acqua santa. Iconografie e forme delle acquasantiere in ceramica*, “Bollettino del Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza”, LXXII, n. 1-2 (1986).



Fig. 1 - *Acquasantiera* (coll. met. inv. 136). Padova, Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

Fig. 2 - *Acquasantiera* (coll. met. inv. 379). Padova, Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

Sulle reliquie

La reliquia¹¹ è ciò che resta del corpo, delle vesti, degli oggetti appartenenti a un santo o a un beato. In quanto resti sacri hanno bisogno di essere adeguatamente conservati e da questa esigenza nasce il reliquiario.

Il culto delle reliquie risale ai primordi del cristianesimo e nel corso dei secoli, a causa della loro proliferazione, la Chiesa ebbe la necessità di regolamentarne l'autenticità e la devozione. L'autenticazione di una reliquia avveniva quando l'autorità vescovile ne certificava con un documento l'originalità e poneva un sigillo in ceramica rossa con lo stemma vescovile dietro o sotto il reliquiario. Senza questi elementi la reliquia perdeva il suo valore religioso.

Nel Seicento uno dei temi più dibattuti dalla Chiesa riguardava il rappor-

¹¹ E. Jost, alla voce *Reliquie*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. X, Firenze 1953, pp. 750-758.

to da tenere verso i fedeli morti che avevano condotto una vita esemplare. L'autenticità delle reliquie era quindi strettamente legata ai processi di canonizzazione¹² nei quali veniva definito che l'anima della persona santa godeva della gloria celeste. La prima regolamentazione risale alle *Decretali* del 1234 in cui era riconosciuta solamente al papa la prerogativa delle canonizzazioni: mentre, nei primi secoli (VI-XII) prevaleva la *vox populi* e la semplice approvazione del vescovo locale. Nel 1588 papa Sisto V costituì la Santa Congregazione dei Riti che aveva il compito di raccogliere tutta la documentazione concernente la vita del candidato per procedere alla beatificazione¹³ o canonizzazione. L'opera in tre volumi *De servorum Dei beatificatione et de beatorum* del 1740 voluta da papa Benedetto XIV definirà in tutta la sua complessità il concetto di virtù eroica necessaria per la canonizzazione¹⁴. Quanto alla beatificazione, essa diverrà un processo distinto solo con Clemente X (1670-1676). Dopo lo sconvolgimento della Riforma luterana e la conseguente lotta iconoclasta, la Chiesa, con il Concilio di Trento, si adoperò per ristabilire la devozione privata insistendo sull'importanza del culto delle immagini, anche attraverso l'aiuto degli ordini religiosi, in particolare della Compagnia di Gesù (fondata nel 1540). Accanto alla diffusione delle immagini avvenne quella dei reliquiari per la devozione domestica.

Le reliquie erano state valorizzate attraverso nuove forme di reliquiario¹⁵: i più diffusi furono quelli a ostensorio e quelli con forme anatomiche (a forma di busto, di braccio, di piede), i quali enfatizzavano l'esposizione del "resto sacro", una tendenza opposta rispetto a quella in età medioevale in cui la reliquia raramente era visibile perché interamente ricoperta dal reliquiario.

La nutrita presenza di questi particolari pezzi all'interno della collezione museale dà la misura dell'importanza, e della diffusione della devozione, di cui godevano i "resti sacri" nel territorio veneto¹⁶.

¹² Sull'argomento si veda: *Codex Iuris Canonici*, 1403 circa; G. LOEW, alla voce *Canonizzazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, III, Firenze 1949, pp. 569-607; F. VERAJA, *Le cause di canonizzazione dei santi*, Roma 1992.

¹³ G. LOEW, alla voce *Beatificazione*, in *Enciclopedia Cattolica*, II, Firenze 1949, pp. 1090-1100.

¹⁴ L'ultima legislazione in materia risale al 1983 con la Costituzione Apostolica *Divinus perfectionis magister* emanata da papa Giovanni Paolo II insieme ad una ridefinizione delle specifiche competenze della Congregazione delle Cause dei Santi (creata dopo il Concilio Vaticano II nel 1969).

¹⁵ Per le tipologie di reliquiario vedi *Suppellettile ecclesiastica...* cit., pp. 157-172.

¹⁶ Per quanto riguarda il culto delle reliquie nel territorio veneto risulta esemplare la storia del Tesoro di San Marco a Venezia: "le autorità [...] ricercavano e facevano giungere da ogni dove le reliquie che a loro volta richiedevano reliquiari da costruire, abbellire o riparare" e che in una visita nel 1580 il cardinale Borromeo disse di non aver mai visto una "maggior quantità di reliquie che in essa [chiesa di San Marco] si trovano, né meglio tenute e con molta reverenza conservate" in K. POMIAN, *Collezioni pubbliche e private a Venezia dal XIII al XVIII secolo*, in *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, traduzione di A. SERRA, Milano 2004, pp. 21-126.

Le paperoles e la raccolta

Il reliquiario in *paperole* si sviluppa nel XVII secolo, sulla scia del rinnovamento del culto religioso promosso dalla Controriforma: è una tipologia per lo più destinata all'ambiente domestico in cui l'elemento decorativo prevale sulla reliquia in questo caso non insigne¹⁷. Il reliquiario in *paperole* rappresenta un'arte povera ma sorprendente per la certosina cura e la ricchezza ornamentale legata al gusto barocco, anzi una piena espressione di questo periodo artistico, come acutamente osserva Bonnefoy: "anche se lì per lì ci appare gravato da gesti sovrabbondanti e attributi pomposi – quei pesanti broccati sensuali, dai panneggi rigonfi nel marmo – vediamo come quello che ci suggerisce il Barocco non appartenga alla natura dei sensi, dato che ha per oggetto il nostro rapporto con l'essere, la nostra adesione al destino; ne deriva che i suoi momenti più intensi saranno magari, nella penombra di una cappella, alcune figurine di gesso colorato, una qualche santa 'napoletana' poco autorevole, che sulla fronte ha una coroncina di rose, forse di carta, o un modesto lumino"¹⁸.

Tali oggetti richiamano i lavori di oreficeria in filigrana, di ricamo in oro su velluto¹⁹ e dell'arte del merletto²⁰ che secondo gli esigui studi²¹ sull'argomento sembra siano il risultato dell'opera di monaci o monache dei conventi di clausura²² che li donavano ai loro benefattori o alle chiese. Il reliquiario in *paperole* è eseguito in molti paesi cattolici, ma è documentato soprattutto in Francia²³, in Austria e in Italia.

¹⁷ La disciplina sul culto delle reliquie è raccolta nel vecchio codice di Diritto Canonico (1917) nel canone 1281. Si distingue tra reliquie insigni e non insigni. Le reliquie insigni sono quelle della Redenzione, della Passione di Gesù Cristo e della Vergine, nonché la parte del corpo che porta le sofferenze del martirio, il capo, la mano, il piede di santi o di beati. Le reliquie non insigni possono essere conservate anche nelle case private (canone 1282).

¹⁸ Y. BONNEFOY, *Roma 1630. L'orizzonte del primo barocco*, Torino 2006, p. 32.

¹⁹ Si ha testimonianza dell'esistenza di veri e propri laboratori conventuali in AA. VV., *Reliquien verehrung und verklarung*, Köln 1989.

²⁰ Per un confronto sui materiali e sui contenuti decorativi e simbolici si rimanda a MOTTOLA, MOLFINO, M.T. BINAGHI OLIVARI, *I pizzi: moda e simbolo*, catalogo della mostra, Museo Poldi Pezzoli, Milano, 1977; M.L. BUSEGHIN, *In viaggio con Penelope. Percorsi di ricamo e volute di merletto dal XVI al XX secolo*, catalogo della mostra, Perugia 1989.

²¹ Sui reliquiari in *paperole* si veda: J.F. LEFORT, *Les paperoles des Carmélites*, Genova 1985; L. BORELLO, P.P. BENEDETTO, *Paperoles. Le magnifiche carte*, Torino 1998; L. BORELLO, *Reliquie a Torino. Memorie sconosciute da scoprire*, "Bollettino storico-bibliografico subalpino", Torino 2002, pp. 547-582.

²² Una documentazione con apparato fotografico su alcune monache al lavoro si trova in AA. VV., *Klosterarbeiten aus dem Bodenseeraum*, Museum St. Gallen, Bregenz 1986.

²³ Le opere legate alla devozione domestica in Francia sono raccolte in *Religions et traditions populaire, Musée national des arts et traditions populaires 4 décembre 1979 - 3 mars 1980*, Paris 1979.

Si sono distinte in questi manufatti soprattutto le monache carmelitane, ma non solo: in Italia ci sono anche testimonianze di suore Visintadine e suore del Cottolengo²⁴.

Essi presentano molte affinità con i *canivets*, termine francese che indica lavori finemente intagliati su carta o pergamena utilizzati per realizzare "santini"²⁵.

Il pezzo inv. 8 (fig. 3) mostra un reliquiario a tabella²⁶ in cui la decorazione in *paperole* si sviluppa in modo concentrico: una cornice ovale al centro del quadro contiene la reliquia principale²⁷, una più ampia racchiude altre reliquie entro corolle e infine quella più esterna racchiude quattro medaglioni alternati da rombi tra loro collegati da elementi ogivali, i quali conservano anch'essi reliquie. Intorno al quadro ci sono piccoli ornamenti in filato metallico argentato, mentre il fondo è rivestito in seta di colore rosso per far risaltare l'ornato dorato.

L'opera presenta ben 43 reliquie fermate da cedule²⁸. In casi simili il numero e la loro precisa disposizione suggeriscono un messaggio teologico che spesso, come nel nostro caso, rimane oscuro.

Gli studi hanno portato in evidenza il legame fra i lavori in *paperole* e i santi venerati nelle chiese locali; ciò in alcuni casi ha permesso di rintracciare la loro provenienza.

²⁴ Particolarmente interessante la ricostruzione della storia delle reliquie della città di Torino in BORELLO, *Reliquie a Torino...* cit., e L. BORELLO, M. CENTINI, *Reliquie a Torino*, Torino 1998. Nel capoluogo piemontese le suore del Sacro Cuore di Maria del Cottolengo svolgono ancora l'attività di manutenzione di reliquiari e di realizzazione di scapolari: "Molto importante è il nucleo di reliquie custodite dalle suore del Cuor di Maria del Cottolengo, dove per altro c'è ancora un'anziana suora che confeziona reliquiari utilizzando carta dorata", in BORELLO, *Reliquie a Torino...* cit., p. 564.

²⁵ Si tratta di una tecnica nata all'inizio del XVI secolo in Germania e poi propagata in Francia, in Italia, in Olanda. Questa produzione termina verso il 1840, quando inizia il procedimento meccanico per la produzione dei santini, a riguardo si veda *Con mano devota. Mostra delle immaginette spirituali manufatte*, a cura di A. VECCHI, Padova 1985; E. GULLI GRIGIONI, V. PRANZINI, *Santini, piccole immagini devozionali a stampa e manufatte dal sec. XVII al XX secolo*, presentazione di G. MORELLO, Ravenna 1990; E. GULLI GRIGIONI, *Carte intagliate, ritagliate e punzecchiate. Immaginette devozionali e decorazioni profane manufatte in Paesi europei nel Settecento e nell'Ottocento*, Ravenna 1998.

²⁶ Il reliquiario a tabella ha la forma di quadro o di teca piatta, viene generalmente appeso e spesso è decorato in *paperoles*.

²⁷ Principale perché più grande rispetto alle altre reliquie presenti nel quadro.

²⁸ La cedula è una striscia di carta indicante, nel reliquiario, il nome del santo a cui si riferisce la reliquia. Le cedule riportano le seguenti iscrizioni: "S. SERNIDEUS MAR." (reliquia al centro); "S. FAUSTO M."; "S. CANDIDO M."; "S. FELICE M."; "S. AGRICOLA M."; "S. ILLUMINATO M."; "S. MARCELLINO M."; "S. MACARIO M."; "S. GAUDENTIA M."; "S. COLOMBA M."; "S. EGIDIO M."; "S. DEODATO M."; "S. FELICITA M."; "S. VITANO M."; "S. PLACIDO M."; "S. MAURITIO M."; "S. GIULIANO M."; "S. FEDELE M."; "S. MARCELLO M."; "S. BENIGNO M."; "S. VITO M." "S. IGNATIO M."; "S. ARCHELAO M."; "S. GIULIO M."; "S. SEVERINO M."



Fig. 3 - *Reliquiario a tabella* (inv. 8). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

Fig. 4 - *Reliquiario con agnus Dei* (inv. 3). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

Probabilmente il pezzo (inv. 8) rappresenta una sorta di *vademecum*, un esempio visibile che accompagnava la lettura dell'esemplare vita del santo a cui destinare le proprie preghiere²⁹.

Spesso i manufatti in *paperole* venivano arricchiti, sia nell'esuberante ornamento con pietre di vetro colorate o di madreperla³⁰, sia nell'apparato iconografico con immagini sacre in pergamena, in carta dipinta o acquerellata, con smalti o *agnus Dei*, col preciso intento di sviluppare nel fedele l'aspetto meditativo, proiettandolo in un percorso di preghiera contemplativa.

L'*agnus Dei*³¹ è un medaglione in cera bianca, benedetto dal Sommo Pontefice, recante su una faccia l'immagine dell'agnello mistico con la croce, il vessillo, lo stemma del papa e intorno l'iscrizione *Ecce Agnus Dei qui tollit pec-*

²⁹ Alcuni reliquiari sono la rappresentazione della ciclicità del tempo, infatti come spiega Laura Borello troviamo "una reliquia per ogni giorno dell'anno [...] Altri invece sono divisi per trimestre o per semestre e a ogni mese corrisponde una colonna con il numero dei giorni: reliquiari con la medesima struttura contengono reliquie di santi di un determinato ordine religioso [...] In questo modo si traduce visivamente quanto ricordato ogni giorno nel Messale, nelle 'memorie' dei santi".

³⁰ Per confronti si veda *Splendori di Sicilia: arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M.C. DI NATALE, Milano 2001.

³¹ Gli *agnus Dei* sono ricavati dalla fusione di ceri pasquali delle basiliche maggiori di Roma e benedetti dal papa nella Cappella Sistina il Sabato Santo. La benedizione solenne avveniva il primo anno di pontificato e veniva rinnovata ogni sette anni oppure in altre particolari occasioni. Vedi E. DANTE, alla voce *Agnus Dei, Benedizione degli*, in *Enciclopedia Cattolica*, I, Firenze 1948, pp. 490-491 (con bibliografia di riferimento).



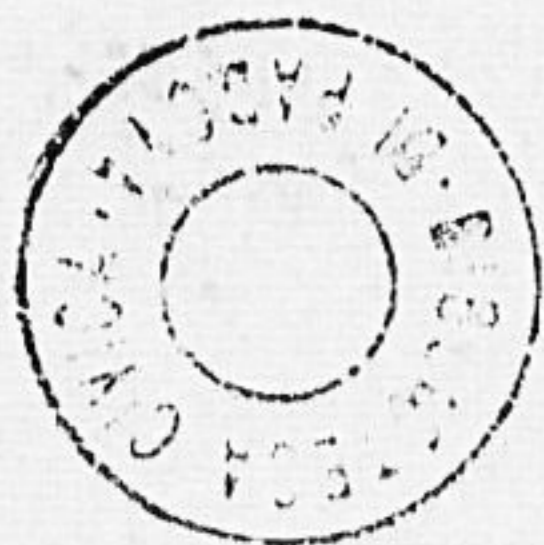
Fig. 5 - *Quadro devozionale con agnus Dei* (inv. 22). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

*cata mundi*³², mentre sull'altra faccia un santo o un episodio sacro. L'uso esteso dell'*agnus Dei* all'interno di reliquiari è giustificato dal valore sacramentale (proteggere il fedele dai mali fisici e morali), ed è finalizzato a rendere l'oggetto ancor più intensamente devozionale e apotropaico.

Numerosi pezzi della collezione includono uno o più *agnus Dei*³³. Fra

³² Nel Nuovo Testamento, Giovanni Battista indica Gesù come Agnello di Dio per indicare, oltre la sua innocenza e mitezza, la sua qualità di vittima espiatoria "che toglie i peccati dal mondo" (Gv. I, 29.36).

³³ Invv. 2, 3, 5, 6, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 26, 31, 69.



questi un reliquiario (inv. 3) (fig. 4) presenta una ricca decorazione in fettuccia di carta dorata (*paperole*) piegata e arricciata, in sequenza alternata, con forme ogivali (che racchiudono le reliquie³⁴) e floreali (come il fiordaliso simbolo di Cristo).

Al centro si trova un medaglione di cera con impresse nel *recto* le figure di sant'Ignazio di Loyola e san Francesco Saverio come conferma l'iscrizione intorno³⁵; il primo tiene in mano un libro, il secondo un giglio. Ai piedi dei santi si legge "CLEMENS[...]/PONT.M[...]"³⁶, vale a dire il nome del Sommo Pontefice da cui è stato benedetto l'*agnus Dei*.

Lo sviluppo dei culti popolari nelle loro diverse forme acquistò via via sempre maggior rilievo negli ideali di sensibilizzazione che i gesuiti si proponevano di diffondere in modo da rafforzare la funzione didattica e devozionale di un'immagine, di un'opera³⁷.

La Chiesa stabilì, attraverso i dettami tridentini³⁸ e mediante l'azione pastorale e dottrina dei suoi vescovi, i canoni estetici delle opere d'arte³⁹ in trattati come le *Instructiones* di Carlo Borromeo, già citato, e il *Discor-*

³⁴ Le cedule riportano le seguenti iscrizioni: "SANCTVS. CRESCENTIVS. M", "SANCTI. ANTONII. MARTIRIS", "SANCTI. ERASMI. MAR", "SANCTI. IGNATY. MARTIRIS", "SANCTI. CLARI. MARTIRIS", "SANCTI. FULVII. MARTIRII", "SANCTI. FILANGERII. MARTIRI", "SANCTVS. FELIX. MARTIR", "SANCTI. ANTONY. MAR[...]", "SANCTE. CHRISTINE. VIRG.ETM", "SANCTVS. VICT[...].NVS. M".

³⁵ "S.IGNAT.LOYOLA.CONF.S.FRANC.XAVERIVS.CONF".

³⁶ È presente nella raccolta un quadro devozionale (inv. 22) (fig. 5) ricamato a motivi floreali con fili di seta color ocra, azzurro, rosso e verde realizzati su un fondo tinta crema. Al centro, entro un gallone in filato metallico, si trova un *agnus Dei* in cera che presenta la stessa iconografia di quello del reliquiario inv. 3. In questo caso la scritta ai piedi delle figure si legge completamente: "INNOCEN.XI/PONT MAX".

³⁷ Temi trattati nel catalogo *Il Meraviglioso e la Gloria. Grandi Maestri del Seicento in Europa*, a cura di S. ANDROSOV, F. BURANELLI, M. GUDERZO, Milano 2006.

³⁸ Il Concilio di Trento si svolse, in diverse riprese, dal 1545-1563. Questi temi sono stati discussi alla sessione XXV del 1563. Sulla Controriforma si veda E. MÂLE, *L'art religieuse de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris 1951; H. JEDIN, *Riforma cattolica o Controriforma?: tentativo di chiarimento dei concetti, con riflessioni sul Concilio di Trento*, Brescia 1957; F. ZERI, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell'"arte senza tempo"*, Torino 1957; A. PROSPERI, *Riforma cattolica, Controriforma*, in *Nuove questioni di storia moderna*, Milano 1964, pp. 357-418; P. PRODI, *Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica*, "Archivio italiano per la storia della pietà", III (1965), pp. 121-212; A. PRANDI, *Religiosità e cultura nel '700 italiano*, Bologna 1966; *Il Concilio di Trento come crocevia della politica europea*, a cura di H. JEDIN, P. PRODI, Bologna 1979; A. BIONDI, *Aspetti della cultura cattolica post-Tridentina. Religione e controllo sociale*, in *Storia d'Italia, Annali IV, Intellettuali e potere*, Torino 1981, pp. 253-302; M. DE CERTEAU, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Bologna 1987.

³⁹ Per un breve riassunto delle problematiche sul rapporto tra Controriforma e arti figurative, con bibliografia di riferimento, si veda M. GUDERZO, *Con gli occhi dell'anima*, in *Il Meraviglioso e la Gloria...* cit., pp. 17-26.





Fig. 6 - *Reliquiario a tabella* (inv. 18). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

so intorno alle immagini sacre e profane del cardinale Gabriele Paleotti⁴⁰.

I gesuiti ottennero il sostegno del cardinale Alessandro Farnese (1545-1592), e così fin dal principio portarono l'arte al servizio della fede intesa esclusivamente come mezzo per evangelizzare, secondo quello che fu lo spirito di sant'Ignazio. L'immagine va considerata nella sua accezione di tramite nella trasmissione di un messaggio sacro: "*Laudari debemus ornamento et edificia ecclesiarum; item imaginum usum, qua etiam debemus venerari iuxta sanctum quem representat*"⁴¹.

Per i gesuiti le opere d'arte, nella loro accezione più ampia, sono degli stru-

⁴⁰ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1961 e P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, II, Roma 1967.

⁴¹ Il passo è tratto dagli *Exercitia Spiritualia* di sant'Ignazio di Loyola e si trova citato in L. SALVIUCCI INSOLERA, *L'imgo primi speculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, Roma 2004, p. 23.

menti indispensabili “offerti al cristiano per intraprendere un dialogo di preghiera e meditazione. Sant’Ignazio accetta, quindi, l’arte figurativa esclusivamente perché rappresenta un’immagine sacra, portatrice della più profonda dimensione spirituale”⁴². Non a caso molte opere devozionali contengono reliquie o immagini di santi gesuiti⁴³.

Un pezzo della raccolta (inv. 18)⁴⁴ (fig. 6) presenta, al centro della composizione, una croce lignea nella quale sono stati ricavati sedici scomparti tondi contenenti frammenti d’ossa con relative cedule⁴⁵; la croce poggia su una collinetta in seta verde e lungo i lati del quadro sono stati sistemati dei medaglioni in cera variamente impressi, alcuni dei quali risalgono al pontificato di Clemente X (1670-1676).

Il tema della croce è legato a quello più generale della Passione, del sacrificio e della sofferenza, promossi dalla Controriforma. Talvolta il reliquiario assume la forma di una croce come nell’esemplare inv. 30 (fig. 7), all’interno del quale si trova un’incisione su carta acquerellata che raffigura Cristo crocefisso. Nei bracci della croce si sviluppa un’incredibile decorazione in *paperole* nelle forme dell’*arma Christi* (la colonna, la scala, il gallo, i dadi, il flagello, il calice ecc.). Inoltre in ogni braccio una cedula trattiene la reliquia di un santo: “S. Rosalia M.”, “S. Placidae M.”, “S. Aloys G.”, “S. Fr. Xaverio”; opere che rimandano a una meditazione diretta sulla vita di Cristo e su quella dei santi.

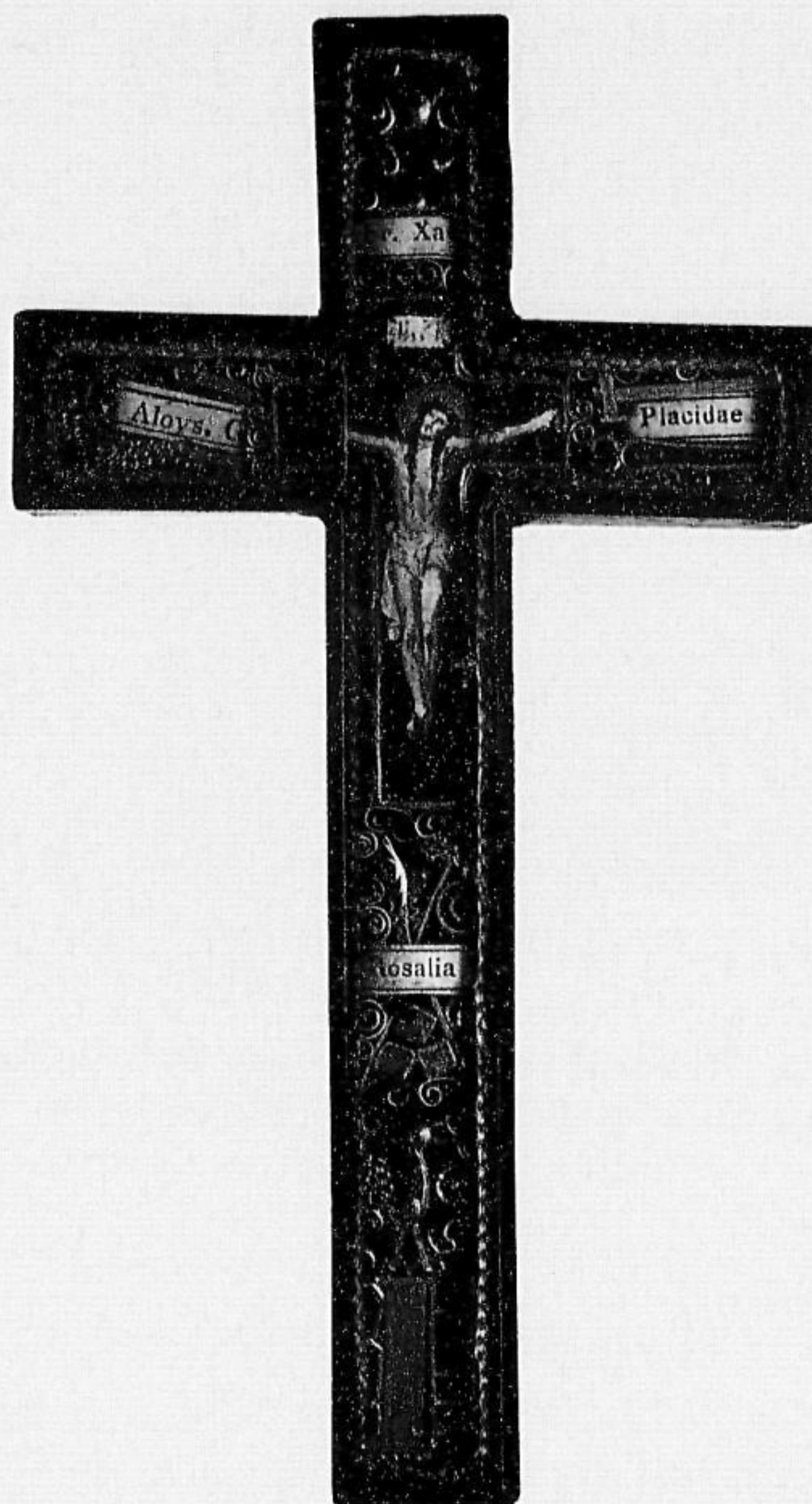


Fig. 7 - Reliquiario a croce (inv. 30). Museo d’Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

⁴² SALVIUCCI INSOLERA, *L’imago primi speculi...* cit., p. 23.

⁴³ Invv. 3, 11, 12, 16, 20, 22, 30. Nel 1622 fu celebrata la canonizzazione dei primi santi gesuiti: Ignazio di Loyola e Francesco Saverio. Da quel momento in poi i ritratti di questi e di altri santi gesuiti (tra cui Francesco Borgia, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka) ebbero un ruolo di primo piano nelle rappresentazioni religiose. L’ordine fu soppresso nel 1773 da papa Clemente XIV (1769-1774) e fu ricostituito da Pio VII (1800-1823) nel 1814.

⁴⁴ Nella collezione sono presenti due reliquiari costruiti nello stesso modo anche se presentano cere e reliquie differenti (invv. 11, 18).

⁴⁵ Le iscrizioni non sono leggibili.

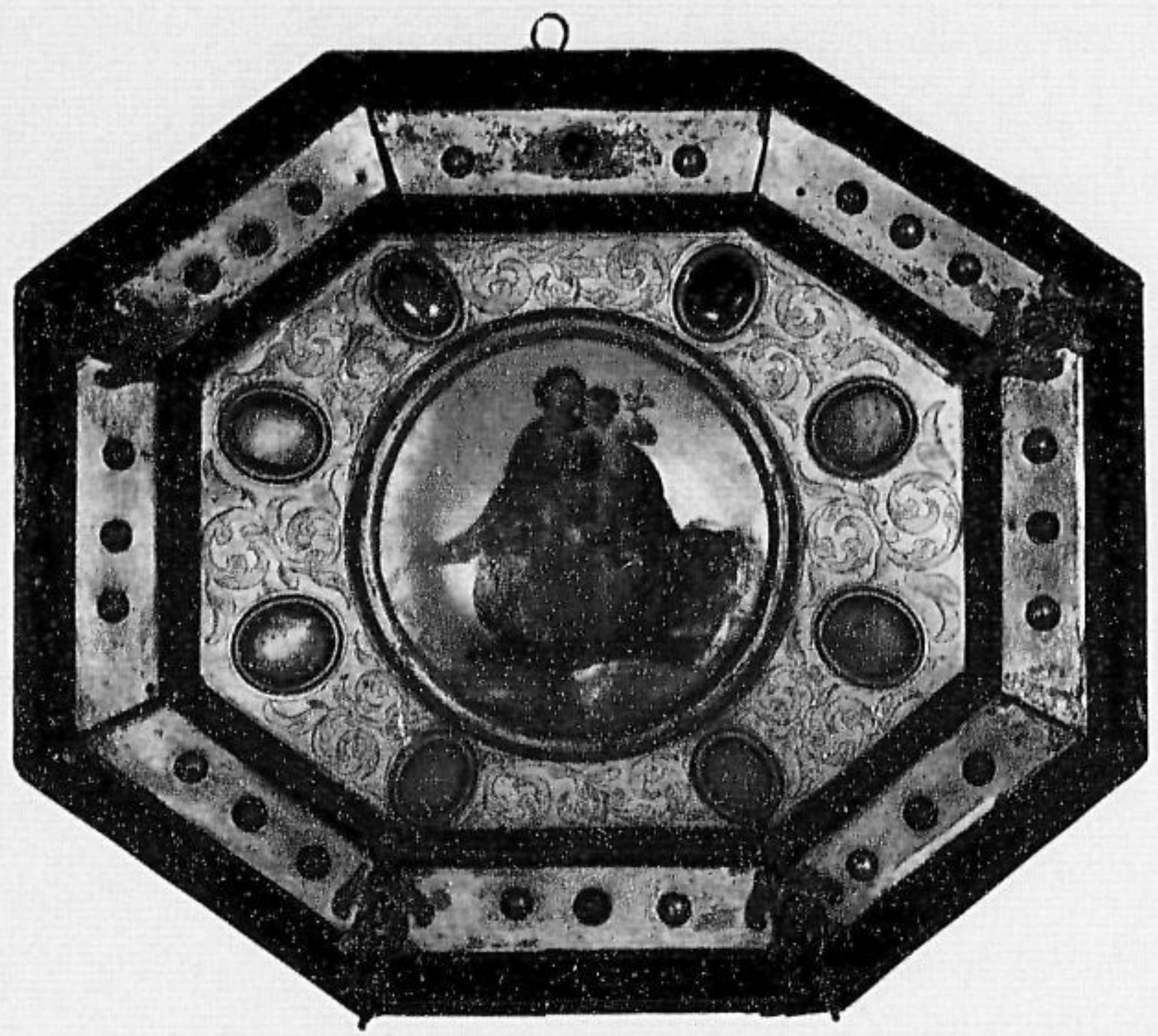


Fig. 8 - *Reliquiario a tabella* (inv. 24). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

Fig. 9 - *Quadro devozionale* (inv. 33). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

Una figura fondamentale nella cultura religiosa cattolica fra XVII e XVIII secolo fu Maria Teresa d'Avila (1515-1582)⁴⁶, riformatrice dell'Ordine Carmelitano, legata ai gesuiti, in particolare a Francesco Borgia. La religiosa fu canonizzata nel 1622 insieme ai gesuiti sant'Ignazio e san Francesco Saverio. L'estasi e la visione mistica della santa furono i maggiori fra i temi artistici prediletti nel periodo barocco e rococò, talvolta con esiti spettacolari come nel caso della scultura di Gian Lorenzo Bernini nella chiesa romana di Santa Maria della Vittoria. Le mani devote di monache hanno plasmato la figura di questa santa con la cera come si vede nel pezzo inv. 24 (fig. 8). La decorazione che circonda la figura imita il merletto ed è realizzata in filo metallico, intorno sono presenti dei frammenti di reliquie. Questi piccoli quadri usciti dai conventi erano carichi di virtù redentrici e una volta che essi entravano in una casa privata divenivano un oggetto che teneva lontane le malattie o il malocchio⁴⁷.

Talora i reliquiari potevano tornare in una chiesa assumendo la valenza di un ex voto. Risulta ancora di grande interesse il catalogo *Con mano devota*

⁴⁶ A.M. SICARI, *Nel "Castello interiore" di Santa Teresa d'Avila*, Milano 2006.

⁴⁷ Nella raccolta è presente un quadro devozionale con cornice in legno di forma ottagonale (forma che rimanda ad antiche simbologie secondo le quali il numero otto allude alla Beatitudine e alla Resurrezione) con inserimenti di pietre dure. Al centro si trova una *Madonna col bambino* (inv. 33) (fig. 9) dipinta su madreperla, un materiale anticamente considerato magico e taumaturgico.



Fig. 10 - *Madonna dello scapolare con Sant'Antonio da Padova e San Luigi Gonzaga*, bassorilievo (inv. 35). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

curato da Vecchi⁴⁸, soprattutto per due aspetti: i caratteri della devozione privata e il lavoro delle monache. Lo studioso racconta in modo particolareggiato la vita di suor Caterina, al secolo Alessandra de' Ricci, vissuta a metà del Cinquecento. La monaca “ricamava o dipingeva simboli della Passione, che destinava poi come dono ai figli spirituali, cui in tal modo affidava un programma di pratiche devote [...]. Le immaginette spirituali erano da lei usate non soltanto come dono e ricordo personale, da lei personalmente preparato, ma come memoria di un progetto di vita”⁴⁹.

Risale al secolo XVII una “lamina apotropaica di barcone da trasporto”⁵⁰. Essa raffigura la *Madonna dello scapolare con Sant'Antonio da Padova e San Luigi Gonzaga* (inv. 35) (fig. 10) e in basso le anime del Purgatorio che chiedono l'intercessione per il perdono.

Quest'ultimo particolare iconografico è un *topos* nella rappresentazione della Madonna del Carmelo come si può vedere nelle stampe Remondini del XVII

⁴⁸ VECCHI, *Le immaginette spirituali manufatte*, in *Con mano devota...* cit. I racconti biografici della monaca sono tratti da *Le lettere spirituali e familiari*, di santa Caterina de Ricci, raccolte e illustrate da C. GUASTI, Prato 1861.

⁴⁹ VECCHI, *Le immaginette spirituali*, in *Con mano devota...* cit., p. 12.

⁵⁰ Volume ingressi, XI, numero 172422, Biblioteca Civica di Padova.



Fig. 11 - *Quadro devozionale* (inv. 6). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

e XVIII secolo⁵¹. Tra i carmelitani lo scapolare⁵² divenne espressione di appartenenza all'ordine: utilizzato dai monaci come grembiule sopra l'abito religioso, oggi ha la forma di due quadrati di stoffa uniti da *vittes* (nastri) con il valore simbolico di preservare dal male.

I fedeli credevano profondamente nell'intrinseco valore di protezione di queste piccole opere, a tal punto che a volte queste credenze sfociavano in superstizioni che la Chiesa dovette controllare emanando precisi divieti⁵³.

I reliquiari in *paperoles*, inoltre, testimoniano un'ulteriore forma di devozione a sant'Antonio da Padova, che non si trova negli studi finora pubblicati intorno al tema della devozione popolare al santo. In occasione della mostra *Antonio ritrovato: il culto del Santo tra*

collezionismo religioso e privato, tenutasi a Padova nel 1995, erano state presentate due acquasantiere (coll. dip. invv. 1109, 1111) con le immagini di sant'Antonio dipinte su vetro, entro cornici di legno scolpito e dorato a motivi *rocaille*, conservate presso il Museo d'Arte. Mancini⁵⁴ nota che probabilmente il pittore ha trasferito "su vetro una stampa popolare sul genere di quelle impresse dal Remondini: per esempio il simile santino con sant'Antonio uscito dai torchi bassanesi prima del 1778"⁵⁵.

In un quadretto della raccolta museale, le quattro immagini del santo di Padova dipinte ad acquerello su carta e rifinite a china (inv. 6) (fig. 11), entro una decorazione in *paperole* a forma di girasole (simbolo per eccellenza della devozione), si rifanno alla stessa iconografia delle stampe bassanesi⁵⁶.

⁵¹ Cfr. ZOTTI MINICI, *Le stampe popolari...* cit., schede nn. 42, 1064, 1067, 1070, 1178.

⁵² J. DELUMEAU, *Rassicurare e proteggere*, traduzione di B. BETTI, Milano 1992, pp. 395-399.

⁵³ C. CORRAIN, P. ZAMPINI, *Riti e credenze popolari nei Sinodi Diocesani dell'Alta Italia*, in *Documenti etnografici e folkloristici nei Sinodi Diocesani italiani*, Bologna 1970, pp. 179-190; *Documenti etnografici e folkloristici nei Sinodi Diocesani delle Venezie*, "Palestra del Clero", XLIII (15-16-17), Rovigo 1964; in generale su questi temi si rimanda a C. GINZBURG, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, vol. I, Torino 1972, pp. 603-676.

⁵⁴ MANCINI, scheda n. 563-564, in *Da Padovanino a Tiepolo...* cit., p. 436.

⁵⁵ L'autore rimanda a ZOTTI MINICI, *Le stampe popolari...* cit., scheda n. 1241.

⁵⁶ Altre informazioni interessanti al riguardo si trovano in E. GULLI GRIGIONI, *Sant'Antonio di Padova: Taumaturgia e Carità nell'immaginetta devozionale*, in *Antonio ritrovato...* cit., pp. 33-41.

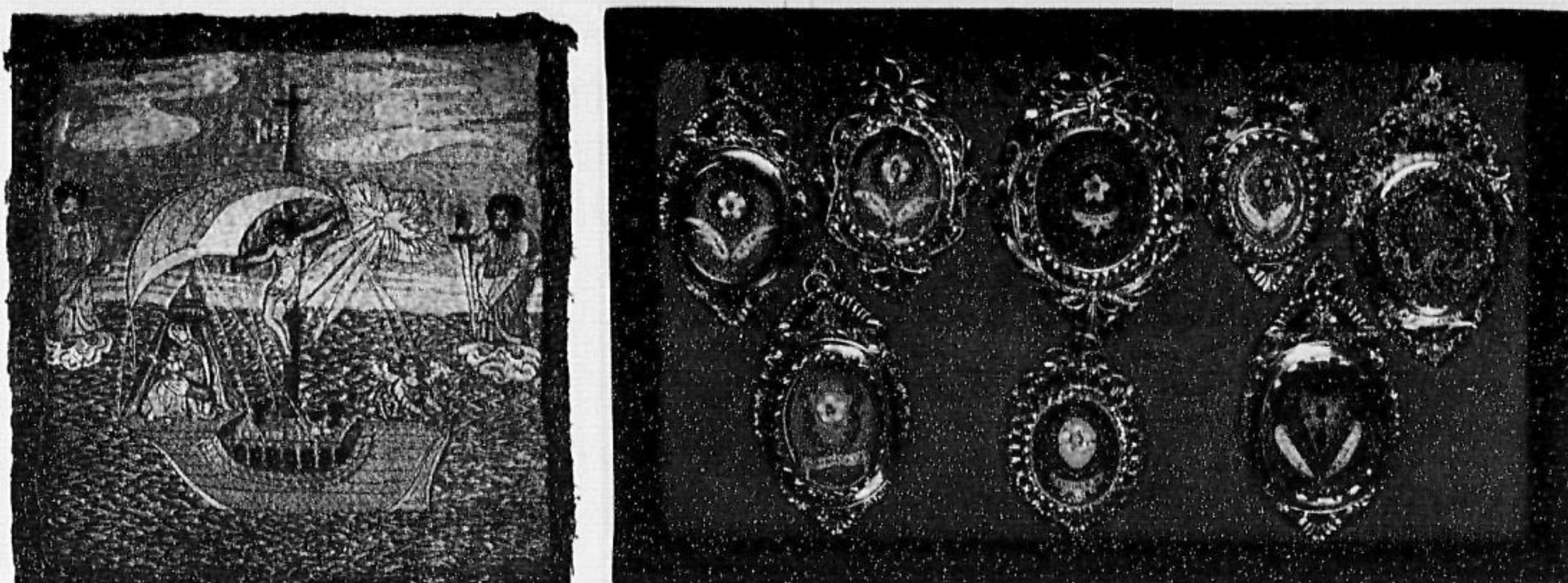


Fig. 12 - *Quadro devozionale* (inv. 38). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

Fig. 13 - *Reliquiari a medaglione* (invv. 70-77). Museo d'Arte Medioevale e Moderna (foto Gabinetto Fotografico dei Musei Civici di Padova).

Al centro un medaglione in cera porta impressa l'immagine della Madonna che allatta il Bambino⁵⁷.

L'opera inv. 9 presenta, al centro di una ricca decorazione floreale cartonnata, un acquerello, con rifiniture a china, nel quale è rappresentato sant'Antonio col Bambino mentre indica una preghiera scritta su un cartiglio. Lo stesso soggetto appare in un piccolo quadro (inv. 49) ricamato con filati in seta, metallici e *paillettes*, su un canovaccio con cornice polilobata.

Merita almeno una menzione un piccolo quadro ricamato (inv. 38) (fig. 12) che presenta un'inconsueta iconografia: una Madonna delle Grazie con il Bambino raffigurata in una piccola barca, riparata da una tenda di gusto orientaleggiante.

L'albero maestro diventa la croce del martirio di Cristo. L'immagine trova (per ora) un solo confronto con una xilografia di Alphonse Picard, conservata nel Museo di Caen⁵⁸.

Le sole reliquie autentiche nella collezione (invv. 55-65 e invv. 70-77) (fig. 13) portano il sigillo con lo stemma del vescovo di Padova Modesto Farina (1821-1856)⁵⁹. Si tratta di reliquari a medaglione, in argento, con una teca ovale contenente un vassoietto in cartoncino, decorato con tessuti, in cui è posta la piccola reliquia.

⁵⁷ Intorno alla figura c'è l'iscrizione "LATA.VBERA.QVAE.LACTAVERUNT[...]", in basso "INNOCEN[...]". Purtroppo non riusciamo a risalire alla data del manufatto a causa dell'illeggibilità del medaglione in cera.

⁵⁸ *Religions et traditions...* cit., n. 340.

⁵⁹ *Blasone Vescovile*, ms, F. 35, Archivio della Curia Vescovile di Padova.

I frammenti ossei appartengono tutti a santi e beati della diocesi di Padova come raccontano le cedule⁶⁰. L'inventario "Metalli" del Museo, che probabilmente risale alla fine dell'Ottocento, registra l'esistenza di questi reliquiari senza darne alcuna notizia sulla provenienza. Risulta difficile dire se tali oggetti siano entrati a fare parte delle collezioni museali insieme a quelle opere provenienti da corporazioni religiose soppresse, affidate in un primo momento all'abate Ermanno Barnaba, e in seguito, nel 1822, consegnate al vescovo Modesto Farina fino alla sua morte, nel 1856, quando passarono all'Intendenza di Finanza per essere messe in vendita⁶¹.

Nei preliminari alle visite nelle chiese della diocesi Farina raccomandava "di ciascuna Chiesa da un lato della stessa, ovvero nella Sagrestia, dovranno esser messi in vista ed in ordine tutti possibilmente e insieme i vasi sacri, i parametri, gli utensili, gli addobbi, le biancherie, le forniture e le cere [...] Ivi pure le Sacre Reliquie esponibili alla pubblica venerazione, saranno disposte co' relativi attestati di autenticità, ai quali, ove nulla osti, apporremo la nostra ricognizione"⁶².

Non si può nemmeno escludere che questi piccoli reliquiari provengano da una seconda soppressione degli enti religiosi, avvenuta nel 1866 per volere del Regno d'Italia.

Un numero cospicuo di oggetti devozionali è giunto al Museo attraverso il legato di Stefano Piombin (1887). Non possiamo affermare con certezza che i lavori in *paperole* della collezione dell'abate monselicese provengano dal quel territorio, tuttavia ci sono riscontri tra alcuni frammenti ossei conservati

⁶⁰ Le reliquie *non insignes* appartengono a san Fidenzio (inv. 57), santa Elena Enselmini (inv. 58), san Crescenzo (inv. 59), beato Antonio Pellegrino (inv. 60), santo Giordano Forzatè (inv. 61), san Massimo (inv. 63), beata Beatrice d'Este (inv. 65), beata Eustochio (inv. 62), beato Luca Bel-ludi (inv. 64), santa Giustina (inv. 70), san Daniele (inv. 71), san Bellino (inv. 72), sant'Antonio (inv. 74), san Gregorio Barbarigo (inv. 75), san Prosdocimo (inv. 76), san Leonino (inv. 77). Per una biografia sui santi si veda: AA. VV., *Santi e beati della diocesi di Padova*, Padova 1999. Per quanto riguarda la religiosa Maria Bonomo si veda il recente contributo di M.E. BOTTECCHIA DEHÒ, *Beata Giovanna Maria Bonomo*, in *Il Meraviglioso e la Gloria...* cit., pp. 135-143. Le antiche biografie narrano la maestria della religiosa nei lavori di cucito e nei ricami in seta e oro.

⁶¹ È noto che Andrea Gloria, primo direttore del Museo, intervenne presso l'imperatore Francesco Giuseppe affinché le opere non venissero disperse ma fossero conservate in città. Di questa vicenda possediamo solo un inventario delle opere più importanti steso dallo stesso Andrea Gloria: A. GLORIA, *Museo Civico di Padova. Cenni storici con l'elenco dei donatori e con quello degli oggetti più scelti*, Padova 1880. Per un approfondimento si veda D. BANZATO, *Nota sulla provenienza dei dipinti del Seicento e del Settecento dei Musei Civici di Padova*, in *Da Pado-vanino a Tiepolo...* cit., pp. 25-32.

⁶² *Le visite pastorali di Modesto Farina nella diocesi di Padova (1822-1832)*, a cura di P. PAMPALONI, Roma 1983. Su Modesto Farina si veda anche A. GAMBASIN, *Un vescovo tra illuminismo e liberalismo: Modesto Farina e il Seminario di Padova, 1821-1856*, Padova 1987; G.L. FONTANA, *Modesto Farina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma 1994, pp. 812-817.

nei reliquiari della collezione museale e i resti sacri dei santi che si trovano in San Giorgio a Monselice⁶³. La chiesa fu costruita su un colle dalla nobile famiglia Duodo, secondo il concetto controriformistico del Sacro Monte⁶⁴. Pietro Duodo in occasione di un viaggio a Roma nel 1605, per rendere ossequio a papa Paolo V (1605-1621), manifestò la volontà di creare un complesso che divenisse l'emblema della propaganda religiosa tridentina. Un breve di Paolo V, dello stesso anno, concedeva a coloro che avessero visitato la chiesa e le sei cappelle (al tempo ancora da erigersi) di ottenere le stesse indulgenze dei pellegrini che si recavano alle sette basiliche maggiori di Roma. In seguito papa Innocenzo X (1644-1655) autorizzò Francesco Duodo a trasportare presso il santuario privato delle sette chiese di Monselice i resti di quattro santi provenienti dalle catacombe romane. Questo episodio è registrato nelle cronache locali come un importante avvenimento per tutta la popolazione. Successivamente arrivarono altre reliquie che contribuirono a rendere il Sacro Monte un luogo di grande richiamo per i pellegrini. Nel 1791 Girolamo Duodo costruì dietro l'altare della chiesa di San Giorgio una sorta di cappella dove fece collocare appositi armadi nei quali espose i corpi-reliquie di venticinque martiri⁶⁵ che ancora oggi si possono vedere.

⁶³ *Il Santuario delle Sette chiese di Monselice*, a cura di R. GHIDOTTI, Vicenza 2000; *Monselice: terra dell'impero*, a cura di S. BORTOLAMI, C. CESCHI, R. VALANDRO, Cittadella 2006.

⁶⁴ *Tra monti sacri, "sacri monti" e santuari: il caso veneto: atti del convegno di studi*, Monselice, 1-2 aprile 2005, a cura di A. DIANO, L. PUPPI, Padova 2006. Per confronti: L. ZANZI, *Sacri monti e dintorni: studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, prefazione D. ISELLA, Milano 2005.

⁶⁵ Sono custoditi gli scheletri interi dei martiri: Veneranda, Chiara, Costantino, Emiliano, Bovio, Rusticiano padre, Rusticiano figlio, Pio, Teodoro, Faustina, Martino, Liberata, Fruttuoso, altra Faustina, Felicita, Valentino, Febronio, Venanzio, Clite, Clemente, Ilcio, Celestino, Gregorio, Bonifacio, Alessandro.

CHIARA RIGONI

Ritrovamenti da San Giovanni di Verdara

La vasta ricognizione condotta da Anna Maria Spiazzi sul patrimonio artistico veneto divenuto di proprietà demaniale a seguito delle soppressioni ottocentesche, registra nelle chiese del territorio rodigino la concessione di due sole opere provenienti da enti ecclesiastici soppressi, oggi disperse¹.

L'attenta indagine archivistica svolta di recente in ambito locale sulle chiese della diocesi di Adria e Rovigo, ha inaspettatamente ampliato il panorama di conoscenze sull'argomento con importanti acquisizioni. Dai documenti è emerso infatti un nucleo consistente di dipinti, sculture, altari e suppellettili liturgiche provenienti da edifici di culto soppressi di Padova che nel 1867 andò a costituire l'intero arredo della nuova parrocchiale di Baricetta, frazione nelle immediate vicinanze di Adria². Inaugurata nel 1868 con il titolo di San Giuseppe, la chiesa conserva infatti un complesso di arredi riferibili ai secoli XVI, XVII e XVIII che sono indubabilmente provenienti da chiese più antiche, ma non di quel luogo, poiché la chiesa di San Giuseppe fu la prima parrocchiale della frazione³.

Il recupero riveste un evidente interesse per la chiesa adriese ma esso assume un più generale valore per la storia dell'arte veneta perché ha consentito di ritrovare opere di rilievo date per perdute che risultano provenire da importanti chiese padovane: in primo luogo da San Giovanni di Verdara dei Canonici Regolari Lateranensi, uno dei complessi più ricchi di storia della città, che vantava un cospicuo patrimonio artistico andato disperso⁴. Un altro grup-

Desidero ringraziare Luigi Baldin, Monica De Vincenti, Enrico Maria Guzzo, Lucia Jevolella, Sergio Marinelli, Giordano Passarella, Donata Samadelli, Chiara Scardellato.

¹ A Lendinara sono ricordati un *San Francesco* attribuito all'Ingoli nella chiesa dei Cappuccini, e una *Sacra famiglia* copia dall'Orbetto nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo. Cfr. A.M. SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, "Bollettino d'Arte", LXVIII (1983), p. 100.

² A. GABRIELLI, *Comunità e chiese nella diocesi di Adria-Rovigo*, Roma 1993, p. 30; E. NOÈ, *Schede*, in *Numero unico 2003, Pro Loco Adria*, Bagnoli di Sopra (PD), 2003, pp. 15-18.

³ F. OSTI, *Nel primo centenario della mia chiesa 1868-1968*, Rovigo 1968. Gabrielli, *Comunità...* cit., p. 31. AVRO, Fondo Parrocchie, B. 33, *Baricetta 1817-1975*.

⁴ C. CASORIA SALBEGO, *Per una storia delle collezioni di San Giovanni di Verdara in Padova: testimonianze documentarie*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXII (1983), pp. 219-259.

po di opere, tra cui un altare, dovrebbe provenire dalla chiesa dei Cappuccini di Padova, anche se in questo caso mancano precisi riscontri documentari⁵.

Attestano la provenienza padovana di tale patrimonio documenti reperiti presso l'Archivio Vescovile di Rovigo⁶ e soprattutto l'*Elenco degli effetti sacri mobili e suppellettili* conservato nell'Archivio parrocchiale di Baricetta⁷ che descrive i beni acquistati dal Demanio di Padova dall'allora parroco Domenico Marini, figura di spicco al quale si deve il completamento della chiesa in soli tre anni, ma di cui tuttavia poco altro si conosce⁸. Il documento fu stilato il 22 ottobre 1867 probabilmente presso la chiesa del Carmine di Padova alla presenza del parroco Giuseppe Cheberle, nel ruolo di custode delle opere, del parroco e dei rappresentanti della Fabbriceria di Baricetta, infine del rappresentante del demanio Cesare Meneghini⁹. Le numerose opere e le moltissime

⁵ Le schede di catalogo, depositate presso l'Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra di Rovigo, riferiscono che l'altare dedicato alla *Madonna*, e quello simile del *Crocefisso*, entrambi del primo Settecento, risultano provenire dalla chiesa di San Giovanni di Verdara, mentre quello di *San Francesco*, ampiamente rimaneggiato nell'Ottocento, con parti in laterizio, colonne in legno, e due bei modiglioni con cherubini del primo Settecento, dovrebbe provenire dalla chiesa dei Cappuccini di Padova, senza ulteriori precisazioni (V. MILAN, *Schede* nn. 18-20, Centro Regionale di Documentazione del Veneto, 1990).

La provenienza di parte degli arredi dalla chiesa dei Cappuccini di Padova è riferita genericamente anche da Gabrielli, *Comunità...* cit., p. 30.

L'unico riferimento documentario alla chiesa dei Cappuccini compare tuttavia nella visita pastorale del vescovo Antonio Polin del 10 maggio 1884 dove si precisa che "l'elenco delle oltre 700 reliquie che questa chiesa custodisce sono tutte munite di intatti sigilli e quasi tutte vennero apportate dalla chiesa dei Cappuccini di Padova" (AVRO, Visite Pastorali B. 31, Vescovo Polin, 1884-1886, 10 maggio 1884).

Osti invece attribuisce la provenienza degli arredi sacri presenti a Baricetta, tra cui quattro campane, e l'organo, unicamente da San Giovanni di Verdara. (Osti, *Nel primo...* cit., p. 15). Dai documenti risulta che nel 1868 gli altari smontati erano depositati presso la chiesa di San Giuseppe (AVRO, Fondo Parrocchie, B. 33, *Baricetta 1817-1975*, 17 aprile 1868), e che vennero rimontati nelle cappelle laterali nel dicembre 1869 (AVRO, Fondo Parrocchie, B. 33, *Baricetta 1817-1975*, 16 dicembre 1869), senza tuttavia fare riferimento alla provenienza.

⁶ AVRO, Fondo Parrocchie, B. 33, *Baricetta 1817-1975*. AVRO, Visite Pastorali B. 31 Vescovo Polin, 1884-1886, 10 maggio 1884.

⁷ Archivio Parrocchia San Giuseppe, Baricetta, 22 ottobre 1867.

⁸ Domenico Marini giunto a Baricetta alla fine del 1866 rivestì il ruolo di parroco sino alla fine del 1869.

Già parroco di San Leo nel Montefeltro, fu personaggio colto, laureato in filosofia a Urbino nel 1843 e maestro di eloquenza sacra, come egli stesso dichiara in una lettera al vescovo di Adria, chiedendo di essere utilizzato altrove (AVRO, Fondo Parrocchie, B. 33, *Baricetta 1817-1975*, 19 settembre 1868), richiesta ribadita con più forza l'anno seguente (AVRO, Fondo Parrocchie, B. 33, *Baricetta 1817-1975*, 16 dicembre 1869).

⁹ Archivio Parrocchia San Giuseppe, Baricetta, *Elenco degli effetti sacri, mobili e suppellettili che vengono consegnati dal Sig. Parroco della Chiesa del Carmine in Padova R.do D.n Giuseppe Cheberle alla Fabbriceria della Chiesa di Baricetta. Dist. di Adria, Padova 22 ottobre 1867*. Il manoscritto che si compone di quattro fogli porta un primo elenco di novantatré voci e un secondo di diciassette.

suppellettili elencate sono in verità per la maggior parte indicate in modo generico, ma per una serie di arredi è precisata la provenienza dalla chiesa di San Giovanni di Verdara¹⁰, e alcuni dipinti si possono attribuire alla stessa chiesa per i soggetti rappresentati o il preciso rimando all'ambiente padovano¹¹. Si vedano a esempio tre quadri con le "immagini dei Santi dell'ordine dei P.P. Gesuiti", congregazione che, come è noto, dopo il 1815 era subentrata in San Giovanni di Verdara a quella dei Canonici Regolari Lateranensi, e un dipinto raffigurante il *Beato Gregorio Barbarigo*, oggi non più reperibili. Tra quelli elencati si conservano ancora in loco una *Sacra famiglia*, e un *San Luigi Gonzaga*, modeste opere databili tra Seicento e Settecento¹². Più interessante risulta essere un terzo dipinto, non citato specificatamente nell'elenco, raffigurante *l'Incoronazione di spine*, opera seicentesca ispirata a modelli giordaneschi¹³. Infine un crocefisso di grandi dimensioni di recente riferito al XIX secolo¹⁴, ma che, sotto spessi strati di colore e gesso, lascia intravedere una struttura ben più antica, che dopo un opportuno restauro sarà forse possibile riconoscere.

La conferma indiretta della provenienza di gran parte delle opere da San Giovanni di Verdara è suggerita dalla recente identificazione in ambito locale¹⁵ di due importanti dipinti, forse fra i tre indicati genericamente nell'elenco¹⁶, e già attribuiti a pittore veneto-emiliano dei primi decenni del Settecento¹⁷. Nei due grandi teleri posti ai lati dell'altar maggiore sono stati riconosciuti *La cena in Emmaus*

¹⁰ "Bussola nuova di abete per riparo alla porta maggiore della chiesa di S. Giovanni di Verdara. 10 bracciali di ferro che erano attaccati alle colonne della chiesa di S. Giovanni sud. 4 invetriate con lastre colorate che chiudevano la cappella del Collegio di S. Giovanni (quasi nuove). 2 portiere laterali all'altare sud (di noce in buon stato)". Archivio Parrocchia San Giuseppe, Baricetta, *Elenco... cit.*, c. 1, 3.

¹¹ I dipinti sono in gran parte indicati genericamente, in alcuni casi riportando solamente il numero dei pezzi o le dimensioni. In tutto si contano 14 dipinti: un primo gruppo è formato da 3 quadri senza alcuna altra specifica. Il secondo è più dettagliato: "1 quadro grande dipinto a olio in tela rappresentante la sacra famiglia con cornice di legno. 1 – ut sopra – rappresentante S. Luigi con cornice dorata liscia. 1 – ut sopra – rappresentante la Madonna della salute con cornice dorata. 2 quadri piccoli con cornice dorata che rappresentano due cuori. 2 quadri ovali rappresentanti S. Luigi e Beato Gregorio Barbarigo dipinti ad olio. 1 quadro con S. Giuseppe in tela grande. 1 quadro rappresentante la Concetta dipinta a olio in tela con cornice piccola. 3 quadri di media grandezza dipinti – ut supra – rappresentanti le immagini dei Santi dell'ordine dei P.P. Gesuiti con cornici nuove dorate" (Archivio Parrocchia San Giuseppe, Baricetta, *Elenco... cit.*, cc. 1, 2).

¹² NOÈ, *Numero unico... cit.*, pp. 16, 23.

¹³ Il dipinto, 84 × 124 cm, è attribuito a scuola bolognese del Seicento da V. MILAN, *Scheda n. 22*, Centro Regionale di Documentazione del Veneto, 1990.

¹⁴ NOÈ, *Numero unico... cit.*, p. 117.

¹⁵ NOÈ, *Numero unico... cit.*, pp. 17, 18, 23.

¹⁶ Nell'elenco citato al quarto posto compaiono con un certo rilievo "3 Quadri" di cui non viene indicato il soggetto.

¹⁷ V. MILAN, *Schede nn. 8, 11*, Centro Regionale di Documentazione del Veneto, 1990. I dipinti misurano ciascuno 330 × 500 cm.



Fig. 1 - Pietro Ricchi, *La cena in Emmaus*, chiesa di San Giuseppe, Adria (Ro), fraz. Baricetta.

(fig. 1) e il *Signore libera le anime del Limbo* (fig. 2) di Pietro Ricchi ricordati nel presbiterio di San Giovanni di Verdara dalle antiche guide di Padova¹⁸.

Com'è noto il monastero dei Canonici Regolari Lateranensi venne soppresso con decreto della Serenissima nel 1783 e le sue prestigiose collezioni confluirono in alcune delle più importanti raccolte civiche di Padova. Stessa sorte subì quasi 80 anni dopo la chiesa di San Giovanni di Verdara, soppressa nel 1866 con il Regno d'Italia¹⁹, e i suoi dipinti, con quelli del monastero, già incamerati nel 1783, andarono a formare uno dei nuclei più significativi del Museo Civico di Padova inaugurato nel 1857²⁰.

¹⁸ G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Padova*, Padova 1765, p. 184. P. BRANDOLESE, *Pitture sculture e architetture di Padova nuovamente descritte*, Padova 1795, pp. 193-194. G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia 1817, p. 117. P. FACCIO, *Nuova guida dei forestieri amatori delle belle arti per conoscere facilmente le cose più notabili che si trovano in Padova*, Padova 1818, p. 99.

¹⁹ CASORIA SALBEGO, *Per una storia...* cit., p. 232.

²⁰ G. BALDISSIN MOLLI, E. SACCOMANI, *Nota sulla costituzione della Pinacoteca Civica di Padova*, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, a cura di A. BALLARIN, D. BANZATO, Milano 1991, pp. 23-25. D. BANZATO, *Note sulla provenienza dei dipinti del Seicento e del Settecento dei Musei Civici di Padova*, 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, pp. 25-31. Al Museo tra i dipinti della pinacoteca del monastero compaiono l'*Adultera* di Padovanino e la *Cena in Emmaus* di Piaz-



Fig. 2 - Pietro Ricchi, *Il Signore libera le anime del Limbo*, chiesa di San Giuseppe, Adria (Ro), fraz. Baricetta

Il confronto con le dettagliate descrizioni delle guide sette e ottocentesche evidenzia come l'arredo pittorico della chiesa, costituito in primo luogo da importanti pale d'altare, sia quasi interamente confluito nelle civiche raccolte. All'appello tuttavia mancano alcune opere segnalate dalle fonti, ma escluse da Giovanni de Lazara che, nel 1793, era stato incaricato di redigere un elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova da sottoporre ai provvedimenti della Repubblica veneta in materia di tutela²¹: tra le opere mancanti si segnalano proprio i due grandi teleri di Ricchi posti sulle pareti del presbiterio e descritti da Rossetti nel 1780: "due quadroni laterali, l'uno che rappresenta la cena del Signore, in Emmaus; e l'altro, il Signore che libera l'anime sante del Limbo, entrambi sono del Lucchese, ma molto danneggiati dal tempo"²².

zetta. Tra quelli della chiesa, la pala di Pietro da Bagnara raffigurante la *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e sant'Agostino*, già sull'altar maggiore, poi nel coro, e quella sul secondo altare destro dedicato a Sant'Anna con la *Madonna con Bambino, san Giovannino e sant'Anna* dello stesso autore. Inoltre la grande *Crocefissione* di Stefano dell'Arzare, già su un altare di sinistra, poi in controfacciata, e ancora la pala con la *Resurrezione* di Pietro Ricchi, e quella di Giambattista Tiepolo raffigurante *San Patrizio vescovo*, infine le due pale di Pietro Rotari: *Sant'Ubaldo libera un ossesso* e la *Nascita della Vergine*.

²¹ A. DE NICOLÒ SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo. 1793-1795: Giovanni De Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXII, 1973 (1980), p. 82.

²² ROSSETTI, *Descrizione...* cit., p. 180.

I due dipinti erano ancora in loco nel 1817 quando Moschini nello stilare la sua guida della città osservava: “queste pitture si vanno perdendo, colpa della facilità del pennello e delle tette e oleose imprimiture, già di moda ai giorni nostri”²³. Evidentemente non ritenute di particolare pregio, le due grandi tele di Pietro Ricchi, a differenza della *Resurrezione* che l’artista aveva dipinto per un altare della stessa chiesa²⁴, forse anche in considerazione del loro cattivo stato di conservazione, vennero dunque escluse dal patrimonio da preservare e poste in vendita all’asta con altri beni della chiesa ritenuti di scarso valore, così come prevedevano le disposizioni di legge²⁵, e da allora sono state considerate perdute²⁶.

Il loro ritrovamento riveste un notevole interesse: si tratta infatti di una delle commissioni più prestigiose che l’artista lucchese realizzò a Padova, sia per l’importanza della chiesa cui le tele erano destinate, sia per l’impegno che opere di quelle dimensioni richiedevano. Inoltre esse vengono ad aggiungersi allo scarso catalogo dei dipinti di Ricchi ancora conservati a Padova: molti di quelli segnalati nelle chiese dalle guide della città sono infatti andati perduti²⁷.

La scoperta consente dunque di allargare le conoscenze su Pietro Ricchi,

²³ MOSCHINI, *Guida...* cit., p. 118.

²⁴ Il dipinto è venuto a far parte delle raccolte del Museo Civico di Padova nel 1866. A.M. SPIAZZI, *Scheda in Da Padovanino a Tiepolo...* cit., pp. 160-161, con bibliografia precedente.

²⁵ L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, “Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Memorie”, XXIII (1974), pp. 13-37. CASORIA SALBEGO, *Per una storia...* cit., p. 232.

²⁶ C. RIGONI, *Pietro Ricchi nel Veneto*, in *Pietro Ricchi 1606-1675*, a cura di M. BOTTERI OTTAVIANI, Milano 1996, p. 147. P. DAL POGGETTO, *Pietro Ricchi 1606-1675*, Rimini 1996, p. 408. A. M. SPIAZZI, *Scheda...* cit., pp. 160-161.

²⁷ Perdute risultano lo *Sposalizio della Vergine* e “alcuni quadri appesi attorno alla chiesa nell’alto” nella chiesa delle monache francescane di Santa Chiara. Analoga sorte subirono due grandi quadri posti dietro l’altar maggiore raffiguranti *Episodi della vita dei Santi Cosma e Damiano*, e una serie di altri dipinti di cui non viene segnalato il soggetto nella distrutta chiesa delle benedettine della Misericordia (ROSSETTI, *Descrizione...* cit., pp. 115, 246, 247). Nella stessa chiesa è segnalata anche una lunetta con la *Conversione di San Paolo* (P.L. FANTELLI, *Un’inedita guida pittorica di Padova*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXXVI (1987), p. 212). Nella chiesa del convento delle benedettine di San Bartolomeo è ricordata una pala con *Madonna con il Bambino, santa Giuliana e sant’Antonio da Padova*, pure perduta (ROSSETTI, *Descrizione...* cit., p. 91). Mentre sono ancora conservati nella chiesa degli Eremitani il *Cristo e l’adultera*, *La samaritana al pozzo* e *David ed il profeta Nathan* e le *Nozze di Cana* che Ricchi dipinse per la stessa chiesa di San Bartolomeo (Moschini, *Guida...* cit., p. 97). Sopravvissuto risulta anche il dipinto con le *Stimate di san Francesco*, nella Basilica del Santo (M. LUCCO, *Scheda in Sant’Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, catalogo della mostra, a cura di G. GORINI, Padova 1981, pp. 58-59), e le due lunette per la basilica di Santa Giustina raffiguranti *Gioele e Sisara* e *La Lotta di Giacobbe con l’angelo* (N. IVANOFF, *Il ciclo pittorico della scuola del Cristo presso la chiesa di San Marcuola a Venezia*, “Arte Veneta”, VI (1952), pp. 163-164).

figura originale nel panorama della pittura del Seicento, che, in occasione della mostra di Riva del Garda del 1997, è stato oggetto di un'importante rivalutazione²⁸. Personaggio di forte personalità e vaste conoscenze dovute forse proprio al suo continuo girovagare tra Milano e Brescia, Trento, Bergamo e Venezia, ma anche, come è stato di recente confermato, in Francia²⁹, l'artista lucchese è infatti considerato figura poliedrica tra le più originali del secolo³⁰.

Com'è noto l'artista trascorse l'ultima parte della sua vita a Venezia e sulla terraferma veneta: giunto nella città lagunare poco dopo il 1655, dove rimase fino al 1659, come riferisce Baldinucci, il pittore "se ne passò a Padova"³¹, dove probabilmente si trasferì, rimanendovi fino al 1662³². Un periodo lungo durante il quale Ricchi realizzò numerose opere nelle più importanti chiese della città, soprattutto in quelle degli ordini religiosi, la gran parte delle quali tuttavia, come si è detto, perduta.

La recente identificazione dei due dipinti di San Giovanni di Verdara, riavvicinati alla *Resurrezione*, oggi al Museo Civico, ha consentito la ricomposizione del nucleo originario delle opere commissionate al lucchese dai Canonici Regolari Lateranensi di Padova. Un nucleo importante utile a meglio delineare i caratteri della produzione più matura dell'artista che è stata spesso frettolosamente considerata in senso negativo riprendendo il giudizio di Baldinucci che in questa fase lamenta uno sgradevole stile "ammanierato"³³.

I due dipinti in esame mostrano rappresentazioni di ampio respiro, orchestrate scenograficamente e giocate su delicati toni schiariti, dove la composizione, affollata di figure, si sviluppa orizzontalmente secondo schemi ampiamente collaudati dall'artista e dove si riconoscono alcune sue tipiche formule compositive e altrettanto caratteristiche tipologie.

Benché siano in cattivo stato di conservazione³⁴, i due teleri appaiono tra le opere di maggior impegno e qualità tra quelle sopravvissute del periodo veneto.

Nel dipinto raffigurante *Il Signore libera le anime del Limbo*, la lumino-

²⁸ *Pietro Ricchi 1606-1675*, catalogo della mostra, a cura di M. BOTTERI OTTAVIANI, Milano 1996.

²⁹ R. CONTINI, *Découverte à Fléchères. Pietro Ricchi in Francia*, "Bulletin de l'Association Historiens de l'Art Italien", 4, 1997-1998, pp. 21-23. J.C. STUCCILLI, *Pietro Ricchi a Lyon: les fresques du château de Fléchères*, "Revue de l'Art", 4, 138, 2002, pp. 63-70.

³⁰ P. ROSENBERG, *Pietro Ricchi*, in *Pietro Ricchi 1606-1675*, catalogo della mostra, a cura di M. BOTTERI OTTAVIANI, Milano 1996, pp. 13-14.

³¹ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. RINALLI, Firenze 1845-1847, p. 105.

³² F. NACAMULLI, *Notizie su alcuni pittori operanti a Venezia nella seconda metà del Seicento*, "Arte Veneta", XLI (1987), pp. 185, 187.

³³ BALDINUCCI, *Notizie...* cit., p. 105.

³⁴ Le tele allentate presentano rotture e cadute di pellicola pittorica localizzate e soprattutto un generale offuscamento dei colori dovuto all'ossidazione delle vernici.

sa immagine del Salvatore avanza avvolta in un drappo portando per mano una delle anime salvate. La sua figura, non lontana da molte delle sue rappresentazioni del Risorto, crea una cesura che separa lo spazio in ombra da quello in luce, sottolineando il contrasto tra la terra e il cielo: a un paesaggio roccioso e cupo con le anime del Limbo che fuoriescono da una grotta, si contrappone un etereo concerto di angeli nei morbidi colori pastello. Anche quest'ultimo è un soggetto frequente nel repertorio di Ricchi, di cui viene offerta qui una versione di grande eleganza, caratterizzata da cadenze allentate, tipiche del periodo della maturità, ma dove il disegno conserva ancora una sua saldezza.

Lo stesso tono pacato e la medesima intonazione schiarita di colore distingue anche il secondo dipinto con *La cena in Emmaus*. La scena è ambientata all'aperto in un paesaggio essenziale definito da due tronchi d'albero con funzione di colonne, che inquadrano i pellegrini seduti alla mensa, e coglie il momento in cui i due apostoli manifestano lo stupore nel riconoscere Cristo. L'episodio che vede sullo sfondo l'incontro sulla strada di Emmaus, mette in evidenza le doti di narratore dell'artista, il quale arricchisce la scena con notazioni di genere: tra queste il cane in primo piano, il gruppo dei servitori, infine la graziosa bambina che fugge a mani alzate. Quest'ultima è una puntuale ripresa dalla *Natività del Battista* di Bergamo-Loreto, databile al 1650. I due dipinti sono ascrivibili allo stesso momento esecutivo della *Resurrezione* dipinta da Ricchi per la medesima chiesa. Il tema del *Risorto*, spesso affrontato da Ricchi, qui in una versione semplificata, condivide con i due grandi teleri la stessa solennità, il medesimo nitore del disegno e la chiarezza della composizione. La pala era stata riferita agli anni Settanta e messa in relazione con le tarde lunette di Santa Giustina, commissionate nel 1671³⁵, tuttavia sembra più congrua una datazione ai primi anni Sessanta, così come proposto da Dal Poggetto che colloca il dipinto dopo il 1660, ma prima del 1665, in coincidenza con il documentato soggiorno padovano³⁶. L'ipotesi, condivisa dalla critica successiva³⁷, sembra trovare conferma dall'esame delle due tele ritrovate: anche qui si distingue un'ancora solida definizione del disegno e una compattezza della materia che ben si accordano con la produzione intermedia del periodo veneto. Lo dimostra anche una certa affinità sia nell'impianto scenografico, sia nel ritmo della composizione, con il grande telero con la *Nascita della Vergine* realizzato da Ricchi per la chiesa veneziana delle Zitelle negli ultimi anni del suo soggiorno lagunare, poco dopo il 1664³⁸.

³⁵ IVANOFF, *Il ciclo pittorico...* cit., pp. 454-456.

³⁶ DAL POGGETTO, *Pietro Ricchi...* cit., p. 27.

³⁷ RIGONI, *Pietro Ricchi...* cit., p. 147; SPIAZZI, *Scheda...* cit., pp. 160-161.

³⁸ M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, pp. 64-65; G.M. PILO, *Pietro Ricchi a Venezia*, "Paragone", 427, 1985, p. 35; RIGONI, *Pietro Ricchi...* cit., p. 146.



Fig. 3 - Vasca acquasantiera, primo quarto del XVI secolo, chiesa di San Giuseppe, Adria (Ro), fraz. Baricetta.

Fig. 4 - Vasca acquasantiera, primo quarto del XVI secolo, chiesa di San Giuseppe, Adria (Ro), fraz. Baricetta.

Se i dipinti di Pietro Ricchi costituiscono un ritrovamento di indubbia grande rilevanza tra le opere riemerse nella parrocchiale di Baricetta, non è questa l'unica acquisizione importante: tra le sculture si segnala un pezzo di rara qualità che, pur in mancanza di riscontri precisi, per le sue peculiarità sembra riconducibile all'ambiente padovano.

Si tratta di un bacile di grandi dimensioni scolpito in un unico blocco di marmo rosso, forse diaspro, collocato di fronte all'altare di San Francesco, e finora passato inosservato (figg. 3 e 4). Al pezzo, chiaramente di recupero, viene attribuita ora la funzione di acquasantiera³⁹, poggiando su un fusto a balaustro con base cilindrica, probabilmente non pertinente. La vasca, leggermente ellissoidale, ha un corpo liscio, interrotto unicamente da una rientranza concava, che mette in risalto il bordo svasato. Due manici ad ansa, che accompagnano l'andamento liscio della vasca, sono formati da coppie di serpenti attorcigliati nascenti da mascheroni classici. Questi sono sovrastati da foglie affrontate, trattenute da nodi intrecciati. Le anse infine sono concluse da valve di conchiglia rivolte verso l'interno. I serpenti si sviluppano sul corpo della vasca dove le code si attorcigliano e accompagnano con il loro andamento sinuoso il bordo superiore del bacile.

La presenza dei serpenti suggerisce di identificare le magnifiche teste maschili dalle barbe a riccioli, di nitida fattura, con immagini del dio della medicina Esculapio, che guariva i malati e resuscitava anche i morti (fig. 5). Le

³⁹ La vasca, datata al XVII secolo, presenta un diametro di 100 × 76 cm. MILAN, *Scheda* n. 23, Centro Regionale di Documentazione del Veneto, 1990.



Fig. 5 - Vasca acquasantiera, particolare raffigurante la *Testa di Esculapio*, chiesa di San Giuseppe, Adria (Ro), fraz. Baricetta.

dimensioni insolitamente monumentali, l'originalità e la straordinaria raffinatezza dell'incisione di questo elegante marmo, e soprattutto il carattere spiccatamente pagano dell'opera, chiaramente ispirata nelle forme ai modelli dell'antichità romana, suggeriscono una datazione entro il primo quarto del Cinquecento, mettendola in relazione con l'ambiente umanistico padovano di quegli anni, di cui Riccio fu il maggior esponente. Specialmente la presenza di alcuni elementi decorativi quali i serpenti attorcigliati, il mascherone e la conchiglia, richiama alcuni esempi classici, in primo luogo il *Vaso di Torlonia* del Museo Torlonia di Roma, opera nota e modello per colti esemplari cinquecenteschi. Analoghi motivi compaiono nel famoso *Bacile con serpenti* in bronzo del Kunsthistorisches di Vienna datato al secondo quarto del XVI secolo e attribuito all'ambiente di Padova⁴⁰ che, pur realizzato con tecnica e materiale diversi, costituisce un confronto calzante a sostegno di una provenienza padovana dell'esemplare in esame.

L'ipotesi che il bacile provenga più specificatamente da Verdara appare plausibile se si considera che a partire dal XV secolo per opera del cardinale Antonio Correr e dei dotti umanisti succedutisi nel priorato, il monastero divenne un importante centro di studi collegato agli ambienti umanistici di Padova e all'Uni-

⁴⁰ M. LEITHE-JASPER, *Scheda in Donatello e il suo tempo. Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 2001, p. 216.

versità di Medicina, come testimoniano le prestigiose raccolte ricordate dalle fonti comprendenti anche avori antichi, monete, bronzi antichi e moderni, e cose “d’Antiquaria”⁴¹. È noto inoltre che nelle raccolte viridiane erano confluiti anche alcuni pezzi della collezione di Marco Mantova Benavides⁴². Il monastero lateranense era d’altra parte legato agli ambienti artistici più colti e aggiornati della città come documentano le tombe con effigi di umanisti e artisti, tra cui il Riccio stesso, che un tempo formavano un vero pantheon all’interno della chiesa⁴³. L’ipotesi che una vasca contraddistinta da un carattere spiccatamente pagano potesse essere destinata fin dall’origine a una chiesa e aver avuto la funzione di acquasantiera sembrerebbe dunque da una parte confermare la provenienza solo da un centro di cultura classica quale era San Giovanni di Verdara, dall’altra sostenere la precoce datazione proposta, precedente il Concilio di Trento.

Mancano in ogni caso precisi riscontri documentari. Forse, benché l’indicazione sia vaga, il bacile potrebbe essere identificato con uno dei due “cattini di marmo grandi” sostenuti da piedistalli in legno indicati nel citato elenco del 1867 che documenta gli acquisti dal demanio di Padova⁴⁴. È d’altra parte difficilmente spiegabile in altro modo la presenza di un pezzo di tale importanza tra gli arredi di una parrocchiale ottocentesca di provincia.

A poco dopo la metà dell’Ottocento è invece databile una raffinatissima piccola pala raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i santi Francesco e Antonio con ai piedi santi dell’ordine francescano* (f 6) che nel panorama rovigino dell’epoca si qualifica come una delle presenze più significative⁴⁵. Il dipinto è collocato sull’altare di San Francesco che fu istituito nel 1857 con legato di Francesco Rossi, ma la sua realizzazione nel 1863 risulta ancora ostacolata da carenza di fondi⁴⁶.

Anche in questo caso, in analogia con le altre opere giunte a Baricetta nel 1867, si è supposto che il dipinto provenga da una chiesa padovana, ben-

⁴¹ CASORIA SALBEGO, *Per una storia...* cit., p. 231; M. DE VINCENTI, *Schede* nn. 97-172, in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all’Ottocento*, a cura di D. BANZATO, F. PELLEGRINI, M. DE VINCENTI, Venezia 2000, pp. 169-192.

⁴² I. FAVARETTO, *Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides, 1695*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXI (1972), pp. 34-164.

⁴³ DE VINCENTI, *Schede* nn. 97-172, in *Dal Medioevo...* cit., p. 190.

⁴⁴ Archivio Parrocchia San Giuseppe, Baricetta, *Elenco...* cit., c. 4.

⁴⁵ Nel tradizionalista ambiente della provincia di Rovigo si segnalano nel duomo di Rovigo la pala di *Santa Filomena* del veneziano Odorico Politi commissionata nel 1838, e l’affresco di Sebastiano Santi nella cattedrale di Adria. A. ROMAGNOLO, *Rovigo*, in *La pittura nel Veneto. L’Ottocento*, I, Milano 2002, pp. 377-407.

⁴⁶ Il legato istituito da Francesco Rossi fu Marco prevedeva la destinazione di cinquecento talleri erogati a favore della vedova Giovanna Rossi, la quale alla sua morte avrebbe dovuto destinarli per erigere un altare dedicato a San Francesco nella futura chiesa di Baricetta. AVRO, Fondo Parrocchie, B. 33, *Baricetta 1817-1975*, carte sparse anni 1857, 1863.



Fig. 6 - Pompeo Marino Molmenti (att.), *Madonna con il Bambino tra i santi Francesco e Antonio con ai piedi santi dell'ordine francescano*, chiesa di San Giuseppe, Adria (Ro), fraz. Baricetta.

ché manchino supporti documentari a sostegno della tradizione locale secondo la quale, probabilmente anche in considerazione del soggetto rappresentato, la pala dovrebbe provenire dalla chiesa dei Cappuccini di Padova⁴⁷. Ma se il tema trattato appare perfetto per una chiesa cappuccina, non si può escludere che il dipinto sia stato eseguito per la parrocchiale di Baricetta o che qui comunque vi sia giunto all'epoca dell'inaugurazione della chiesa, in un momento molto prossimo alla sua esecuzione⁴⁸. Presumibilmente ancora una volta l'iniziativa si deve ai contatti e all'intelligenza del parroco Domenico Marini, personaggio colto in grado di apprezzare modi espressivi aggiornati sulle ultime novità che andavano maturando in quegli anni all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Il dipinto, di bella invenzione, di grande eleganza cromatica, e soprattutto di straordinaria qualità tecnica, infatti è opera riconducibile all'ambiente veneziano della metà dell'Ottocento. Accanto all'esplicito omaggio alla grande tradizione veneta del Cinquecento, che costituì uno degli elementi qualificanti della rinnovata Accademia, si colgono i segni del nuovo indirizzo verista che a Venezia avrebbe trovato piena realizzazione dopo gli anni Settanta.

La piccola pala rivela infatti un preciso gusto nell'accostarsi e nel reinterpretare i grandi maestri del Cinquecento veneto, sia nell'adozione di formule compositive, come appare evidente nell'impianto classico della composizione, ma anche nella scelta dei modelli formali: si veda la *Madonna con il Bambino* di chiara impronta belliniana, o il gruppo dei francescani ai piedi della Vergine ispirato in modo palese a quello degli apostoli dell'*Assunta* di Tiziano.

Come è noto Tiziano fu l'artista più copiato nell'Ottocento: ne è prova il lungo studio che accompagnò l'elaborazione della monumentale pala dell'*Assunta* realizzata da Michelangelo Grigoletti tra il 1846 e il 1854 per la cattedrale di Esztergom in Ungheria, opera ispirata al capolavoro tizianesco, pur senza esserne una copia fedele⁴⁹. Del dipinto si conserva un modello che offre una variante del tema⁵⁰, e che rivela alcune affinità di ordine formale con la piccola pala di Baricetta. Tuttavia si tratta solo di somiglianze tipologiche: la sobrietà con cui è concepito il nostro quadro si distacca in modo netto dalla smagliante pala di Esztergom, rivelando un atteggiamento concettualmente diver-

⁴⁷ GABRIELLI, *Comunità...* cit., p. 30; NOÈ, *Scheda n. 6*, in *Numero unico...* cit., p. 15.

⁴⁸ Presumibilmente la pala venne collocata in chiesa nel 1868 quando l'edificio risulta finalmente dotato degli altari laterali, come dichiara il parroco Marini in una sua lettera al vescovo di Adria. AVRO, Fondo Parrocchie, B. 33, *Baricetta 1817-1975*, 16 dicembre 1869.

⁴⁹ G. M. PILO, *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di G.M. PILO, p. 159, Milano 1971; V. GRANSINIGH, *Scheda in Michelangelo Grigoletti*, catalogo della mostra a cura di G. GANZER, Udine 2002, p. 66.

⁵⁰ Il dipinto è conservato presso il Museo Civico di Pordenone. Pilo, *Michelangelo Grigoletti...* cit., p. 159.

so, prossimo nei toni raccolti a una sensibilità seicentesca. Il dipinto dei francescani è infatti connotato da un'intonazione pacata cui si accorda la sobrietà delle scelte cromatiche, giocate unicamente nei toni caldi del bruno, e appare caratterizzato da una luce naturalistica di grande efficacia che colpisce i volti dei frati facendone risaltare le espressioni. Sia nella raffinata gamma di colori e nello studio del chiaroscuro, sia nella forte intonazione patetica che distingue i personaggi, il dipinto dunque, partendo dai grandi modelli della tradizione veneta, sembra far propria la lezione della pittura del Seicento, né appaiono lontane alcune suggestioni piazzettesche. Non a caso, del resto, il dipinto è stato finora attribuito a un ignoto pittore veneto del XVII secolo⁵¹.

L'accurata definizione dei volti dei frati, ottenuta attraverso l'uso accorto della luce, evidenzia lo sforzo della caratterizzazione e rivela indubbie qualità ritrattistiche, offrendo un prezioso repertorio di vecchi barbuti. La vena realistica che affiora nelle figure si fa più esplicita nel misurato brano di natura morta in primo piano, con il bastone, il sacco e il libro con il teschio, in perfetto spirito francescano.

Ma l'elemento caratterizzante di questo dipinto è rappresentato dalla straordinaria abilità esecutiva che affiora nella preziosità della materia e nella precisione delle finiture, un'abilità sorprendente se si considerano le ridotte dimensioni della paletta⁵². I dieci frati che si affollano nella zona inferiore del quadro sono infatti descritti con una minuzia miniaturistica apprezzabile particolarmente nei particolari dei volti ma che affiora anche nella precisione con cui sono descritte le pieghe dei bellissimi sai che, sotto le spesse ossidazioni⁵³, lasciano intuire una raffinata sinfonia di bruni. Lo stesso tocco accuratissimo definisce le figure di san Francesco dal bel profilo tagliato nitidamente, e soprattutto l'estatico sant'Antonio dalle mani sensibilissime. Le caratteristiche grafiche della pittura e la suggestione suscitata da alcune figure, oltre al richiamo puntuale a Giovanni Bellini⁵⁴, non così frequente all'epoca, suggeriscono l'ac-

⁵¹ MILAN, *Scheda* n. 22, Centro Regionale di Documentazione del Veneto, 1990. NOÈ, *Scheda* n. 6, in *Numero unico...* cit., p. 15.

⁵² La pala a olio su tela misura 188 × 100 cm. La tela di supporto a trama diagonale non è troppo sottile e presenta una preparazione a gesso e colla di colore chiaro, secondo la prassi ottocentesca. La pellicola pittorica appare integra con spessori di colore ben definiti. Le recenti indagini radiografiche cui il dipinto è stato sottoposto a cura della Soprintendenza al Patrimonio Storico Artistico ed Etnografico di Verona, Vicenza, Rovigo, hanno rivelato un disegno preparatorio nitido e ben definito di grande qualità.

⁵³ Il dipinto presenta una tela di supporto allentata lungo i bordi, localizzate cadute di colore in corrispondenza di alcuni graffi superficiali, inoltre si osserva uno spesso strato di vernici ingiallite e ossidate. Non è stata rilevata traccia di precedenti restauri.

⁵⁴ Per l'oratorio di villa Papadopoli a Villanova di Treviso Pompeo Molmenti dipinse un affresco raffigurante *Madonna con il Bambino* (1835-1840) ispirato in modo diretto alla *Madonna Giovanelli* ora all'Accademia di Venezia, si veda L. IEVOLELLA, *Pompeo Marino Molmenti, dall'accademia al realismo, Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 25, 2001, pp. 235-236.

costamento alla pittura di Pompeo Marino Molmenti, figura chiave nell'evoluzione della pittura veneziana dell'Ottocento, e personaggio di primo piano nell'ambiente dell'Accademia, dove insegnò per oltre quarant'anni, ma di cui tuttavia solo di recente si è ricostruito un primo catalogo delle opere⁵⁵.

Si tratta in ogni caso di un'opera che si discosta dal repertorio conosciuto delle opere sacre, alle quali l'artista si era dedicato intorno agli anni Cinquanta, caratterizzate da un tono più accademico e quasi sempre incentrate su figure di santi isolati. Il dipinto rivela invece maggiore sintonia con alcune composizioni di carattere storico e con certi ritratti cui l'artista si dedicò dagli anni Sessanta, oltre che per la meticolosità della pittura, per il tono della composizione e l'intensità espressiva raggiunta attraverso la luce. Un'ipotesi attribuita avvalorata dal fatto che i nobili Papadopoli, grandi mecenati e tra i maggiori committenti di Molmenti, possedevano vastissime proprietà nel territorio di Adria⁵⁶, e che Angelo Papadopoli proprio intorno a quegli anni fu per numerose legislature il deputato di Adria.

Si tratta di una proposta che attende una verifica da un restauro che possa restituire una lettura completa dei valori formali e delle qualità cromatiche di questo documento esemplare dell'Ottocento veneto. Così come si auspica possano essere recuperati i due grandi teleri di Pietro Ricchi che con il magnifico bacile di marmo sono approdati in questo luogo perduto sulle rive del Canal Bianco, e riaffiorati a testimoniare una storia passata.

⁵⁵ IEVOLELLA, *Pompeo...* cit., pp. 221-285.

⁵⁶ *Ville della provincia di Rovigo*, a cura di B. GABBIANI, Venezia 2000, p. 102.

SILVIA RONCUCCI

Canova, Cesarotti e l'“omeromania” padovana agli inizi dell'Ottocento

Soggetti omerici nella decorazione di interni a Padova

La vivacità politica e culturale di Padova tra Settecento e Ottocento è dimostrata dalla diffusione delle idee democratiche, dall'apertura agli apporti stranieri, inglesi e francesi *in primis*, e dal rinnovamento architettonico, caratterizzato da importanti interventi urbanistici ed edilizi. Tra i protagonisti di primo piano vanno ricordati Andrea Memmo, ideatore del Prato della Valle, gli architetti Tommaso Temanza, Giannantonio Selva e Domenico Cerato, promotori delle prime forme di neoclassicismo edilizio¹, artisti come Antonio Novelli, artefice della decorazione dei palazzi Pisani e Zigno, e intellettuali come Melchiorre Cesarotti.

Decisiva per l'aggiornamento artistico fu la presenza *in spiritu* di Antonio Canova. E questo non solo perché Padova accoglieva importanti raccolte di gessi canoviani – tra cui spiccavano quelle di Daniele Degli Oddi, di Alessandro Papafava e di Girolamo Zulian – che avrebbero avuto anche la funzione di incoraggiare i giovani a conoscere le novità artistiche e testimoniare la costante vitalità dell'arte veneziana, ma anche per la persistenza di legami epistolari tra l'artista che incarnava lo spirito stesso del neoclassicismo e illustri cittadini patavini (oltre ai citati si possono menzionare Tommaso degli Obizzi e Daniele Francesconi), che concorsero a tenere vivo un rapporto estetico-culturale con l'Urbe. A Canova vanno aggiunti altri animatori della vita artistica padovana di quegli anni, come il pittore Teodoro Matteini, che soggiornò in città tra il 1799 e il 1807 (anno in cui si recò a Venezia per insegnare all'Accademia di Belle Arti al tempo diretta dal Cicognara), o Francesco Albèri, autore di un *Discorso sul disegno* (1810) basato sulle categorie dell'estetica neoclassica, che visse a Pado-

¹ Al Temanza si deve la facciata dell'Oratorio di Santa Margherita (1748) in via San Francesco, al Selva Palazzo Pisani, e al Cerato – collaboratore scelto dal Memmo per l'esecuzione del progetto originale del Prato della Valle – la trasformazione della Torlonga medievale del castello di Padova nell'osservatorio astronomico dell'università. In merito vedi C. SEMENZATO, *L'architettura neoclassica a Venezia e Padova*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, n. 13, 1971, p. 145; G. BRESCIANI ALVAREZ, *Architettura a Padova*, Padova 1999, pp. 386-387, 406 e 540 e L. PUPPI (a cura di), *Guide di Architettura: Padova*, Torino 2000, pp. 150, 164-166 e 170.

va tra il 1806 e il 1810, dedicandosi all'insegnamento di Principi del disegno per il corso di ingegneria e architettura all'università, fino a che la soppressione della cattedra padovana non lo costrinse a recarsi a insegnare Figura a Bologna. Contemporaneamente uscì l'edizione padovana della *Encyclopédie méthodique*², nacquero i primi giardini all'inglese o quelli di gusto antiquario³, e la moda dell'antico si diffuse tra i collezionisti locali. Il fenomeno non si interruppe certo con l'avvento della Restaurazione. Anzi, dopo il Congresso di Vienna la città intraprese nuove iniziative urbanistiche, che si concretarono con il completamento del Prato della Valle e con le opere realizzate dal genio dell'architetto Giuseppe Jappelli. Le vicissitudini politiche di fine secolo e il tormentato passaggio dalla Repubblica Veneta all'amministrazione napoleonica prima e austriaca poi, si erano rivelate vantaggiose per la ricca borghesia padovana, prevalentemente dedita al commercio e protesa alla ricerca di un avanzamento sociale, mentre anche l'aristocrazia andava assumendo atteggiamenti di stampo borghese. Furono proprio queste categorie a decidere di rinnovare le proprie dimore rendendole più funzionali, in linea con gli ultimi *trend* artistici, e chiamando a lavorarvi architetti e decoratori degni di nota. Tra questi gli architetti Antonio Noale, autore di alcune palazzine di gusto neoclassico, Angelo Sacchetti, collaboratore di Jappelli, e i pittori di formazione veneziana Giuseppe Borsato, Pietro Moro, Francesco Hayez e Giovanni De Min. Non a caso i cicli decorativi furono intrapresi sulla scia dell'ornamentazione del Palazzo Reale e di altri edifici privati veneziani, ma Padova si distinse dalla città lagunare per una vera e propria "omeromania" di inizio Ottocento, che dette vita a un'inconsueta proliferazione di cicli pittorici di tema omerico o connessi alle vicende degli eroi omerici⁴.

Nei secoli precedenti non erano mancate celebrazioni figurative degli eroi troiani, soprattutto del mitico fondatore Antenore – la cui effigie scolpita da Francesco Andreosi nel 1776 compare fra gli uomini illustri del Prato della Valle – protagonista di diversi cicli decorativi tra Cinque e Seicento⁵. Ma è dalla

² Si tratta dell'edizione pubblicata dalla Tipografia del Seminario Vescovile a partire dal 1784. In merito vedi P. GNAN (a cura di), *Un affare di dinaro, di diligenza, di scienza. L'edizione padovana dell'Encyclopédie méthodique (1784-1817)*, Padova 2005.

³ Un esempio significativo è la villa di Altichiero, dove sculture di gusto classico, egizio o settecentesco si mescolano in un bosco all'inglese. In merito vedi G. PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova*, "Antologia di Belle Arti", 1979-80, p. 55.

⁴ Per la storia politica, culturale e artistica di Padova tra Settecento e Ottocento si vedano G. CRISTOFANELLI, *Della coltura padovana di fine secolo. Sullo scorcio del secolo XVIII e nei primi del XIX*, Padova 1905, pp. 123 sgg.; PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova...* cit., pp. 55-56 e 59-62; S. ZUFFI, *Hayez nella cultura artistica padovana del primo Ottocento*, in F. MAZZOCCA, *Hayez dal mito al bacio*, Venezia 1999, p. 41 e G. POLI, *Padova*, in G. PAVANELLO (a cura di), *La pittura in Veneto, L'Ottocento*, Milano 2002, pp. 127-129.

⁵ Vicende di Antenore sono affrescate da Luca Ferrari da Reggio nella Villa Selvatico-Emo di Capodilista a Battaglia Terme (1650 ca.) e all'interno della Loggia del Consiglio di Padova, dove compare *La fondazione della città* dipinta dal bolognese Pietro Antonio da Torri nel 1667.

fine del XVIII secolo che esplode la mania omerica, che si esprime non solo nelle bizzarre feste e banchetti allestiti in onore del poeta greco⁶, ma anche nel ricorso a temi desunti da Omero nell'ornamentazione di interni, ad esempio nei palazzi Speroni Alvarotti Polcastro De Benedetti, Zabarella, Duse Masin, Papafava dei Carraresi, Oselladore e infine nel Casino Fasolo.

Non si può ignorare che debba aver giocato un ruolo significativo per la diffusione della passione omerica la presenza a Padova di una personalità di rilievo come quella di Melchiorre Cesarotti (1730-1808), intellettuale di amplissima cultura che insegnò al seminario e all'università, ebbe rapporti con studiosi di tutta Europa e si dedicò a innumerevoli scritti dalle tematiche più diverse, tra cui il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, il *Saggio sulla filosofia del gusto* e il fondamentale *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785), e traduzioni, come le *Poesie di Ossian* (uscite nel 1763 e poi ampliate nel 1772 e nel 1801). Ma il Cesarotti che più ci interessa è il traduttore dell'*Iliade*, autore di ben tre versioni, una letterale in prosa e una poetica in endecasillabi sciolti pubblicate a Padova tra il 1786 e il 1794, e la cosiddetta “terza *Iliade*”, uscita nel 1795 e nata dalla volontà di emendare il testo omerico dagli elementi bassi e imperfetti e conferirgli valenze teologiche e morali. In questo modo Cesarotti trasformò l'*Iliade* in una “tragedia epica”, che produce nel lettore un piacere analogo a quello di chi assiste a un vero dramma: destando il timore e la compassione del fruitore tramite i casi dolorosi del protagonista, lo si sprona a percorrere la strada della giusta misura, una volta placatosi il turbine delle passioni. Lo scioglimento, che coincide con la morte di Ettore – figura centrale nel testo cesarottiano, perché tollera il male (vale a dire il comportamento di Paride) e compie un'azione sbagliata (l'assassinio di Patroclo) e per questo deve essere punito – esprime il messaggio morale del testo⁷.

Il ciclo più completo sul mito di Antenore, di autore ignoto, consta di un fregio ad affresco conservato al primo piano nell'ex convento di Santa Maria dei Servi, ora dimora privata con accesso da via Rialto, in una sala che un tempo probabilmente fungeva da biblioteca, datato tra la fine del XVI secolo e gli inizi del secolo successivo. Inoltre, nel monumento al vescovo Giustiniani, Antonio Canova raffigura l'allegoria di Padova scrivente che poggia i piedi su un basamento su cui compare Antenore che fonda la città di Padova. Il monumento è riprodotto in una placchetta di avorio dello scultore padovano Giuseppe Rizzoli (1825). Si segnala poi che Francesco Scoto nel suo *Itinerario ovvero nova descrizione de' viaggi principali d'Italia* (1670) parla di affreschi che un tempo si trovavano a Palazzo Zabarella, dove comparivano immagini dei fondatori di Padova tra cui Antenore. In merito vedi F. PELLEGRINI, *La fortuna del mito di Antenore nella cultura figurativa padovana dal Cinquecento all'Ottocento*, in G. ZAMPIERI (a cura di), *Padova per Antenore*, Padova 1990, pp. 251-277 e S. GULLÌ, *Un ciclo di affreschi sulla fondazione di Padova*, “Padova e il suo territorio”, XXII (2007), n. 127, pp. 4-8.

⁶ In merito vedi A. BALBI, *La traduzione montiana dell'Iliade*, Roma 1992, p. 18. La Balbi riferisce inoltre che il fenomeno nell'Ottocento si manifestò anche a Roma, soprattutto nei colti ambienti letterari dell'Urbe.

⁷ Per le traduzioni dell'*Iliade* di Cesarotti vedi P. RANZINI, *Verso la poetica del sublime: l'estetica “tragica” di Melchiorre Cesarotti*, Pisa 1988 e ID., *Dalla traduzione alla critica e alla poetica, l'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, in G.

Palazzo Speroni Alvarotti Polcastro De Benedetti

Palazzo Speroni Polcastro De Benedetti presenta una ricca decorazione, per lo più databile agli inizi dell'Ottocento, recentemente sottoposta a restauri che hanno riportato alla luce anche pitture non precedentemente note⁸. L'edificio attuale, frutto dell'unificazione e modifica di strutture realizzate tra il XV e il XVIII secolo, divenne proprietà dei Polcastro nel Settecento. Con l'estinzione della casata fu venduto dagli eredi Polcastro a Francesco Salvadego nel 1841; poi divenne proprietà di Leonilde Treves de' Bonfili e in seguito dei De Benedetti. Tra la fine del Settecento e gli inizi del secolo successivo si ebbero due fasi di intervento per volere del conte Girolamo Polcastro, la prima nel 1794, anno in cui fu aggiunta un'ala all'edificio in occasione delle nozze con la prima moglie Caterina Papafava (sorella di Francesco e Alessandro), la seconda quando il Polcastro riprese possesso del palazzo, che era stato sede del governo austriaco, e provvide ad ammodernarlo tra il 1815 e il 1817.

All'interno dell'edificio lavorarono gli artisti Giovanni De Min (autore degli *Amori di Giove* nello stanzino da bagno) e Giovanni Battista Canal (Venezia, 1745-1825)⁹, mentre tra gli architetti coinvolti nei lavori di ripristino figurano Luigi Canonica e Giuseppe Jappelli. Al Canal si deve un salottino con un fregio monocromo raffigurante i *Trionfi di Napoleone* – soggetto celebre all'epoca, soprattutto in seguito alla produzione di Appiani per il Palazzo Reale di Milano tra il 1801 e il 1803 – e tre medaglioni ovali sulle porte entro un'incorniciatura rossa. I medaglioni, con *Il ritorno di Telemaco ad Itaca*, la *Danza dei figli di Alcino* e *Briseide consegnata agli araldi*, sono databili attorno al 1816-17 oppure al 1818, se furono realizzati in occasione del matrimonio fra Girolamo e Caterina Cecilia Querini Stampalia, sposata in seconde nozze dopo la prematura morte della prima moglie. Girolamo Polcastro (1763-1839), gentiluomo e letterato in contatto con Cesarotti, che gli fece da precettore, e con l'abate Giuseppe Toaldo – professore di Astronomia, Meteorologia e Geografia all'Università di Padova – fu autore de *La Napoleonide*, ovvero *La Francia salvata* (1810-1813), poema epico in undici canti a verso sciolto, riguardante la spedizione di Napoleone in Egitto, il suo ritorno in patria e la successiva elezione a console. L'opera forse spiega anche l'interesse per la raffigurazione

BARBARISI e G. CARNAZZI (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano 2002, pp. 403-435.

⁸ Si tratta di un salone con affreschi che risalgono probabilmente al XVII secolo e presentano sfondi architettonici e figure femminili all'interno di nicchie raffiguranti le scienze e le arti.

⁹ Per la biografia dell'artista vedi scheda dell'artista in G. BRIGANTI, *La pittura in Italia, Settecento*, Milano 1989, p. 649 e in PAVANELLO, *La pittura in Veneto... cit.*, pp. 673-674. Per notizie su De Min vedi nota 31.

dei trionfi napoleonici nella saletta affrescata dal Canal¹⁰. Attualmente, nonostante i restauri che hanno interessato l'intero edificio, questa sala versa in uno stato di conservazione non ottimale e non è facile leggere i monocromi omerici che appaiono strettamente ispirati ai rilievi canoviani, anche se la disposizione dei personaggi nell'affresco *Briseide consegnata agli araldi* è speculare rispetto a quella del Canova. Quest'ultimo fu quindi il punto di riferimento del Canal, ma a sua volta, com'è ampiamente noto e testimoniato da lettere dello stesso artista, un padovano – Melchiorre Cesarotti – era stato il modello per la visione delle storie omeriche dello scultore possagnese¹¹.

Palazzo Zabarella

Più o meno negli stessi anni dovette collocarsi la decorazione, in gran parte distrutta, di Palazzo Zabarella¹², per il quale Francesco Hayez¹³ realizzò alcuni affreschi tra cui *Ettore che rimprovera Paride* (1818 ca.). Il pa-

¹⁰ In merito alla decorazione del palazzo vedi L. RIZZOLI, *Napoleone Bonaparte a Palazzo Polcastro ora De Benedetti*, Padova 1930, pp. 19-22; R. MARCONATO, *La famiglia Polcastro (secoli XV-XIX). Personaggi, vicende e luoghi di storia padovana*, Padova 1999, pp. 197-199; P.L. FANTELLI, *La decorazione di Palazzo Speroni Alvarotti Polcastro De Benedetti*, “Padova e il suo territorio”, n. 16, febbraio 1991, p. 17; PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova...* cit., nota 40, p. 72 e POLI, *Padova...* cit., nota 22 p. 163. Notizie del Polcastro e della sua famiglia si trovano in CRISTOFANELLI, *Della coltura padovana...* cit., pp. 35-51; RIZZOLI, *Napoleone Bonaparte a Palazzo Polcastro...* cit., pp. 5-19 e L. SESLER, *La famiglia Polcastro e il palazzo in via Santa Sofia*, “Padova e il suo territorio”, XVII, n. 98, agosto 2002, pp. 10-11.

¹¹ In merito vedi la celebre lettera dell'8 febbraio 1794 inviata da Canova a Melchiorre Cesarotti, in cui l'artista tradisce tutto il suo debito nei confronti della traduzione del dotto padovano (riportata in G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, p. 83; ID., *Antonio Canova: i bassorilievi “Rezzonico”*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, n. 73, 1984, nota 7 p. 148 e F. MAZZOCCA, *Antonio Canova, i bassorilievi della collezione Rezzonico*, Rozzano 1993, p. 4). Un'altra lettera, con attestazioni di stima verso Cesarotti, era stata precedentemente inviata all'architetto Selva da Bassano il 29 luglio 1792 ed è riportata in G. PAVANELLO, *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Venezia*, “Arte in Friuli Arte a Trieste”, n. 15, 1995, nota 39 p. 184. Oltre all'*Iliade* cesarottiana la biblioteca del Canova accoglieva *La Iliade di Omero, tradotta in compendio ed in prosa, illustrata con brevi annotazioni, le quali accennano i luoghi omessi o abbreviati, espongono il preciso testo letterale e facilitano la intelligenza del poema*, Roma, Appresso Giò Desideri, 1789, edizione italiana con incisioni, a cura di ALESSANDRO VERRI, e l'*Odissea* latina tradotta da Joshua Barnes ed edita a Cambridge presso Cornelio Crownfield nel 1711. In merito vedi A. DAL NEGRO (a cura di), *La biblioteca di Canova tra collezione e ricerca*, Possagno 2007, pp. 67-69.

¹² Risalente al XII-XIII secolo, Palazzo Zabarella – un tempo proprietà dei Carraresi e passato agli Zabarella verso la fine del XIII secolo – è stato sottoposto nel tempo a diversi cambiamenti, soprattutto nel Cinquecento e nell'Ottocento. La distruzione della dimora di Giacomo e Anna Zabarella, che accoglieva gli affreschi di Hayez, è avvenuta a causa dei bombardamenti subiti da Padova nel 1944. In merito alle fasi costruttive del palazzo vedi D. BANZATO e E. PIETROGRANDE, *Brevi note su Palazzo Zabarella*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXXI, (1982), pp. 71-84 e A. DI MAURO, *Palazzo Zabarella, prima e oggi*, “Padova e il suo territorio”, XII, n. 65, febbraio 1997, p. 11.

¹³ La bibliografia inerente al pittore è ovviamente sterminata, per notizie basilari sulla sua biografia vedi scheda dell'artista in PAVANELLO, *La pittura in Veneto...* cit., pp. 744-745.

lazzo subì grandi cambiamenti a partire dai primi anni dell'Ottocento, quando il conte Giacomo, ultimo degli Zabarella ad abitare l'edificio, in seguito alle nozze con la contessa Anna Ferri, decise di modificare gli ambienti della sua dimora. Il matrimonio ebbe luogo nel 1802 e da subito lo Zabarella chiamò l'architetto Daniele Danielelli, allievo del Cerato e al tempo docente di Architettura Civile e Militare all'università, a lavorare assieme a un gruppo di artisti che tra il 1818 e il 1819 avrebbero conferito un sobrio aspetto neoclassico all'edificio, con una decorazione finalizzata a celebrare le virtù dell'antica famiglia Zabarella. Si tratta dei pittori Giovanni Bor-sato, titolare della cattedra di Ornato presso l'Accademia di Venezia, Giovanni Carlo Bevilacqua e Francesco Hayez, che avevano collaborato precedentemente per la decorazione di Palazzo Papadopoli e del Palazzo Reale di Venezia¹⁴. Hayez arrivò a Padova nel 1818 dopo una formazione romana nello studio di Canova e la collaborazione con Pelagio Palagi per la decorazione della galleria di Palazzo Torlonia. Il suo intervento a Palazzo Zabarella riguardava il gabinetto circolare e una stanza più ampia con un *Trionfo della saggezza degli dei dell'Olimpo* nel soffitto, racchiuso in una cornice circondata da finti cassettoni esagonali e tondi con rilievi a monocromo e putti. I pannelli riportati, parte degli affreschi di Hayez, si trovano ora nella stanza del camino. In uno dei cassettoni figura, come si è accennato, *Ettore che rimprovera Paride* (fig. 1), tema che l'artista riproporrà nel dipinto del 1828-30 per la Sala della Musica di Palazzo Treves a Venezia (olio su tela, commissionato dalla famiglia Treves e ora a Venezia, collezione privata)¹⁵.

È stato osservato che a Padova opera l'"Hayez frescante neoclassico" dalla maniera leggera, delicata e raffinata, che si ispira ai modelli antichi e in parte alle graziose tempere e ai bassorilievi di Canova, ed è assai differente, nonostante una certa solidità disegnativa, dal "pittore di storia" nazionale¹⁶.

¹⁴ A Palazzo Papadopoli Hayez affrescò tre *Storie di Socrate* e un fregio di amorini nel gabinetto del commerciante greco Giovanni Papadopoli, mentre a Palazzo Reale dipinse alcune scene connesse all'*Iliade*, quattro medaglioni con *Teti immerge Achille nello Stige*, *Teti riceve da Vulcano le armi di Achille*, *Giove e Giunone*, *Mercurio dona a Paride il pomo della Discordia*, ora staccati e in deposito al Museo Correr. In merito vedi G. PAVANELLO, *Hayez frescante neoclassico*, "Arte Veneta", n. 31, 1977, nota 3 p. 277 e ID., *Hayez decoratore a Venezia e Padova*, in M.C. GOZZOLI e F. MAZZOCCA, *Hayez*, Milano 1983, pp. 45 e 50-51.

¹⁵ Dipinto che influenzò altre interpretazioni del tema, come l'affresco di Giuseppe Frasccheri nel Palazzo Reale di Genova realizzato attorno al 1847.

¹⁶ Per la decorazione di Palazzo Zabarella cfr. PAVANELLO, *Hayez frescante neoclassico...* cit., nota 9 pp. 278-279; ID., *La decorazione neoclassica a Padova...* cit., p. 61; M. MAFFEI, *Dal Rinascimento al Neoclassico*, in G. CAGNONI et al., *Palazzo Zabarella*, Padova 1996, p. 50; A. DI MAURO, *Tra Ottocento e Novecento* in *ivi*, pp. 60-69; ID., *Palazzo Zabarella, prima e oggi...* cit., pp. 10-11; ZUFFI, *Hayez nella cultura artistica padovana...* cit., pp. 42 e 184.

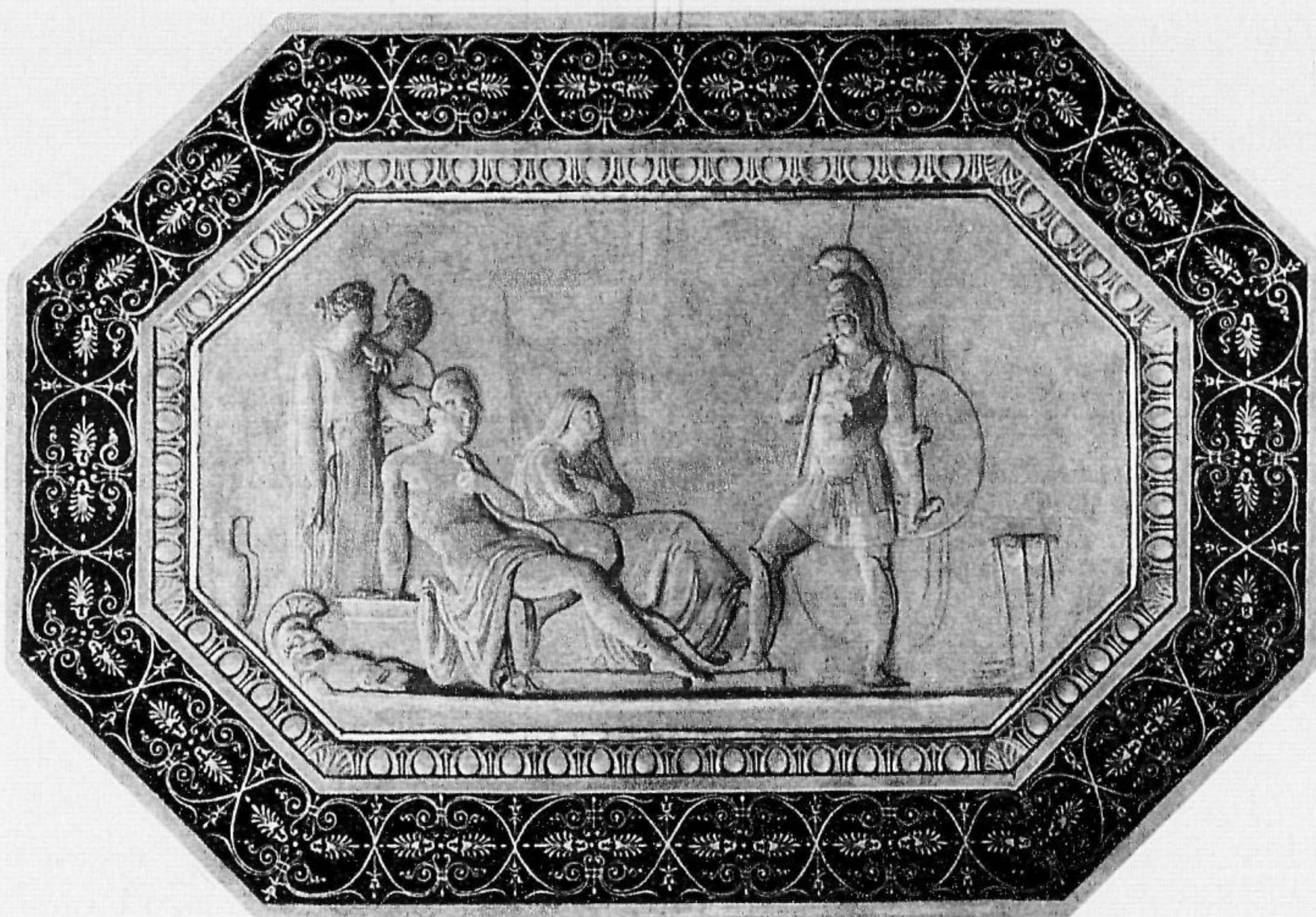


Fig. 1 - Francesco Hayez, *Ettore che rimprovera Paride*, 1818 ca., affresco staccato, Padova, Palazzo Zabarella.

Appare evidente anche l'eco di modelli scultorei, come il rilievo di medesimo soggetto realizzato da Bertel Thorvaldsen nel 1809¹⁷.

Il rimprovero rivolto da Ettore al fratello (*Iliade* VI, vv. 312-368), reo di essersi dato alla fuga nel bel mezzo del duello con Menelao, complice l'intervento di Afrodite, e di starsene inattivo tra le ancelle di Elena, costituisce il momento di maggior contrasto etico tra i due fratelli, simbolo uno della *pietas* – rispetto e amore verso gli dei, la patria e la famiglia – e l'altro dell'*empietà*, della mollezza di carattere e del disimpegno.

Le raffigurazioni antiche del brano, a cui gli artisti potevano ispirarsi, non sono numerose, soprattutto in confronto a quelle che vedono Paride impegnato nell'infausto “giudizio”, nelle vicende amorose con Elena e nel duello con Menelao.

Si tratta sostanzialmente di pitture vascolari e di un'immagine del codice

¹⁷ A Thorvaldsen si devono alcuni disegni e rilievi del medesimo soggetto, tra cui un disegno datato 1804, il gesso originale del 1809 e uno del 1837 (conservati a Copenaghen, Museo Thorvaldsen). In merito vedi J.B. HARTMANN e K. PARLASCA, *Antike motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, Tübingen 1979, p. 142; la scheda di D. HELSTED in E. DI MAIO, B. JØRNAES (a cura di), *Bertel Thorvaldsen, 1770-1844; scultore danese a Roma*, Roma 1989, pp. 219-221; J.B. HARTMANN, *Motivi antichi nell'arte di Thorvaldsen*, in *ivi*, p. 64.

omerico ambrosiano, con Elena velata assisa in trono ed Ettore nell'atto di rimproverare Paride¹⁸. Nel testo le parole rivolte da Elena a Ettore dimostrano che la donna, rispetto al suo deprecabile amante, è molto più consapevole dei propri errori. Questa è anche l'opinione di Cesarotti, che concorda con Anne Dacier e Alexander Pope sul fatto che Elena sia una figura diversa da Paride, che mostra pentimento, senso dell'onore e sentimenti più nobili¹⁹. Non a caso tra Settecento e Ottocento il tema ebbe grande diffusione in Italia e fu oggetto di molte illustrazioni²⁰.

Palazzo Duse Masin

Più o meno coeve ai lavori di Hayez a Palazzo Zabarella sono le *Storie dell'Iliade* che occupano la sala centrale del secondo piano di Palazzo Duse Masin, affacciato sulla magnifica scenografia del Prato della Valle. La decorazione del palazzo, forse anche per la posizione e lo studiatissimo arredamento, è davvero esaltante, compresa l'aura classica delle sette scene, realizzate da Sebastiano Santi (Murano, 1789 - Venezia, 1866)²¹, tratte dall'*Iliade: Euribate e Taltibio tolgono Briseide ad Achille, Achille si rifiuta di combattere, Patroclo chiede le armi di Achille, Achille giura di vendicare Patroclo* (fig. 2), *Teti con le armi di Achille, Achille armato si accinge a scendere in campo contro i Troiani e Giunone e Minerva vanno in soccorso dei Greci*.

La datazione è confermata dalla somiglianza con le opere dello stile giovanile dell'artista e da un documento di saldo di pagamento al Santi del 6 Aprile 1823, conservato nell'archivio Duse Masin, per opere eseguite nel 1819, anno in cui furono realizzate tutte le decorazioni del palazzo²².

Secondo Giovanna Poli tali decorazioni manifesterebbero un legame con le tempere canoviane, diffuse al tempo tramite incisioni²³, anche se a

¹⁸ Si veda il riferimento a questi esempi in F.T. INGHIRAMI, *Galleria omerica, o raccolta di monumenti antichi, esibita dal Cavalier Francesco Inghirami per servire allo studio dell'Iliade e dell'Odissea*, Fiesole 1829-31, pp. 165-167 e 237-238.

¹⁹ In merito all'opinione di Cesarotti, che a sua volta riferisce il pensiero di Pope e Dacier, si veda M. CESAROTTI, *L'Iliade di Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'Abate Melchior Cesarotti insieme col volgarizzamento letterale del testo in prosa*, Padova 1786, vol. 3, nota 3 pp. 504-505.

²⁰ Ad esempio si occuparono del tema la pittrice svizzera Angelika Kaufmann, gli scultori John Flaxman e François Rude, Gaspare Landi – pittore piacentino –, il toscano Pietro Benvenuti e Tommaso Minardi, amico di Hayez.

²¹ Per la biografia dell'artista vedi scheda in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia, Ottocento*, Milano 1991, p. 1008 e in *La pittura in Veneto... cit.*, pp. 810-811.

²² Cfr. PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova... cit.*, nota 35 p. 71; ID., *Hayez decoratore a Venezia e Padova... cit.*, p. 46 e scheda della Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto n. 05/00013641.

²³ POLI, *Padova... cit.*, p. 129.



Fig. 2 - Sebastiano Santi, *Achille giura di vendicare Patroclo*, 1819 ca. (particolare), affresco. Padova, Palazzo Duse Masin.

noi pare indubbia la volontà di utilizzare il monocromo a imitazione dei bassorilievi antichi. Questi affreschi si concentrano su Achille e il suo rapporto con Patroclo e Briseide, in una visione concettuale opposta rispetto all'idea cesarottiana di leggere l'*Iliade* come un testo focalizzato sulla morte di Ettore, e paiono collegarsi più alla concezione montiana del testo omerico come teatro delle gesta dell'eroe per eccellenza, Achille.

Tra le scene raffigurate compaiono infatti *Briseide consegnata agli araldi di Achille*²⁴ e *Teti porta le armi ad Achille che piange la morte di Patroclo*. Il primo tema ebbe grande diffusione tra il XVIII e il XIX secolo assieme all'*Ira di Achille*, in quanto origine dell'azione del poema ed espressio-

²⁴ La sottrazione di Briseide da parte di Agamennone costituisce infatti, come evidenzia Maria Grazia Ciani, un vero e proprio *vulnus* inferto ad Achille alla luce delle regole del codice aristocratico, perché la donna non è tanto l'amante dell'eroe, ma la parte più preziosa del suo bottino di guerra, il *ghéras* riconosciuto dalla comunità guerriera come segno del suo prestigio. Si tratta dunque di un affronto pubblico ad Achille e del misconoscimento del suo valore, che gli consente di trasgredire all'ubbidienza giurata ad Agamennone e, in virtù del suo rango principesco e semidivino, di abbandonare la guerra e richiedere alla madre Teti la riparazione del torto subito. Le conseguenze dell'accordo tra madre e figlio ricadranno su tutto l'esercito greco in base a un destino ineluttabile. In merito vedi M.G. CIANI, *Leggere l'Iliade*, in A. BOTTINI e M. TORELLI, *Iliade*, Milano 2006, p. 24.

ne del carattere del pelide²⁵, e di esso rimangono numerose raffigurazioni antiche da cui gli artisti dell'epoca potevano trarre ispirazione²⁶.

La morte di Patroclo è la seconda grande ferita subita dall'eroe acheo e il motivo del suo ritorno in battaglia, finalizzato alla vendetta sull'assassino dell'amico, Ettore.

Tra Settecento e Ottocento si scelse di raffigurare soprattutto il momento della consegna delle armi da parte di Teti ad Achille – illustrato inoltre in esemplari antichi che i contemporanei dovettero conoscere anche tramite i vari cataloghi omerici²⁷ – che piange sul corpo di Patroclo.

Senza raggiungere il delicato patetismo di John Flaxman (York, 1755 - Londra, 1826)²⁸, che nell'incisione del medesimo soggetto, pur nel contegno formale, si concentra sul dolore di Achille (letteralmente riverso sul corpo di Patroclo, mentre Teti gli consegna lo scudo, e due astanti si dolgono per la morte del meneziate), la maggior parte degli artisti tende a raffigurare Patroclo sul letto con accanto Achille, seduto o in piedi circondato dai greci, che accoglie la madre con le armi divine, come nel caso dell'opera del Santi.

²⁵ D. WIEBENSON, *Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art*, "Art Bulletin", n. 46, 1964, p. 25. Omero si limita a sottolineare come Briseide abbandoni la tenda di Achille "contro voglia" (ἀεχουσα, *Iliade*, I, v. 348). Le traduzioni sette-ottocentesche danno invece maggiore enfasi e colore al momento del distacco. Si veda, ad esempio, la versione poetica di Cesarotti: "[...] dall'interna stanza (della tenda) / lenta lenta ne vien Briseide bella / iscolorata di dolor la guancia. / La rimenan gli araldi, essa più volte / languido, incerto al suo signor diletto / volge lo sguardo, e s'incammina a stento" (vol. I,1, vv. 487-492). Quindi qui Briseide non solo lascia la tenda contro voglia, ma volgendo indietro lo sguardo più volte, come accade in molte opere figurative, compreso il citato rilievo di Canova che sarà preso a modello da molti altri artisti. A Palazzo Duse Masin invece il Santi, più fedele ad Omero, presenta Briseide che esprime uno sguardo più contenuto nel dolore per l'abbandono della tenda di Achille.

²⁶ Tra queste il noto dipinto della Casa del Poeta Tragico di Pompei derivante da un originale della pittura greca di epoca tardoclassica (IV stile, epoca flavia, 50-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale) e una immagine del codice omerico ambrosiano. Per notizie sul dipinto vedi la scheda di M. BORRIELLO in G. SENA CHIESA e E. ARSLAN (a cura di), *Miti greci, archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004, p. 49, mentre per la seconda opera vedi INGHIRAMI, *Galleria omerica...* cit., p. 76.

²⁷ Si vedano gli esempi riportati in INGHIRAMI, *Galleria omerica...* cit., pp. 91-105, tra cui un vaso greco appartenente alla collezione di Sir William Hamilton nel primo volume della sua raccolta inciso da D'Hancarville.

²⁸ Per notizie biografiche essenziali su Flaxman vedi R. ESSICK e L. LA BELLE (a cura di), *Flaxman's illustrations to Homer; drawn by John Flaxman engraved by William Blake and others*, New York 1977, pp. 5-8; D. IRWIN, *John Flaxman, 1755-1826, sculptor, illustrator, designer*, London 1979, p. 68; J. LYLE, *John Flaxman and the outline style in Rome, 1785-1800*, in C. ROSSITER WALZER, *The Anglo-American artists in Italy*, Santa Barbara 1982, pp. 104-108; S. SIMMONS, *Flaxman and Europe, the outline illustrations and their influence*, New York 1984, pp. 67-71 e M.G. MASCIA, *John Flaxman scultore e disegnatore*, in A. DE PAZ e G. MARCON, *Dal romanticismo alla scapigliatura, percorsi e figure dell'arte del XIX secolo*, Napoli 1997, pp. 15-20.

Palazzo Papafava de' Carraresi

L'appartamento Impero di Palazzo Papafava de' Carraresi negli anni Venti dell'Ottocento accolse affreschi e rilievi tratti da *Iliade* e *Odissea*. La decorazione dell'appartamento del palazzo, da poco acquistato dalla famiglia Trento, fu voluta da Alessandro Papafava (1784-1861), colto aristocratico di formazione giuridica, amante dei monumenti e delle opere d'arte antica. Alessandro era figlio di Giacomo e della famosa Arpalice, il cui salotto a fine Settecento fu animato dalle personalità più in vista dell'aristocrazia padovana e non, soprattutto di ideologia democratica, tanto da essere denominato l'“unione dei giacobini” – in opposizione a quello della contessa Leopoldina Ferri, frequentato da ufficiali del presidio austriaco. Dopo una formazione al collegio dei nobili di Praglia, sotto la guida dell'abate Giuseppe Barbieri, all'epoca degli sconvolgimenti rivoluzionari Alessandro e il fratello Francesco furono incoraggiati dalla madre ad avere esperienze di studio all'estero. Soggiornarono insieme in Ungheria, all'Università di Pest, a Dresda e a Londra; poi Alessandro tra l'ottobre del 1803 e tutto il 1804 si trasferì a Roma, dove sarebbe tornato anche in seguito. Rientrò a Padova nel 1805 per procedere all'acquisto del palazzo già Trento, operazione inizialmente complicata dalla necessità di annullare il contratto fra gli ex proprietari e Niccolò e Antonio Vigodarzere. Subito dopo iniziarono i lavori di restauro che si svolsero dal 1807 al 1809.

Il fascino delle vestigia antiche dell'urbe classica e cristiana, della campagna romana, la conoscenza di artisti e intellettuali locali, in particolare l'opera e la personalità di Canova, sono l'argomento delle lettere inviate da Alessandro al fratello in quel periodo, piene di notizie e giudizi interessanti sulla situazione artistica del tempo. Alessandro fu una figura emblematica dell'ambiente culturale padovano dei primi dell'Ottocento, in contatto con un ampio circolo di artisti e intellettuali di stampo democratico, dedito ad agraria, botanica, belle arti, architettura (a lui si deve infatti il disegno del giardino del palazzo padovano e il parco della villa di Frassanelle)²⁹.

L'occasione per rinnovare la decorazione del palazzo cittadino fu fornita dalle nozze di Francesco e Luisa Buoncompagni Ottoboni dei duchi di Fiano, giovane colta e intenditrice d'arte, svoltesi nel 1817 a Roma, dove i neosposi

²⁹ Per notizie sulla famiglia Papafava e la situazione politica e culturale dell'epoca vedi M. BONATO, *Vita dei fratelli Francesco e Alessandro Papafava Antonini dei Carraresi*, Padova 1890; CRISTOFANELLI, *Della coltura padovana...* cit., p. 84; P.L. FANTELLI, *Per una storia del collezionismo a Padova nell'Ottocento*, “Padova e la sua provincia”, XXII (nuova serie), aprile-maggio 1976, nn. 4-5, pp. 4-5 e note 9 e 10 p. 12 e G. MONTELEONE, *Padova tra Rivoluzione e Restaurazione, 1789-1815*, Padova 1997.

si erano conosciuti. Pare che l'evidente uniformità stilistica che contraddistingue l'edificio, indubbiamente dovuta alla mente di un unico progettista, sia da attribuirsi proprio ad Alessandro (probabilmente coadiuvato nell'allestimento da Giannantonio Selva), che a differenza del fratello, interessato esclusivamente agli affari economici familiari, profuse nel palazzo tutti gli elementi di gusto neoclassico acquisiti durante il soggiorno romano, con grande raffinatezza in ogni minimo dettaglio³⁰.

L'appartamento consta di un salone rettangolare, detto di Canova, un salotto emiciclico, una saletta e una stanza da letto, un piccolo bagno e una saletta semicircolare. La sala emiciclica è affrescata con scene dell'*Iliade* di Giovanni De Min³¹ e l'anticamera è ornata di bassorilievi raffiguranti episodi tratti dall'*Odissea*, opera degli scultori Luigi Zandomeneghi, Rinaldo Rinaldi e Luigi Ferrari, ispirati forse da Ippolito Pindemonte. Da diversi anni infatti il Pindemonte, la cui versione completa dell'*Odissea* fu data alle stampe a Verona nel 1822, era in contatto con alcuni membri della città, tra cui il conte Costantino Zacco – letterato e grande amico di Melchiorre Cesarotti, che aveva conosciuto nel 1798 e

³⁰ Per la decorazione del palazzo vedi B. BRUNELLI, *Un appartamento neoclassico a Padova*, "Dedalo", n. IX, 1928-29, pp. 41-50, 56 e 58; M. CHECCHI, L. GAUDENZIO e L. GROSSATO, *Padova, guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961, pp. 607-615; PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova...* cit., pp. 61-62 e nota 38 p. 72; POLI, *Padova...* cit., pp. 129-131. Un breve riferimento si trova anche in L. PUPPI e F. ZULIANI, *Padova, case e palazzi*, Venezia 1997, pp. 203-205.

³¹ Giovanni De Min (Belluno, 1786 - Tarzo, 1859) lasciò molte prove delle sue capacità artistiche a Padova, dove lavorò nei palazzi Papafava e Polcastro, al Casino Fasolo, a Palazzo Revedin-Rovelli, al palazzetto Gaudio con soggetti mitologici – tra cui le perdute *Storie di Amore e Psiche*, accanto a *Erminia che trova il pastore* e *Angelica che dona l'armilla*, tratte dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso e dall'*Orlando Furioso* dell'Ariosto – a Palazzo Barbaro-Moschini con le scene di divinità olimpiche e personaggi minori e a Palazzo Rusconi-Lanza (*Trionfo di Bacco* e *Nozze di Bacco e Arianna*). Affrescò inoltre l'*Apoteosi del Canova* a Palazzo Crescini-Trieste (1826-27) e l'*Apoteosi di Rossini* nel distrutto Palazzo Treves de' Bonfili (1822). Tra gli ultimi lavori padovani di De Min ci fu la decorazione della "sala greca" del Caffè Pedrocchi dove affrescò l'*Uomo di Platone*. Per la biografia di De Min e in particolare i lavori padovani vedi G. PALUDETTI, *Giovanni De Min, 1786-1859*, Udine 1959, pp. 51-59 e 114-146; G. DAL MAS, *Giovanni De Min, pittore riscoperto*, "Padova e il suo territorio", 3, 1988, n. 16, pp. 32-35; ID., *Giovanni De Min (1786-1859)*, Belluno 1992, pp. 19-60 e 149-158, e ZUFFI, *Hayez nella cultura artistica padovana...* cit., p. 42. In PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova...* cit., nota 38 p. 72, si parla del contratto dell'8 agosto 1820 fra De Min e Alessandro Papafava, in cui sembra che i lavori nel salotto stile impero fossero già iniziati ma non terminati e che il nobile padovano dovesse ancora pagare De Min. Il documento è conservato nel Museo di Arte Medievale e Moderna di Padova (Inv. Disegni n. 179) che sul verso ha un disegno con il *Compianto di Adamo ed Eva sul corpo di Abele* (Inv. Disegni n. 1624), riportato anche in DAL MAS, *Giovanni De Min...* cit., p. 158, su cui vedi anche la scheda di S. GRANDESSO, in F. PELLEGRINI (a cura di), *Da Giovanni De Min a Emilio Greco. Musei Civici di Padova - Disegni del Museo d'Arte - XIX-XX secolo*, Padova 2005, pp. 73-74. Per i temi omerici vedi nel medesimo testo il disegno del Rinaldi a p. 91, n. 35 e quelli di De Min a p. 204, nn. 307 e 308.

con cui Pindemonte manterrà una amicizia trentennale, testimoniata da un ricco carteggio –, Cesarotti e la stessa contessa Papafava. Durante i numerosi spostamenti tra Verona e Venezia agli inizi dell'Ottocento Pindemonte sostava spesso a Padova e coglieva l'occasione per far visita agli amici³².

I critici concordano sul fatto che negli affreschi omerici³³ di Palazzo Papafava (1820 ca.) De Min abbia dato il meglio di sé³⁴ e in effetti, rispetto alla tradizione prevalentemente ornamentale rappresentata da Bevilacqua, Borsato e Moro, gli affreschi di De Min sottolineano un'umanità energica che predomina sull'ornato della sala e gli ambienti rappresentati, uno interno e uno ester-

³² In merito vedi B. MONTANARI, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte libri sei*, Venezia 1834, p. 108 e N.F. CIMMINO, *Ippolito Pindemonte e il suo tempo*, Roma 1963, vol. I, pp. 50 e 86. È interessante notare la notizia riportata in B. MONTANARI, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte...* cit., p. 107 e nell'introduzione di E. CARMELINI a *Odissea di Omero tradotta da Ippolito Pindemonte con cenni intorno alla questione omerica e al traduttore*, Milano 1890, p. 12, secondo la quale, durante il soggiorno in Inghilterra alla fine del XVIII secolo, Pindemonte presentò il progetto di 18 quadri che potevano essere desunti dall'*Odissea*. L'idea pare fosse nata in seguito al viaggio in Francia, durante il quale era rimasto deluso per non aver potuto vedere un bassorilievo con la figura di Ulisse conservato al Louvre, di cui aveva sentito parlare, e i distrutti affreschi del Primaticcio a Fontainebleau con *Storie di Ulisse*. Alla fine Pindemonte irruppe in una specie di sfogo e incitò gli artisti a scegliere temi tratti dall'*Odissea* per ovviare a queste lacune. I rilievi Papafava, come si è visto, sono tratti dall'*Odissea*, ma oltre a ciò raffigurano episodi che coincidono con momenti toccanti della versione di Pindemonte, come il libro VI con la storia di Nausicaa o Penelope che blocca il canto di Femio (libro I, vv. 325-344).

³³ De Min non era nuovo alle tematiche omeriche. Nel 1809 nella casa della contessa Teresa De Rudio Navata a Belluno aveva realizzato quattro ovali tra cui *Telemaco, accompagnato da Mentore, siede a colloquio con Calipso e le racconta le sue disavventure* e *Minerva compare a Diomede intento a curarsi una ferita e lo rimanda in battaglia*, andati distrutti. In seguito a Palazzo Revedin-Rovelli ora Miatto a Padova dipinse un *Laocoonte e Ulisse uccide i Proci* (1828). Esiste inoltre un disegno con la *Partenza di Pisistrato e Telemaco da Troia* (224 × 344 mm, penna, inchiostro a seppia, acquerellato in grigio, Gabinetto di Disegni e Stampe del Museo Correr) che fa pensare che nel Palazzo Vigodarzere (Seminario patriarcale di Venezia) sia stato progettato e realizzato questo affresco. A destra in basso compare la scritta “Nella vaga montò sedia Telemaco / E allato Pisistrato / di Nestore” dal Canto III dell'*Odissea*. Il disegno, per i legami con gli affreschi Papafava, è datato 1820. In merito cfr. DAL MAS, *Giovanni De Min...* cit., pp. 156-158 e 187-190 e scheda di G. PAVANELLO in E. BASSI et al, *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, Venezia 1978, p. 270. A queste osservazioni va aggiunto che il dipinto con la *Strage dei Proci* mostra anche una vaga eco della incisione di tema corrispondente tratta dalla *Odissea* di Flaxman (1793), in parte nella composizione, in parte nell'espressione dei volti delle figure dei Proci, ma soprattutto nella palese citazione del cadavere su cui Odisseo appoggia un piede, che dovrebbe appartenere ad Anfinomo.

³⁴ Cfr. DAL MAS, *Giovanni De Min...* cit., p. 150. Tra i contemporanei che mostrarono grande ammirazione per questi affreschi va citato Antoine-Claude Pasquin, detto Valery, alto funzionario dei beni culturali in Francia, conservatore-amministratore delle biblioteche della corona fino al 1830 e poi bibliotecario del Palazzo di Versailles e Trianon, che in una delle sue opere, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826-28 ou L'indicateur italien*, stampata in 5 volumi a Parigi nel 1831-37, definisce Casa Papafava “le plus belle maison de Padoue” (la notizia è riportata in D. BOVO, *Un francese a Padova*, “Padova e la sua provincia”, XXII, nuova serie, n. 12, dicembre 1976, p. 5). Interessante anche il giudizio dell'abate Giannantonio Moschini il quale in *Articoli di Belle Arti dell'Ab. Moschini tradotti in tedesco e inseriti nel giornale* (Biblioteca Civica di



Fig. 3 - Giovanni De Min, *Diomede bloccato da Zeus*, 1820 ca., affresco. Padova, Palazzo Papafava de' Carraresi.

Fig. 4 - Giovanni De Min, *Ettore che rimprovera Paride*, 1820 ca., affresco. Padova, Palazzo Papafava de' Carraresi.

no, un gineceo e un campo di battaglia. Indubbiamente la lunga pratica accademica spinse l'artista verso interessi per la pittura di storia, piuttosto che gli ornati meno impegnativi, che pur usa a palazzo Papafava nel salottino del Canova. Anche successivamente nelle sue decorazioni a fresco la figura umana tende a prevalere sull'ornato.

L'affresco con *Diomede bloccato da Zeus* (fig. 3), soggetto inconsueto nelle raffigurazioni artistiche di tema omerico, è dominato dalla natura selvaggia e dal fulmine lanciato da Giove per bloccare l'eroe acheo. Nonostante gli elogi di intellettuali come l'abate Moschini³⁵, il dipinto non ha goduto sempre di giudizi esaltanti. Già Pietro Selvatico aveva criticato l'opera³⁶, Giuliano Dal Mas riprende il giudizio di Giovanni Paludetti che la definisce "torbida, molle e fu-

Padova, BP 2537, c 135 r e v) riferisce che "per accendere la fantasia del pittore, non potevano far meglio i Signori Papafava che dargli in mano il poema dell'*Iliade* di Omero, quel poema che è fonte inesauribile di grandiosissimi argomenti agli occhi [...]. I soggetti che prende a trattare sono Ettore che giunge improvviso alla stanza di Elena, dove Paride attende a far lisce le sue armi; e Diomede che ad onta del proprio coraggio è costretto a fuggire per la forza dei fulmini che gli vengono lanciati da Giove. La scelta stessa di questi due soggetti, l'uno di tutta gentilezza l'altro di tutto orrore, dimostra che il pittore è ingegnoso, perché l'occhio dei riguardanti si compiace sempre della varietà, che dà piacere con il suo contrasto, e la esecuzione dichiara poi che il pittore è idoneo ugualmente a sentire e rappresentare le tante diverse vicende e circostanze della fortuna e della natura". Un elogio degli affreschi uscì anche nella "Gazzetta di Milano" del 15 aprile 1830. In merito vedi DAL MAS, *Giovanni De Min...* cit., nota 30, p. 69.

³⁵ Il Moschini (c 136 v e c 137 r) dice che "questa scena sì varia e sì tremenda viene rappresentata qui dal De Min in maniera che sorprende; e questa mischia d'inordinati combattenti e quel disordine di cavalli e quella varietà d'affetti e di situazioni che dovevano derivare dalla terribile circostanza, il pittore gli seppe valorosamente dipingere, ma la penna non gli saprebbe sì facilmente descrivere".

³⁶ La critica si trova in P. SELVATICO, *Arte ed artisti. Studi e racconti*, Padova 1863, p. 340. È interessante notare che Selvatico riporta la notizia secondo cui De Min, benché poco colto e di origine popolare, leggeva le traduzioni italiane di Omero, Ovidio, Virgilio e Plutarco, cercando di ricordare i tratti che potevano essere utili all'arte. In merito vedi *ivi*, pp. 332-355.

ligginosa”, il disegno dei nudi non sempre elegante, la composizione arruffata e il chiaroscuro eccessivo, mentre ritiene più soddisfacente l'altro dipinto, in cui ogni personaggio rispetta il proprio spazio vitale e in cui “certo, si rimane sorpresi dalla solennità dello sfondo architettonico, così grave, imperioso e solenne, e dalla fragilità, e non grandiosità, delle figure che vi sono campite con la loro grazia intima e placida, con la loro flessuosa, gentile e triste piacevolezza. Ma nessun particolare stridente e straordinario attira la nostra attenzione: tutto nel campo pittorico è facile; tutto si snoda con sommessa armonia; gli elementi narrativi trapassano da uno all'altro personaggio, stendendo un nastro di sottile candore, formando un fregio di composta verecondia”³⁷. Le figure vivono della loro bellezza, Elena “si sveglia dal suo sogno di amore” e si esprime attraverso i movimenti del corpo accompagnata dalle ancelle³⁸. Se l'elogio di questo affresco è più che giustificato, non sembra d'altra parte corretto il giudizio negativo del primo dipinto, in cui emerge il gusto già romantico dell'artista nell'utilizzo suggestivo della luce, i cui bagliori ed effetti di controluce ricordano opere come il *Giuramento dei Sassoni a Napoleone* di Pietro Benvenuti (1813) o il *Sogno di Ossian* di J.A. Dominique Ingres (dipinto nel 1813 per il Quirinale, ora al Musée Ingres di Montauban), con cui il pittore bellunese ha in comune anche la compattezza formale di gusto neorinascimentale.

È doverosa inoltre un'analisi più approfondita dei richiami formali che suscita il magnifico *Ettore che rimprovera Paride* (fig. 4)³⁹, ambientato all'interno del palazzo troiano, vivacemente decorato con dipinti e rilievi scolpiti. A destra Ettore alza il braccio verso il fratello con atteggiamento severo, mentre questi se ne sta appoggiato su una sedia⁴⁰, a sinistra siede Elena, attorno le ancelle troiane. L'affresco è ricco di suggestioni antiche: i mobili con grifoni, cigni e zampe leonine che sembrano usciti dagli scavi di Pompei, o ancor meglio dalle botteghe di Chippendale o Percier e Fontaine, il candelabro bronzeo con cigni a sinistra, ma anche rinascimentali, come la donna a sinistra vista dal retro mentre porta una cesta sulla testa, chiaro omaggio all'*Incendio di Borgo* affrescato da Raffaello nelle stanze vaticane⁴¹. Alle scene presiede la statua di Venere con il pomo, accompagnata da Amore e seduta su un alto piedistallo decorato con amorini (non a caso a sinistra si vede un rilievo con le figure di Venere, Amore, Atena e forse Giunone, allusivo all'antefatto del conflitto, il giudizio di Paride). Un'impostazione compositiva

³⁷ Citazioni da PALUDETTI, *Giovanni De Min...* cit., rispettivamente pp. 117 e 119.

³⁸ DAL MAS, *Giovanni De Min...* cit., p. 152.

³⁹ L'opera è ampiamente descritta dal Moschini (c 135 v e c 136 r e v).

⁴⁰ A questa posizione, derivante dalla posa del *Ganimede* di Prassitele, si ricorse spesso all'epoca (Flaxman, David, Ingres ecc.).

⁴¹ La stessa citazione si trova nella silhouette femminile che compare a destra nel menzionato disegno con *Partenza di Pisistrato e Telemaco da Troia*.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 5 - Luigi Zandomeneghi, *Ulisse riconosciuto da Euriclea*, 1820 ca. Padova, Palazzo Papafava de' Carraresi.

Fig. 6 - Bertel Thorvaldsen, *Ulisse ed Euriclea*, disegno dall'album Mylius. Como, Villa Vigoni.

Fig. 7 - Luigi Ferrari, *Incontro di Ulisse e Nausicaa*, 1820 ca., rilievo scolpito. Padova, Palazzo Papafava de' Carraresi.

Fig. 8 - John Flaxman, *Incontro di Ulisse e Nausicaa*, incisione, 1793.

che si trova in altre opere di De Min, ad esempio, in modo meno grandioso, nella *Strage dei Proci* di Palazzo Revedin Rovelli. Con questo affresco De Min sembra voler gareggiare con l'amico-concorrente Francesco Hayez che nello stesso periodo lavorava a Palazzo Zabarella. Come si è accennato, fino all'esperienza padovana i due avevano avuto un'analogica vicenda artistica. Avevano studiato fianco a fianco a Roma, avevano collaborato, richiamati a Venezia da Cicognara, alla decorazione del Palazzo Reale, e avevano subito l'influsso canoviano, ma a Padova le loro strade si divisero. Hayez lasciò la città nel 1820, mentre De Min vi si stabilì e lavorò in numerosi palazzi locali.

Dopo Padova a De Min toccherà un destino provinciale.

L'anticamera del salotto è occupata dai menzionati rilievi scolpiti.

Entrando sulla parete di fondo compare *Penelope che blocca il canto di Femio su Ulisse* di Rinaldo Rinaldi (Padova, 1793 - Roma, 1873), a destra andando in senso orario *Ulisse mendico interrogato da Penelope* di Luigi Ferra-

ri (Venezia, 1810-1894) e *Ulisse riconosciuto da Euriclea* del veronese Zandomeneghi (Colognola ai Colli 1778 - Venezia 1850) (fig. 5)⁴², autore anche del rilievo con *Penelope che contempla l'arco di Ulisse* sulla parete d'ingresso, mentre il rilievo sulla parete sinistra rappresenta l'*incontro di Ulisse e Nausicaa*, ancora del Ferrari (fig. 7)⁴³.

Le prove di quest'ultimo a Padova non raggiungono i livelli degli altri due artisti, mentre è indubbio che Zandomeneghi, i cui rilievi furono conclusi nel '22, sia lo scultore di maggior livello tra i tre che lavorarono nel salotto neoclassico⁴⁴.

I suoi gessi sono estremamente classici e allo stesso tempo presuppongono quelli di Jacopo Sansovino nella Basilica di Sant'Antonio a Padova.

Palazzo Oselladore

A Palazzo Oselladore in via San Francesco, attualmente sede della Direzione Generale dell'Esu di Padova e un tempo abitazione del conte Fabrizio Orsato – committente della tanto discussa *Morte di Alberico da Romano*

⁴² Per notizie biografiche su Rinaldo Rinaldi, Luigi Ferrari e Luigi Zandomeneghi vedi V. VICARIO, *Gli scultori italiani, dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1994, pp. 459, 884-886 e 1128-1132.

⁴³ Al centro del primo rilievo sta il gruppo costituito da Telemaco, un'ancella e Penelope a destra, tra gli astanti i Proci e il cantore. Nel primo rilievo di Ferrari Ulisse, sotto le mentite spoglie di un mendico, siede con fare pensoso, mentre Penelope è accompagnata da ancelle. In *Ulisse e Nausicaa* vediamo l'eroe greco a destra appena coperto di foglie davanti a Nausicaa con le ancelle e il carro: il gruppo delle fanciulle mostra echi vagamente flaxmaniani, soprattutto nella posa della penultima figura a sinistra (fig. 8).

⁴⁴ Ecco come descrive i suoi rilievi il Moschini (c 137 rev e c 138 rev): “Il Professore della Veneta Accademia delle Belle Arti Luigi Zandomeneghi, ha compiuto ultimamente (1822) due bassorilievi [...] per li nobili Sig.ri li conti fratelli Pappafava di Padova. Nel primo di essi rappresentò Penelope che nella sua stanza s'incurva pensosa e mesta sull'arco, che tante idee le risveglia prima di passare alla prova dei Proci. Colse ingegnosamente l'artista il partito d'introdurvi Malonte [vale a dire l'ancella Melanto], che cerca di distogliere dal dolore una delle ancelle, sospettando maligna, come la descrive Omero, che non sia poi sì vera la tanta mestizia che Penelope vuol dimostrare. Nell'altro offerse Ulisse che viene riconosciuto da Euriclea. È facile riconoscere, che avrebbe la scena avuto un tristo effetto, se l'artista malaccorto ci avesse presentato Ulisse nell'atto, come lo descrive Omero di chiudere con forza la bocca di Euriclea perché non lo disveli. Egli saggiamente fa che Ulisse imponga a colei silenzio mettendosi il dito alla bocca, intanto colla sinistra cercando di abbassare la veste perché ne rimanga nascosta la cicatrice, che Euriclea scopre con la destra, e indica colla sinistra”. Va notato che altri artisti contemporanei scelsero di presentare Ulisse nell'atto di mettersi il dito alla bocca in segno di silenzio, si pensi al disegno di Thorvaldsen (fig. 6) che compare nell'album Mylius conservato a Villa Vigoni (Como). In merito vedi J.B. HARTMANN, *Alcune inedite italiane di Bertel Thorvaldsen e del suo cerchio. Parte prima. Le ville comasche*, “Analecta Romana Instituti Danici”, 1960, pp. 76, 93.



Fig. 9 - Sebastiano Santi, *Giove e Teti*, affresco sul soffitto. Padova, Palazzo Oselladore.

Fig. 10 - Sebastiano Santi, *Teti con le armi di Achille*, affresco. Padova, Palazzo Oselladore.

del De Min – e poi dei Frigerio Tolomei⁴⁵, ritroviamo la mano di Sebastiano Santi. Nella ex alcova sono dipinte storie di Teti, in particolare *Giove e Teti* sul soffitto (fig. 9), e alle pareti *Teti che affida Achille al centauro Chirone*, *Teti con le armi di Achille* (fig. 10) e *Achille immerso nello Stige*, vicende per lo più esterne alla cornice dell'*Iliade*. Un recente restauro ha cercato di recuperare per quanto possibile gli affreschi, irrimediabilmente deteriorati.

Nella scena del soffitto Teti tocca il mento di Zeus in gesto di preghiera, secondo un atteggiamento che si trova in molte versioni del tema. In modo piuttosto atipico Zeus è raffigurato come Serapide – in testa ha infatti il *kàlathos*, il tipico copricapo costituito da un moggio di grano, simbolo di fertilità e ricchezza di cui il dio era portatore – ed è accompagnato non dalla sola aquila, ma anche da Ganimede. Si consideri come il tema di Ganimede con l'aquila acquisti all'epoca grande diffusione, come dimostrano le versioni artistiche sempre più numerose in seguito alla realizzazione del gruppo scultoreo di Bertel Thorvaldsen del 1817, che ispirò molti altri artisti.

⁴⁵ La notizia si trova in B. BRUNELLI, *Artisti dell'Ottocento a Padova. Giovanni De Min*, "Padova. Rivista mensile del Comune", a. IX, nn. 10-11, ottobre-novembre 1935, p. 26. Brunelli riferisce gli affreschi al De Min e parla del successo padovano dell'artista a partire dal lavoro per i Papafava, della sua abilità nel trattare i temi mitologici e, come farà Paludetti, che mantiene l'attribuzione deminiana (*Giovanni De Min...* cit., p. 123), mostra di apprezzare il suo modo di raffigurare i bambini, ad esempio il piccolo Achille a Palazzo Oselladore. In merito vedi BRUNELLI, *Artisti dell'Ottocento a Padova...* cit., pp. 25-29. Anche Dal Mas (*Giovanni De Min...* cit., p. 25) dice che gli affreschi di Palazzo Oselladore sono riferiti da alcuni al De Min, da altri a Santi, mentre Pavanello si esprime in favore di Santi (PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova...* cit., nota 35 p. 71).

Casino Fasolo

Una vera e propria perla è il Casino Fasolo, elegante edificio opera di Antonio Noale, dove scene dipinte a olio su parete da Giovanni De Min, tratte da epica e mitologia antica, si mescolano a episodi desunti dai poemi del Tasso, in uno spirito eclettico tipico dell'epoca.

Oltre al dipinto del soffitto con *Giove e Teti*, alle pareti della sala troviamo infatti altre tre scene, di cui due tratte dal Tasso e una con *Leda e il cigno*⁴⁶.

L'ispirazione letteraria per la scena del soffitto, dove Teti in segno di preghiera tocca il mento di Zeus-Serapide⁴⁷ affiancato da Ganimede (come a Palazzo Oselladore), è la traduzione iliadica del Cesarotti: lo chiarisce l'iscrizione che compare sul panneggio tenuto in mano da una figura alata a destra del dipinto sulla parete sinistra (fig. 11) su cui si legge:

Teti ella in disparte
Giove trovò l'altoveggente assiso
d'Olimpo in vetta

tratta appunto da *L'Iliade di Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'Abate Melchior Cesarotti insieme col volgarizzamento letterale del testo in prosa* (vol. I, tomo I, vv. 693-695)⁴⁸.



Fig. 11 - Giovanni De Min, figura con un'iscrizione dall'*Iliade* di Cesarotti, 1824 ca. Padova, Casino Fasolo.

⁴⁶ Un rapido accenno ai soggetti qui rappresentati si trova in PALUDETTI, *Giovanni De Min...* cit., nota 55 p. 252; PAVANELLO, *La decorazione neoclassica a Padova...* cit., p. 62; DAL MAS, *Giovanni De Min pittore riscoperto...* cit., p. 33 e ID., *Giovanni De Min...* cit., p. 156.

⁴⁷ Giove presenta il *kàlathos* anche nel dipinto con *L'Olimpo e le nozze di Amore e Psiche*, facente parte del distrutto ciclo pittorico con le *Storie di Amore e Psiche*, una foto del quale è conservata nel Gabinetto Fotografico del Museo Civico di Padova e riportata in DAL MAS, *Novità su Giovanni De Min*, "Neoclassico", n. 22, 2002, p. 48. Non è chiaro il perché dell'utilizzo di questo copricapo, che potrebbe essere un simbolo di fecondità se si trovasse in una camera da letto. Ma la sala che accoglie il dipinto con *Giove e Teti* nel Casino Fasolo è un'anticamera e probabilmente fu un luogo di ritrovo per gli intimi dei padroni di casa, a Palazzo Oselladore le *Storie di Teti* si trovano in un ambiente che potrebbe essere l'ex alcova o un'anticamera a essa, nel Palazzotto Gaudio le *Storie di Amore e Psiche* occupavano due stanze adiacenti al gabinetto del conte proprietario dell'edificio. Potrebbe ipotizzarsi anche che il *kàlathos* sia un elemento riconducibile al simbolismo egizio di stampo massonico, vista anche la diffusione all'epoca in città della massoneria.

⁴⁸ Nel testo cesarottiano si legge: "Ella in disparte / Giove trovò l'altoveggente assiso / d'Olimpo in vetta". Il nome Teti è stato aggiunto per chiarire a chi ci si riferisce nel testo. È evidente che l'iscrizione originale è stata ritoccata, destino che è capitato alle altre iscrizioni della sala.

Tra Settecento e Ottocento il soggetto in questione gode di notevole circolazione, sebbene non sia dotato di quei valore etici o drammatici che solitamente facevano apprezzare i temi classici all'epoca. Il passo è però presentato tradizionalmente come esempio di sublime in poesia: Omero, con grande efficacia, riesce a rendere in termini poetici la potenza di Giove, che con un battito di ciglia fa tremare l'Olimpo, e il senso di debolezza umana davanti al potere divino. Anche per questo il brano sarebbe stato celebrato dagli antichi e preso a modello, secondo quello che si tramanda, dagli scultori Eufronore e Fidia per la figura dello Zeus Olimpico⁴⁹. A ciò si aggiunge il fatto che molti concordano nel considerare l'atteggiamento di Teti esemplificativo del modo usato dagli antichi per pregare⁵⁰.

Riguardo al soggetto, posto tra quelli dei suoi *Tableaux*, il conte di Caylus scrive, ad esempio: "Teti seduta davanti a Giove gli abbraccia le ginocchia con la mano sinistra e gli prende il mento con la destra. Queste parole di Omero attecchiano le due figure e compongono il quadro, la scena si svolge in cielo".

Caylus ammette che qualcuno, dotato di un gusto mediocre, potrebbe criticare questa scena, ma in merito a ciò gli autori antichi, i grandi maestri come Omero, devono essere presi invece a modello. Omero ci indica l'espressione di un sentimento di preghiera da parte di una donna – che rientra tra quelli canonici come tendere le braccia, alzare gli occhi al cielo, inginocchiarsi, prostrarsi per implorare – ci descrive qui come si chiede una grazia e come si cerca di sedurre per ottenerla: perché allora scartare questo episodio? A detta di Caylus, se i pittori dovessero raffigurare oggi il soggetto di cui si tratta, presumibilmente si allontanerebbero da Omero nella composizione del gruppo, il cui atteggiamento potrebbe sembrare troppo semplice, troppo familiare, forse troppo goffo per evitare di incappare in critiche, dimenticando che i più grandi personaggi sono penetrati dalle stesse passioni del popolo e che provano sentimenti simili. Caylus conclude il discorso riportando il passo omerico di Giove che scrolla la testa, il quale, sebbene impossibile da rendere in pittura, deve essere a suo dire presente allo spirito dell'artista (cosa che accadde – come menzionato – a Fidia per il suo Zeus Olimpico)⁵¹.

Il tema compare nell'arte antica, ad esempio nella tabula Iliaca capitolina, nell'*Iliade* ambrosiana e nella scultura a rilievo⁵², e nelle raffigurazioni artistiche tra Settecento e Ottocento si tende a seguire le indicazioni omeriche e la tradizione iconografica.

⁴⁹ Si veda ad esempio E. DE ARTEAGA, *La Bellezza Ideale*, Palermo 1993 (ediz. originale Madrid, 1787), pp. 123-125.

⁵⁰ Ad esempio in CESAROTTI, *L'Iliade di Omero...* cit., nota 34 p. 393.

⁵¹ A.C.P. DE TUBIÈRE Comte De Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile avec des observations générales sur le costume*, Paris 1757, pp. 16-19.

⁵² In merito cfr. INGHIRAMI, *Galleria omerica...* cit., pp. 80-82.

Zeus è rappresentato nelle fattezze del “dio altisonante”, spesso con i tratti dello Zeus di Otricoli, seduto in trono e affiancato dall’immancabile aquila, mentre Teti è intenta ad accarezzargli il mento con una mano e abbracciargli un ginocchio con l’altra.

A conclusione del discorso ci pare opportuno rilevare come sia stata la particolare atmosfera culturale e artistica che si respirava a Padova a causare il successo dei temi omerici, o in qualche modo collegati ai testi di Omero, proprio negli anni in cui uscivano le celebri traduzioni di *Iliade* ed *Odissea*, ad opera di Cesarotti (*Iliade*, 1786-94; *Morte di Ettore*, 1795), Monti (1811) e Pindemonte (1822).

Lo “spirito” canoviano aleggiante in città e il successo dei rilievi omerici realizzati per i committenti locali fu una concausa, tra l’altro significativa di come fosse la scultura a farla da padrona in questo periodo e di come le prove pittoriche nascessero sulla scia della produzione scultorea.

Le traduzioni dell’*Iliade* di Cesarotti, che nella versione più antica precedeva di un quarto di secolo quella montiana, furono le più lette a Padova e in ambito veneto contemporaneo (nulla togliendo alla successiva popolarità del Monti) e lo riprovano, tra l’altro, la citazione della sua versione poetica in un dipinto del Casino Fasolo e i rapporti documentati fra il Cesarotti stesso e alcuni dei committenti citati nel presente articolo, come Girolamo Polcastro.

Il grande intellettuale padovano, che si dedicò per un decennio alla traduzione dell’*Iliade*, svolge senza dubbio un ruolo centrale nella diffusione dell’interesse e del gusto omerico in questo periodo.

A ciò si aggiunga lo spirito di emulazione e di influenza reciproca fra la committenza padovana, che scelse nello stesso torno di anni di accogliere episodi omerici nella decorazione delle proprie dimore, e la volontà autocelebrativa che sempre sta dietro alla scelta dei temi classici e soprattutto omerici.

Padova, anche in questi anni, rivendica la sua origine dal saggio eroe troiano Antenore, che la città – a partire dalla tomba ideata da Lovato de’ Lovati nella seconda metà del Duecento – aveva sempre onorato e commemorato nel corso dei secoli, e non solo in ambito artistico e letterario, usando il mito dei suoi lontanissimi natali in aperta rivalità con il leone di San Marco.

A proposito del testimonio petrarchesco, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 924

Nel 1905 venne pubblicata dal Monaci, nell'Archivio Paleografico Italiano, alla tav. 55¹, la riproduzione meccanica, cioè fotografica, di due membrane tratte da un codice casanatense (il 924, già A III 31), fatte conoscere l'anno prima diplomaticamente (e – ma in modo maldestro – pure criticamente: cfr. *infra*) dai professori Ignazio Giorgi ed Enrico Sicardi². Gli studiosi potevano così mettere a confronto senza intermediari la nuova scoperta con i fogli degli “abbozzi” vaticani del Petrarca volgare, editi criticamente nel 1891 dall'Appel³, che, come altri editori che lo avevano preceduto (l'Ubal dini nel 1642)⁴ e altri che, a distanza di secoli, l'avrebbero seguito (il Romanò nel 1955⁵ e la Paolino nel 2000⁶) si avvalese per un confronto sistematico – là dove non mancavano carte nel Vat. lat. 3196 (erano scomparse all'epoca la 17 e la 18) – dei quattrocenteschi codici Casanatense 924 e Laurenziano XLI, 14.

Quelli del biennio 1904-1905 furono anni che diedero origine ad accesi dibattiti sul Casanatense 924, centrati e sui rapporti intercorsi tra il testimone in questione e gli autografi vaticani, specie il Vat. lat. 3196, e sulle mani che trascrissero e postillarono l'esemplare ritenuto apografo, nonché sulle poesie che le due membrane presentavano, talune già conosciute attraverso lo “scartafaccio” vaticano o testimonianze a penna e a stampa cinquecentesche, altre del tutto nuove. Alle numerose “rime disperse” petrarchesche – tanto ricercate nell'Ottocento, messe in luce in buon numero per la prima

¹ “Archivio Paleografico Italiano”, fasc. 20 (1905), tav. 55.

² I. GIORGI, E. SICARDI, *Abbozzi di rime edite ed inedite di Francesco Petrarca*, “Bollettino della Società Filologica Romana”, VII (1905), pp. 27-46.

³ C. APPEL, *Zur Entwicklung Italienischer Dichtungen Petrarca's. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casanat. A III 31 und Laurenz. Plut. XLI N. 14*, Halle 1891, pp. 126-161.

⁴ [U. UBALDINI] *Le Rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale. Il trattato delle virtù morali di Roberto re di Gerusalemme. Il tesoretto di ser Brunetto Latini, con quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena*, Roma 1642.

⁵ A. ROMANÒ, *Il Codice degli Abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955.

⁶ F. PETRARCA, *Il Codice degli Abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di L. PAOLINO, Milano-Napoli 2000, lavoro (pp. 53-55, 58-59) al quale ci si è rifatti per la descrizione, più sotto riportata, del cod. Casanatense. Verrà citato come PAOLINO 2000.

volta solo nel 1874 in occasione del centenario della morte del Petrarca⁷ o in occasione di nozze – il fatidico 1904 (anno di celebrazioni petrarchesche), ne aggiunse poche altre, ritrovate in carte che “sapevano” tanto del Petrarca, delle sue scritture e del suo ambiente.

Sulle postille che costellavano spazi interlineari e margini del Casanatense 924 aveva attirato l'attenzione già l'Appel (seguito nel 1905 dal Vattasso)⁸, persuaso che la provenienza delle annotazioni latine – così tipicamente petrarchesche per il carattere autobiografico, temporale, tecnico-stilistico – fosse da ricercarsi proprio tra le pieghe del Vat. lat. 3196, ancora non soggetto a disgregazione di fascicoli e a dispersione dei fogli (non sempre collimavano infatti postille casanatensi e note vaticane; qualcosa era salvato dall'uno, qualcosa dall'altro: insomma i due testimoni si integravano vicendevolmente, nonostante la mano del postillatore fosse tarda, cioè del XVI secolo; non solo, l'esemplare casanatense, con certe sue esclusive sequenze numeriche registrate a fianco dei componimenti, poteva servire – e servì difatti nel 1902 al Quarta⁹ – per ripristinare il primitivo assetto dello “scartafaccio” autografo e dare la giusta e antica successione ai fogli vaticani). Lo studioso tedesco capì subito che l'ignoto revisore del Casanatense doveva avere avuto accesso alle *schedulae* private del Petrarca, ai suoi abbozzi personali, così ricchi di revisioni, ripensamenti, postille latine, tanto nelle parti liriche quanto in quelle, ancora superstiti, dei *Triumph*. La collazione, eseguita nel Cinquecento su un testimone quattrocentesco, non lasciava margine a dubbi.

Nel 1904, durante la rilegatura del manufatto sotto inchiesta, tra la carta e i cartoni di copertina furono rinvenute da Ignazio Giorgi e da Enrico Sicardi due membrane di dimensioni quasi uguali a quelle del manoscritto ospitante. Utilizzate soltanto su di un lato, a tutta pagina la prima (A), appena oltre la metà la seconda (B), rivelarono una mano cinquecentesca, con scrittura minuta, abbastanza fitta e regolare, la quale aveva impaginato sei liriche in A e tre, più un frammento, in B. I versi erano trascritti, secondo l'uso antico, su due colonne; avevano talora varianti interlineari, qualche segno di cancellatura, ed erano corredati da annotazioni latine.

Interessante era B, che offriva una terna di sonetti confinati dal Petrarca alle cc. 10r, 10v, 9r del *Codice degli Abbozzi*.

⁷ Si vedano: *Una corona sulla tomba di Arquà. Rime di Francesco Petrarca colla Vita del medesimo* pubblicate la prima volta per cura di D. CARBONE, Torino 1874; *Raccolta di rime attribuite a Francesco Petrarca che non si leggono nel suo Canzoniere colla giunta di alcune fin qui inedite*, Padova 1874.

⁸ *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, codice Vaticano Latino 3195, riprodotto in fototipia a cura della Biblioteca Vaticana*, con introduzione di M. VATTASSO, Milano 1905, pp. XXIII-XXIV.

⁹ N. QUARTA, *Studi sul testo delle rime del Petrarca*, Napoli 1902, pp. 49-52.

Nell'ordine essi sono: "Se Phebo al primo amor no(n) è bugiardo", "Quando talora da giusta ira commosso", "Più volte il dì mi fo vermiglio e fosco", conchiusi dal frammento "Amor che 'n pace il tuo regno governi". Decisamente più ricca e allettante era la pergamena A, nella quale a tre sonetti sconosciuti ("Pruove oneste ligiadrette e sole", "In cielo, i(n) aria i(n) terra i(n) foco e in mar[e]", "L'oro e le perle e i bei fioretti e l'erba") si giustapponevano tre ballate ("Nova bellezza in habito gentile", "L'amorose faville e 'l dolce lume", "Amor che 'n cielo e 'n gentil core alberghi"), conosciuta la prima attraverso testimoni, manoscritti e non, cinquecenteschi; nota l'ultima, in quanto trädita due volte, in redazioni diverse, dal Vat. lat. 3196 (c. 14v): il Casanatense 924 ne prospettava ora una terza veste.

La mano cinquecentesca fu identificata in quella del collazionatore-postillatore dell'intero codice, e fu chiaro che le due membrane erano la riproduzione materiale e fedele di altrettante carte autografe, ancora allo stato di abbozzo, derivate o tolte dallo scrittoio del Petrarca. Poiché forme idiomatiche venute inficiavano tanto gli scritti primitivi del codice, quanto la collazione tarda nonché i testi delle due pergamene, si concluse che il centro di irradiazione del materiale, confluito in momenti diversi nel Casanatense 924, doveva essere stata la città di Padova del 1400-1500, nel momento in cui gli "abbozzi" petrarcheschi erano ancora uniti, non disgregati.

La presenza di postille in ambedue le membrane (semplice e scarna quella di B, piuttosto articolate le due di A) fu di fondamentale importanza per risalire al *milieu* culturale di provenienza; ci si soffermò soprattutto su una, dove compariva un certo "Confortino" (anzi "Confortiuo" stando alla lezione errata di A), personaggio nominato altresì nel *Codice degli Abbozzi* (a c. 14v a proposito di "Amor che 'n cielo..."), sul quale a fine Ottocento ci si era piuttosto lambiccati. Fu proprio questa annotazione a trarre in inganno gli scopritori Giorgi e Sicardi e a trasformarli in editori critici assai poco avveduti.

Nel riprodurre i testi di A i due studiosi si lasciarono guidare da alcune parole (*hec in hordine retrogrado ad litteram... dictau... pro Confortiuo*) della postilla vergata in calce alla membrana A; stamparono pertanto i singoli versi in successione invertita (*ordine retrogrado*) con conseguente confusione di senso, di interpretazione, di impostazione strofica.

Di lì a qualche anno intervenne a sanare i guasti e a ripristinare le sequenze logico-metriche dei testi casanatensi il Pellegrini¹⁰. Altri studiosi italiani e stranieri, impegnati a ricercare l'identità di Confortino o a favoleggiare su presunti amori del Petrarca legati a quel nome, inteso come *senhal* di una bella ferra-

¹⁰ F. PELLEGRINI, *Intorno ai nuovi abbozzi poetici di Francesco Petrarca*, "Giornale storico della letteratura italiana", XLVI (1905), pp. 359-375.

rese, scesero nell'agone: dal Cesareo¹¹, al Proto¹², al Wulff¹³, al Levi¹⁴. Tra tutti si segnalò Nino Quarta (1908)¹⁵, che suggerì di leggere *in ordine retrogrado* le tre ballate di A – non i singoli versi dei componimenti –, le sole veramente scritte per Confortino (riuscì a decifrare, nella postilla un *tria*, che, accostato all'*hec*, lo condusse alla retta interpretazione del passo); inoltre – rilievo di considerevole importanza – individuò due fonti per la pergamena A: l'una, autografa, avrebbe originato le ballate; l'altra, apocrifa, avrebbe ceduto i sonetti, macchiati da troppi venetismi, e quindi non attribuibili al Petrarca.

Nonostante le perplessità dei critici, i sonetti, in blocco con gli altri testi casanatensi e molti altri, non sempre sicuri quanto a paternità petrarchesca, nel 1909 vennero accolti dal Solerti¹⁶ nella sua edizione delle "Disperse" e collocati in una sezione di prestigio, cioè accanto alle liriche e ai frammenti desunti dal *Codice degli Abbozzi*.

Quattro decenni più tardi, nel 1948, Dante Bianchi¹⁷ riannodava le fila di una questione mai sopita e rimossa (supposta origine apografa delle membrane; fonte singola o multipla per i pezzi lirici riportati; possibile natura apocrifa di alcuni componimenti), e rimetteva in discussione, con argomentazioni talora alquanto capziose, le posizioni del Quarta in ordine alla patina linguistica veneta dei tre sonetti di A. Non di idiotismi sostanziali e strutturali si trattava, quanto di forme grafiche non inficanti il dettato poetico sicuramente petrarchesco.

A dispetto delle tesi sostenute da Nino Quarta, pur poggianti su solide perizie linguistiche, nel Novecento gli editori del Petrarca volgare, disposti a ospitare nelle loro sillogi componimenti dispersi o estravaganti, continuarono a concedere ampio spazio all'intero manipolo di testi casanatensi: si vedano le col-

¹¹ G.A. CESAREO, *L'ultimo amore del Petrarca*, "Fanfulla della Domenica", XXVII (1905), n. 41, 8 ottobre 1905.

¹² E. PROTO, *Sui nuovi abbozzi di rime di Francesco Petrarca*, "Studi di letteratura italiana", VII (1906), pp. 1-50.

¹³ F. WULFF, *Quelques ballatas de Pétrarque non admises dans les recueils de 1356 et de 1366*, in *Mélanges Chabaneau. Volume offert à Camille Chabaneau à l'occasion du 75^e anniversaire de sa naissance (4 mars 1906) par ses élèves, ses amis et ses admirateurs*, Erlangen 1907, pp. 179-189.

¹⁴ E. LEVI, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze 1908, pp. 399-413.

¹⁵ N. QUARTA, *Intorno ai supposti abbozzi del Petrarca scoperti nel Codice Casanatense*, "Giornale dantesco", XVI (1908), pp. 49-59.

¹⁶ *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite per la prima volta raccolte a cura di A. Solerti*, edizione postuma con prefazione, introduzione e bibliografia, Firenze 1909 (anast. Firenze 1997), pp. 3-4, 75-81, 84, 103, 359-361.

¹⁷ D. BIANCHI, *Intorno alle rime disperse del Petrarca. La membrana del codice Casanatense 924*, "Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e di Lettere, Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche", LXXXI (1948), pp. 33-61.

lane approntate, tra gli altri, dal Sapegno¹⁸, da Bigi-Ponte¹⁹, dal Barber²⁰; solo nella pregevole e dichiaratamente piuttosto selettiva raccolta mondadoriana del 1996, curata da Laura Paolino²¹, i sonetti di A non trovano posto, per ragioni addotte dalla studiosa nella “nota al testo”, oltre che in un contributo del 1995²², ossia la presenza di venetismi imputabili all’autore dei componimenti, di certo non il Petrarca; sulla scia del Quarta, ad esempio, la Paolino rifiuta “L’oro, le perle e i bei fioretti e l’erba”, che ricorre a una rima-veneta (“seta: deta”, vv. 2-3) per puntellare il precario equilibrio della prima quartina, dove (v. 3), accanto a “le bianche mani”, avrebbero dovuto comparire in sede rimica (segmento del verso non soggetto, per dettami istituzionali, a corruzioni linguistiche) “le angeliche dita”, diventate invece nel contesto “deta”.

Secondo criteri rigorosamente filologico-testuali è condotto il contributo, uscito nel 1987, di Maria Cristina Fabbi²³, che, ampliata la *recensio* dei codici contenenti rime disperse casanatensi, indaga, attraverso singoli percorsi stemmatici, i rapporti genealogici che vincolano il *Codice degli Abbozzi* al Casanatense 924. Il regesto *codicum* contempla, oltre ai due già considerati, tre esponenti del XV secolo – il Riccardiano 1103, l’Estense It. 262 (α. U.7.24, nella seconda sezione) e il manoscritto 706 *special collection* dell’University Library di Chicago, e testimoni risalenti al XVI secolo – il Case manoscritto 3 A 21 della Newberry Library di Chicago, il Riccardiano 1118, il Vat. lat. 3213 messo insieme dal “letterato” romano Antonio Lelli con l’aiuto di più amanuensi, il Vat. lat. 7182 appartenuto all’umanista jesino Angelo Colocci, il Marciano It. IX. 191 (6754) trascritto dal “veneto” Antonio Isidoro Mezzabarba, il Bolognese Universitario 1289, con annotazioni di Ludovico Beccadelli ma allestito dal suo fidato segretario Antonio Giganti, e la Raccolta Bartoliniana, ora manoscritto 53 dell’Accademia della Crusca, ideata ed esemplata dal letterato fiorentino Lorenzo Bartolini, amico del Bembo –, portatori tutti in genere di crestomazie, differenti quanto a numero di liriche tradite e sequenze di impaginazione. Delle cinque “disperse” prese in considerazione (i tre sonetti della membrana B: “Se

¹⁸ F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di F. NERI, G. MARTELOTTI, E. BIANCHI, N. SAPEGNO, Milano-Napoli 1951, pp. 591-592, 595, 597-602.

¹⁹ F. PETRARCA, *Opere*, a cura di E. BIGI. Commento di G. PONTE, Milano 1963, pp. 331-337, 1162-1164.

²⁰ F. PETRARCH, *Rime disperse, edited, translated, and with an introduction by J.A. Barber*, New York-London 1991, pp. XXVII-XXVIII, 4-5, 8, 48, 66.

²¹ F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli Abbozzi*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO. Introduzione di M. SANTAGATA, Milano 1996, pp. 629-633. Si citerà in seguito come PACCA 1996.

²² L. PAOLINO, *In margine all’edizione delle “disperse”, “Schifanoia”, 15-16 (1995), pp. 47-53.*

²³ M.C. FABBI, *Le “disperse” nel ms. Casanatense 924, “Studi petrarcheschi”, n.s., IV (1987), pp. 313-323.*

Phebo al primo amor..., Quando talor da giusta ira..., Più volte il dì mi fo vermiglio...” e due ballate di A: “Amor che ’n cielo..., Nova bellezza...”, componimenti per i quali il Casanatense 924 non si pone come testimone unico), vengono esaminati l’ordine di successione nelle singole testimonianze, eventuali postille e la *varia lectio*. Si giunge così a una disamina dell’intera tradizione manoscritta (ma, alla diligente ricerca della Fabbi sembra essere sfuggito un testimone recenziore pur noto, legato costantemente, anche per dettati lirici di diversa provenienza, al Riccardiano 1118, ossia il Braidense A. G. XI. 5²⁴, che testimonia come solo il Casanatense 924 abbia avuto una filiazione diretta dagli abbozzi autografi vaticani, dei quali – e ciò sia detto a proposito dei tre sonetti summenzionati – riproduce in maniera fedele tanto il testo quanto le postille, ricopiate integralmente, con scrupolo assoluto (più libero e disinvolto appare invece il comportamento dei copisti dei restanti testimoni, che quindi, geneticamente, si allontanano dal nostro manufatto); per la ballata “Amor che ’n cielo...”, esibita da B, il Casanatense 924 avanzerebbe una terza redazione (destinata a essere presentata a Confortino assieme ad altri pezzi di uguale genere metrico), ormai *perfecta*, e non più *proximior perfectioni*, diversa dalle due conservate dal Vat. lat. 3196, infiltratesi invece, con omissione di qualche postilla, nell’unico altro manoscritto che le riporti, il Vat. lat. 7182. Sennonché indizi variantistici rilevabili nell’autografo inducono a ipotizzare che il Petrarca abbia proposto al musicista non la *schedula* con la sua ultima volontà, rimasta tra le sue carte e della quale il Casanatense 924 sarebbe diventato l’apografo, bensì un’altra, compilata per la divulgazione tra il pubblico, nella quale la ballata figurava in uno stadio di elaborazione leggermente anteriore. Quattro sembrerebbero dunque, allo stato attuale delle indagini, le fasi redazionali di “Amor che ’n cielo...”, e il Casanatense ne costituirebbe il livello più avanzato.

Quanto alla ballata “Nova bellezza...”, assente negli autografi vaticani, secondo la Fabbi il Casanatense 924 suggerisce uno stadio di composizione non ancora ben concluso, da imputare all’antigrafo, portatore di alcune varianti che non sarebbero confluite però nella copia di Confortino, assai prossima nella lezione ai restanti esemplari: i due di Chicago già elencati, l’Estense It. 262 di Modena, il Bolognese Universitario 1289 e il Bartoliniano. Questi due ultimi, confratelli qui come altrove²⁵, sono uniti nel registrare nell’*incipit* del testo una variante, che li distacca nettamente dagli altri colleghi: “ce-

²⁴ M. BARBI, *Studi sul “Canzoniere” di Dante con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze 1915, pp. 54-59; A. CAVEDON, *La tradizione “veneta” delle “Rime estravaganti” del Petrarca*, “Studi petrarcheschi”, VIII (1976), pp. 1-73, a pp. 41 n. 79, 45 n. 93.

²⁵ BARBI, *Studi...* cit., pp. 119-214; A. CAVEDON, *Due nuovi codici della tradizione “veneta” delle “rime estravaganti” del Petrarca*, “Giornale storico della letteratura italiana”, CLVII (1980), pp. 252-281, a pp. 274-275.

leste” anziché “gentile”; e dunque nei due *recentiores* la ballata si avvia a questo modo: “Nova bellezza in habito celeste...”.

Anche le tre cinquecentine che riportano la ballata (Soncino 1503, Stagnino 1513, Giuntina 1522) sono compatte nel trasmettere invece “gentile”.

Da cenacoli letterari veneti, forse proprio padovani, gelosi custodi delle *schedulae* petrarchesche, prende avvio dunque la tradizione manoscritta delle “disperse” casanatensi, e, attraverso la paziente operosità di oscuri amanuensi, quali il revisore-postillatore del Casanatense 924, o di più celebri ricercatori-scopritori di rime, magari frequentatori e compulsori interessati di carte autografe passate nelle mani del Bembo – il pensiero corre tanto al giovane studente di legge Antonio Isidoro Mezzabarba, che lavorò alle “disperse” tra il 1509 e il 1514²⁶, quanto al maturo Beccadelli, arcivescovo di Ragusa e autore di una “Vita del Petrarca”, stesa nella seconda redazione quasi di certo nel biennio 1563-1564, attratto da sempre da “concierri” e chiose di provenienza padovano-bembina (si va al 1530), ma pure romana (si arriva al 1540 con Baldassare Turini da Pescia) e da altra fonte: le schede di un “altro grande uomo” a tutt’oggi sconosciuto²⁷ –, si ramifica fino a circoli romani (presso i quali operavano, nella prima metà del Cinquecento, Angelo Colocci, instancabile raccoglitore di codici non di sola matrice petrarchesca e attento annotatore di spogli linguistici, e l’amico Antonio Lelli, vivace e salace animatore degli ambienti intellettuali capitolini, oltre che compilatore di una *Vita del Petrarca* e “ordinatore” di un ponderoso manoscritto di lirica italiana, il Vat. lat. 3213²⁸ appunto, passando per aree geografiche ancora non ben definite e centri di produzione non del tutto esplorati, che solo ulteriori ricerche riusciranno a delineare nella loro specifica fisionomia.

Conclusa la disamina delle membrane A e B, resta da illustrare ancora qualche aspetto del Casanatense 924, considerato nel suo organismo struttivo di esponente dei *Fragmenta* e dei *Triumphs*.

Ernest H. Wilkins nel 1951²⁹ ci ha insegnato che il manufatto sotto inchiesta impagina le liriche petrarchesche a questo modo: 1-79, 81-82, 80, 83-119, 122, 120, *Donna mi vene*, 123-242, 121, 243-366; distanziano dunque il teste dal “gruppo Vaticano”, ossia dai codici discesi dall’autografo Vat. lat. 3195, e lo

²⁶ A. CAVEDON, *Raccolta di antichi poeti toscani*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX. 191, in *Petrarca e il suo tempo*, Milano 2006, pp. 520-523.

²⁷ G. FRASSO, *Studi su i “Rerum vulgarium fragmenta” e i “Triumphs”*. I. *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Padova 1983, pp. 5-22.

²⁸ BARBI, *Studi...* cit., pp. 269-288; G. FRASSO, D. GRAFFIGNA, *Da Petrarca a Pasquino*. I.G. FRASSO, *Per l’“ordinatore” del Vaticano Lat. 3213*; II. D. GRAFFIGNA, *Il manoscritto Vaticano Lat. 3213*, “Studi petrarcheschi”, n.s. V (1988), pp. 155-195, 196-289.

²⁹ E.H. WILKINS, *The Making of the “Canzoniere” and Other Petrarchan Studies*, Roma 1951, p. 232.

avvicinano invece ai rappresentanti della “famiglia Malatesta” (diramatasi da una copia del *Canzoniere* preparata dal Petrarca per Pandolfo Malatesta tra il 1371 o 1372 e il 4 gennaio 1373), certi spostamenti – rilevabili nella fattispecie soltanto nella prima parte dell’opera – prodottisi nell’ordine delle composizioni: il n. 80 inserito tra i nn. 82-83, la ballata *Donna mi vene* insediata dopo il n. 122 (con l’intrusione, atipica, nel nostro esemplare del n. 120), il n. 121 collocato tra i nn. 242-243.

Ma già l’anno precedente (1950) il nostro reperto era entrato negli interessi di Robert Weiss³⁰, il quale nel tracciare la “storia degli autografi del Petrarca volgare”, in margine allo studio della redazione inedita di un capitolo del *Triumphus Fame*, salvata dall’Harleiano 3264, aveva idealmente congiunto, come prodotti del fertile territorio veneto quattrocentesco, due esemplari già ampiamente indagati e rivalutati dall’Appel nel 1891, 1901, il Casanatense 924 e il Correr 1494 (B.5.7), recante sotto il nobile stemma dei Soranzo tanto il *Canzoniere* quanto i *Trionfi*, forniti talora di postille minime, avvicinabili, con circospezione, ad altrettante annotazioni prospettate dai fogli autografi.

Le argomentazioni dell’Appel vennero riprese, ridiscusse e ridimensionate (minor valore venne concesso al *vetustior* ms. Correr 1494 di fine Trecento) da Emilio Pasquini nel 1975³¹, che, incaricato di allestire l’Edizione Nazionale dei “*Triumphus*” (il 2004, secondo uno studio dello stesso apparso nel 1999, avrebbe dovuto segnare la fine di una più che trentennale fatica editoriale)³², circoscrisse l’ambito delle sue ricerche intorno a preziosi testimoni autografi ed apografi – attentamente analizzati e studiati dalla ormai agguerrita e scaltrita “filologia volgare”, formatasi oltre che alla scuola del Bembo, anche sui suoi ricchi lasciti petrarcheschi –, ossia il Vat. lat. 3196 e i discendenti diretti più che indiretti. La ristretta rosa degli apografi – rispettosa, nella successione qui esibita, della cronologia dei testi base; i postillatori sono invece tutti del Cinquecento, ma non singolarmente databili – contempla il manoscritto Laurenziano XLI. 14 del 1463, l’Incunabolo londinese IB 25926 della British Library con le sue annotazioni marginali e interlineari (messo in

³⁰ *Un inedito petrarchesco: la redazione sconosciuta di un capitolo del “Trionfo della Fame”*, a cura di R. WEISS, Roma 1950, pp. 67-69, 75. Dei codici studiati dal Weiss, e qui di seguito elencati, il Correr 1494 (B.5.7) è portatore di rime disperse: cfr. CAVEDON, *La tradizione “veneta”... cit.*, pp. 4, 12-14 e *passim*.

³¹ E. PASQUINI, *Preliminari all’edizione dei “Trionfi”*, in *Il Petrarca ad Arquà. Atti del Convegno di Studi nel VI Centenario (1970-1974) (Arquà Petrarca, 6-8 novembre 1970)*, a cura di G. BILLANOVICH e G. FRASSO, Padova 1975, pp. 199-240. Si citerà come PASQUINI 1975.

³² E. PASQUINI, *Il testo: fra l’autografo e i testimoni di collazione*, in *I “Triumphus” di Francesco Petrarca, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998)*, a cura di C. BERRA, Milano 1999, pp. 11-37, lavoro di fondamentale importanza, comprensivo di tavole dei manoscritti studiati, a cui ci si è rivolti per la rassegna dei *Trionfi* del Casanatense riprodotta alla fine delle presenti annotazioni.

evidenza dal Frasso)³³ risalente al 1473, il Casanatense 924 del primo Cinquecento (datazione proposta nel 1999 dal Pasquini, in precedenza fermo al XV secolo), la coppia (anzi “gemelli” per ordine dei capitoli e lacune), pure del primo Cinquecento, costituita dal codice Parmense 1636 e dal manoscritto Harleiano 3264 (rinvenuto dal Weiss), e materiali (si intendano varianti redazionali desunte da autografi) utilizzati da Bernardino Daniello nel 1541 e nel 1549 per il commento al *Canzoniere*³⁴ e da Ludovico Beccadelli nel biennio 1563-1564 per la seconda stesura della già menzionata *Vita del Petrarca*. Il confronto tra i testimoni superstiti rivela sostanziali differenze quanto a numero e seriazione dei capitoli trionfali tramandati dai singoli esemplari; così ad esempio, il Casanatense 924 si distingue dagli altri confratelli per l’omissione del *Triumphus Eternitatis*, esibito pure dal Vat. lat. 3196 alle cc. 19v-20v, e per la giustapposizione, ad apertura della serie, di “La nocte che segui l’horribil caso” (*Tr. Mortis* II) e “Nel cor pien damarissima dolceza” (*Tr. Fame* Ia), connubio avanzato pure dal Correr 1494. E proprio il Casanatense 924, attraverso la documentazione offerta da postille cronologiche piuttosto antiche (risalgono al 1360, laddove altri apografi si spingono al massimo sino agli anni Settanta) sembra testimoniare con le sue varianti, per il *Triumphus Cupidinis* I, le fasi più remote dell’elaborazione petrarchesca, che altri manufatti, il Parmense e l’Harleiano, non sono riusciti a recuperare e raccogliere nelle loro pieghe³⁵. Per le parti tradite dunque il Casanatense si rivela un collettore di varianti da non sottovalutare nella disamina strettamente testuale di un’opera rimasta incompiuta, e sottoposta a continua sorveglianza, come evidenziano le correzioni, i ripensamenti presenti nelle carte finali (17r-20v) dello scartafaccio autografo sopravvissuto alla diaspora. Altri fogli sono di certo esistenti, e ognuno degli apografi ha cercato a suo modo, attraverso rigorose collazioni e minuziose revisioni, di riprodurli. Lo sconosciuto filologo cinquecentesco, che è intervenuto sul manufatto Casanatense, ha agito in maniera assai scrupolosa cercando di ridisegnare l’antigrafo quasi secondo moderni criteri fotografici. Senza mai ritoccare il testo base, ha lavorato nei margini del reperto, con grafia minuta, abbondanza di abbreviazioni e validissimi richiami al testo, fino a ricomporre e fissare con cura e precisione la mappa, talora caotica, delle diverse stesure petrarchesche³⁶, le quali, nonostante la perdita delle carte trecentesche autografe, sfilano così dinanzi agli occhi del let-

³³ FRASSO, *Studi...* cit., pp. 87-127.

³⁴ G. BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al “Canzoniere”*, Padova 1992, pp. 261-282.

³⁵ PACCA 1996, pp. 5-18, 42-43; PAOLINO 2000, pp. 53-65.

³⁶ PASQUINI 1975, p. 217; V. PACCA, *Varianti e postille di tradizione indiretta*, in *I “Triumphs”...* cit., pp. 323-341, a p. 340.

tore moderno, guidato dal vigile e addestratissimo copista-revisore alla scoperta di uno scrittoio famoso, formatosi, e rimasto per secoli, proprio in terra padovana.

Il 2006 vede l'uscita di un lavoro a quattro mani di ampio respiro e di importanza fondamentale, ossia il commentario scientifico che correda l'edizione in facsimile del prezioso cimelio. A sobbarcarsi la fatica del commento ai *Trionfi* è il massimo esperto in materia, Emilio Pasquini, laddove la parte lirica e quella codicologica vengono affidate alle cure dell'allieva Paola Vecchi Galli, che con maestria ed equilibrio conduce il lettore in un'indagine serrata intorno al manoscritto, al *Canzoniere*, alle rime disperse casanatensi. A complemento del tutto viene allegata la trascrizione diplomatica fatta dall'Appel del *Canzoniere* e dei *Trionfi*³⁷. Sicché secoli di storia e di complesse ricerche filologiche si fondono e si associano in questo complesso lavoro a più mani.

Le risultanze della Vecchi Galli ci portano in pieno Quattrocento (seconda metà) e in area veneta quanto a stesura del testo base, messo insieme da un unico copista, che si avvale di un antografo assai prossimo alla forma finale del *Canzoniere*, e ci mostrano gli interventi correttori di almeno tre revisori cinquecenteschi, attenti, specialmente quello – il principale – denominato C¹ a controllare il testo del Casanatense con i fogli del *Codice degli Abbozzi* e con carte autografe oggi perdute. Il risultato di siffatte revisioni comporta necessariamente una prossimità sempre più marcata tra i due esemplari e un allontanamento via via più accentuato dalla vulgata. Il lavoro della studiosa è corredato da esempi, da tavole di raffronto, che permettono al lettore di “vedere” aperto davanti a sé il libro nel suo farsi, nel suo divenire. Acquistano valore in questo contesto storico-critico anche le famose membrane e i testi dispersi da esse tramandati, frutto dell'acribia investigativa di C¹ che intendeva raccogliere in appendice, a conclusione della sua paziente fatica di revisore, materiale disperso talora già conosciuto, talaltra non trasmessoci da altra fonte.

Terreno già ampiamente dissodato è quello dei *Trionfi*, che vede il Pasquini ancora una volta impegnato in un confronto tra il Casanatense, ricco di varianti, e i testimoni più su elencati, portatori di capitoli autografi e non. Nessuna trascrizione viene data dallo studioso, che rimanda a quella mirabile dell'Appel. Piuttosto al Pasquini interessa il fitto giuoco variantistico del Casanatense e dei confratelli, *Codice degli Abbozzi* incluso. Il lettore, che si avvicina a queste pa-

³⁷ F. PETRARCA, *Opere italiane. Ms. Casanatense 924*. Commento di E. PASQUINI e P. VECCHI GALLI, con un saggio di C. APPEL, Modena 2006.

gine, tanto ricche di varianti, entra così nel preciso settore della filologia d'autore, chiamata in causa assai più di quella lachmanniana, e si trova di fronte a un testo fluttuante, incerto, soggetto a un continuo divenire, contornato da postille esplicative, alcune delle quali risultano salvate esclusivamente dal cimelio sotto inchiesta.

Due mani soltanto si alternano in questa fatica editoriale: quella del copista principale e quella del revisore-collazionatore, che si servì dei margini e dell'interlinea per trascrivere materiale sicuramente proveniente da fogli autografi successivamente scomparsi e non passati neppure negli "scriptoria" di altri studiosi del tempo.

Descrizione del manoscritto

F. PETRARCA

Canzoniere, Trionfi e rime "disperse"

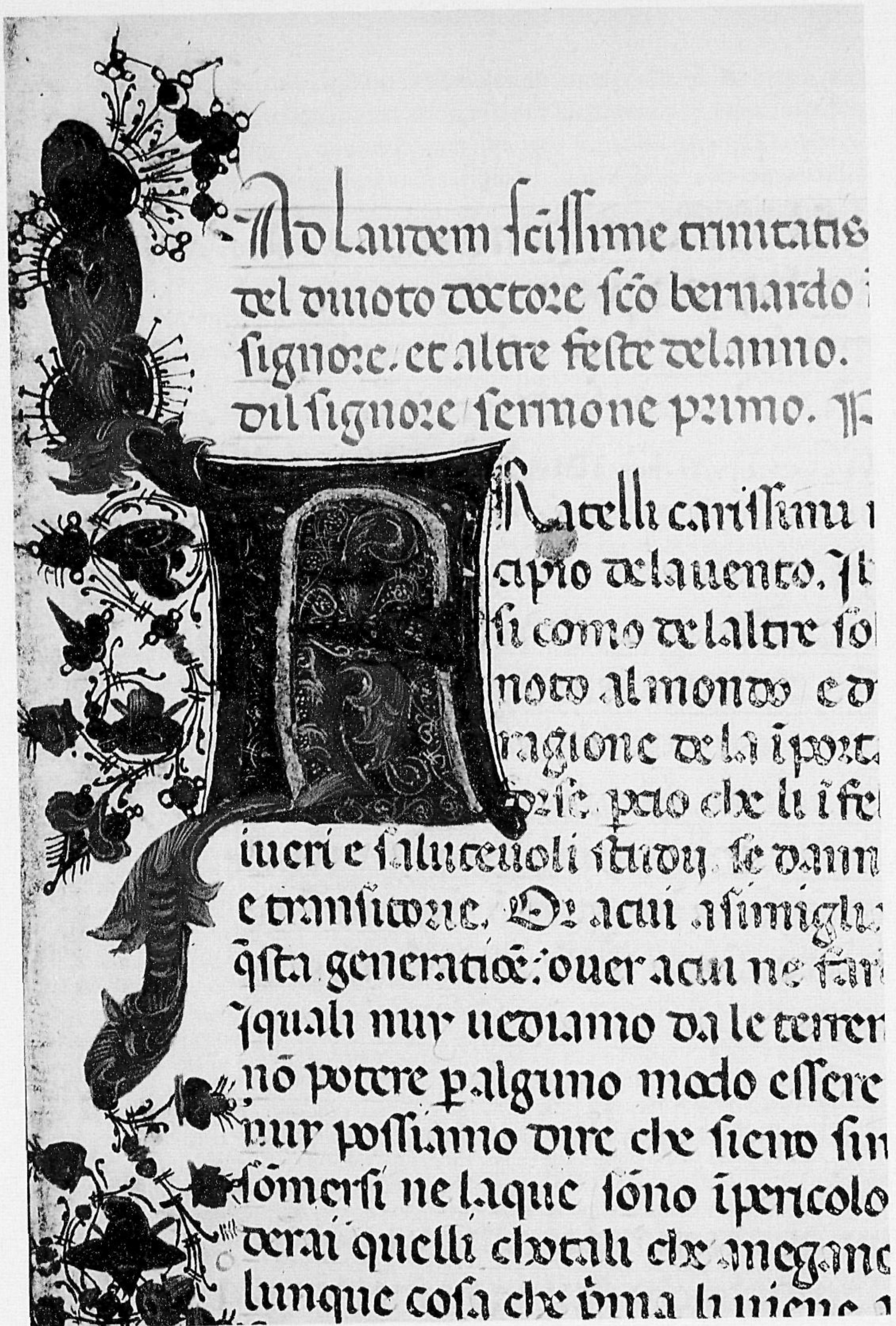
Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 924 (già A III 31)

secc. XV-XVI

Membr.; 240 × 147 mm; cc. I+II, 164, II (maldestramente incollate, le ultime, ai piatti di copertina durante un restauro ottocentesco e ripristinate nel primissimo Novecento); mutilo; legatura del XX secolo.

Famoso esemplare quattrocentesco, passato alla storia della "filologia petrarchesca" (fin dalla segnalazione, con debita descrizione, dell'Appel nel tardo Ottocento), vuoi per i testi tramandati – *Canzoniere* e *Trionfi*, postillati e rivisti su carte autografe del Petrarca, solo in parte corrispondenti all'attuale *Codice degli Abbozzi*, da mano cinquecentesca, esperta, attenta e di origine veneta come la principale –, vuoi per due membrane (le celebri A e B), sicuramente del XVI secolo, aggiunte in un secondo tempo alla fine del manufatto e pure vergate dal revisore. La prima mano, che si avvale di una corsiva umanistica, ha inteso consegnarci il "Petrarca volgare", ossia il *Canzoniere* nella sua integrità e alcuni capitoli dei *Trionfi*. La sezione lirica (cc. 1-138) si presenta divisa in due parti, distaccate tra loro dalle carte 97r-v e 98r, le quali prospettano, in linea con altri manoscritti del Quattrocento, annotazioni, brani prosaici e versi latini così disposti: a) la "nota obituaria" di Laura, segnata dal Petrarca quasi ad apertura (c. 1v) del suo "Virgilio Ambrosiano" (*Laura propriis virtutibus illustris...*), b) un lacerto della *Fam.* II, 9 a Giacomo Colonna, c) quattro distici latini che cantano la pace di Valchiusa (*Vallis locus clausa...*), dal Petrarca posti in chiusura di una epistola familiare (la XI, 4) indirizzata a Filippo, vescovo di Cavaillon.

I *Trionfi* si aprono (a c. 139r) con il capitolo "La nocte che segui l'horribil caso" (*Tr. Mortis* II), seguito da "Nel cor pien damarissima dolceza" (*Tr. Fame* Ia), cui tengono dietro i quattro del *Tr. Cupidinis* (in un ordine che ha goduto di notevole fortuna nella vulgata quattrocentesca: II, I, III, IV, già messo in rilievo, così come l'accoppiata iniziale di *Tr. M.* II e *Tr. F.* Ia, dalla filologia ottocentesca), e cioè "Stanco gia di mirar no(n) satio anchora", "Nel tempo che rinoua i miei sospiri", "Era si pieno il cor di marauiglie", "Poscia che mia fortuna in forza altrui", conclusi dal II del *Tr. Pudicitie* "Quando ad un giogo et in un te(m)po quiui" e da due (Ia- I) del *Tr. Mortis*, "Quanti già nell'età matura et acra", "Quella leggiadra et gloriosa donna", nonché dai soli vv. 1-36 (per mutilazione del codice) del *Tr. Fame* "Da poi che morte Triompho nel uolto". Non risultano postillati *Tr. C.* IV, *Tr. P.*, *Tr. M.* I-II, *Tr. M.* Ia e *Tr. F.* Ia; i capitoli restanti sono stati collazionati e su carte autografe non pervenuteci (*Tr. C.* II e I; vv. 1-111, nonché *Tr. F.* I) e sulle cc. 17r-18v dell'attuale Vat. lat. 3196, le quali conservano *Tr. C.* III, registrato pure dal Casanatense 924.



Ad laudem sanctissime trinitatis
del devoto doctore scō bernardo
signore. et altre feste del anno.
del signore sermone primo. ¶

Macelli carissima
capio del auento. ¶
si como del altre fo
noto al mondo e d
ragione de la iport
dize. pio che li i fe
iuceri e saluteuoli studij. se danno
e transicione. ¶
De acui a simigli
qsta generatioe: ouer acui ne fan
quali nur uediamo da le terre
no potere p alguno modo essere
nur possiamo dire che sieno sin
somersi ne laque sono ipercolo
derai quelli chotali che anegano
lunque cosa che vna li viene a

Fig. 1 - Padova, Biblioteca Civica, B.P. f 184, f. 1r.

DONATELLA FRIOLI

Sulla tradizione manoscritta di Giovanni da Tossignano, vescovo di Ferrara (†1446): tra voci note e nuove acquisizioni di testimonianze

Una duplice valenza connota l'emergere sul mercato antiquario di singoli esemplari manoscritti, si tratti di testimonianze già note e poi svanite dall'orizzonte delle istituzioni bibliotecarie, si tratti di testimoni a lungo sfuggiti a qualunque conoscenza. Infatti, al rilievo oggettivo che compete al manoscritto in quanto tale, nella dimensione di libro e di testo, si associa la suggestione indotta dalla sua esistenza *tout court* e dunque la curiosità di meglio comprendere le circostanze e i protagonisti che l'hanno posto in essere, individuando le tappe che ne hanno scandito la storia esterna.

In quest'ottica, le osservazioni che qui si propongono si legano a uno specifico e circostanziato evento culturale: nella primavera/estate 2003, infatti, la Biblioteca Civica di Padova ha acquisito presso l'asta della Casa Sotheby un manoscritto che, già appartenuto a privata collezione, rivela una *facies* squisitamente italiana¹.

Così, esso suscita immediato interesse sia quale oggetto materiale e archeologico sia quale veicolo testuale: vale dunque la pena di indagarne a fondo lo *status* e di percorrere a ritroso le vicende per giungere, se possibile, all'origine stessa del manufatto. Ancor più sollecita l'indagine il dettaglio – poi richiamato nelle peculiarità connotanti – che l'esemplare al centro dell'analisi reca una precoce nota di possesso. Oggi applicato quale controguardia al piatto superiore, un lacero frammento pergamenaceo chiama in causa la comunità di canonichesse lateranensi di Santa Maria di Betlemme², esplicitamente dislocata a Padova, in Prato della Valle.

¹ Segnalato nel catalogo per l'asta del 16 giugno 2003, il manoscritto è stato acquistato dalla Biblioteca padovana che ne è entrata in possesso il 30 dello stesso mese, e reca ora la segnatura B.P. f 184: al riguardo cfr. la presentazione catalografica: *A Third Selection of Illuminated Manuscripts from the Tenth to the Sixteenth Centuries. The Property of Mr. J.R. Ritman Sold for the Benefit of the Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam. London Tuesday 17 June 2003*. L'acquisto del manoscritto è stato reso ufficialmente noto in una comunicazione orale, tenuta presente anche come base delle osservazioni che qui si propongono.

² Pochi sono i dati che informano sulla storia della fondazione e sulle religiose che hanno animato la vita della comunità: per una prima introduzione cfr. A. PORTENARI, *Della felicità di Padova libri nove*, Padova 1623 (rist. Bologna 1973), pp. 475-476; e ancora G. TOFFANIN, *Cento chiese padovane scomparse*, Padova 1988, pp. 48-49.

I dati non potrebbero essere più precisi e circostanziati.

In tal modo il testimone assurge a privilegiata chiave di accesso ai “recinti”³ ancora ampiamente inesplorati di comunità femminili, oggi al centro di un interesse sempre più vivo, di una suggestione indotta dal velo che circonda tante sfaccettature dell’esistenza condotta entro le silenziose strutture di accoglienza, soprattutto quella culturale e spirituale che proprio nella parola scritta trova l’essenziale nutrimento.

Il prospettato *iter* di indagine appare forse audace, tuttavia si condensano nell’esemplare tali e tante concrete “coincidenze” da legittimare il rischio della ricerca stessa e della “diagnosi”.

Indubbiamente il gioco vale la candela.

Non molti dati espliciti, in realtà, sono svelati dal manoscritto, prescindendo dalla preziosa nota di possesso; così, con pazienza, bisogna leggere tra le righe: tuttavia *textus testis*, come suggeriva Gianfranco Folena ormai vari lustri or sono⁴, e l’ammonimento suona tanto più valido e stimolante in un’epoca di raffinate conoscenze e scaltrite proposte di *expertise* paleografico-codicologica.

Introducendo direttamente al contenuto testuale – e dunque *in medias res* – la rubrica di titolo con cui si apre il manufatto non dichiara e neppure suggerisce paternità alcuna per il volgarizzamento dei Sermoni di Bernardo di Clairvaux “intorno alle solennità del Signore et altre feste de l’anno”, comprensivi del ciclo liturgico che dall’Avvento giunge alla seconda domenica dopo l’Epifania. Si tratta di oltre settanta omelie che, di diversa estensione, costruiscono un manufatto di 124 fogli. Tuttavia l’anepigrafo ciclo testuale coincide con quello che, edito a Venezia nel 1529 per i tipi di Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli e provvisto di dedica a Isabella d’Aragona, regina di Napoli⁵, è ascritto alla paternità di Giovanni Tavelli o Giovanni da Tossignano (1386-1446)⁶.

Già esponente della congregazione dei Gesuati, Giovanni guida la diocesi di Ferrara negli anni 1432-1446 e, oggetto di un precocissimo culto, dal tar-

³ Mutuo l’etichetta dallo studio di analogo titolo di G. ZARRI, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna 2000; cfr. pure EAD., *La vita religiosa femminile tra devozione e chiostro*, in EAD., *Le sante vive. Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Torino 1990, pp. 21-50.

⁴ Si veda G. FOLENA, *Textus testis. Caso e necessità nelle origini romanze*, in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, a cura di V. BRANCA, Firenze 1973, pp. 483-507 e specie pp. 486-487.

⁵ Sulla personalità della quale cfr. la voce (redatta a cura di S. FODALE) in *Dizionario Biografico degli Italiani* (da ora in poi *DBI*), 62 (2004), pp. 623-5.

⁶ L’esemplare su cui è stata condotta la collazione appartiene alla Biblioteca Comunale di Rimini “Alessandro Gambalunga”, segnato 9.E.I.20 (Sander 969; EDIT16B1685); la Biblioteca possiede pure la rara ma mutila edizione del 1528 (Sander 968; EDIT16B1684). Per la figura del Tavelli, fondante è la monografia di G. FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli da Tossi-*

do Cinquecento ne riceve il riconoscimento "ufficiale".⁷ I tre soli dettagli biografici (schematicamente) ricordati bastano a rilevare l'eccezionalità della figura e della voce umana e istituzionale, il ruolo svolto nella società civile e religiosa del tempo.

In questa sede non interessa ripercorrere tappa dopo tappa la vita di Giovanni Tavelli, importa piuttosto estrapolarne (ed evidenziarne) gli aspetti più idonei a una migliore comprensione/valutazione della sua attività letteraria (componente essenziale della personalità istituzionale), soprattutto del testo tradito nel codice in esame, nonché del manufatto che se ne fa veicolo. Dunque libro e testo – a identico livello – sono al centro delle osservazioni che qui si propongono.

I. Intrapreso a Bologna il percorso di studi giuridici, all'età di circa ventidue anni Giovanni aderisce al movimento dei Gesuati: prontamente diffuso nelle città della Toscana, patria del fondatore, il senese Giovanni Colombini (†1367)⁸, esso non tarda a propagarsi nei territori immediatamente contermini, come la Romagna e il Veneto. I suoi adepti,⁹ che soprattutto in Toscana non mancano di adesioni socialmente eccellenti, si collocano tuttavia,

gnano e la riforma di Ferrara nel Quattrocento, voll. 4, Brescia 1969 (ciascuno – come si vedrà nelle ulteriori citazioni – provvisto di specifico titolo); altra bibliografia sul Tavelli, interessata a singoli aspetti della sua personalità e della sua attività letteraria, è ricordata nel prosieguo della ricerca; per un globale approccio cfr. la voce dedicata al presule in *Dictionnaire de spiritualité*, VIII, Paris 1991, coll. 776-778 (a cura di G. DUFNER); e anche *Bibliotheca sanctorum*, XII, Roma 1969, coll. 151-155 (a cura di D. BALBONI); e inoltre D. BALBONI, *Il beato Giovanni Tavelli da Tossignano vescovo di Ferrara (1386-1446)*, in ID., *Anecdota Ferrariensia (1944-1967)*, Città del Vaticano 1972, pp. 80-96. Cfr. pure la serie di saggi raccolti in *Il beato Giovanni Tavelli vescovo di Ferrara nel VI centenario della nascita (1386-1446)*. Atti del Convegno nazionale di studi organizzato dall'Accademia delle Scienze di Ferrara, Ferrara, 17 settembre 1986, Ferrara 1987 (Supplemento al vol. 63° degli Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara. 163° anno accademico, 1985-1986).

⁷ Non suona dunque fortuita l'articolata agiografia che ha il Tavelli come protagonista: per la *vita antiquior* (probabilmente composta da un Gesuato a brevissima distanza dalla scomparsa del presule) cfr. A. ALBERTAZZI, *Vita B. Joannis a Tauxiniano episcopi Ferrariensis ab anonymo coaevo conscripta*, "Analecta Bollandiana", IV (1885), pp. 30-42; si veda anche G. DUFNER, *Die Geschichte der Jesuiten und fra Matteo Panichi O.P.*, "Archivum Fratrum Praedicatorum", XXXVI (1966), pp. 438-441 (e pp. 429-447 per l'intero contributo); e inoltre *Acta Sanctorum Iulii*, V, Venetiis 1748, pp. 787-804 (per la *Vita* databile agli inizi del '500); cfr. inoltre FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli... cit.*, IV, *Raccolta di documenti*, pp. 36 sgg.

⁸ Sull'esperienza religiosa del Colombini e il successo incontrato dapprima in Siena poi nella Toscana tutta, oltre alla voce dedicata al santo in *Bibliotheca Sanctorum*, IV (1964), coll. 122-123 (a cura di G.B. PROJA), e in *DBI*, 27 (1982), pp. 149-153 (a cura di A.M. PIAZZONI) cfr. A. BENVENUTI PAPI, *In castro poenitentiae. Santità e società femminile nell'Italia medievale*, Roma 1990 (Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica 45), pp. 414-528 (con specifico titolo del capitolo V: *Le donne di Giovanni Colombini* e dello specifico contributo: "Parmi mille anni di vederti povera e ribalda").

⁹ Per una generale introduzione alla storia dei Gesuati, figli di Giovanni Colombini, cfr. G.

in cospicua percentuale, tra i laici che non hanno seguito un *curriculum* di studi superiori¹⁰ e restano essenzialmente esclusi dai *milieux* della cultura ufficiale e latina.

In quest'ottica, Giovanni Tavelli sembra percorrere un diverso cammino ma la veste dotta acquisita non ostacola (né contraddice, si vedrà) la scelta scientemente compiuta. Così, per umiltà, la laurea non è conseguita¹¹, il brillante cammino aperto dagli studi intrapresi è decisamente respinto ai margini.

A Bologna si legano comunque incontri fondamentali dell'esperienza gesuata, nell'amicizia fraterna e duratura con Spinello Boninsegni, che guida il gruppo dei "povari" ospitati presso il monastero di Sant'Eustochio, dislocato a Porta San Mamolo¹²; dalle sue mani egli riceve l'abito gesuato, a lui continuerà a rivolgere affetto filiale.

Più densi di esperienze appaiono però gli anni – immediatamente successivi a quelli bolognesi – trascorsi presso la comunità gesuata di Venezia (1408-1426)¹³. Nella città lagunare, che vive un momento di intensa vivacità spirituale, percorsa da aneliti ed esperienze riformistiche di diverso segno, infatti, Giovanni Tavelli intreccia rapporti spirituali e culturali che si riveleranno determinanti per le ulteriori tappe dell'esistenza personale e religiosa.

Gravido di conseguenze è così l'incontro – poi richiamato e meglio indagato nei plurimi risvolti – col gruppo riformatore dei canonici secolari di San Giorgio in Alga: si tratta soprattutto di Antonio Correr (anch'egli probabilmente gesuato), del cugino Gabriele Condulmer (il futuro Eugenio IV) e di Lorenzo Giustiniani cui si affianca Ludovico Barbo¹⁴, elitario circolo

DUFNER, *Geschichte der Jesuaten*, Roma 1975 (Uomini e dottrine, 21) (che riserva al Tavelli un ampio capitolo, pp. 101-197) e ancora, da ultimo I. GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati tra esperienze religiose e conflitti istituzionali*, Roma 2004 (Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica, 77).

¹⁰ Dimensione che continuerà a connotare la congregazione tutta anche nei secoli successivi, pur non mancando eccezioni: al riguardo si veda anche *supra*, nota 126. In quest'ottica può ancora ricordarsi come le uniche preghiere di precetto per i membri della 'brigata' siano il *Pater* e l'*Ave*, di cui si sottolinea la matrice biblica, referente per antonomasia della spiritualità gesuata: GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 91 sgg.

¹¹ È infatti quanto mai probabile che egli non porti a compimento il corso di studi, come pare additare la mancanza di qualunque documentazione al riguardo.

¹² Sulla fondazione gesuata cfr. DUFNER, *Geschichte...* cit., pp. 270-275.

¹³ Dati sulla comunità veneziana vengono ancora da DUFNER, *Geschichte...* cit., pp. 376-385; GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 325 sgg. e, per l'esperienza del Tavelli, cfr. pure S. TRAMONTIN, *Il beato Giovanni Tavelli a Venezia*, in S. TRAMONTIN, G. FEDALTO, *Santi e beati vissuti a Venezia*, Venezia 1971, pp. 39-47.

¹⁴ Il Barbo tuttavia, già priore commendatario del convento agostiniano di San Giorgio in Alga, ospita nella fondazione i canonici secolari ma non si unisce formalmente al gruppo, pur suggestionato dalla loro esperienza e assimilandone lo spirito: per un iniziale approccio alla figura del Barbo (per la quale si rinvia anche alla nota 91) cfr. *DBI*, 6 (1964), pp. 244-249 (a cura di A. PRATESI).

di alta spiritualità che non rinuncia alla dimensione dotta della scelta compiuta, pur nella valenza squisitamente monastica che ne connota l'afflato ascetico¹⁵.

Sullo sfondo dunque di rapporti fraterni e stimolanti, non appare casuale che proprio (e soprattutto) agli anni veneti si leghi l'esordio letterario del Tavelli, nella più discreta dimensione di attività versoria, che anche nelle successive *performances* connoterà in modo privilegiato il suo impegno, ma pure in quella attiva, di personale e originale produzione. Sul dettaglio torneremo.

Ferrara segna la tappa ultima del pellegrinaggio gesuato: dal 1426-1427 egli è responsabile del gruppo locale, che deve probabilmente a lui la sua organizzazione, esordio di una esperienza religiosa sempre più intensa e attiva¹⁶.

Nell'impegno silenzioso e modesto che connota le scelte di vita, la personalità e i meriti del Tavelli non sfuggono agli esponenti istituzionali, soprattutto a quelli che hanno occasione di rapporti frequenti con lui.

Così, pregnante suona la testimonianza di Fantino Dandolo, legato pontificio a Bologna¹⁷ intorno agli anni Trenta, riportata dall'anonimo (seriore) agiografo del Tavelli. Scrivendo nel 1431 a Eugenio IV, il Dandolo suggerisce proprio Giovanni Tavelli quale candidato più idoneo a ricoprire la carica vescovile in quella Ferrara che, rimasta priva del suo pastore, è ormai patria religiosa del Gesuato. Tra le virtù che ne raccomandano l'elezione vescovile il Dandolo annovera pure le doti di volgarizzatore, riconducendo all'impegno lette-

¹⁵ Improntata a deciso distacco dal mondo, ma plasmata da intima attenzione per la *cura animarum*. Sull'esperienza dei canonici secolari di San Giorgio in Alga e la portata della loro proposta cfr., per un preliminare approccio, la voce di S. TRAMONTIN, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, II, *Cambiaggio-Conventualismo*, Roma 1975, coll. 154-158; e ancora il precoce saggio di G. CRACCO, *La fondazione dei canonici secolari di S. Giorgio in Alga*, "Rivista di storia della Chiesa in Italia", 13 (1959), pp. 70-88; e, da ultimo, ID., "Angelica Societas": *alle origini dei canonici secolari di San Giorgio in Alga*, in *La Chiesa di Venezia tra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. VIAN, Venezia 1989 (Contributi alla storia della Chiesa di Venezia, 3), pp. 91-112. I canonici alghensi rifiutano una specifica regola, aspirando alla diretta sequela del precetto evangelico e apostolico, in palese affinità con gli intenti dei Gesuati.

¹⁶ Al riguardo cfr. A. SAMARITANI, *Appunti sulla venuta dei Gesuati a Ferrara nell'ultimo Trecento*, "Analecta Pomposiana", 14 (1989), pp. 1-13.

¹⁷ Prima di assurgere al soglio episcopale di Candia e di Padova. Probabilmente alla giovanile ma lunga e fondante esperienza veneziana del Tavelli si lega il rapporto di profonda amicizia e stima intercorso tra i due religiosi: essi intrecciano spesso tappe significative della personale esistenza: così Tavelli, già divenuto vescovo di Ferrara, provvede alla consacrazione del Dandolo quale presule di Candia (affiancato dal Giustiniani) e ancora il Dandolo partecipa col Tavelli all'elezione del Giustiniani quale vescovo di Castello. È probabile che il fratello del Dandolo, docente di diritto a Bologna, conoscesse il Tavelli in data ancora anteriore: FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli... cit.*, I, *Biografia del vescovo ferrarese (1432-1446) alla luce di nuovi documenti*, p. 453.

rario del Tavelli un'ampia selezione testuale che va dalla Santa Scrittura ai *Moralia* di Gregorio ai *Sermoni* di Bernardo¹⁸.

Il calore della missiva, la perspicace stima che ne percorre la struttura espressiva suggestionano nel profondo Gabriele Condulmer, l'antico canonico di San Giorgio in Alga divenuto Eugenio IV (1431), e ne plasmano le scelte: aderendo ai suggerimenti del Dandolo¹⁹, ma soprattutto alla calda raccomandazione di Ludovico Barbo, egli investe Tavelli del pallio episcopale²⁰.

Giovanni avverte profondamente la lacerazione e lo iato tra l'aspirazione contemplativa che anima l'originaria spiritualità gesuata e i doveri istituzionali impliciti nella carica e nell'impegno vescovile, le aporie e i dissidi – apparentemente insanabili – tra vita contemplativa e vita attiva, fra tranquillità 'eremitica' interiore e magmatico incontro col mondo secolare²¹; tuttavia ob-

¹⁸ Non sembra casuale – e sul dettaglio torneremo – il pieno accordo delle fonti tavelliane sugli scritti, originali o volgarizzamenti, attribuibili alla sua paternità: al riguardo cfr. anche la testimonianza di P. MORIGIA, eccellente rappresentante di una successiva generazione di Gesuati, nel suo *Historia degli uomini illustri per santità di vita e per nobiltà di sangue che furono Giesuati*, Sebastian Combi, Venezia 1604, pp. 365-392 (dell'esemplare riminese BS 563).

¹⁹ Tuttavia dopo incertezze che – non celate dalla biografia antiquiore – valgono a rilevare l'eccellenza della decisione e della scelta: Eugenio stesso riconosce infatti che solo tre dei vescovi da lui eletti hanno pienamente corrisposto alla sua fiducia, sì da non suscitare "rimorsi di coscienza": al riguardo cfr. la *Vita* dedicata da Vespasiano da Bisticci a Tommaso Parentucelli da Sarzana, il futuro Niccolò V, successore di Eugenio stesso: VESPASIANO DA BISTICCI, *Le vite*, ed. A. GRECO, I, Firenze 1970, pp. 35-81.

²⁰ L'epistola del Dandolo, datata al 1431 (se almeno non errano nel dettaglio gli agiografi del Tavelli), costituisce *terminus ante quem* per collocare al meglio i momenti e le tappe dell'attività letteraria del Tavelli: infatti al 1420 circa è concordemente datato il volgarizzamento dei *Sermoni* bernardini, all'esperienza veneziana piuttosto che a quella bolognese si riconduce la versione dei *Moralia* gregoriani, mentre ormai all'epoca dell'episcopato data la traduzione della *Regula pastoralis* del pontefice. Se al 1424-1425 sono riconducibili le *Costituzioni* dei Gesuati (e la stessa *Vita* del padre fondatore), in data anteriore al 1426 (quando Tavelli abbandona Venezia per Ferrara), è probabilmente tradotto in volgare il *De disciplina et perfectione monasticae conversationis* di Lorenzo Giustiniani mentre agli anni Quaranta si riconduce il *De perfectione religionis* rivolto alle benedettine del monastero senese di Santa Bonda. Nelle parole attribuite al Dandolo, in sordina passa la menzione di "alia devota... opuscula et epistulae" ricondotte alla paternità del Tavelli. A ciascuno degli scritti tavelliani si riserveranno brevi considerazioni, esaminando la specifica tradizione manoscritta. Per la figura del futuro presule padovano (1448-1459) cfr. la voce a lui dedicata in *DBI*, 32 (1986), pp. 460-464 (a cura di G. GULLINO). E ancora, per la sua attività di letterato, C. PASSARIN, *Sull'autografia dei "Sermones" di Fantino Dandolo vescovo di Padova (†1459)*, "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", CVI (1993-94), pp. 27-42 (con ulteriore bibliografia); e inoltre, per un ampio quadro del contesto di inserimento, si veda P. GIOS, *Aspetti di vita religiosa e sociale a Padova durante l'episcopato di Fantino Dandolo (1448-1459)*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*. Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443). Padova, Venezia, Treviso 19-24 settembre 1982 (Italia Benedettina. Studi e documenti di storia masastica, 6), Cesena 1984, pp. 161-204.

²¹ Sul lacerante dilemma che la scelta pontificia suscita nel Tavelli cfr. le osservazioni di A. PROSPERI, *La figura del vescovo fra Quattrocento e Cinquecento: persistenze, disagi e novità*, in

bediente, tacitando l'intima lacerazione, Giovanni risponde alla chiamata²²: a questa subordina o, meglio, su di questa plasma totalmente l'impegno degli anni successivi, nella sequela del modello gregoriano così intimamente conosciuto e rivissuto, epigono di quel pastore che più di altri e prima di altri ha vissuto analogo dilemma.

L'ascesa al seggio episcopale di Ferrara è salutata da un'orazione di Guarino Veronese che esalta non solo la "*vitae sanctitas*", la "*morum elegantia*" e la "*summa in Deum pietas*" ma anche e soprattutto la "*sanctarum Scripturarum intelligentia*"²³.

Nulla di vanamente encomiastico colora le parole e le lodi del Dandolo né quelle di Guarino stesso. Entrambi si rivolgono alle due facce della personalità tavelliana, entrambi colgono il peso dei meriti spirituali e di quelli letterari. Se la testimonianza del Dandolo suona più esplicita, nel preciso elenco degli impegni letterari portati a compimento, la voce di Guarino coglie l'essenza della spiritualità tavelliana, che nella Santa Scrittura e nel messaggio dei Padri ha basilare fondamento, ma non manca di sottolineare la complementarità dell'impegno letterario rispetto a quello intrinsecamente legato alla scelta compiuta²⁴.

Così la *sapientia* acquisita dal Tavelli, di impronta squisitamente monastica,²⁵ plasma le scelte di vita e di pratica pastorale, ma sostanzia non meno la sua attività di scrittore e traduttore. Come la *sapientia* corona un percorso scan-

Storia d'Italia. Annali 9. La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea, a cura di G. CHITTOLINI, G. MICCOLI, Torino 1962, pp. 217-262 e in particolare pp. 219-222; più specificamente, per ulteriori rappresentanti della congregazione gesuata, cfr. I. GAGLIARDI, *L'eremo nell'anima. I Gesuati nel Quattrocento*, in *Ermites de France et d'Italie (XI^e-XV^e siècle)*, Roma 2003 (Collection de l'Ecole française de Rome, 223), pp. 439-459 e in particolare pp. 454 sgg. Il dissidio interiore del Tavelli ben si riflette nel *Sermo pulcherrimus de solitudine* (tràdito nel ms. 1525 della Biblioteca Universitaria di Bologna, per il quale cfr. FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli... cit.*, II, *Lo scriba di Dio... cit.*, pp. 347 sgg.

²² Sulle vicende dell'elezione vescovile cfr. anche E. PEVERADA, *Schede documentarie per il beato Giovanni Tavelli*, "Analecta Pomposiana", 14 (1989), pp. 15-62.

²³ L'orazione guariniana è edita da FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli... cit.*, II, pp. 80-82.

²⁴ Sulle peculiari scelte che guidano l'esistenza e la professione dei 'povari' Gesuati cfr. soprattutto GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati... cit.*, specie pp. 99 sgg. Soprattutto connotante è la scelta dello stato laicale, che meglio li lega a quegli "altri" per i quali aspirano a essere lievito riformatore: *infra*, nota 35. Non è privo di interesse il fatto che proprio Giovanni Tavelli è chiamato, con Ludovico Barbo e con Niccolò Albergati (8 luglio 1438), a deliberare sulla permanenza allo stato laicale degli aderenti alla congregazione gesuata; ancora al Tavelli, affiancato dal Barbo, da Lorenzo Giustiniani e da Giovanni da Capistrano (ottobre 1437), è affidato il giudizio sulla comunità gesuata di Venezia accusata di eresia per l'accoglienza delle tesi sostenute da Margherita Porete: GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati... cit.*, pp. 325 sgg.; e ancora F.G.B. TROLESE, *Ludovico Barbo e S. Giustina. Contributo bibliografico. Problemi attinenti alla riforma monastica del Quattrocento*, Roma 1983, pp. 180-189 (con ulteriore bibliografia).

²⁵ Questo non toglie che Tavelli legga ed apprezzi anche scritti scolastici, come quelli di Tommaso, traendone spunti e suggestioni per le proprie opere: *infra*, testo e nota 33. Restano testimonianze che proprio la *Summa* di Tommaso viene da lui presa a prestito dalla comunità di

dito da specifiche tappe, così alla dimensione letteraria creativa Tavelli sembra giungere per gradi, in un cammino progressivo che dalla più umile e passiva mansione di amanuense, diligente esemplatore di scritti altrui²⁶, lo conduce al ruolo attivo di scrittore nel senso più pieno e completo del termine.

Il ricordo e il merito dell'attività versoria, riconosciuta in modo prioritario quale aspetto integrante della sua personalità, costituiscono un *leitmotiv*, il filo rosso delle testimonianze che l'hanno come protagonista, si tratti di quelle storiche prodotte durante la sua esistenza terrena, si tratti di quelle agiografiche, che ne celebrano le virtù eroiche. L'insistito richiamo all'impegno letterario caratterizza quasi la *christiformitas*, ma non è casuale che venga soprattutto celebrata la sua passiva attività versoria piuttosto che quella attiva (pur più nettamente personalizzata) sia nel registro latino sia in quello volgare.

Se infatti le opere in latino nascono come risposta a una richiesta istituzionale, riflettono e ratificano nello scritto la concreta quotidiana esperienza del Tavelli gesuato²⁷, alla loro funzione normativa sembra giustapporsi – e rappresentare titolo di maggiore merito – la sfaccettata produzione in volgare e versoria che, nel prescelto registro linguistico, propone inevitabilmente un messaggio destinato a più ampio pubblico, assurge a controparte scritta di quella attività verbale che, a guisa di predicazione, è assiduamente praticata dal Tavelli, soprattutto durante il ministero episcopale. La pratica versoria in quanto d'altronde tale ben si inserisce tra gli interessi e le preoccupazioni pro-

Verona e 'trattenuta' ben oltre i limiti concessi: al riguardo FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavel- li... cit.*, IV, *Raccolta di documenti... cit.*, pp. 259-260 e *infra*, nota 40.

²⁶ Come verrà ribadito, i libri circolano numerosi tra le mani dei Gesuati e iterate sono le testimonianze della cura da loro mostrata per la lettura formativa e la creazione di raccolte librerie destinate all'edificazione dei membri costituenti le varie comunità: ad esempio, lo stesso Colombini chiede a Pietro da Narni, priore di San Martino fuori le Mura di Pisa, di procurargli un esemplare delle laudi di Nicolò da Montepulciano: al riguardo cfr. C. GENNARO, *Giovanni Colombini e la sua "brigata"*, "Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo", 81 (1969), pp. 253-254. Così, non appare casuale che, a propria volta, Tavelli principi la propria carriera letteraria quale amanuense del Cavalca, l'insigne volgarizzatore domenicano, e del suo trattato *Medicina del cuore*, come attesta non un codice direttamente sopravvissuto quanto piuttosto la diretta copia dello stesso: apografo del testimone vergato dal Tavelli è infatti l'attuale Canoniciano italiano n. 8 della Bodleian Library di Oxford, concluso dal colophon che recita: "... la copia del quale scrisse questo era il primo libro che scrisse tra povari beato Giovanni, veschovo di Ferrara dignissimo": al riguardo cfr. A. MORTARA, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di codici canoniciani italici si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxonii 1864, coll. 9-10 (l'esemplare datato al 1476 è esemplato dal gesuato Sandro). Gli scritti del Cavalca trovano vivace accoglienza tra i Gesuati: al riguardo C. DELCORNO, *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*, Venezia 2000 (Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti, 92), in particolare pp. 518-519 per la menzione di specifici esemplari (e le inferenze che possono derivarsene: talvolta, infatti, si conoscono solo testimoni apografi di manoscritti appartenuti a Gesuati).

²⁷ Secondo quanto riconoscono gli agiografi, egli non assurge mai a maestro, ma mantiene con costanza la dimensione di premuroso "padre".

prie delle guide spirituali dei Gesuati²⁸; tuttavia non può sfuggire l'estrema coerenza della scelta di Giovanni che *naturaliter* si volge agli autori e ai testi che hanno nutrito la personale esperienza spirituale²⁹.

II. La storia di un'opera letteraria non può concepirsi senza la presenza e l'attiva partecipazione dei destinatari³⁰. Proprio per i volgarizzamenti Carlo Dionisotti esorta a ricercare non tanto e non solo perché siano posti in essere ma soprattutto per chi³¹, così da individuare e personalizzare il concreto pubblico nella folla di quanti sono privi di "grammatica", ignari di latino, esclusi da qualunque accesso alla cultura alta e universitaria, chiamiamola ufficiale, ma nondimeno desiderosi di formazione e edificazione spirituali, dunque desiderosi di accedere, finanche di produrre gli strumenti che rispondano al loro bisogno di conoscenza e *sapientia*.

In quest'ottica, le voci manoscritte rappresentano l'indubbio indice della

²⁸ I quali non pongono né un abate né un priore a guida delle comunità che via via si costituiscono, bensì un padre spirituale: al riguardo cfr. I. GAGLIARDI, *Giovanni Colombini e la "brigata de povari"*. *Padri spirituali e figlie devote a Siena alla fine del Trecento*, "Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico", XXIV (1998), pp. 375-415; e ancora EAD., *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 223 sgg.

²⁹ Come ancora verrà ribadito, la Sacra Scrittura rappresenta la fonte diretta della spiritualità gesuata; ma Gregorio e Bernardo fondano non meno le letture di Giovanni come del circolo celestino, dell'*angelica societas* da lui così lungamente frequentata, tanto che è impossibile negare le suggestioni provenienti dal *milieu* alghense. Sopravvive un catalogo della fondazione di San Giorgio, databile al 1400, che comprende essenzialmente esemplari liturgici, ma anche le Vite dei Padri e la Regola agostiniana: al riguardo cfr. P. CENCI, *L'Archivio della Cancelleria della Nunziatura veneta*, in *Miscellanea Francesco Ehrle. Scritti di storia e paleografia*, V, *Biblioteca ed Archivio Vaticano. Biblioteche diverse*, Roma 1924 (Studi e testi, 41, con rist. anast. 1973), pp. 318-319. Sulla dimensione monastico-benedettina della scelta del Tavelli (e dei Gesuati tutti) e le influenze della *Regula* cfr. pure le osservazioni di G. DUFNER, *Die Regel des hl. Benedikt und jene der Jesuaten*, "Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige", 82 (1971), pp. 392-408. I Gesuati, tuttavia, nel 1511 assumeranno definitivamente la Regola di Sant'Agostino: al riguardo cfr. GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 223 sgg. e *infra*, nota 106.

³⁰ In proposito si vedano le osservazioni di C. DELCORNO, *Società e pubblico nelle prediche di Giordano da Pisa*, "Studi di filologia italiana", X (1974), pp. 251-304 (dove si rileva l'analoga importanza rivestita dai volgarizzamenti e dalla predicazione per il definitivo strutturarsi del vernacolo italiano).

³¹ Al riguardo si leggano le osservazioni di C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, "Italia medioevale e umanistica", I (1958), pp. 427-431; cfr. pure F. BRUNI, *Appunti sui movimenti religiosi e il volgare italiano nel Quattro-Cinquecento*, "Studi linguistici italiani", 9 (1983), pp. 3-30 (interessato anche a Lorenzo Giustiniani e alle sue teorie versorie); e ancora C. DELCORNO, *Produzione e circolazione dei volgarizzamenti religiosi tra Medioevo e Rinascimento*, in *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento. La Bible italienne au Moyen Âge et à la Renaissance*. Atti del convegno internazionale, Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996, a cura di L. LEONARDI, Firenze 1998, pp. 3-22. In materia, 'profetiche' posizioni erano state assunte da Giuseppe De Luca: al riguardo C. DELCORNO, *Don Giuseppe De Luca e gli studi recenti sulla letteratura religiosa medievale*, "Archivio italiano per la storia della pietà", 9 (1996), pp. 325-337. Agli interrogativi posti dal Dionisotti possono forse aggiungersi le domande che coinvolgono le strade di diffusione dei volgarizzamenti e i "gestori" degli stessi.

diffusione e trasmissione di uno specifico testo, ma riflettono spesso anche l'immediata immagine della sua ricezione, quando sono noti al meglio gli *itinerari* percorsi, quando si individuano i rapporti e le circostanze che hanno posto in essere i singoli manufatti.

Poche, direi carsiche, ma nondimeno suggestive le indicazioni esplicite sul potenziale pubblico degli scritti tavelliani: già l'anonimo agiografo autore della precoce *Vita* del Tavelli (seguito da quello della più tarda e dettagliata agiografia) ricorda la nobile Polissena, sorella del futuro papa Eugenio, quale diretta committente ma anche e soprattutto quale diretto specchio del pubblico esterno cui i volgarizzamenti sono rivolti³².

Il seriore agiografo specifica anche come il beato destini "*pro fratrum profectibus*" gli scritti redatti nella materna lingua o quelli proposti nel volgare registro, aprendoli tuttavia "*ad omnium utilitatem*".

Infine, un'esplicita, benché tarda voce viene dal Tavelli che rivolge alle benedettine del celebre convento senese di Santa Bonda il trattato *De perfectione religionis* (redatto in volgare): ampiamente fondato sul *De perfectione vitae spiritualis* di Tommaso d'Aquino, lo scritto è arricchito e intimizzato dalle personali riflessioni del Tavelli, frutto di uno spettro di letture singolarmente ampio³³.

Così gli *omnes* genericamente chiamati in causa si concretizzano e si personalizzano poi nelle opere e nelle parole del Tavelli stesso, negli espliciti destinatari dei suoi scritti³⁴: nei testi in latino da una parte, nei volgarizzamenti e nelle opere in volgare più squisitamente personali e originali due distinti destinatari sembrano individuabili con fondatezza. Lontano dalle solenni e programmatiche affermazioni di vari (e più celebri) volgarizzatori coevi al Tavelli, un più modesto ma concreto obiettivo sembra plasmare e guidare la sua attività verso: più chiara sembra davanti ai suoi occhi l'immagine del pubblico destinatario, il cerchio di utenti non solo virtuali ma quasi conosciuti e chiamati per nome: i Gesuati dunque (che d'altronde finiscono per abbracciare la società laica *tout court*, il mondo dei laici "senza grammatica" come si è detto) e le donne, consacrate e non, tradizionalmente affiancate ai laici stessi, spesso a prescindere-

³² Si veda anche GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., p. 170, nota 172.

³³ Si veda ancora GAGLIARDI, *Giovanni Colombini...* cit., p. 237, nota 197; DUFNER, *Geschichte...* cit., pp. 132-135.

³⁴ Un solo scritto del Tavelli reca infatti una sorta di introduzione rivolta a esplicito destinatario: si tratta del *De perfectione religionis*, il trattato redatto in volgare e destinato alle suore benedettine di San Abbondio e San Abbondanzio di Siena. Il legame con la comunità femminile data agli anni del Colombini stesso, legatissimo – nella teoria e nella pratica – alle sante donne del convento, tanto da disporre la sepoltura presso la comunità: al riguardo si veda BENVENUTI PAPI, "*Parmi mill'anni...*" cit. Fin dai primordi dell'esperienza gesuata al femminile, proprio le benedettine di San Bonda vengono chiamate a fungere da guida ed esempio alla comunità di Vallepiatta: DUFNER, *Geschichte...* cit., p. 405. Dai tempi del Colombini, tuttavia (e forse per il rinnovato spirito di prudenza consigliata dal padre fondatore), sembra attenuarsi lo stretto

re dal rango sociale e dallo *status* rivestito³⁵. Entrambi rappresentano il duplice polo cui si rivolgono sia la predicazione sia la produzione scritta in volgare, pubblico coinvolto e coinvolgente, aperto alla ricezione della parola scritta ma, non meno, di quella ascoltata (e anche 'vista'): così l'attività letteraria del Tavelli, già ben nota e apprezzata dalla nobile Polissena (corifea del composito pubblico), si carica di nuova valenza, diviene un *servitium* e un *opus Dei*, risposta a specifiche, talvolta esplicite richieste, duraturo strumento di guida spirituale³⁶.

Di ciò Giovanni Tavelli è ben cosciente, a questo egli resta ben ancorato, voce consapevole e paradigmatica di quella finalità perseguita d'altronde dai Gesuati tutti: senza allacciare rapporti istituzionali, infatti, essi creano intorno a loro "un *milieu* devoto dalla morfologia complessa e difforme, in cui uomini e donne appartenenti al clero si trovavano insieme ai laici"³⁷.

Dall'astratto al concreto: la possibilità teorica appena sopra additata va testata e verificata nella concreta voce della tradizione manoscritta, per indagare se l'obiettivo di Giovanni Tavelli consegua effettiva realizzazione.

L'acquisizione del nuovo testimone tavelliano si traduce così nell'esigenza di sottoporre l'intero Fortleben a una globale disamina³⁸, che non è fine a se stessa, bensì rappresenta – se non erro – la privilegiata chiave d'accesso per comprendere l'origine di ogni singolo manoscritto, il suo *status* e il suo rango nel globale *corpus* dello specifico Fortleben.

rapporto dei Gesuati con le comunità femminili, riflesso nel fatto che lo stesso Tavelli tarda a rispondere alla richiesta di scritti di ammaestramento spirituale. Che tuttavia le donne, comunemente equiparate agli *illitterati*, siano *in pectore* destinatarie del suo plurimo messaggio, sembra provato anche dalle fonti agiografiche; al riguardo cfr. T. PLEBANI, *Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici tra Medioevo e prima età moderna*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. ZARRI, Roma 1996 (Temi e testi. Nuova serie, 36), pp. 23-44. In materia di guida spirituale si veda pure I. GAGLIARDI, "Secondo che parla la santa Scriptura". *Girolamo da Siena e i suoi testi di "direzione spirituale" alla fine del Trecento*, in *Direzione spirituale tra ortodossia ed eresia. Dalle scuole filosofiche antiche al Novecento*, a cura di M. CATTO, I. GAGLIARDI, R.M. PARRINELLO, Brescia 2002, pp. 117-175. Da ultimo cfr. pure GIROLAMO DA SIENA, *Epistole*, ed. S. SERVENTI, Venezia 2004 (Memorie. Classe di Scienze Morali Lettere ed Arti, CVIII), che non manca di riferimenti all'esperienza gesuata. In generale, per lo scritto del Tavelli cfr. soprattutto la bibliografia indicata alla nota 141.

³⁵ Cfr. GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 162-172. Questo corrisponde al desiderio di porsi quale "terzo stato" nell'interstizio non dichiarato ma effettivo tra l'*Ecclesia* e la *congregatio fidelium*, tra la chiesa dei sacerdoti e la "chiesa dei laici": GAGLIARDI, *Li trofei della Croce. L'esperienza gesuata a Lucca tra Medioevo ed età moderna*, Roma 2005 (Centro Alti studi in scienze religiose, 3), p. 112.

³⁶ Le aspettative del pubblico condizionano probabilmente le caratteristiche delle pratiche versorie tavelliane, più attente alla sostanza del messaggio che alla 'raffinatezza' dello stile: FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli...* cit., II, *Lo scriba di Dio...* cit., pp. 157 sgg.

³⁷ GAGLIARDI, *Giovanni Colombini...* cit., p. 378.

³⁸ Non ancora compiuta o limitata a un ridotto novero di specifici testimoni, esaminati d'al-

Nell'ottica suggestiva delle voci – esplicite o in sordina – appena sopra additate, i testimoni della tradizione manoscritta tavelliana sono indagati – per quanto è possibile – nei dettagli della loro storia esterna così da individuare le cause e gli ambienti, i luoghi e i protagonisti della loro confezione o, almeno, gli ambienti della loro circolazione³⁹. Se l'analisi – per lo più autoptica – è rivolta alla globalità della produzione tavelliana e della sua tradizione manoscritta (dunque ai testi in latino come a quelli in volgare, alla produzione originaria/creativa come agli scritti frutto di versione), un interesse particolare e specifico è soprattutto rivolto alla testimonianza dei volgarizzamenti, all'interno dei quali si colloca l'esemplare stesso che ha occasionato il presente contributo.

D'altronde, nei confronti della produzione latina e anche di quella originale in volgare, proprio la tradizione manoscritta dei volgarizzamenti gioca quantitativamente la parte del leone (accaparrandosi ben 18 testimoni sui 25 costituenti il Fortleben tavelliano nella sua interezza), chiaro riflesso di personalizzate e consapevoli scelte.

Gli esemplari tavelliani non risultano particolarmente numerosi, almeno in prospettiva assoluta, ma il loro novero esalta il rilievo di ogni singolo testimone che, come vedremo, di volta in volta anima e storicizza uno specifico pubblico, mostra di rispondere a concrete esigenze, addita uno sfondo che più o meno lamentevolmente coinvolge il Gesuato e il circolo di quanti gli sono stati vicini nelle diverse tappe della sua esistenza, nei diversi ambienti in cui essa si è svolta.

E se ogni manoscritto, materiale veicolo di un particolare testo, coagula e concretizza una vivace, spesso intrecciata rete di rapporti/relazioni/scambi che hanno gli uomini quali protagonisti, i testimoni tavelliani ne forniscono significativa voce: tra le righe essi riflettono una circolazione di notizie, un movimento di uomini e di libri che – apparentemente – sembra contrastare con la scelta dei Gesuati e la fama che li circonda⁴⁰.

In quest'ottica – se non sbaglio – le opere del Tavelli e l'oggettiva voce della tradizione manoscritta possono gettare luce sui percorsi della confezione e circolazione libraria altra da quella *culta* o meglio latina e ufficiale.

tronde senza tentare alcuna indagine comparativa (che li illumini vicendevolmente, soprattutto nella loro dimensione archeologica).

³⁹ Non meccanicamente coincidente con quello della confezione stessa. Così la cautela, quale necessario monito teorico, va raccomandata anche se – meglio sarà rilevato – sembra che l'obiettivo tavelliano venga raggiunto con encomiabile frequenza e per plurimi manufatti il luogo di provenienza si identifichi con quello di origine.

⁴⁰ In realtà, come attesta il sopravvissuto epistolario, già il Colombini stesso e i 'povari' della sua brigata intessono rapporti "librari" volti alla costituzione di biblioteche loro destinate: cfr. *supra*, nota 26; GAGLIARDI, *Pazzi per Cristo, santa follia e mistica della Croce in Italia centrale (secc. XIII-XIV)*, Siena 1997, p. 195. Non meno interessanti sono le testimonianze che vengono dall'epistolario del Tavelli, debitore di volumi ricevuti in prestito dalla comunità di Verona: DUFNER, *Geschichte...* cit., p. 389.

III. Appare naturale che le comunità dei Gesuati esercitino a onore del confratello e a vantaggio delle proprie case un'iterata attività di copia e non stupisce che una sicura matrice gesuata contraddistingua vari esemplari, non tanto e non solo quelli che interessano i testi 'istituzionali' della congregazione – sopravvissuti anzi in ridotto quantitativo – quanto i volgarizzamenti stessi. Le Costituzioni⁴¹, infatti, cui si antepone la Vita del fondatore, intrinsecamente legata alle norme che regolano la scelta gesuata, quasi controparte teorica e ideologica di quanto estrinsecano le pratiche di vita, trovano paradigmatica voce sia nel manoscritto senese, Biblioteca degli Intro-nati K. VII. 27⁴², appartenuto ai Gesuati di San Girolamo della stessa città toscana⁴³, sia nel Marciano it. IV, 104 (2632)⁴⁴.

⁴¹ Se è indubbio che esse devono la loro paternità alla penna del Tavelli, è vero pure che egli non si assume spontaneamente il delicato compito di dare forma scritta alle norme e alle consuetudini che guidano la scelta religiosa dei Gesuati e ne rappresentano il primo strumento normativo: l'occasionale scontro tra la comunità gesuata bolognese e i parroci della città felsinea, che pretendono una loro dipendenza, spinge i priori della Congregazione, sostenuti dal cardinale legato, Niccolò Albergati, a predisporre quel *Memoriale* che non sarà una vera regola ma piuttosto "uno scritto di normativa consuetudinaria": GAGLIARDI, *Giovanni Colombini...* cit., p. 380, nota 11. Sono indubbie la vitale freschezza dell'esperienza diretta e personale travasata dal Tavelli nel suo scritto (soggetto probabilmente a revisione) e soprattutto le tracce di un rapporto diretto e intenso con i Gesuati della prima generazione, molti dei quali ancora viventi al momento di stesura e ratifica dello scritto (1425-1426): al riguardo cfr. anche FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli...* cit., II, *Lo scriba di Dio...* cit., pp. 29 sgg. Sulla struttura delle costituzioni si veda ancora GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 252 sgg. Non suona casuale che la struttura attestata e il percorso logico seguito nell'esposizione appaiano estremamente consonanti con quelli che palesa la celebre epistola inviata dal Vallombrosano Giovanni Dalle Celle alla congregazione gesuata: al riguardo si veda anche GAGLIARDI, *Pazzi per Cristo...* cit., p. 178 e, per l'edizione dell'epistola, cfr. GIOVANNI DALLE CELLE, LUIGI MARSILI, *Lettere*, a cura di F. GIAMBONINI, Firenze 1991 (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e testi, XXII), pp. 331-349; all'interno della tradizione manoscritta, cfr. pp. 67-68 per un esemplare che interessa specificamente la ricerca: *infra*, pp. 197 sgg.

⁴² Per il manoscritto senese come per i testimoni della tradizione tavelliana che verranno via via presi in esame si fornisce – quando possibile – un rinvio 'catalografico' e si ricordano ed evidenziano quei dati fisici/archeologici che appaiono più significativi e personalizzanti nell'ottica delle successive considerazioni sul Fortleben del presule ferrarese. Imprescindibile resta comunque l'esame della tradizione manoscritta offerta da FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli...* cit., II, *Lo scriba di Dio...* cit. L'esemplare senese, manufatto membranaceo di 280 × 170 mm, impaginato a due colonne, appare vergato in *littera textualis* semplificata con titoli delle sezioni in rosso. Depauperato probabilmente di iniziali più preziose, è riconducibile alla comunità gesuata della città toscana grazie alla testimonianza dell'erudito Giovan Girolamo Carli (1719-1786).

⁴³ Regione alla quale potrebbe ricondursi un ulteriore veicolo del testo normativo gesuato, preceduto dalla Vita stessa del fondatore: si tratta del manoscritto 290 oggi custodito presso la Biblioteca Riccardiana del capoluogo toscano: restano tuttavia ignote le tappe della sua storia esterna, dettaglio che andrà ribadito per un (pur) ridotto manipolo di codici, esplicitamente ricordati entro la tradizione dei singoli scritti tavelliani. Il manoscritto, membranaceo di 261 × 190 mm, è vergato a linee lunghe in accurata scrittura umanistica. Iniziali a bianchi girari su fondo in lamina d'oro scandiscono l'inizio della *Vita* del Colombini e l'esordio delle *Costituzioni* della congregazione.

⁴⁴ Cartaceo di 214 × 160 mm, il codice marciano reca un'esplicita nota di possesso che suo-

Senza scendere nei plurimi dettagli delle loro caratteristiche materiali e archeologiche, potremmo dire che la voce istituzionale della congregazione reca un identico segno ed è ispirata a identica valenza fisica: essa sembra adeguarsi alla dimensione normativa del messaggio scritto che, in quanto tale, richiede anche una veste ufficiale, percepibile a qualunque livello del manufatto: nella scrittura di morfologia libraria, nella preziosa decorazione, nella accuratezza estrema della *mise en page* che garantisca la piena fruibilità del messaggio scritto⁴⁵.

Il dettaglio non stupisce, sancisce la dimensione 'sacrale' che pertiene agli scritti normativi, pur senza sottrarre loro una valenza altamente spirituale⁴⁶.

Nei confronti delle opere in latino la testimonianza dei volgarizzamenti si qualifica indubbiamente come più intrigante perché – si è detto – naturalmente destinati a un pubblico più ampio. Non delude così la concreta realtà di plurimi esemplari che variamente personalizzano e sfaccettano il panorama dei possibili fruitori auspicato dal Tavelli stesso: accanto ai confratelli, si affaccia ormai un pubblico "esterno" affatto altro.

Rammarico suscita il fatto che non sono sopravvissuti esemplari del volgarizzamento biblico che gli attribuiscono concordi le voci autorevoli dei contemporanei⁴⁷, senza specificare tuttavia quali sezioni e libri dell'Antico e del Nuovo Testamento egli abbia prescelto quale oggetto del volgarizzamento, quale più proficuo insegnamento da proporre nel "materno" sermone⁴⁸. Se – co-

na: "*Hic libellus capitularis ac historialis est fratrum qui vulgariter pauperes Jesuati nuncupantur, habitantium sub castro Sancti Stephani in Sancto Hieronymo apud Sanctum Bartholomaeum in monte*". Impaginato a linee lunghe da una mano che ricorre a una regolare *textualis* semplificata, esso è provvisto di titoli in rosso e di minute incipitarie in inchiostro di colore alternato: J. VALENTINELLI, *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum. Codices manuscripti latini*, II, Venetiis 1869, pp. 351-352. Il manoscritto si colloca tra le poche vestigia della raccolta libraria posseduta dalla comunità di Verona: DUFNER, *Geschichte...* cit., p. 389.

⁴⁵ I dettagli rilevati non stupiscono: è infatti diffuso se non standardizzato che vari Ordini realizzino la versione scritta di *regulae statuta* e *ordinamenta* improntando il materiale veicolo a canoni squisitamente librari: essi investono generalmente il livello canonizzato della grafia usata, l'accuratezza della *mise en page* e la preziosità della decorazione: se ne possono confrontare molteplici attestazioni tra Ordini benedettini quali i cisterciensi e i vallombrosani.

⁴⁶ Sulla valenza spirituale anche dei testi normativi cfr. J. LECLERCQ, *Textes sur la vocation et la formation des moines au Moyen Age*, in *Corona gratiarum. Miscellanea patristica historica et liturgica Eligio Dekkers O.S.B. XII lustra completi oblata*, Brugge 1975 (*Instrumenta patristica*, XI), pp. 169-194.

⁴⁷ Alle testimonianze degli agiografi va associata quella non meno insigne di Paolo Morigia, lo storico dei Gesuati che alla loro esperienza e alle figure insigni della 'brigata' dedica plurimi scritti (spesso viziati da un certo campanilismo): cfr. anche I. GAGLIARDI, *Li trofei della Croce...* cit., pp. 213 sgg.

⁴⁸ Tuttavia i sondaggi comparativi condotti dal Ferraresi portano a evidenziare una netta superiorità di citazioni desunte dal Nuovo Testamento, relegando quelle dell'Antico a una preferenza che concerne soprattutto i Libri sapienziali e i Salmi: si veda FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli...* cit., II, *Lo scriba di Dio...* cit., pp. 155 sg.

me più volte rilevato – sia la Sacra Scrittura sia gli scritti dei Padri sostanziano i movimenti riformistici cui è riconducibile quello dei Gesuati stessi e quello dei Celestini di San Giorgio in Alga (come ribadiremo per i suoi stessi esponenti) e se è indubbio che gli scritti del Tavelli sono quanto mai ricchi di citazioni scritturali in una veste letteraria che non sembra trovare riscontro in altri contesti, gli escerti biblici paiono rappresentare singoli spezzoni, mere schegge che non giungono a comporsi in organica e completa traduzione di singoli libri⁴⁹.

Sono dunque e piuttosto frammenti che nascono da meditata lettura, da esigenza interiore ma anche istituzionale, in grado di rispondere a quella responsabilità spirituale, a quella predicazione *ad status* che sappiamo strenuamente praticata dal Tavelli (soprattutto durante le visite pastorali, una volta assunto al seggio episcopale).

In confronto con la versione del testo biblico, articolata e vivace appare la tradizione degli altri volgarizzamenti esplicitamente ricordati dalle fonti⁵⁰: l'impegno del Gesuato – concordemente riconosciuto dai vari biografici e agiografi⁵¹ – interessa sia un'ampia sezione⁵² dei ponderosi *Moralia in Job*⁵³,

⁴⁹ Questo infatti sembra confermare il censimento, di recente compiuto, interessato a tutti gli esemplari del testo biblico individuabili su base catalografica: se nessuno – come d'altronde è facile ipotizzare – chiama esplicitamente in causa il Tavelli, anche le caratteristiche del volgarizzamento, che attesta talvolta sintagmi diversi e dunque plurime traduzioni per un medesimo spezzone scritturale, sembrano convalidare la natura personale e strumentale della traduzione stessa; per il censimento si veda L. LEONARDI, *I volgarizzamenti italiani della Bibbia (XIII-XV sec.). Status quaestionis e prospettive per un Repertorio*, "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age – Temps modernes", 105 (1993), pp. 825-886; e inoltre M. CHOPIN, M.T. DINALE, R. PELOSINI, *Inventario dei manoscritti biblici italiani*, IBID., pp. 863-886.

⁵⁰ Per le quali cfr. *supra*, nota 18.

⁵¹ Alla tradizione dei volgarizzamenti si rivolgono osservazioni che volutamente non seguono la prospettiva diacronica concordemente additata per l'attività versoria del Tavelli, ma rispettano piuttosto un criterio gerarchico. Infatti – come ribadiremo – il volgarizzamento dei *Sermoni* bernardini pare precedere tutti gli altri. In dislocazione intermedia si pone la versione dei *Moralia*, ad epoca già episcopale quella della *Regula* di Gregorio. La loro tradizione è tuttavia ben diversa.

⁵² Così da abbracciare i libri XX-XXII: la traduzione del Tavelli si pone quale ideale complemento e completamento di quella principiata da Zanobi da Strada e proseguita da Giovanni da San Miniato: in materia cfr. soprattutto gli studi del Dufner (cfr. note 53-54); ma si veda anche *infra*, p. 216. Per la diffusione dei *Moralia* Tavelli stesso sembra alludere a una loro peculiare circolazione nel momento in cui parla di "quaderni dei *Moralia*", suggerendo probabilmente non solo e tanto un loro materiale veicolo lasciato slegato, ma additando probabilmente anche uno stadio versorio non definitivo, non propriamente licenziato dall'autore: per la testimonianza cfr. FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli.. cit.*, II *Lo scriba di Dio... cit.*, pp. 125 sgg. Si veda anche *Con il cuore indiviso. B. Giovanni Tavelli da Tossignano vescovo di Ferrara (1386-1446)*. Mostra fotografica e documentaria. Ferrara, Palazzo Arcivescovile, 4 novembre 1996 - 11 gennaio 1997, Ferrara 1996, specie p. 29.

⁵³ G. DUFNER, *Die "Moralia" Gregors des Grossen in ihren italienischen Volgarizzamenti*, Padova 1958 (Miscellanea erudita II), specie pp. 81 sgg.; e ancora ID., *Die Dialoge Gregors des Grossen im Wandel der Zeiten und Sprachen*, Padova 1968 (Miscellanea erudita, XIX).

sia la *Regula pastoralis*⁵⁴ sia un organico ciclo dei *sermoni* bernardini⁵⁵. Più ridotta appare invece la sopravvivenza del volgarizzamento che apre a più vasta ricezione l'alto messaggio spirituale dell'amico Lorenzo Giustiniani, rappresentato dal *De disciplina et perfectione monasticae conversationis*⁵⁶.

Ma procediamo con ordine nell'esame dei volgarizzamenti, in una successione non diacronica ma piuttosto gerarchica, principiando dunque da quello gregoriano di più ricca tradizione nella trasposizione del Tavelli, cioè la *Regula pastoralis*; all'interno di questa non mancano infatti voci che attestano una matrice gesuata: si tratta dei manoscritti oggi conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano⁵⁷ e presso la Biblioteca Universitaria di Bologna⁵⁸.

Ecco allora che alla comunità dei Gesuati di Vicenza, tra i primi a dislocarsi in area veneta, si riconduce il Trotti 424⁵⁹; alla comunità bolognese di

⁵⁴ Che, si è detto, è sopravvissuta in otto esemplari: *infra*, pp. 186 sgg. Sul testo del volgarizzamento cfr. soprattutto G. DUFNER, *Zwei Werke Gregors des Grossen in ihrer italienischen Überlieferung*, "Italia medioevale e umanistica", VI (1963), pp. 235-252.

⁵⁵ Benché, come meglio vedremo, i singoli testimoni non siano veicolo di un'identica silloge testuale, ammontano tuttavia a quattro voci: *infra*, pp. 193 sgg. per la specifica disamina degli esemplari manoscritti.

⁵⁶ La tradizione di questo scritto 'moderno' comprende infatti solo due testimoni manoscritti: per una panoramica disamina di essi (come dell'intero Fortleben giustiniano) cfr. soprattutto (con ulteriore bibliografia) S. TRAMONTIN, *Codici ed edizioni delle opere di san Lorenzo Giustiniani*, in *Venezia e Lorenzo Giustiniani*, a cura di S. TRAMONTIN, Venezia 1982, pp. 133-143; cfr. tuttavia anche la nota 70 per la segnalazione di ulteriori testimoni, a tutt'oggi scomparsi, come pare.

⁵⁷ Che possiede un ulteriore testimone tavelliano, con segnatura A inf. 145. Esso manca di esplicita nota gesuata; rientra però nel novero dei manoscritti che, appartenuti a Gian Vincenzo Pinelli, l'erudito 'padovano' di origine genovese, dagli eredi vengono venduti all'Ambrosiana: per una recente fotografia del Pinelli e della sua dimensione di bibliofilo cfr. A. NUOVO, *Gian Vincenzo Pinelli's Collection of Catalogues of Private Libraries in Sixteenth-Century Europe*, "Gutenberg-Jahrbuch", 2007, pp. 129-143 (con ulteriore bibliografia); per il catalogo dei manoscritti pinelliani cfr. A. RIVOLTA, *Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana*, Milano 1933, p. 1; e inoltre cfr. *Inventory of Western Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana*, I, A-B Superior, ed. by L. JORDAN, S. WOOL (Publications in Medieval Studies. The Medieval Institute. The University of Notre Dame, XXII/1), pp. 67-68. Il manufatto pinelliano appare di pregevole *facies*: in pergamena, 290 × 200 mm, è provvisto di iniziali decorate giustapposte a incipitarie filigranate che scandiscono il testo vergato in gotica semplificata e impaginato a linee lunghe.

⁵⁸ Per il quale cfr. A. SORBELLI, *Inventario dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, XXI, Firenze 1914, p. 145.

⁵⁹ Il manoscritto, cartaceo di 210 × 142 mm, movimentato pure da iniziali filigranate e da tocchi in ocre che intervallano il testo ancora vergato in *littera textualis*, è personalizzato da nota di possesso che così suona: "Questo libro si è de li frati Gesuati di Sancto Hieronimo de Vicenza, in burgo de Pusterla". Per un preliminare approccio alla comunità vicentina cfr. le osservazioni di G. CRACCO, *L'introduzione dei Gesuati a Vicenza nella prima metà del Quattrocento*, "Rivista di storia della Chiesa in Italia", 11 (1957), pp. 407-422; e ancora G. MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina*, III, 2, (*Dal 1404 al 1563*), Vicenza 1964, pp. 394-397. Si veda pure *Santità e religiosità nella diocesi di Vicenza. Vita e storia di pietà dal sec. XII al sec. XX*, a cura di R. ZIRONDA, Catalogo della mostra. Basilica di Monte Berico, Sala del Quadro, 3 settembre - 8 ottobre 1991, Vicenza 1991.

Sant'Eustachio, presso porta San Mamolo (come esplicitamente recita la nota di possesso)⁶⁰, si riconduce invece l'esemplare Universitaria 1773⁶¹.

Di fronte a queste voci, indubbiamente più intrigante, a livello quantitativo come qualitativo, appare la tradizione che chiama in causa un pubblico di diverso statuto: dunque, iterata, diffusa e vivace è la ricezione di segno femminile, riflesso di una circolazione, vorrei dire di un uditorio già additato dal Tavelli stesso, anzi più sfaccettato di quello che il presule si era prefigurato e atteso. Infatti, entro il Fortleben tavelliano, gli esemplari rappresentano circa un quarto del totale mentre quelli di matrice gesuata raggiungono la percentuale di un quinto circa.

Chiamate in causa sono le comunità monastico-conventuali, la cui esperienza latamente culturale rilutta e stenta a comporsi in un quadro organico e chiaro, come già anticipato. Le fonti – siano esse di carattere inventariale siano voci manoscritte provviste di inequivoci dati sulla loro origine – appaiono ancora sporadiche e intermittenti, rappresentano la punta di un più vasto iceberg⁶². Le eccezioni si contano sulle dita di una mano e in tale prospettiva proprio le avventure degli scritti tavelliani sembrano godere di uno *status* privilegiato, additano quali vitali rapporti si pongano a monte dei singoli testimoni e fondino la diffusione e moltiplicazione di uno scritto sulla suggestione di interessi realmente provati e concretizzati.

Anzi, l'estensione e la vivacità (se non coralità) della ricezione femminile sembrano caricarsi di più intrigante valenza: infatti essa viene a rinnovare lo stretto legame che fin dalle origini il movimento gesuato instaura con le comunità femminili e questo nella persona del padre fondatore. Giovanni Colombini – è ben noto – è al centro di un coinvolgente rapporto con la comunità benedettina senese di San Abbondio e Abbondanzio: la predilezione e il sostegno spirituale da lui offerto trovano *pendant* nel conforto spirituale che ne riceve il Colombini stesso. Paola Foresi, badessa della comunità, è per lui figlia e madre, protagonista di un mutuo scambio che segna la vita di entrambi.

⁶⁰ Essa, come altre poi ricordate, è strutturata in soluzioni che finiscono per apparire rigide e stereotipate, frutto di radicata tradizione che impone non meno di connotare l'inizio e la fine dell'esemplazione con il monogramma di Cristo: in analogo torno di tempo, esso sarà proprio di Bernardino da Siena. Nei manoscritti gesuati, alla nota di possesso non manca di giustapporsi la diffusa formula che ne richiede la pronta restituzione da parte degli eventuali utenti.

⁶¹ Si tratta di un manufatto cartaceo, 202 × 145 mm, con testo impaginato a linee lunghe; l'esemplazione, ancora in *textualis* semplificata, prevede una scansione testuale grazie a titoli (numerati), iniziali filigranate e tocchi in rosso.

⁶² Al riguardo cfr. il sistematico censimento avviato da Luisa Miglio: già consultabile su Internet (<http://edu.let.unicas.it/womediaev>), esso è ora affiancato dalla formulazione di dettagliate schede cartacee volte a una migliore conoscenza delle singole amanuensi individuate: per queste si veda già la bibliografia fornita alla nota 76.

Così e in analogo modo, i manoscritti tavelliani sembrano riflettere e ripercorrere varie tappe della sua esistenza, personale e istituzionale, ricostruiscono e illuminano gli incontri vissuti, i legami instaurati⁶³. Nella forma di messaggio scritto essi ripropongono il vincolante rapporto che le figure di fondatori o di carismatici predicatori riescono a 'costruire' con devoti *milieu* femminili, laici e/o regolari, al centro di una relazione che li rende attivi promotori nel diffondere il messaggio del "padre".

Quali dunque le voci di sicura matrice femminile che scandiscono la tradizione manoscritta di Giovanni da Tossignano? E cosa rappresentano nel contesto del suo Fortleben?

Nella ridotta tradizione a tutt'oggi veicolo dei volgarizzati *Moralia*,⁶⁴ si segnala immediatamente il Marciano it.I.18(4928) che si giustappone ad altri esemplari tavelliani conservati presso la Biblioteca Marciana, preziosa casaforte – si è visto – di manoscritti gesuati⁶⁵.

Il testimone reca infatti un'esplicita nota di possesso (f.1v) che lo lega alle *Sanctimoniales Sancte Crucis* della Giudecca, il monastero avviato alla riforma da Lorenzo Giustiniani, l'antico priore di San Giorgio in Alga ormai divenuto vescovo di Castello.⁶⁶

⁶³ Sull'argomento, cfr. le osservazioni di T. PLEBANI, *Ci sono le donne nella storia del libro? Produzione e circolazione del libro fra donne alla fine del Medioevo*, "Miscellanea Marciana", 11 (1996), pp. 299-337; e ancora K. GILL, *Women and the Production of Religious Literature in the Vernacular, 1300-1500*, in *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy. A Religious and Artistic Renaissance*, ed. by E.A. MATTER, J. COAKLEY, Philadelphia 1994, pp. 64-104.

⁶⁴ Allo stato attuale delle conoscenze, essa annovera solo due esemplari, per uno dei quali restano ignote le tappe della storia esterna (come raramente avviene – avremo modo di ribadirlo nel prosieguo della ricerca – per i testimoni tavelliani, qualunque sia la tipologia di scritto in esame): parlo dell'Oxoniese, Can. It. 150, per il quale cfr. MORTARA, *Catalogo...* cit. (coll. 159-160). Si tratta di un esemplare cartaceo, in quarto, impaginato a due colonne e provvisto di titoli in rosso. Esso è inoltre provvisto di uno stemma rimasto non identificato.

⁶⁵ Al riguardo cfr. la breve segnalazione di manoscritti gesuati che, esposti in occasione di una mostra, è offerta in "Miscellanea Marciana", I (1986), pp. 352-356 (*Catalogo*, a cura di S. ROSSI MINUTELLI, M.G. NEGRI ZAGO). Dispiace non poter identificare il manoscritto gregoriano su cui Tavelli ha realizzato la propria attività versoria: esso non sembra comunque identificabile con l'esemplare che il presule ferrarese, nel 1438, acquista da Ludovico Pirano, vescovo di Forlì (che ricorda la vendita effettuata "tamquam Ludovicus et non tamquam episcopus"): al riguardo D. DI FONZIO, *Ludovico da Pirano, OFM Conv. (ca. 1380-1450), Maestro, Scolastico e Oratore, Padre conciliare e Vescovo di Forlì*, "Miscellanea Francescana", 99 (1999) pp. 603-699. L'esemplare gregoriano costa al Tavelli ben 28 ducati d'oro. Il Pirani, anche dopo l'elezione vescovile a Forlì (1437), trascorre molto tempo a Ferrara, quasi svolgendo la funzione di 'vescovo ausiliare' del Tavelli stesso. Sulla traduzione gregoriana cfr. pure DUFNER, *Die Moralia...* cit.

⁶⁶ Cfr. pure A. ZORZI, *Lorenzo Giustiniani in Venezia e Lorenzo Giustiniani...* cit., pp. 21-26. Sul monastero cfr. F. CORNER, *Notizie storiche delle Chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Bologna 1990 (rist. anast. di Padova 1758), pp. 534-544. Si veda pure *Monasteri benedettini nella laguna veneziana*, Catalogo di mostra, Biblioteca Nazionale Marciana-Biblioteca Sansoviniana, a cura di G. MAZZUCCO, Venezia 1983 (Quaderni di materiali veneti, 18, Itinerari di storia e arte, 2), pp. 89-92 e specie p. 92.

Proprio il manoscritto marciano⁶⁷ consente di fondare l'osservazione che, sopra proposta a mero livello teorico, sembra rendere così suggestive e intriganti le voci manoscritte che possiamo definire femminili.

In quest'ottica non può trascurarsi il dettaglio che dal 1444 guida la fondazione di Santa Croce della Giudecca Eufemia⁶⁸, nipote del vescovo di Castello e futuro protopatriarca di Venezia⁶⁹. Tra Giustiniani e Tavelli, come verrà ribadito, non intercorre solo il generico rapporto che lega quanti, a vario titolo e con diversa professione, sono impegnati nella riforma del mondo ecclesiastico. Il loro legame spirituale si colora di una dimensione più latamente culturale e letteraria: non a caso, Giovanni Tavelli è chiamato a tradurre in volgare il *De disciplina et perfectione monasticae conversationis* del Giustiniani (composto a istanza della stessa Eufemia), e oggi conservato – si è detto – in limitata tradizione manoscritta, poi meglio esaminata⁷⁰.

⁶⁷ Anche esso è cartaceo, 285 × 205 mm, impaginato a due colonne e provvisto di rubriche e iniziali filigranate, in colore alternato (come i segni paragrafali) a scandire la successione testuale: cfr. C. FRATI, A. SEGARIZZI, *Catalogo dei codici marciani italiani*, I, *Fondo antico. Classi I, II e III*, Modena 1909, pp. 119-120.

⁶⁸ Per la cui figura cfr. s.v. *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 1349-1350 (a cura di A. NIERO).

⁶⁹ Per un iniziale approccio alla figura dell'antico canonico di San Giorgio in Alga cfr. la voce *Lorenzo Giustiniani* (redatta a cura di G. DEL TORRE) in *DBI*, 66 (2006), pp. 73-77. Proprio per soddisfare le iterate richieste di Eufemia, Lorenzo Giustiniani compone il *De disciplina et perfectione monasticae conversationis*, il breve ma intenso trattato ascetico volto a guidare l'esistenza di comunità femminili, poi accessibile nel materno sermone grazie alle cure versorie del Tavelli: al riguardo cfr. P. FASSERA, *Costituzioni e ordinamenti per la riforma delle monache nella Venezia del Quattrocento*, in *Monastica et Humanistica. Scritti in onore di Gregorio Penco O.S.B.*, a cura di F.G.B. TROLESE, Cesena 2003 (Italia benedettina. Studi e documenti di storia monastica, 23), pp. 353-374, e specie pp. 362 sgg; sul protopatriarca si veda anche S. TRAMONTIN, *Dall'episcopato castellano al patriarcato veneziano*, in *La Chiesa di Venezia... cit.*, pp. 55-85 e specie pp. 58-69. Sull'incidenza del santo nell'ambiente veneto (nonostante il difficile iter di canonizzazione) cfr. P.H. LABALME, *No Man but an Angel. Early Efforts to Canonize Lorenzo Giustiniani (1381-1456)*, in *Continuità e discontinuità nella storia politica, economica e religiosa*. Studi in onore di Aldo Stella, a cura di P. PECORARI, G. SILVANO, Vicenza 1993, pp. 15-43 (con ulteriore bibliografia). Cfr. pure la bibliografia citata alla nota 41.

⁷⁰ Sulla premura mostrata da Eugenio IV verso la riforma e specialmente la *cura monialium* (che prevede cicliche visite di controllo) cfr. anche le osservazioni di G. MANTESE, *Correnti riformistiche a Vicenza nel primo Quattrocento*, in *Scritti scelti di storia vicentina*, I, *Temi di storia medievale moderna e contemporanea*, Vicenza 1982 (Fonti e studi di storia veneta, 5), pp. 113-185 (in precedenza apparso in *Studi in onore di Federico M. Mistrorigo*, a cura di A. DANI, Vicenza 1958, pp. 835-939). La più ridotta tradizione del volgarizzamento giustiniano sembra dovuta ad avverse vicende di conservazione: sussistono infatti testimonianze che additano l'esistenza di (almeno) un'ulteriore copia presso la comunità gesuata di Treviso: al riguardo DUFNER, *Geschichte... cit.*, p. 373; ancora L. PESCE, *La Chiesa di Treviso nel primo Quattrocento*, I, Roma 1987 (Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica, 37), p. 549.

Dunque, sull'intrigante e suggestivo filo di rapporti personali profondi e ispirati alla piena condivisione di valori esistenziali, al lungo abbaziato di Eufemia – che plasma la vita della comunità benedettina come la propria esperienza di vita a un rigido e severo ideale di alta spiritualità (destinato a consacrarla quale beata)⁷¹ – può legarsi la confezione o almeno la committenza dell'esemplare tavelliano in esame.

Ancor più suggestiva, tuttavia, è la testimonianza manoscritta dell'ulteriore volgarizzamento gregoriano (volto alla *Regula pastoralis*) e di quello bernardino (riservato ai *Sermones*): la più cospicua percentuale di voci sopravvissute è monopolizzata da un'unica comunità femminile, protagonista indiscussa della tradizione tavelliana, a livello quantitativo non meno che qualitativo. Si tratta della fondazione brigidina detta del Paradiso: il monastero, che prevede una comunità doppia, è istituito nel 1390 ca. dal potente mercante fiorentino Antonio Alberti (†1415), amico di umanisti come il Salutati⁷².

Anche entro le vicende del monastero i rapporti si intersecano e si infiltrano, muovono dalle origini della comunità per proseguire (e intensificarsi) fino ai decenni centrali del Quattrocento e alla seconda metà del secolo, tracciando nei lustri iniziali di quello successivo.

Se infatti quanto mai probabili sono i rapporti tra la comunità brigidina e la prossima fondazione dei Gesuati di San Giusto, Tavelli stesso può aver stabilito diretti contatti con le religiose del Paradiso durante il soggiorno fiorentino occasionato dal Concilio (1439), che vede raccolti nel capoluogo toscano le figure di ecclesiastici e riformatori a lui più vicine e spiritualmente più legate: il Barbo, il Giustiniani, l'Albergati muovono le fila di un incontro che, se lascia il Tavelli sullo sfondo, è forse occasione di accordi per avviare una più ampia riforma⁷³.

In analogo torno di tempo tra le Brigidine si trova suor Orsola, figlia di Feo Belcari che, forse conosciuto da Giovanni Tavelli, ha personalmente rivestito l'abito dei Gesuati e, per di più, ha realizzato una libera traduzione della *Vita* di Giovanni Colombini a partire da quella composta in latino dal Tavelli stesso, affiancando allo scritto agiografico anche la traduzione del *Prato spi-*

⁷¹ Indubbiamente proficua alla formazione di un saldo paradigma di vita conventuale, essa appare troppo rigida allo stesso Lorenzo Giustiniani, che esorta la nipote a 'frenare' lo slancio religioso: FASSERA, *Costituzioni...* cit., pp. 362 sgg.

⁷² Sulle vicende storiche della fondazione e soprattutto sulla straordinaria biblioteca da essa fondata rinvio alla monografia di R. MIRIELLO, *I manoscritti del monastero del Paradiso di Firenze*, Firenze 2007 (Biblioteche e Archivi, 16), pp. 5 sgg.

⁷³ Al riguardo cfr. *Firenze e il Concilio del 1439*. Convegno di Studi. Firenze, 29 novembre – 2 dicembre 1989, a cura di P. VITI, 2 voll., Firenze 1994.

rituale di Giovanni Eucrato, dedicato ai “povari” del Colombini⁷⁴. Rappresentante di spicco di una serie di Gesuati che si dedicano alla pratica versoria, appare naturale che egli si adoperi alla diffusione di scritti dalla paternità così eccellente.

Se dunque Orsola e il padre Feo possono rappresentare la voce che più direttamente ispira l'interesse brigidino per gli scritti del Tavelli (a meno che questo non dipenda dal Gesuato stesso), Orsola non è direttamente coinvolta nella concretizzazione e nella moltiplicazione del Fortleben del presule ferrarese: l'onere (o piuttosto l'onore) compete essenzialmente a due consorelle che possiamo già personalizzare con i nomi di suor Raffaella e suor Cleofe: le due religiose – meglio lo vedremo – formano un consorzio grafico per espletare il loro impegno tavelliano, pur diversamente ripartito e, sotto certi aspetti, anche di diverso segno. Ma procediamo con ordine.

Almeno quattro, infatti, sono i manoscritti del vescovo ferrarese che, suddividendosi le voci dei volgarizzamenti gregoriani e bernardini, recano esplicita nota di possesso del monastero fiorentino. All'interno di questi, soprattutto l'esemplare della *Regula pastoralis* rappresentato dal laurenziano Acquisti e doni 85 si rivela a più livelli privilegiata chiave di accesso per meglio interpretare l'intero *corpus* dei manoscritti tavelliani⁷⁵; benché più tardo dei testimoni sopra ricordati, assurge a funzione paradigmatica: non solo infatti si trat-

⁷⁴ Da parte del Belcari esplicita è infatti l'affermazione di rivolgere a beneficio della congregazione la sua attività letteraria già vivacemente avviata. Anche la versione del *Prato spirituale* di Giovanni Eucrato appare uno scritto di ampia diffusione tra i membri della congregazione: se ne veda significativo esemplare nel ms. 1342 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, appartenuto ai Gesuati di San Giusto del capoluogo toscano: il manufatto cartaceo, di 315 × 225 mm, è impaginato a due colonne da una mano che ricorre a scrittura *textualis* semplificata, provvista di titoli e iniziali filigranate di semplice fattura. Per un primo approccio alla figura del Belcari e alle concretizzazioni della sua attività letteraria, cfr. la voce (a cura di M. MARTI) riservata nel *DBI*, VII (1970), pp. 548-551. Cfr. pure M. MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze 1996, pp. 20-47; e ancora R.L. GUIDI, *Influenza delle tradizioni religiose e agiografiche nella “Vita” del B. Giovanni Colombini di Feo Belcari*, “Rivista di storia e letteratura religiosa”, 5 (1970), pp. 391-412; e ancora ID., *Colombini, Bernardino da Siena, Savonarola: uomini e simulacri*, “Benedictina”, 35 (1988), pp. 373-427 e specie p. 407 dove, ricordando la comunità del Paradiso e suor Orsola, si richiamano coeve testimonianze epistolografiche che celebrano l'opera prestata dal Belcari a favore della comunità brigidina.

⁷⁵ Per il manoscritto in esame (e per quelli che, poi ricordati, si riconducono alla raccolta libraria della fondazione brigidina) rinvio all'introduzione e alle singole schede descrittive di MIRIELLO, *I manoscritti...* cit., dove si forniscono dettagli codicologici più articolati di quelli, volutamente succinti, presentati per ciascuno in questa sede. Così, per il manoscritto laurenziano, basti qui ricordare che si tratta di un manufatto cartaceo, di 286 × 212 mm, vergato a due colonne in sciolta *textualis* fortemente influenzata da suggestioni corsive. Titoli in rosso e incipitarie di analogo colore scandiscono le ripartizioni testuali. Il volgarizzamento gregoriano non esaurisce l'esemplazione ma, come più raramente accade nella tradizione tavelliana, si accosta ad altri bre-

ta di un esemplare noto in tutti i dettagli della sua storia esterna ma, proprio in quanto tale, apre squarci sulla comunità femminile brigidina quale attivo e singolare strumento di diffusione del messaggio tavelliano grazie all'intensa (e inusitata) vivacità delle interne prassi scritte.

Protagonista grafica della tradizione gregoriana nella versione del Tavelli è suor Raffaella⁷⁶, che sigla la copia della *Regula* profondendosi in dettagli di prezioso rilievo storico-paleografico-filologico.

Leggiamo dunque la *sphragis* del manoscritto in esame: “*Explicit liber Regule pastoralis beatissimi Gregorii pontificis Romani. Questo libro è delle monache del Paradiso, copiato da me suora Raffaella con assai mia fatica et disagii. Et è l’ottavo ch’io ò copiato, tutti a spirituale consolatione delle mie in Christo sorelle et non credo copiarne più eccetto la Corona de’ monaci, la quale ò cominciato ‘n altro volume. E sse la lettera è rusticha l’autore e lle parole son degni et in però sia riguardato*” (il tutto è evidenziato dal ricorso all’inchostro rosso).

Dunque, non solo il *colophon* fornisce un’esplicita sottoscrizione⁷⁷, non solo riconduce all’interno della comunità la confezione del manufatto, non solo attesta nell’amanuense la lucida consapevolezza dell’impegno richiestole dal-

vi scritti di Bonaventura, ps. Origene, Brigida di Svezia. L’articolata tradizione del volgarizzamento, tanto ricca di dati per taluni esemplari, non manca tuttavia di testimoni le cui vicende restano a tutt’oggi oscure: questo si verifica – come per il ricordato manoscritto ambrosiano veicolo delle *Costituzioni* – anche per il Marciano it I, 18 (4928) (cfr. FRATI, SEGARIZZI, *Catalogo...* cit., p.179) e per il Barberiniano 3950. Di altro segno risultano invece sia il Casanatense 347, che reca una tarda nota di possesso: “*Iste Liber est conventus Sancti Ioannis de Sarzana*” (cfr. *Indici e cataloghi n. serie, II, Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Casanatense IV*, a cura di M. CERESI, Roma 1961, p. 69), probabilmente identificabile con la fondazione minoritica dedicata a San Giovanni Battista in Sarzana, sia il fiorentino Palatino 31 della Biblioteca Nazionale, appartenuto all’Ospedale della Chiesa Nuova: per il manoscritto si veda F. PALERMO, *I Codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, I, Roma 1889, p. 31. Tutti i testimoni che oggi restano più in ombra sono comunque esemplari cartacei, di prossime dimensioni (si va dai 218 mm del Casanatense ai 250 mm del Palatino; per la larghezza le oscillazioni sono comprese entro la forbice di 143 e 160 mm (ma il testimone ambrosiano A 145 sup. appare di 280 × 200 mm). L’impaginazione vede prevalere l’opzione per le linee lunghe e il ricorso a semplificate *textuales*, scandite da semplici incipitarie filigranate nella cromia solitamente alternante.

⁷⁶ Raffaella, amanuense molto attiva, è comunque prodiga di dati che introducono nel vivo della comunità brigidina e soprattutto della sua officina grafica: infatti non solo manoscritti tavelliani ma anche esemplari di altri autori/testi recano la sua ‘firma’: cfr. anche *infra* e soprattutto MIRIELLO, *I manoscritti...* cit. Sulla figura della religiosa brigidina e lo straordinario impegno grafico cfr. ora L. MIGLIO, M. PALMA, *Presenze dimenticate*, II, “Segno e testo”, IV (2006), pp. 379-400 e specie pp. 379-380.

⁷⁷ La brigidina sottoscrive tuttavia anche il ms. della Nazionale fiorentina E.V. 1882 che conserva il volgarizzamento di un sermone ps. geronimiano (talvolta attribuito alla penna del Tavelli). Va ancora ricordato che si riconduce alla paternità del Tavelli uno stralcio della *Regula* che apre la copia dei *Moralia* tradita nel ms. II.IV.85 della Nazionale di Firenze: vergato da frate Egidio,

l'eseemplazione e della fatica profusa (nonostante gli esiti non corrispondano appieno ai suoi desideri), ma anche e soprattutto illumina l'intensa attività grafica della religiosa: Raffaella, infatti, colloca il manufatto all'interno di una serie di otto manoscritti, tutti dovuti al suo impegno, che diviene subito (necessario) oggetto di suggestiva indagine (parzialmente facilitata dalla additata tipologia dei testi copiati) per individuare interessi personali e della comunità tutta. Alla disponibilità e sincerità di Raffaella va ancora (riconosciuta e) accostata una dimensione filologica scarsamente diffusa – è ben noto – per i volgarizzamenti e per quanti si fanno carico grafico della loro diffusione. In questa prospettiva, ecco che le plurime informazioni fornite nel *colophon* vero e proprio trovano il loro complemento-completamento nella rubrica che introduce al volgarizzamento. Essa recita: “*Inchomincia il libro della Reghola pastorale di sancto Greghorio papa scripto a Giovanni veschovo di Ravenna, el quale à traslatato di latino in volgare messer ... veschovo di Ferrare et de' religiosi detti Ingesuati, el quale anche finì di traslatare le Morali di decto sancto Gregorio. Deo gratias*”. Dunque, anche per la traduzione dei *Moralia*, Raffaella si mostra ben edotta sulla complementarità dell'impegno versorio condotto in porto dal vescovo ferrarese⁷⁸, forse esplicitamente ricordata poiché il Tavelli era noto se non personalmente alla suora (ma la possibilità non è del tutto remota) almeno alla comunità conventuale, direttamente o per indubbia fama.

Nonostante le implicite suggestioni del *colophon* nessun'altra esplicita sottoscrizione chiama ancora in causa Raffaella quale protagonista della tradizione tavelliana; tuttavia un dettaglio suona interessante e concerne una criptica nota apposta in alcuni manoscritti voce del vescovo ferrarese. Non necessariamente vergata al termine della copia, essa sembra realizzata da mano palesemente diversa da quella che esegue l'eseemplazione, per lo più in caratteri di netta impronta corsiveggiante: ratifica l'appartenenza del codice al monastero brigidino e pare riconoscere a Raffaella l'impegno scrittorio che l'ha posto in essere.

dal monastero brigidino è passato a quello Servita della SS. Annunziata, dopo essere transitato per lo Spedale di San Giovanni Battista: cfr. MIRIELLO, *I manoscritti...* cit., pp. 80-81, scheda n. 20. Non va infatti dimenticato che il Paradiso ospita una doppia comunità religiosa, ma i membri dell'una e dell'altra esercitano le prassi di copia con analoga vivacità: al riguardo cfr. anche R. PIATTOLI, *Un capitolo di storia dell'arte libraria ai primi del Quattrocento: i rapporti tra il Monastero fiorentino del Paradiso e l'Ordine Francescano*, “Studi francescani”, 29 (1932), pp. 1-21.

⁷⁸ Sulla plurima compartecipazione al volgarizzamento gregoriano cfr. anche ZANOBI DA STRADA, GIOVANNI DA SAN MINIATO, *Moralia di santo Gregorio papa sopra il libro di Job*, ed. G. PORTA, Firenze 2005 (Archivum Gregorianum, 3), pp. IX-XVII.

Tuttavia, in siffatti contesti, la mano della protagonista grafica opta per una soluzione scrittoria affatto altra: infatti, la *performance* non risponde più agli esiti sciolti e corsiveggianti, già conosciuti nel codice laurenziano, ma concretizza piuttosto uno stilizzato canone *textualis*, pur semplificato nelle soluzioni esperite. Raffaella padroneggia dunque più registri grafici? Non si può escludere che la suora sia mera usuaria del volume, se un'analoga nota, vergata (pare) da identica mano, figura in manoscritti che chiamano in causa la consorella Cleofe. Supporto all'ipotesi della responsabilità grafica di Raffaella può forse venire dall'attenta lettura e interpretazione delle parole vergate da Raffaella nella *sphragis* della *Regula pastoralis*. La brigidina, si è visto, ricorda il suo operoso impegno grafico e accenna anche, tra i volumi che lo concretizzano, alla principciata esemplazione di una *Corona dei monaci*: nessuno scritto con siffatta etichetta figura oggi nella sopravvissuta raccolta libraria del Paradiso, tuttavia esiste ancora, pure esso provvisto della nota sopra ricordata, il volume che, parte della tradizione tavelliana, conserva il volgarizzamento del *De disciplina et perfectione monasticae conversationis* realizzato dal vescovo ferrarese, probabilmente a poca distanza dalla data di composizione. A questo esemplare si riferisce forse Raffaella.

La stilizzata mano attiva nel volume (l'attuale G.VII. 1493 della Nazionale fiorentina) ha comunque (e altrimenti) ulteriore attestazione anche affiancata da quella di consorelle. Tuttavia, i nuovi esemplari chiamati in causa rappresentano ormai altrettante copie del volgarizzamento dei *Sermoni* di Bernardo.

Si tratta di tre manoscritti,⁷⁹ rispettivamente segnati D.I.1326 e E.I.1324 (entrambi del fondo Conventi Soppressi della Nazionale, di mano di Cleofe) e del laurenziano 466 (ancora inserito nel fondo Conventi Soppressi)⁸⁰.

⁷⁹ Se ne confrontino le schede descrittive in MIRIELLO, *I manoscritti...* cit. A prescindere dalla diversa personalità delle mani impegnate, va tuttavia rilevato il dettaglio – immediatamente percepibile – che una palese analogia plasma i criteri di confezione dei tre esemplari, che – vorrei dire nei dettagli – rivelano l'identità dell'officina grafica. Infatti, non solo tutti ricorrono al supporto cartaceo (scelta d'altronde ampiamente condivisa, come meglio verrà ribadito), non solo sono ampiamente assimilati nelle dimensioni che si attestano sui 290 × 216 mm, con oscillazioni di pochi millimetri, non solo optano tutti per un'impaginazione a due colonne, non meccanicamente indotta dalle dimensioni ma piuttosto dalla tipologia del testo tradito, non solo limitano la decorazione a modeste incipitarie filigranate e coincidono talvolta nella struttura decorata dei richiami, ma sembrano appartenere a una 'campagna' produttiva che mira a 'esaurire' (almeno) la produzione sermonistica tavelliana (se non a realizzare un'edizione onnicomprensiva degli scritti del presule ferrarese): sono infatti portati a compimento – lo attestano le date di copia esplicitamente apposte a *sphragis* dell'intero singolo manufatto – nel 1479 (D.I.1326); 1481 (E.I.1324); e infine nel 1485 (Conv. Sopp. 466). Al 1483 risale il ms. E.V.1882.

⁸⁰ Un'assoluta anonimità coinvolge invece un ulteriore testimone dei *Sermoni* bernardini; si tratta del Riccardiano 1260 che, come poi ribadiremo (*infra*, nota 123), rientra nel novero delle voci tavelliane di preziosa *facies*. Membranaceo di mm 360 × 230 e impaginato a due colonne, esso attesta non solo iniziali filigranate in colori alternati (come i segni paragrafali) ma anche ini-

Soprattutto quest'ultimo attesta la pluralità e la concordia operativa delle monache impegnate nell'interna attività di copia. In esso infatti la stilizzata mano di Raffaella è affiancata da quella della consorella suor Cleofe, riconosciuta grazie ad accurata *expertise* e confronto tra i manoscritti esplicitamente siglati da *colophon* (come gli attuali B.IV.1503 o E.I.1323 che, posseduti dalla Nazionale, veicolano ancora scritti gregoriani e bernardini) e altri, apparentemente anonimi. In quest'ottica, la sua avventura grafica attesta forti analogie con quella di Raffaella stessa (anche nel ricorso a diverso registro grafico).

La religiosa opera sia quale singola amanuense, accollandosi dunque la responsabilità grafica dell'intero manufatto, sia combinando il proprio impegno con quello della consorella Raffaella (o di altre), in genere ricorrendo a una netta spartizione delle sezioni grafiche di specifica competenza, come avviene appunto nel laurenziano 466⁸¹.

Nel privilegiato rapporto culturale che la comunità del Paradiso instaura col messaggio del Gesuato, non stupisce che una più vivace accoglienza sia riservata ai *sermones per circulum anni* di Bernardo di Chiaravalle.⁸²

La preferenza per gli scritti del grande cisterciense appare tendenza ampiamente condivisa: la sua diffusione entro le comunità religiose femminili ha plurima attestazione, non solo grazie alla concreta voce dei manoscritti sopravvissuti (e la stessa comunità del Paradiso ne è paradigma insigne),⁸³ ma anche nella (più fioca) voce delle fonti inventariali come prova – pur nel ridotto novero di quelle sopravvissute – la testimonianza della comunità be-

ziali miniate su fondo oro a scandire il testo, vergato in calibrata *textualis* e illuminato da rubriche. Se ne veda una descrizione in S. MORPURGO, *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, I, *I manoscritti italiani*, Roma 1900 (Indici e cataloghi, 15), p. 325.

⁸¹ È d'altronde indubbio che Cleofe rappresenta caso unico più che raro quale attivissimo strumento di moltiplicazione e diffusione di volgarizzamenti, trecenteschi o coevi che siano.

⁸² È sufficiente sfogliare recenti cataloghi specialistici ancora riservati a biblioteche toscane per rendersi conto del ruolo privilegiato che Bernardo e i suoi scritti (anche quelli attribuiti in modo spurio alla sua paternità) svolgono nella formazione spirituale di laici e comunità femminili: se ne vedano le plurime voci conservate presso la Riccardiana fiorentina; cfr. ancora P. GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 109 sgg. Per una specifica personalizzazione dell'influsso bernardino cfr. S. MOSTACCIO, *Osservanza vissuta osservanza insegnata. La domenicana genovese Tommasina Fieschi e i suoi scritti 1448 ca.-1534*, Firenze 1999 (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura religiosa. Studi, XI. Serie della Fondazione Michele Pellegrino. Centro di Studi di Storia e Letteratura religiosa, I), specie pp. 207-219.

⁸³ Al riguardo cfr. MIRIELLO, *I manoscritti...* cit.

nedettina di Verona⁸⁴ o quella legata a Ordini religiosi di diverso segno, di epoca coeva e successiva⁸⁵.

I manufatti brigidini sopra ricordati, pur nella diversa selezione trädita, giungono ad esaurire il ciclo “*de tempore*” e “*de sanctis*” riassunto nell’edizione a stampa. Il cerchio si chiude⁸⁶.

IV. Nel vivace interesse suscitato dal magistero del mistico Bernardo, non stupisce che un ulteriore testimone, a confermare tendenze e preferenze altrimenti attestate, ancora una volta rechi un’impronta femminile.⁸⁷

Tuttavia, dopo l’esplicita voce che ha personalizzato le scelte e l’attività di copia della comunità brigidina, più arduo (ma più intrigante) appare il tentativo di disserrare e cogliere il messaggio che viene dal manoscritto di recente

⁸⁴ Per la quale cfr. A. CONTÒ, *I libri volgari del monastero di Santo Spirito di Verona alla fine del Quattrocento*, in *Studi in memoria di Mario Carrara*, a cura di A. CONTÒ, Verona 1995 (= “Bollettino della Biblioteca Civica di Verona” 1995/1), pp. 121-160. Tra i volumi, tutti in volgare, si conserva la versione del *De interiori domo*, attribuito a Bernardo, identificabile forse con l’attuale ms. 2602 della Biblioteca Civica veronese: CONTÒ, *I libri...* cit., p. 139. Allo studio ricordato possono accostarsi testimonianze catalografiche che si legano a Ordini di diverso segno, si tratti di comunità monastiche come conventuali, confermando nel modo più suggestivo la corralità del fascino indotto dal messaggio bernardino: il suo afflato mistico coinvolge infatti non solo fondazioni benedettine ma neppure quelle agostiniane e minoritiche nonrinunciano alla parola del grande cisterciense, specialmente in fase di riforma e di osservanza. Cfr. ad esempio l’inventario dell’agostiniana Santa Maria di Vedano: M. FERRARI, *Per una storia delle biblioteche francescane a Milano nel Medioevo e nell’Umanesimo*, “Archivum Franciscanum Historicum”, 72 (1979), pp. 458-459; o quello delle benedettine di Sciacca: H. BRESCH, *Livre et société en Sicile (1299-1499)*, Palermo 1971, p. 267.

⁸⁵ Proprio in tempi recenti si è avviato un ampio progetto che contempla non solo studi sistematici sulla globalità delle fonti inventariali richieste dalla Congregazione dell’Indice (essenzialmente trädite nei mss. vaticani Latini 11266-11326) ma anche la pubblicazione di singole fonti inventariali o *corpora* delle fonti stesse: al riguardo cfr. le osservazioni di R. RUSCONI, *Les bibliothèques des ordres religieux en Italie vers 1600 à travers l’enquête de la Congrégation de l’Index. Problèmes et perspectives de recherche*, in *Les religieux et leurs livres à l’époque moderne. Actes du Colloque de Marseille – E.H.E.S.S., 2 et 3 avril 1997*, par I. LANGLOIS, S. OLIVIER, Clermont-Ferrand 2000, pp. 145-160; ID., *I libri dei religiosi nell’Italia di fine ’500*, “Accademie e biblioteche d’Italia”, LXXII (2004), 1-2, pp. 20-40; ancora, per singoli inventari (e a mero titolo di esemplificazione), si veda C. COMPARE, *I libri delle Clarisse osservanti nella “Provincia seraphica s. Francisci” di fine ’500*, “Franciscana”, IV (2002), pp. 169-251.

⁸⁶ Si è detto come la collazione dei vari *sermones* bernardini sia stata condotta sull’esemplare posseduto dalla Biblioteca Gambalunga di Rimini; per un problematico testimone del volgarizzamento bernardino cfr. A. ANGELINI, *Intorno all’antico volgarizzatore de’ sermoni di san Bernardo*, “Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti”, CLIII (1858), pp. 145-147.

⁸⁷ Non si può escludere che un singolo sermone bernardino nel volgarizzamento del Tavelli sia trädito nel ms. della Biblioteca comunale di Siena, I.V.2: al riguardo cfr. R. MANETTI, G. SAVINO, *I libri dei Disciplinati di Santa Maria della Scala di Siena*, “Bullettino senese di storia patria”, 97 (1990), pp. 122-192 e specie pp. 174-176.

acquisizione: come anticipato, esso richiede una più attenta analisi, nel tentativo di illuminare al meglio le tappe e gli *itinerari* della sua storia, le circostanze e i protagonisti che l'hanno posto in essere, per testare se privilegiati percorsi e privilegiate figure possano averne indotto la confezione.

Si è rilevato che, unico dato esplicito, la nota di possesso apposta sull'attuale controguardia anteriore lega il manoscritto alla comunità delle canonichesse lateranensi di Santa Maria di Betlemme, ospitata nella struttura che – sita in Prato della Valle – un tempo modesto ospedale per ciechi, poi provvisto di chiesa attigua, dal 1441⁸⁸ gode del definitivo *status* canonico (e femminile).

Duplici appare con immediatezza il rilievo della nota di possesso: non solo per l'oggettiva possibilità di ricondurre l'esemplare a una specifica provenienza ma soprattutto per la precocità della sua apposizione (dunque per le ricadute culturali che la stessa precocità induce).

Se infatti una rinnovata comunità femminile è insediata nell'antico oratorio dal 1441, la nota di possesso – che sembra potersi datare al terzo quarto (?) del XV secolo al massimo e appare comunque praticamente coeva alla scritturazione dell'intero manufatto – addita come, a poco più di trent'anni dal volgarizzamento (esplicitamente datato al 1420 nella cinquecentina sopra ricordata) e in epoca ben anteriore alla copia toscana, la fondazione padovana entra in possesso di un testo ancora di scarsa circolazione, indubbio oggetto di una selezione cosciente e motivata. Che cosa rappresenta allora il testo-libro per la comunità agostiniana? Come si inserisce nella sua storia e cosa può illuminare della sua vita (più) segreta? Riflette una condivisa (ma più neutra) simpatia per il messaggio del grande cisterciense o piuttosto rappresenta il riflesso di stretti e intriganti legami con l'autore del volgarizzamento stesso, cioè con Giovanni Tavelli?

In quest'ottica esso si adeguerebbe a caratteristiche ampiamente riflesse in vari esemplari sopra ricordati: pur nella rapida immagine fornitane, essi mostrano di ricondursi a una griglia di razionali politiche di confezione e acquisizione libraria, plasmata da rapporti diretti e personali, in una diffusione dalle maglie molto strette che chiamano in causa personaggi e rapporti ben individuati. Sorge così spontanea la domanda se un'analogia scelta e un analogo *iter* siano ipotizzabili o identificabili anche per il codice in esame.

La risposta pare ampiamente positiva.

Infatti, proprio a questo riguardo, due dettagli storici sembrano di significativo rilievo, due concrete figure si profilano all'orizzonte.

⁸⁸ Per le vicende della canonica cfr. la bibliografia offerta alla nota 2; la comunità di canonichesse deve forse al munifico intervento di Palla Strozzi, illustre esule padovano, un concreto aiuto per rivitalizzare la vita religiosa (anche se l'appoggio dello Strozzi non è concordemente accettato dalla pur ridotta storiografia che si è occupata della fondazione).

Dal 1409, Ludovico Barbo guida il monastero benedettino di Santa Giustina di Padova⁸⁹, destinato alla sua riforma da quell'Angelo Correr, Gregorio XII, esiliato a Rimini presso Carlo Malatesta dopo la deposizione suggerita dai padri conciliari.

Si è già rilevata la profonda sintonia spirituale e la condivisa ansia riformistica che ha cementato il rapporto tra Ludovico Barbo e Giovanni Tavelli. Dagli anni dell'incontro giovanile, presso la comunità dei canonici di San Giorgio in Alga, il legame e l'accordo si sono naturalmente trasformati, senza spezzarsi o annullarsi, anzi fondandosi forse su base più solida, arricchita da vicende che più volte hanno intrecciato le tappe della loro esistenza. Immutata per entrambi resta la spiritualità maturata sulle letture bibliche e il messaggio dei Padri che plasmano il Tavelli e, si è detto, influenzano le stesse scelte versorie. In modo analogo, se è indubbia la simpatia del Barbo e l'attrazione provata nei confronti dei nuovi Ordini, soprattutto dei circoli domenicani veneziani, improntati alla venerazione per Caterina di Siena, è altrettanto indubbio che Gregorio e Bernardo restano per lui letture predilette. L'ispirazione gregoriana e cisterciense è condivisa da entrambi⁹⁰, ma più numerosi documenti attestano che i due Padri, fedeli compagni, non lasciano il Barbo⁹¹ in alcun momento della sua esistenza.

⁸⁹ Anch'esso dislocato in quel Prato della Valle così esplicitamente chiamato in causa nella nota di possesso del codice in esame.

⁹⁰ Proprio in quest'ottica, pare estremamente suggestivo il dettaglio che entro l'atto testamentario di Antonio Bettini, gesuato divenuto vescovo di Foligno (dunque protagonista di un *iter* istituzionale analogo a quello del Tavelli stesso, personalmente conosciuto), nel cospicuo nucleo librario lasciato ai Gesuati senesi di San Girolamo vengano ricordati i *Sermoni* bernardini sui Vangeli: al riguardo G. DUFNER, *Antonio Bettini, Jesuat und Bischof von Foligno*, "Rivista di storia della Chiesa in Italia", 18 (1964), pp. 399-428 e specie pp. 427-428. Neppure va dimenticato che palese, nelle epistole del Colombini, è la suggestione del grande cisterciense. La testimonianza relativa alla raccolta libraria del Bettini, a prescindere dalla rilevanza della sua figura, appare tanto più significativa se si pone mente al fatto che nessuna organica biblioteca gesuata sembra sopravvissuta: se alcune odierne istituzioni bibliotecarie, come la Riccardiana di Firenze e la Marciana di Venezia, indubbiamente custodiscono fondi gesuati (relativamente) cospicui, in genere solo sporadiche e indirette attestazioni possediamo su antiche raccolte delle varie comunità: ad esempio è noto che una articolata serie libraria esisteva presso la fondazione di Verona, presso quella livornese della Sambuca e quella veneziana: al riguardo cfr. DUFNER, *Geschichte...* cit., rispettivamente alle pp. 386-390, 313-320, 376-385. Si veda anche I. GAGLIARDI, *Santa Maria alla Sambuca presso Livorno: un eremo gesuato tra fine '300 e '500*, in *Santità ed eremitismo nella Toscana medievale*. Atti delle giornate di studio, Siena, 11-12 giugno 1999, a cura di A. GIANNI, Siena 2000, pp. 131-150.

⁹¹ Per la figura del quale imprescindibile referente è offerto da L. PESCE, *Ludovico Barbo, vescovo di Treviso (1437-1443). Cura pastorale, riforma della chiesa, spiritualità*, Padova 1969 (Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica, 9-10); e ancora ID., *Ludovico Barbo, vescovo riformatore*, in *Riforma della Chiesa...* cit., pp. 135-159 (con ulteriore bibliografia).

In quest'ottica, è difficile pensare che la contiguità fisica tra la grande abbazia benedettina e la rinnovata comunità agostiniana non induca tra loro rapporti latamente culturali: se non si traducono in una *cura monialium*, essi possono comunque implicare suggestioni e suggerimenti spirituali, certamente memori del Barbo e del suo insegnamento.

Nella sintonia di spirito riformistico e nel desiderio di riqualificazione spirituale suona naturale l'acquisizione del volgarizzamento tavelliano⁹².

Va ancora ricordato che, accanto a Ludovico Barbo, a lungo vive il fratello Pietro: già partecipe dell'esperienza alghense, egli non dismette il pristino abito pur soggiornando stabilmente a Santa Giustina in qualità di procuratore delle cose temporali, a prosecuzione di un più remoto impegno. L'esperienza a Santa Giustina ha più breve durata documentaria ma, almeno fino al 1430, Pietro è detentore di un beneficio in Santa Maria di Betlemme: sembrano così ratificarsi e rafforzarsi legami che travalicano ampiamente la vita terrena dei protagonisti del rapporto stesso.

Ma forse – non meno significativo per le scelte di letture edificanti destinate al progresso spirituale della comunità – si rivela il dettaglio che, proprio negli anni centrali del Quattrocento, alla guida delle canonichesse padovane si trova Michelina di Facino di San Nazario (in Lomellina, nei pressi di Novara).

Chiamata a Padova nel 1438, la priora ha conseguito fama di religiosa devota a Rimini, ancora alla guida di una comunità agostiniana dopo aver percorso analoga esperienza a Pavia, presso la fondazione della SS. Annunziata⁹³.

La storiografia della città romagnola, che ricorda concorde i meriti dell'agostiniana, non concorda però sulla precisa data che segna l'avvio della missione canonica di Michelina: le proposte oscillano tra gli anni '20 e '29-30 del Quattrocento⁹⁴, in data comunque non lontana da quel 1415 quando il pontefice Gregorio XII è rifugiato a Rimini dopo la cosciente e deliberata abdicazione. È facile supporre come sia ancora vivo nella società riminese, e specialmente tra le comunità religiose, il ricordo del papa, al secolo quel-

⁹² L'afflato riformistico non manca di coinvolgere le comunità femminili, non solo quelle di professione benedettina ma anche quelle di diverso segno: F.G.B. TROLESE, *Decadenza e rinascita dei monasteri veneti nel basso medioevo*, in *Il monachesimo nel Veneto medioevale*. Atti del Convegno di studi in occasione del Millenario di fondazione dell'Abbazia di Santa Maria di Mogliano Veneto (Treviso), 30 novembre 1996, a cura di F.G.B. TROLESE, Cesena 1998 (Italia benedettina. Studi e documenti di storia monastica, 17), pp. 169-199.

⁹³ Sopravvivono tuttora varie testimonianze documentarie che mostrano Michelina quale protagonista o beneficiaria dell'azione giuridica di cui il documento conserva memoria scritta, in parte all'Archivio di Stato di Rimini in parte presso quello di Forlì. Per un rapido profilo della religiosa (con rinvio a ulteriore bibliografia, che non aggiunge dettagli) cfr. L. TONINI, *Rimini nella signoria de' Malatesti*, I, 2, Rimini 1971 (rist. an. Rimini 1880) (Storia civile e sacra riminese, V), pp. 663-666. Il Museo Civico di Rimini conserva pure la lastra tombale di Michelina morta, pare, in odore di santità.

⁹⁴ Al riguardo cfr. soprattutto TONINI, *Rimini...* cit., p. 663.

l'Angelo Correr che è zio sia di Antonio Correr, prima Gesuato poi fondatore della comunità di San Giorgio in Alga, sia di Gabriele Condulmer, anch'egli canonico a San Giorgio e responsabile dell'elezione vescovile del Tavelli, nel primo anno del suo pontificato. Ma accanto a Gregorio XII, forse sollecitato verso Rimini da Antonio Correr stesso, si trova proprio Giovanni Tavelli, che durante il medesimo 1415 riprende poi la strada di Bologna e Venezia.

È difficile sottrarsi al fascino di tante suggestioni: così sembra lecito supporre che Michelina conosca Giovanni Tavelli, almeno di fama, e possa sollecitare e promuovere la diffusione dei suoi scritti.

A Rimini non sembrano sopravvivere testimonianze⁹⁵, ma non va dimenticato che Michelina chiama accanto a sé, nella rinnovata comunità padovana, varie consorelle dell'originario nucleo riminese⁹⁶. Nulla però si conosce sulla loro fisionomia, nulla si dice su un eventuale trasferimento, sulla possibile dotazione di libri⁹⁷, indubbiamente necessari a fondare e sviluppare la vita spirituale delle religiose⁹⁸.

Sembra comunque assodato che, energica superiora delle canonichesse riminesi, Michelina profonda analogo impegno nella guida della nuova sede padovana, offrendo un paradigma di vita che plasma con rapidità l'ambiente circostante⁹⁹ e influenza scelte eccellenti¹⁰⁰. Infatti non solo varie religiose del-

⁹⁵ Laddove non manca un interessante novero di cinquecentine e seicentine di matrice squisitamente gesuata, come quelle che conservano oltre agli scritti del Tavelli stesso (cfr. nota 6), opere di Gesuati insigni quali Paolo Morigia (cfr. *supra*, nota 18).

⁹⁶ Delle quali si conoscono perfino i nomi: al riguardo TONINI, *Rimini...* cit., p. 665.

⁹⁷ Nell'esperienza canonica riminese, Michelina non solo gode della protezione di Isabetta Malatesta, vedova di Opizzone da Polenta, ma è da lei beneficata con iterate sovvenzioni di doni e contributi, culminanti nel protagonismo del lascito testamentario. Nei confronti di Michelina e della comunità riminese sembra che le premure di Isabetta restino al mero livello materiale tuttavia – lo provano fonti inventariali – la nobildonna mostra di comprendere come le necessità spirituali culturali intellettuali non siano meno importanti di quelle materiali: Isabetta non è dunque estranea a interessi culturali e librari, soprattutto volti a provvedere di volumi comunità religiose del circondario: cfr. la nota immediatamente successiva.

⁹⁸ Infatti, sopravvive solo un inventario, di prossima edizione in un volume interessato alle voci notarili che riflettono la circolazione libraria nella Rimini Malatestiana, per il quale cfr. Archivio di Stato di Rimini, Carte Zanotti Busta I 522, f. 60v: in esso si registra come ai frati Minori di Cesena per disposizione testamentaria di Isabetta siano destinate 30 lire, residuo pagamento per la fornitura libraria necessaria alla comunità di Minori osservanti di Santa Maria delle Grazie di Rimini (1434, novembre 10).

⁹⁹ A provare la fama conseguita dalle religiose e l'eccellenza della loro esperienza canonica può richiamarsi il dettaglio che proprio attingendo alla rinnovata comunità di canonichesse, nei tardi anni Quaranta, ben sette vengono inviate a Vicenza a rivitalizzare la comunità di San Tommaso: al riguardo cfr. MANTESE, *Correnti riformistiche...* cit., p. 167.

¹⁰⁰ Per alcune testimonianze cfr. E. BARILE, *La famiglia Marcanova attraverso sette generazioni*, in E. BARILE, P. C. CLARKE e G. NORDIO, *Cittadini veneziani del Quattrocento: i due Giovanni Marcanova, il mercante e l'umanista*, Venezia 2006 (Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, CXVII), p. 141, nota 393. Giannetta, che chiede la sepoltura presso l'oratorio suburbano delle Betlemite, è vedova di Giacomo Belli, amico di Giovanni Marcanova.

la comunità riformata sono inviate a rivitalizzare analoghe fondazioni di ambiti contermini come Vicenza, ma anche e soprattutto la santa vita condotta dalle canonichesse padovane induce figure di spicco a condividerne l'esperienza: così Lucia, figlia del medico Jacopo Dondi Dall'Orologio¹⁰¹, è indicata quale membro della comunità di canonichesse nelle volontà testamentarie del padre, datate al 1444. Contestualmente anche Giovanni di Jacopo, *venerabilis vir et presbiter*, a titolo di *donatio mortis causa* destina alla comunità femminile "*omnes et singulos libros ipsius*". Tanto più rincresce che la fonte¹⁰² non fornisca specifiche indicazioni tipologiche sui volumi oggetto del lascito, forse riflesso di quella preparazione umanistica e liberale fervida di interessi non professionali assai diffusa entro la categoria dei dottori in medicina¹⁰³. Essa comprendeva indubbiamente anche scritti in latino, non discrepanti d'altronde dalla valenza dotta della scelta agostiniana¹⁰⁴.

Questa tuttavia, non si chiude – lo dimostra l'esemplare in esame – alla (ricca) presenza di testi in volgare¹⁰⁵ e, nello specifico della comunità padovana, a una vivace propensione per gli scritti del Tavelli (e, nel contempo, per le opere bernardine)¹⁰⁶.

Un altro esemplare, infatti, reca l'inequivoca nota di possesso che lo riconduce a Santa Maria di Betlemme: si tratta dell'attuale manoscritto 1381 del-

¹⁰¹ Per Jacopo Dondi Dall'Orologio cfr. la voce lui dedicata in *DBI*, 41, 1992, pp. 182-184 (a cura di T. PESENTI); più in generale sulla celebre famiglia e il ruolo giocato dai vari membri nella vita sociale e culturale della città cfr. *IBID.*, s.v. Si veda pure D. GALLO, *Il dottorato in medicina di Gabriele Dondi Dall'Orologio (1374)*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 26-27 (1993-1994), pp. 239-250.

¹⁰² Per il documento cfr. Padova, Archivio di Stato, Santa Maria di Betlemme perg. 1444 dicembre 11.

¹⁰³ Sulle condivise caratteristiche delle biblioteche di medici cfr. le osservazioni di D. NEBBIAI-DALLA GUARDA, *Livres, patrimoines, profession: les bibliothèques de quelques médecins en Italie (XIV^e-XV^e siècles)*, in *Les élites urbaines au Moyen Age. Actes du XXIV^e Congrès de la S.H.M.E.S.* (Rome, mai 1996), Roma - Paris 1997 ("Collection de l'École Française de Rome", 238), pp. 385-441.

¹⁰⁴ Benché particolarmente sottolineata sia la cultura delle francescane da ZARRI, *Vita religiosa...* cit., specie pp. 47-50. Sugli Agostiniani cfr. anche i contributi raccolti in *Gli Agostiniani a Venezia e la Chiesa di S. Stefano*. Atti della Giornata di studio nel V centenario della dedizione della Chiesa di Santo Stefano, 10 novembre 1995, Venezia 1997.

¹⁰⁵ Che strutturano d'altronde la più cospicua percentuale dei volumi costituenti il patrimonio librario delle comunità femminili, come mostrano le fonti inventariali e concretizzano le voci manoscritte sopravvissute.

¹⁰⁶ D'altronde, è superfluo sottolineare la forte sintonia spirituale tra Agostiniani e Gesuati: infatti, se non va dimenticato che solo al 1511 data l'istituzionale professione gesuata per la Regola di Agostino, in epoca ben anteriore i Gesuati hanno offerto testimonianza di un agostinismo radicale, fondato sulla carità e pervaso di affettiva spiritualità. Al riguardo GAGLIARDI, *Li trofei della croce...* cit., pp. 103 sgg.

la Biblioteca Universitaria padovana¹⁰⁷. Già posseduto dalle canonichesse e transitato poi (in data difficile da precisare) nelle mani del conte Jacopo Zabarella¹⁰⁸ e da lui donato al bibliotecario Ottavio Ferrari (1646-1663), il testimone manoscritto sembra additare (come verrà ribadito) una matrice (non necessariamente archeologica) squisitamente gesuata. Infatti esso contiene accanto al trattato tavelliano indirizzato alle benedettine senesi di Santa Bonda (poi meglio indagato nella sua tradizione manoscritta)¹⁰⁹, almeno uno scritto che si lega direttamente alle vicende dei Gesuati: mi riferisco all'epistola che il val lombrosano Giovanni Dalle Celle invia alla congregazione in data incerta (probabilmente collocabile tra il 1363 e il 1368), ma comunque legata a una difficile tappa della sua esistenza. Alla sua epistola segue il volgarizzamento della *Epistola ad Fratres de Monte Dei* ps. Bernardina.

Chiude il manufatto uno smilzo fascicoletto (forse compattato in fase successiva, ma vergato dalla mano attiva anche in precedenza) che veicola la predica di Epifania del 1302 di Giordano da Pisa, probabilmente la più antica sopravvissuta del fecondo predicatore¹¹⁰.

Proprio questo esemplare si rivela privilegiata chiave di accesso per illuminare – nell'ottica che interessa – la recondita vita della comunità agostiniana, la sua valenza spirituale, la concreta dimensione di sfaccettate pratiche istituzionali. Ancora una volta, il testimone pesa nella sua valenza di libro e di testo.

Infatti, la presenza di un'ulteriore esplicita nota di possesso addita la rea-

¹⁰⁷ Una precoce segnalazione del manoscritto è offerta da M. PECORARO, *Giordano da Pisa e altri testi religiosi nel codice 1381 della Biblioteca Universitaria di Padova*, "Lettere italiane", 7 (1955), pp. 209-210; e ancora, per una più dettagliata immagine accompagnata da ulteriore bibliografia, GIAMBONINI (ed), *Lettere...* cit., pp. 67-68.

¹⁰⁸ L'acquisizione del manufatto da parte di un membro della famiglia Zabarella non è forse casuale se proprio il giurista Francesco Zabarella (†1417) viene chiamato in causa per esprimere il suo *consilium* nel momento in cui la congregazione gesuata bolognese è soggetta ad *inquisitio* finalizzata a testare l'ortodossia dei 'povari': GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., p. 288.

¹⁰⁹ Sul convento benedettino senese cfr. da ultimo l'interno memoriale: *Memorie delle Monache di Sant'Abbondio 801(?) - 1719*, trascritte e commentate da V. FILIPPONE, Siena 2004; per l'aspetto spirituale del rapporto cfr. GENNARO, *Giovanni Colombini...* cit.; BENVENUTI PAPI, "Parmi mill'anni..." cit.

¹¹⁰ E in quest'ottica è stato ricordato da C. Delcorno in vari saggi volti all'analisi della produzione sermonistica del domenicano: C. DELCORNO, *Per l'edizione delle prediche di frate Giordano da Pisa*, "Studi di filologia italiana", 22 (1964), pp. 25-165 e specie pp. 117-118 per il manoscritto padovano. È forse il caso di segnalare che anche un'amanuense ormai ben nota, cioè la ricordata suor Cleofe della comunità del Paradiso, è attiva pure nella diffusione delle prediche del domenicano pisano: si tratta del manoscritto Pal. 23 della Biblioteca Palatina di Parma, datato al 1509. Cleofe, così, rientra nel novero delle plurime figure femminili che, si è detto, moltiplicano il messaggio di carismatiche figure di predicatori, cui sono idealmente legate, anche se non fisicamente, persino nel caso di coeva esistenza. Al riguardo cfr. pure C. IANNELLA, *Giordano da Pisa. Etica urbana e forme della società*, Pisa 1999 (Studi medievali, ETS, 8), p. 24.

le, oggettiva esistenza di una raccolta libraria ormai annichilita ma anche, e soprattutto, le caratteristiche archeologiche del manufatto provano in modo indubbio la pratica di un'attività grafica. Questa è riflessa in modo certo dal dettaglio che il duplice riferimento alla comunità di canonichesse quale puntuale luogo di origine del manufatto figura sia al termine dell'ultimo testo, come di consueto, sia (e soprattutto) in posizione intermedia, in perfetta consequenzialità con la copia del trattato tavelliano, indicando dunque la contestualità della nota stessa (e della data di apposizione). Così, se a f. 161r, quale *sphragis* del manufatto si legge: "Amen. Nel 1464 a dì 1(?) di dicembre ore 18. Finito è il libro. Gloria laude honore rendimento di gratie a Dio che revellò al mondo per lo santissimo servo suo Bernardo abate dolcissimo di Chiaravalle a' frati del Monte di Dio mandato et scripto. Laudato sia Iesu Christo", già a f. 100v la medesima amanuense ha rivelato: "Deo gratias semper amen. Nel 1463 ore 2. Hic liber est de santimonialibus religiosas in monasterio de Sancta Maria de Be-teleem Padue abitantem in Campis de Vallis" (con correzioni).

La mano della canonichessa che ha esemplato i testi palesa indubbia scioltezza e disinvoltura grafica, il che non coincide meccanicamente con la capacità di mantenere costante il modulo delle lettere, che tende a variazioni dimensionali evidenti e anche a diverso sfruttamento della facciata sicché oscilla il numero delle linee chiamate a ripartire uno specchio scrittorio abbastanza contenuto (98 × 50 mm, ma con oscillazioni); neppure costante il regolare allineamento della catena grafica laddove una vigile attenzione sembra guidare, invece, il controllo sul fine riga e sul cambio facciata così da garantire e agevolare l'approccio alla parola scritta. In quest'ottica, poi ribadita a diverso livello, non sembra casuale che sia lo scritto del vallombrosano sia il trattato del Tavelli siano intervallati da *maniculae* e segni di attenzione che, focalizzandosi su specifici passi testuali, ne rivelano attenta lettura¹¹¹.

La canonichessa sembra pure responsabile della vivace benché ingenua decorazione che movimentata la struttura e l'articolazione del manoscritto. Infatti, non solo la pagina iniziale è impreziosita da un fregio disteso a occupare il margine superiore e quello interno; anche un semplice disegno del fonte della salvezza riempie il margine inferiore, accompagnato da immagini simbolo della vita eterna, quali il pavone (accostato a più neutri uccelli), e dall'esortazione evangelica, in caratteri capitali di sbiadito rosso: *Venite*. Soprattutto le varie incipitarie, pure esse in rosso sbiadito (e nero), sono trasformate in volti femminili e maschili (barbuti) dalla vivace espressione, di acuto e intelligente sguar-

¹¹¹ Sembra palese indice di ricercata fruibilità del manufatto anche il dettaglio che l'epistola del vallombrosano è provvista di una *tabula* che elenca dettagliatamente i capitoli e segnala la carta di esordio.

do. Esse richiamano analoghi prodotti di mano femminile sia di ambito prossimo (come quelli del monastero di clarisse guidato dalla beata Caterina Vigri)¹¹² sia di area transalpina (come fondazioni diverse di Norimberga e dintorni)¹¹³.

Nella selezione testuale concretizzata, entrambi i manufatti sembrano dunque connotarsi in soluzioni palesemente personalizzate o, almeno, con opzioni guidate e ben altrimenti alternative ai più diffusi volgarizzamenti del Cavalca, alle agiografie mariane o alle epitomi scritturali di cui ad esempio fornisce testimonianza la raccolta libraria di Santo Spirito di Verona (di formazione pressoché coeva) o quella più tarda del convento delle clarisse bolognesi del Corpus Domini, già guidato dalla ricordata Caterina Vigri che, in coincidenza con la morte di Giovanni Tavelli, vede l'anima del vescovo ferrarese ascendere direttamente al cielo¹¹⁴.

Così, pur numericamente esigue, le due voci manoscritte introducono con vivacità entro i recessi della vita conventuale: forse una rapida crescita si auspicava per la raccolta libraria della rinnovata comunità. In quest'ottica non pare casuale che le Ordinazioni (ms. B.P. 515/V) redatte nel 1483 dal canonico

¹¹² Per un globale approccio all'esperienza della beata e le vicende delle fondazioni di appartenenza cfr. *Caterina Vigri. La Santa e la Città*. Atti del Convegno. Bologna, 13-15 novembre 2002, a cura di C. LEONARDI, Firenze 2004 (Caterina Vigri. La Santa e la Città, 5).

¹¹³ Per la produzione interna al monastero bolognese del Corpus Domini cfr. V. FORTUNATI, *Pregare con le immagini. Le miniature di Caterina Vigri nel suo Breviario* e ancora I. GRAZIANI, *L'icona della monaca artista e le fonti storiografiche sul Breviario di Caterina Vigri*, entrambi i contributi in *Pregare con le immagini. Il Breviario di Caterina Vigri*, a cura di V. FORTUNATI, C. LEONARDI, Firenze 2004 (Caterina Vigri. La Santa e la Città, 6), rispettivamente pp. 43-81; 29-42. Per monasteri transalpini cfr. ad esempio *Stifterinnen und Künstlerinnen im mittelalterlichen Nürnberg*. Ausstellung des Staatarchivs Nürnberg in Verbindung mit der Stadtarchiv Nürnberg. Oktober 1987 - Januar 1988, Nürnberg 1987.

¹¹⁴ La vita della beata ferrarese-bolognese, d'altronde, sembra intrecciarsi con quella del Tavelli stesso: non solo tra le mani del vescovo ferrarese Caterina depone la personale professione, non solo è da lui richiamata e assolta (assieme a tredici consorelle) dalla scomunica in cui era incorsa durante l'amministrazione e l'accettazione della professione ma, proprio nella testimonianza della sua visione, la beata addita le tracce di un precocissimo culto del Tavelli ratificato anche dalla serie di miracoli: al riguardo cfr. non solo la biografia *antiquior* del beato redatta, si è detto, a brevissima distanza dal suo decesso e la vita seriore dedicata a Ercole d'Este, ma pure L. PALIOTTO, *I "miracoli" del beato Giovanni Tavelli in un resoconto del Seicento*, "Analecta Pomposiana", XIV (1989), pp. 109-162; e ancora E. PEVERADA, *Agostino Villa miracolato del B. Giovanni da Tossignano*, *IBID.*, XXXVIII-XXXIX (2003-2004), pp. 41-46: per i dettagli dell'istituzionale rapporto tra i due beati cfr. soprattutto la biografia di Caterina Vigri redatta dalla discepola Illuminata, che le succede alla guida del monastero bolognese: si cfr. ILLUMINATA BEMBO, *Specchio di illuminazione*, ed. S. MOSTACCIO, Firenze 2001 (Caterina Vigri. La Santa e la Città, 3), p. XXI e ancora, per la visione, p. 44. Sulla fondazione di clarisse bolognesi e il loro patrimonio librario cfr. S. SPANÒ MARTINELLI, *La biblioteca del "Corpus Domini" bolognese: l'inconsueto spaccato di una cultura monastica femminile*, "La Bibliofilia", LXXXVIII (1986), pp. 1-23; più in generale, sulla Vigri e il suo rapporto con la città e le istituzioni monastiche cfr. i vari contributi raccolti in *La Santa e la Città...* cit.; per una globale presentazione della Vigri si veda la voce a lei riservata in *DBI*, 22 (1979), pp. 381-383 (a cura di S. SPANÒ MARTINELLI).

Giovanni Maria Bragazzo, probabilmente legato ai canonici di San Giovanni di Verdara, recitano esplicitamente (f.9r): “*Onde se alcuna delle sorelle serà al scrivere attia siali data ogni commoditate de tempo de poter in quello exercitar per la comune utilidade, scrivendo opere virtuose e laudabile*”.

Le parole non richiedono commenti: resta il dubbio se si tratti di un mero *desideratum* o se il canonico rifletta, ribadisca e “consacri” una situazione che è già di fatto, come sembra additare la data del manoscritto 1381, appena sopra ricordato, riconducibile – pur nei due espliciti riferimenti cronologici – ai primi anni Sessanta e dunque al ventennio precedente le *ordinationes* del canonico Bragazzo. D'altronde, sembra naturale ipotizzare che l'esile opuscolo veicolo delle Ordinanze, esplicitamente indirizzato e intitolato alla comunità padovana, risponda a diretta richiesta¹¹⁵, venga incontro al desiderio delle religiose di avere, in lingua volgare, un dettagliato e personalizzato programma per tutti i momenti e tutti gli aspetti e le mansioni della loro vita istituzionale, secondo consuetudini di guida spirituale particolarmente diffuse nel Quattrocento religioso italiano¹¹⁶.

A specifica richiesta-committenza da parte delle religiose sembra alludere anche la minuscola miniatura con l'immagine di sant'Agostino che apre il testo normativo. L'eccellente artista cui si deve la realizzazione dell'incipitaria è stato identificato con Antonio Maria da Villafora che, nella seconda metà del Quattrocento, appare molto attivo a Padova sia per *magistri* dell'Università sia soprattutto per il vescovo cancelliere dell'Università Pietro Barozzi (†1507)¹¹⁷, ma attivo non meno per la stessa Santa Giustina; anzi, un privile-

¹¹⁵ Nella sua struttura archeologica, anch'esso d'altronde risponde a intenti di ufficialità: lo additano la preferenza per il supporto pergameneo, l'incipitaria preziosa, 'parlante' nella scelta della figura di sant'Agostino, la regolare scansione del testo, pur strutturato in fascioletti di agilissima struttura (mm 215 × 143). Cfr. anche *infra*, nota 117.

¹¹⁶ Non è forse casuale che, in analogo torno di tempo e sull'onda di una diffusa preoccupazione per la riforma delle fondazioni femminili e la *cura monialium*, proprio il patriarca di Venezia Andrea Bondumier (1460-1464) abbia composto le *Costituzioni* destinate alla fondazione agostiniana di Santa Lucia: lo scritto normativo, ma plasmato da intensa spiritualità, può aver suggestionato e indotto l'analoga scelta del canonico Bragazzo: al riguardo (per ulteriore bibliografia e una dettagliata analisi strutturale delle *Costituzioni*) cfr. FASSERA, *Costituzioni e ordinamenti...* cit., pp. 381 sgg.

¹¹⁷ Per lui infatti decora sia manoscritti sia soprattutto incunaboli in gran parte sopravvissuti e conservati presso la Biblioteca Capitolare di Padova: al riguardo G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Padova nel tempo di Jacopo da Montagnana: l'attività di Antonio Maria da Villafora per Pietro Barozzi*, in *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*. Atti delle Giornate di studio, Montagnana e Padova, 20-21 ottobre 1999, a cura di A. DE NICOLÒ SALMAZO, G. ERICANI, Padova 2002, pp. 261-284; e ancora EAD., *La miniatura nei manoscritti liturgici della congregazione di S. Giustina in area padana: opere e contenuti devozionali*, in *Riforma della Chiesa...* cit., pp. 475-502; infine EAD., *Per la storia della Chiesa e della cultura a Padova: manoscritti e incunaboli miniati dal vescovo Pietro Donato ai canonici Lateranensi di San Giovanni di Verdara*, in *Studi di storia religiosa padovana dal Medioevo ai nostri giorni*. Mi-

giato rapporto sembra essersi instaurato tra l'artista e l'abbazia benedettina dal momento che egli vive presso di essa quale oblato e ottiene di poter essere sepolto nel cimitero monastico.

Se tali suggestioni storiche sembrano indubbe, benché non cogenti, quale (ulteriore) voce può cogliersi dall'assetto del codice, quali peculiarità praticamente coeve al momento di confezione possono desumersi da esso così da meglio comprenderne lo *status* e meglio inserirlo nella globalità della tradizione tavelliana (o almeno in quella nota)? Concorde o scarti rispetto ai restanti esemplari possono offrire strumenti idonei a comprenderne la specifica valenza così da affrontare su base più sicura l'interrogativo che interessa l'origine del manufatto, ipotizzando l'officina – chiamiamola così – impegnata nella sua confezione.

È possibile pensare alla stessa comunità di Santa Maria di Betlemme o forse il volume nasce da specifica committenza e lega dunque a prassi scritte non interne la sua concreta produzione? E se ideali rapporti suggeriscono vivi interessi per il messaggio tavelliano, esistono concreti e fisici segni che qualifichino la paternità produttiva del manufatto?

Ecco allora che l'obiettivo dell'indagine cambia sfondo e, dunque, dal testo al libro, nella sua concreta dimensione di oggetto archeologico, nelle plurime valenze indotte sia dalla condivisa natura di codice in volgare sia dalla selezione di personalizzate e connotanti scelte testuali, plasmate forse dall'ambiente di produzione e circolazione.

V. La pur rapida panoramica del Fortleben tavelliano – si tratti degli scritti latini si tratti di quelli in volgare e dei volgarizzamenti – ha illuminato i protagonisti di taluni singoli manufatti e confermato il duplice polo di diffusione e circolazione: i confratelli da una parte, il mondo religioso femminile dall'altro (con pochissime eccezioni).

scellanea in onore di mons. Ireneo Daniele, a cura di F.G.B. TROLESE, Padova 1997 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXV), pp. 165-167. Come mi comunica gentilmente Donato Gallo, anche il canonico Giovanni Maria Bragazzo è probabilmente legato alla comunità di San Giovanni di Verdara così da facilitare, forse, gli stessi rapporti delle agostiniane con l'artista. La redazione del fascicoletto (costituito da due quinioni e un quaternione, di 215 × 143 mm) sembra indicare una significativa disponibilità finanziaria da parte della comunità di canonichesse, tanto più che le Ordinazioni autografe del Bragazzo paiono rappresentare una stesura di getto, che ammette rasure, depennamenti, aggiunte nell'interlinea (e anche ampliamenti testuali che portano a XXXIII il numero dei capitoli, datati tuttavia ad anni successivi al 1483, momento esplicitamente ricordato dal Bragazzo, tanto che l'ultimo comma giunge al 1538). Per una succinta presentazione del materiale veicolo delle Ordinazioni (oggi inserite entro un manufatto composito, B.P. 515 della medesima Biblioteca Civica padovana, costituito di diciotto unità, di cui il testo normativo rappresenta la quinta) cfr. *I manoscritti medievali di Padova e provincia*, Firenze 2002 (Biblioteche e Archivi, 9, I manoscritti medievali del Veneto, 2), pp. 23-24, n. 31.

Nell'ottica della ricerca che stiamo perseguendo, importa soprattutto sottolineare come l'assetto fisico di vari manoscritti via via esaminati sembra additare scelte condivise, che in modo netto concretizzano e rispecchiano quelle ampiamente attestate nel mondo dell'"editoria" gesuata (forse indotte dalle caratteristiche dell'antigrafo)¹¹⁸, riproposta – vorrei dire – pure quando i testimoni risalgono con sicurezza a diversa origine. Tuttavia accanto a tale più cospicuo gruppo, anche altri esemplari sembrano rispondere ad affinità di diverso segno, non meno condivise e connotanti. Così, se i primi paiono meglio rispecchiare l'ideologia dell'autore (e di quanti hanno compiuto analoga scelta religiosa), i secondi sembrano piuttosto adeguarsi e riflettere l'alto livello istituzionale raggiunto dal Tavelli stesso, quella carica episcopale tenacemente respinta eppur accettata e vissuta quale ubbidiente risposta al volere divino.

Dunque, a un nucleo manoscritto di più modesta *facies* se ne giustappone uno più prestigioso. In quest'ottica, credo sia possibile affermare che il Fortleben tavelliano attesta e riveste e uno *status* privilegiato, alla stessa guisa in cui Giovanni Tavelli rappresenta figura privilegiata della congregazione gesuata tutta. Le apparenti aporie della sua storia umana e istituzionale, sapientemente armonizzate dal beato, paiono ispirare il carattere della sopravvivenza manoscritta. Egli, si è visto, è Gesuato e vescovo: come la dignità episcopale non subordina la scelta religiosa compiuta che, anzi, illumina il suo cammino di pastore, in analogo modo, senza cesure né dissonanze, la tradizione tavelliana rispecchia con coerenza le scelte gesuate ma lascia spazio a voci manoscritte apparentemente altre, espressione di scelte e finalità diverse.

Si è sopra rilevato come gli esemplari degli scritti latini – rappresentati essenzialmente dalla *Vita* del Colombini e dalle *Costituzioni*, tradite in una simbiosi che nulla ha di casuale poiché la biografia del maestro rappresenta il prodromo alle regole che guidano la scelta religiosa da lui professata e affidata ai suoi 'povari' – nella loro *facies* manoscritta rispondono a criteri di ufficialità e di solennità, per cui la veste esterna si adegua all'*auctoritas* che il testo istituzionale riveste per la vita della congregazione.

¹¹⁸ Le rapide osservazioni ora proposte possono cogliersi meglio in un'ottica comparativa, subito poi chiarita. Infatti la disamina di un significativo *corpus* di manufatti definibili gesuati – poiché provvisti di specifiche ed inequivoche note di possesso che riconducono a 'brigate' del Colombini – porta a rilevare caratteristiche fisiche condivise e in qualche modo connotanti. L'affermazione avanzata si fonda su dettagliato esame – condotto per campionatura – di manoscritti di origine e provenienza gesuata, collazionati poi con quelli della tradizione tavelliana (per i quali – si è detto – sono estrapolate ed evidenziate in questa sede solo le caratteristiche archeologiche ritenute più connotanti per la specifica ottica della ricerca). L'obiettivo di individuare linee di tendenza e opzioni condivise non è fine a se stesso, ma mira a facilitare la valutazione e

Dunque, nel supporto utilizzato, nella *littera* privilegiata, persino nella decorazione ricca cui si ricorre, i testimoni simboleggiano la solennità del messaggio tradito, quasi preziosa reliquia della voce di Colombini stesso, di cui Tavelli si fa interprete istituzionale. Basti per tutti il richiamo al Riccardiano 290.

Dal canto loro, e su opposto versante, gli scritti in volgare e i volgarizzamenti sembrano plasmarsi su scelte pragmatiche ampiamente diffuse nella congregazione tutta, al di là dello specifico messaggio tavelliano: così i volumi nelle immediate caratteristiche del loro aspetto fisico paiono riflettere la specifica ideologia dell'autore e poi dei proprietari. Nella consonanza di plurime opzioni essi acquisiscono un'aura di familiarità che non giunge comunque a meccanica e globale sovrapposizione della loro *facies* archeologica.

Il voto di povertà connotante la scelta religiosa sembra tralucere nel ricorso al supporto cartaceo, spesso pesante e giallastro ma non lesivo delle prassi scrittore¹¹⁹. È prediletta la confezione di manufatti di contenute dimensioni, quelli classificabili di taglia medio-piccola, maneggevoli e idonei al trasporto, facili all'utilizzo e a una lettura realizzabile negli ambienti e nelle occasioni più svariate¹²⁰. La tipologia grafica di più frequente ricorso è indubbiamente quella *textualis* (o gotica che dir si voglia): pur in esiti non pienamente assimilati, essa non si modella sulle opzioni solenni e altamente formalizzate dei manoscritti liturgici e universitari, propri della cultura latina; tende piuttosto a un canone semplificato, più sciolto¹²¹, talvolta non alieno da ele-

il giudizio sul codice oggetto di più dettagliata analisi. Le caratteristiche della produzione gesuata saranno oggetto di un mio prossimo contributo, esteso al più ricco novero possibile di voci e dunque ampliato rispetto al sondaggio condotto finora, soprattutto focalizzato su testimoni bolognesi, fiorentini e veneziani (in quantitativi più ridotti).

¹¹⁹ Tuttavia probabilmente responsabile dell'espandersi dell'inchiostro e della sua ossidazione.

¹²⁰ Convenzionalmente si definiscono con siffatta etichetta i manufatti che presentano un semiperimetro (dato dalla somma di altezza e larghezza) compreso entro i valori di 321-490 mm. Alle dimensioni dei volumi, tra loro molto prossime, non pare associarsi un'identica *mise en page*. Tuttavia la scelta della *mise en page* non pare meccanica né affidata al caso: emblematica al riguardo sembra l'opzione attestata dai volumi che veicolano il volgarizzamento dei *Sermoni* bernardini: essi tendono a privilegiare una *mise en page* a doppia colonna (in tal caso è il paradigma del codice basso medievale e tipicamente 'mendicante' a prevalere), tuttavia in modo analogo a quanto si verifica per l'esemplazione della *Regula pastoralis* gregoriana: tradita anche in manufatti di contenute dimensioni, essa sembra accogliere ancora la ripartizione dello scritto su due colonne, probabilmente ispirandosi ai volumi tardo antichi e alto medievali che hanno precocemente conservato la stessa opera del pontefice.

¹²¹ Così, se le simpatie grafiche attestate nei manoscritti tavelliani si legano concordemente alla *littera textualis*, la presenza di gradazioni esecutive appare indubbia: si muove dagli esiti più calibrati e regolari del ms. Marciano I.18 a quelli più sciolti e informali del codice senese K.VII.27. Un unico esemplare sembra pienamente aderire al canone della *littera antiqua*: si tratta del Riccardiano 290 che d'altronde, anche nel globale assetto codicologico-decorativo, più risponde alle elitarie caratteristiche promosse dal movimento umanistico.

menti corsiveggianti¹²². Ridotto, se non raro, è il ricorso a opzioni decorative che non siano strettamente funzionali alla fruibilità del testo¹²³, la cui articolazione attesta perfetta conoscenza e sapiente ricorso agli espedienti atti ad agevolarne l'approccio.

Le caratteristiche fisiche appena ricordate, pur se in modo cursorio, senza dubbio ben rispondono anche allo *status* (di un'elevata percentuale) del codice in volgare, nonostante esso rappresenti un campo ancora ampiamente inesplorato, difficilmente riconducibile a coordinate generalizzate e vincolanti: privo infatti di tradizione, di referenti eccellenti cui assimilare l'assetto esterno, le caratteristiche della sua confezione sembrano maggiormente soggiacere all'occasionalità e alla contingenza che di volta in volta pongono in essere i singoli esemplari.

Tuttavia, accanto a un *background* di opzioni codicologiche più ampiamente condivise, credo che i manoscritti tavelliani (e quelli gesuati *tout court*) richiedano un'ulteriore precisazione, esigano che vengano sottolineati ulteriori dettagli di *allure* connotante.

Infatti, nella semplicità della veste esteriore, non può sfuggire l'accuratezza della *mise en page*, nei plurimi elementi che la costruiscono. Così, l'accorto uso di titoli, iniziali gerarchizzate (spesso accompagnate da *litterae notabiliores* per le parole incipitarie o l'intera riga iniziale di singole sezioni), segni di paragrafo ma anche mere linee lasciate in riserva additano con imme-

¹²² Accanto alla più sciolta e corsiveggiante *performance* di Raffaella (quella esemplificata nel laurenziano Acquisti e doni 85), indubbiamente l'esemplare che attesta una più palese dimensione corsiva è il Marciano 170 legato, si è detto, alla comunità gesuata di Verona. Solitario, il manoscritto oxoniense Canon. it. 150 può invece ricondursi a un'esperienza grafica francamente mercantile che, allo stadio attuale delle conoscenze, rappresenta un *unicum*. Dunque, le soluzioni grafiche di matrice non libraria paiono decisamente respinte ai margini; sembrano piuttosto relegate a scritti meno istituzionali ed eccellenti, a quelli di mero diporto e ricreazione, quasi si avvertisse la necessità di plasmare anche gli scritti istituzionali e normativi su quelli di natura agiografica/liturgica. Se rare sono le *performances* corsive, altrettanto rare appaiono le voci grafiche che attestano nello scrivente la consapevolezza di suggestioni alternative, quelle cioè dell'umanistica che, ad esempio, screziano la base *textualis* di singoli esiti all'antica, come si è rilevato per la *performance* della brigidina Cleofe. Gli amanuensi gesuati restano per lo più nell'anonimato; si è sopra (nota 26) ricordata l'eccezione del gesuato Sandro, copista dell'Oxoniense 8; a lui possiamo ancora accostare il Riccardiano 1495, manufatto composito la cui prima sezione, veicolo delle Collazioni in volgare di Isaac Siro, è sottoscritta dal gesuato Bindo: per il manufatto si veda *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze III Mss. 1401-2000*, a cura di T. DE ROBERTIS, R. MIRIELLO, Firenze 2006 (Manoscritti datati d'Italia, 14), p. 10, n. 19.

¹²³ La pur sommaria descrizione dei singoli testimoni tavelliani (con scelte – si è detto – seguite dalla produzione gesuata *tout court*) ha evidenziato il condiviso ricorso a incipitarie, solitamente filigranate, a titoli in rosso, paraffi (alternati o meno) e tocchi di colore. Tutti rinunciano comunque a una decorazione che esaurisca in se stessa la propria presenza. Con ciò non si nega (ma le testimonianze sono ridotte) l'esistenza di incipitarie impreziosite da foglia d'oro, come avviene nel Riccardiano 290 o ancora nel ms. 1260 della medesima biblioteca, veicolo dei *Sermoni bernardini*.

diatezza le varie scansioni della massa testuale, movimentata ed evidenziata cromaticamente da tocchi e titoli in rosso. Se siffatti espedienti perigrafici sono di immediata percezione, una più attenta analisi della *mise en page* porta a rilevare anche minuti dettagli che, interessati alla gestione della linea e alla strutturazione della catena grafica, sono volti a una medesima finalità, a una fluida e immediata fruibilità dello scritto¹²⁴.

È infatti ben noto che, se non mancano adesioni eccellenti (già ricordate), è indubbio che i testi e i libri sono destinati a circolare tra un pubblico gesuato spesso di ridotte competenze letterarie e più necessitante di un veicolo testuale di agevole, immediata, chiara e univoca fruibilità, in grado di attirare ma anche e soprattutto di preservare l'attenzione, facilitando nel contempo la lettura stessa. Se le caratteristiche sopra rilevate sembrano ampiamente diffuse e note ben al di là della loro concretizzazione gesuata, a esse si ricorre però con un'attenzione e una consapevolezza difficili da ritrovare altrove: il dettaglio appare sicuramente connotante.

Il concreto assetto di plurimi volumi giustifica così il fatto che spesso i Gesuati abbracciano come mestiere, come mezzo di sussistenza la pratica di copiare manoscritti, prodotti destinati ad altri, affiancati tuttavia a quelli finalizzati alla personale e comunitaria lettura. Se l'arte vetraria e distillatoria pare soprattutto diffusa tra i 'povari' toscani e quella scrittoria soprattutto tra i religiosi del Veneto (ratificata dall'esistenza di vari manoscritti di indubbia matrice gesuata)¹²⁵, va dunque ribadito che non meno attivi, solerti ed esperti si mostrano i Gesuati toscani¹²⁶. Ma da questa iterata competenza/abilità ne risulta confermata una (durevole) familiarità con la parola scritta, che libera i Gesuati dalla fama di illetterati e indotti protagonisti della religiosità basso-medievale.

¹²⁴ Così l'accurata gestione della linea è garantita dalla capacità di non travalicare i limiti fissati per lo specchio scrittorio (grazie a oculata realizzazione della catena grafica, ma anche grazie alla cura di ovviare a spazi che rimarrebbero indebitamente bianchi). In ugual modo, il fluire della catena è intervallato dai sottili segni di frego che rappresentano altrettanti segni di scansione semantica.

¹²⁵ Al riguardo cfr. GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 94 sgg.; EAD., *Li trofei della croce...* cit., pp. 204 sgg. Al riguardo cfr. pure I. GAGLIARDI, F. SALVESTRINI, *L'insediamento dei iesuati a Pistoia tra Medioevo e prima età moderna*, in *Gli Ordini mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XV)*. Atti del Convegno di Studi. Pistoia 12-13 maggio 2000, a cura di R. NELLI, Pistoia 2001, pp. 141-203.

¹²⁶ Tuttavia, come si è rilevato, accanto alla condivisa e più umile professione di amanuense, vari sono i Gesuati, noti o no, che si pongono al servizio dei confratelli (e degli *illitterati* tutti) grazie alle loro pratiche versorie. Tra i primi e più celebri può indubbiamente ricordarsi il notaio Domenico da Monticchiello, amico carissimo del Colombini. Egli, come apprendiamo dalle lettere inviate allo stesso Colombini, si occupa del volgarizzamento della *Mystica theologia* di Ugo di Balma, lettura quanto mai diffusa tra i Gesuati: per un profilo globale del notaio appartenente alla prima brigata dei 'povari' cfr. DBI, XL (1991), pp. 639-640 (a cura di L. CELLERINO); si veda pure GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 102 sgg. La stessa Raffaella



Certo la loro cultura non è quella ufficiale, universitaria o clericale; è piuttosto quella che si fonda sia sul testo scritturale sia sulle sfaccettate letture in volgare e volgarizzate che, ormai diffuse anche tra laici e *mulierculae* dal pieno Trecento, essi scientemente riconoscono utili alla formazione e al progresso della loro specifica e individua spiritualità nell'amore per Dio, nella carità e soprattutto nell'umiltà essa ha i capisaldi del suo esistere¹²⁷, direttamente ereditati dal messaggio del Colombini¹²⁸.

La basilare esigenza che interessa la *facies* della parola scritta risulta pienamente recepita e soddisfatta; ciò pare confermato da un significativo dettaglio: con una frequenza di rara attestazione, che non sembra trovare meccanica rispondenza in manoscritti in volgare di diversa origine e provenienza, gli esemplari gesuati recano indubbie e iterate tracce di lettura. Queste hanno plurima concretizzazione: può trattarsi di neutre *maniculae* e sottolineature, può trattarsi di mirate parentesi o prolungati segni di graffa che abbracciano includono ed evidenziano sintagmi testuali più o meno lunghi, può ancora trattarsi – in modo esplicito – di *notabilia*, parole chiave che riassumono in modo immediato ma icastico specifici spezzoni di testo, talvolta già evidenziati da sottolineature. Non manca l'identificazione di passi scritturali e l'apposizione di chiose esegetiche finanche in latino¹²⁹.

I manoscritti del Tavelli rispecchiano pienamente siffatte soluzioni e scelte operative, da quelle più immediatamente percepibili – come la tipologia del supporto, le dimensioni, l'articolazione della *mise en page* – a quelle che si in-

attribuisce a un (anonimo) Gesuato toscano la versione di un breve testo ps. geronimiano, come esplicitamente affermato nella *sphragis* del ricordato ms. E.V. 1882. Poiché vari testimoni dei volgarizzamenti si legano alla fondazione fiorentina di San Giusto, è plausibile ipotizzare l'esercizio di un'attività versoria da parte dei membri della comunità. Potrebbero assumersi quale paradigma dei manoscritti gesuati (oltre a quelli sopra ricordati) i testimoni veicolo di testi molto diffusi tra i membri della congregazione quali la *Scala Paradisi* di Giovanni Climaco e i *Sermones* di Agostino, traditi ad esempio nel Riccardiano 1393 e nel 1778: per il primo autore non è stato ancora effettuato un completo censimento delle copie in volgare e anche l'analisi della stessa tradizione latina risulta incompleta, si tratti della versione del Clarenò si tratti di quella (posteriore e perfezionata) di Ambrogio Traversari: al riguardo cfr. P. VARALDA, *Prime indagini sulla tradizione manoscritta della versione climachea di Ambrogio Traversari*, "Rivista di storia e letteratura religiosa", XXXVIII (2001), pp. 107-134; e ancora M. CORTESI, *La ricezione della "Scala" in Occidente*, in *Giovanni Climaco e il Sinai*. Atti del IX Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa, sezione bizantina. Bose, 16-18 settembre 2001, a cura di S. CHIALÀ, L. CREMASCHI, Magnano (VI) 2002, pp. 279-300.

¹²⁷ GAGLIARDI, *Pazzi per Cristo...* cit., p. 184.

¹²⁸ Al riguardo cfr. soprattutto le considerazioni di GAGLIARDI, *I Pauperes Yesuati...* cit., pp. 91 sgg.; e ancora EAD., *Pazzi per Cristo...* cit., p. 178.

¹²⁹ Che tuttavia hanno più scarsa attestazione (mentre frequente è l'accurata identificazione dei passi scritturali): ne offre esempio il Barberiniano 3950. Non meno significativo è il richiamo alle copie del testo di Giovanni Climaco.

dividuano grazie a più attenta analisi, come l'organizzazione e la gestione delle linee o gli espedienti perigrafici¹³⁰.

Tuttavia, come anticipato, ai manoscritti che più riecheggiano una *facies* squisitamente gesuata, si giustappongono altri accomunati da consonanze di diverso segno; questi infatti, con maggior evidenza, rispondono a una (palese) esigenza estetica: ciascuno scritto del presule, così, è rappresentato da (almeno) un manufatto più prezioso¹³¹, vorrei definirlo copia ufficiale, prototipo della tradizione stessa del messaggio tavelliano, si tratti dei volgarizzamenti o degli scritti in volgare. Taluni testimoni, per lo più quelli di matrice sconosciuta, sembrano voler additare e ricordare l'eccezionale personalità/*status* dell'autore. Penso soprattutto al Riccardiano 290, più volte ricordato, o anche al testimone 1260 della medesima biblioteca, veicolo del volgarizzamento bernardino.

Proprio siffatti esemplari attestano un ulteriore dettaglio che sembra confermare il rango, lo *status* ufficiale loro attribuito. Di accurata e indenne *mise en page* (esente dunque da correzioni rasure o comunque da interventi di qualsivoglia segno) solitamente essi non recano tracce di lettura (o ne conservano debole e asistemica attestazione). Queste, si è visto, caratterizzano invece sia i libri di matrice e circolazione gesuata sia quelli che articolano il Fortleben del Tavelli.

Al più ridotto novero di manoscritti che vorrei definire ufficiali o di rappresentanza credo possa ascriversi anche il manufatto di nuova acquisizione.

Tutti i dettagli della sua confezione rispondono infatti a un accurato, se vogliamo alto livello di prassi scrittorie non meno che globalmente codicologiche. La mano che ha vergato il nuovo codice padovano, in una *performance* che sembra ben adeguarsi alla scelta del supporto pergamenaceo, consegue esiti particolarmente equilibrati e costanti, di indubbia perizia esecutiva.

Nell'aderenza alle regole che guidano il ritmo della scrittura, la mano pare soprattutto avvertita di quegli accorgimenti che conferiscono allo scritto una razionale ed estetica *mise en page*; dunque la catena grafica non travalica i limiti fissati per lo specchio scrittorio, ma questo avviene anche grazie all'accorto utilizzo di abbreviazioni, spesso mutuando esiti di arcaica origine latina: dislocate in posizioni strategiche, esse rivelano non solo una consumata esperienza nelle prassi scrittorie bensì – e specialmente (se non mi inganno) – la padronanza di entrambi i registri linguistici.

¹³⁰ Una suggestiva presentazione degli espedienti grafici e perigrafici necessari a consentire piena fruibilità alla pagina manoscritta è offerta da R. BERGERON, E. ORNATO, *La lisibilité dans les manuscrits et les imprimés de la fin du Moyen Age. Préliminaires d'une recherche*, in *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre vue par Ezio Ornato, ses amis et ses collègues*, Roma 1997, pp. 521-554 (in precedenza apparso in "Scrittura e civiltà", 14, 1990, pp. 151-198).

¹³¹ Non manca la possibilità che lo scritto del Tavelli sia sopravvissuto in più esemplari preziosi e questo accade proprio per i *Sermoni* bernardini che più interessano: sia il Riccardiano 1260 sia l'esemplare di nuova acquisizione rispondono infatti a tali canoni.

Non vengono mai disattese, credo, la figura e le capacità del potenziale lettore, che meglio può fruire della parola scritta se questa è realizzata in grafemi di ampio modulo, accostati in un flusso che non dimentica le leggi della *littera moderna* senza esasperarle, confondendo l'occhio.

A questa attenzione sembra rispondere lo slargo che distingue nettamente i righe di scrittura l'uno dall'altro, ma anche la contenuta percentuale di nero, cioè di spazio scritto affidato alle singole facciate. L'ariosità della pagina è sì percepibile, tuttavia l'impressione è pienamente confermata dai rilievi quantitativi, che riservano allo scritto una percentuale nettamente inferiore al 50% della superficie a disposizione.

Pure gli usi interpuntivi – abbondanti benché non particolarmente diversificati nella morfologia – sembrano riflettere l'esperienza della mano scrivente, che vuole creare le condizioni atte a una lettura confortevole, aperta comunque anche a chi non possiede necessariamente un lungo apprendistato con la parola scritta.

L'accortezza degli usi interpuntivi e dei segni diacritici – quali il segno di a capo o i distintivi di parole troppo accostate – pare additare una finalità comunitaria dello scritto, destinato forse alle letture da tavola che ancora raccomandano le Ordinazioni del Bragazzo. A questa finalità sembra alludere pure il frequente ricorso ad accenti. Non va dimenticato che diffusa tra le canonesse è la consuetudine di dedicarsi non solo a letture comunitarie (di chiara matrice monastica) ma anche a comuni pubbliche discussioni atte ad accrescere il beneficio spirituale attingibile dalla parola sacra, dal messaggio scritturale e patristico¹³².

In una globale valutazione del manufatto, che tiene presente la sua duplice faccia, archeologica cioè e testuale, ritengo plausibile l'ipotesi che esso sia prodotto dell'interna officina grafica, sicuramente e attivamente operativa almeno ai primi anni Sessanta, ai quali può ricondursi il manoscritto 1381 sopra ricordato e descritto: è infatti difficile pensare che, provvista già di ospitale struttura architettonica, indubbiamente appoggiata e protetta da figure eccellenti della locale società e popolata da impegnate e solerti religiose, la comunità di Betlemme abbia tardato a costituire e arricchire un'inedita raccolta libraria sino alla metà del XV secolo e oltre cui può ricondursi l'esemplare in esame, adoperandosi in prima persona a un'interna attività di copia.

¹³² Al riguardo cfr. soprattutto le osservazioni di D. ZARDIN, *Mercato librario e letture devote nella svolta del Cinquecento tridentino. Note in margine ad un inventario milanese di libri di monache*, in *Stampa libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di N. RAPONI, A. TURCHINI, Milano 1992 (Biblioteca di storia moderna e contemporanea, 3), pp. 135-246.

Certo, palese è il divario qualitativo rispetto alla mano che, sicuramente di una religiosa betlemita, ha realizzato l'altro manoscritto padovano, cioè l'Universitario 1381. L'osservazione non inficia l'ipotesi: l'esempio eccellente della comunità brigidina del Paradiso ha additato che varie possono essere le competenze grafiche di quanti/e costituiscono una comunità religiosa, più o meno addestrati/e all'arte del bello scrivere. Registri diversi possono coesistere (ed essere praticati) dal medesimo amanuense, come pare testimoniare l'esperienza di Raffaella, più volte richiamata.

D'altronde – così rileva Luisa Miglio in plurimi contesti – nessuna parlante o macroscopica differenza separa e distingue l'abile mano maschile da quella femminile parimenti abile, e il ricorso a formalizzate *textuales* (scritture comunque predilette, si è visto, anche dal pubblico lettore del volgare, soprattutto se religioso) è ben attestato quale frutto di mano muliebre¹³³.

In quest'ottica non sembrano casuali neppure le esortazioni del premuroso canonico, datate esplicitamente ad anni indubbiamente prossimi al possibile momento di confezione del codice stesso: esortano forse a raffinare le competenze o forse a prendere quale esempio il manufatto appena concluso?

Ancora due elementi possono essere chiamati in causa a rafforzare l'ipotesi di un'interna produzione del codice in esame.

Così la decorazione incipitaria con sobrio motivo ornamentale a rami d'acanto (arricchita da un fregio che, svolgendosi nel margine interno, è illuminato da bottoni d'oro), come mi conferma Giordana Mariani Canova, non solo è definibile veneta ma addirittura padovana¹³⁴. Essa può nascere da committenza interna o esterna, dalle religiose o da qualche ignoto benefattore che fa completare, a livello iconografico, un prodotto dell'impegno scrittorio della comunità stessa. D'altronde le religiose mostrano comunque (e a diverso livello) di gradire una qualche valenza estetica pure in manufatti destinati alla

¹³³ In proposito cfr. i plurimi esempi addotti da L. MIGLIO, "A mulieribus conscriptos arbitror": donne e scrittura, in *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa*, a cura di E. CONDELLO, G. DE GREGORIO, Spoleto 1995 (Biblioteca del "Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici in Umbria", 14), pp. 235-266; EAD., *Lettere dal monastero. Scrittura e cultura scritta nei conventi femminili toscani del '400*, in *Libro, scrittura, documento della civiltà monastica e conventuale nel basso Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di G. AVARUCCI, R.M. BORRACCINI VERDUCCI, G. BORRI, Spoleto 1999 (Studi e ricerche, 1), pp. 133-163 (con ulteriore bibliografia); si veda pure EAD., *Scrivere al femminile*, in *Escribir y leer en Occidente*, a cura di A. PETRUCCI, F.M. GIMENO BLAY, València 1995, pp. 63-87.

¹³⁴ Analoghe affinità, d'altronde, erano state segnalate da Albinia de la Mare nella presentazione del manufatto per il catalogo di vendita: la studiosa ha infatti additato il rapporto che a livello decorativo intercorre tra il manoscritto in esame e il *Pontificale* scritto da Matteo da Padova, cappellano della cattedrale, nel 1455 (Padova, Biblioteca Capitolare C. 48).

meditazione ed edificazione non tanto personale quanto piuttosto collettiva, oggetto di letture in refettorio se non addirittura liturgiche.

Accanto a questo dettaglio, credo che proprio e soprattutto le caratteristiche della nota di possesso – da cui è principiato l'*iter* stesso della ricerca – possano addurre ancora un frammento di rilievo.

Essa – si è detto – appare molto precoce e, graficamente parlando (pur nel suo stato frammentario e nella sua estrinseca apposizione al volume) sembra additare palesi consonanze grafiche con quelle attestate dall'unica mano responsabile dell'esemplazione bernardina. Lascia dunque trapelare il desiderio di connotare e personalizzare subito il volume, onde evitarne inopinata perdita.

Alla produzione autoctona non ostano certo le scelte codicologiche attestate né – si è più volte rilevato – la scelta testuale, così consona alla spiritualità agostiniana della comunità femminile.

VI. L'esame del Fortleben tavelliano e soprattutto l'accento alla tradizione dell'unico scritto creativo del presule ferrarese, cioè il *De perfectione religionis*, ha sopra consentito di individuare l'esistenza di un'interna attività scrittorica presso la comunità di Santa Maria di Betlemme.

Eppure, come si è anticipato, la sopravvivenza del trattatello merita ulteriori considerazioni che non solo interessano ancora, e più latamente, il Fortleben tavelliano ma soprattutto – forse più degli altri testimoni già ricordati – in modo diretto ed esplicito lasciano intravedere come i percorsi della tradizione si intrecciano e si polarizzano attorno a persone e ambienti.

Ne è voce il ms. C.M.313 che, ugualmente posseduto dalla Biblioteca Civica di Padova, per così dire colloca in penombra gli altri due testimoni dello scritto, cioè il parmense Palatino 53 e il senese I.VIII. 28. Nelle tappe affatto note della sua storia esterna, il testimone¹³⁵ prova ancora una volta che la trasmissione e la diffusione degli scritti in volgare e dei volgarizzamenti si concretizzano precocemente sulla scia di diretti e personali rapporti tra l'autore e il committente o lo scriba. Infatti l'origine del manufatto si riconduce alla comunità camaldolese di San Mattia di Murano, nella persona di un suo membro, quel Mauro Lapi (o forse, meglio, di Lapo) che sigla il manoscritto con esplicita sottoscrizione topica e cronica. Ma Mauro Lapi non è figura di poco conto.

Monaco, (fecondo e poliedrico) scrittore, impegnato riformatore, il personaggio è stato recentemente illuminato da studi a lui interamente riservati che ne hanno additato le plurime attività letterarie, dense di suggestive consonanze

¹³⁵ Per un'immediata presentazione del manoscritto e del suo contenuto cfr. *I manoscritti medievali...* cit., p. 60, n. 104 (e tav. CIV); cfr. anche la bibliografia citata alla nota 140.

con quelle del Tavelli stesso¹³⁶. Storico dell'Ordine, se vogliamo – poiché autore di una controversa operetta sul generale camaldolese Ambrogio Traversari¹³⁷ – autore *tout court* di scritti in latino ma anche in volgare e infine di volgarizzamenti, egli condivide con Giovanni Tavelli la frequentazione di un medesimo circolo spirituale e culturale e la conoscenza se non l'amicizia vera e propria con Lorenzo Giustiniani tanto che il protopatriarca di Venezia gli affida la traduzione del *De humilitate*, diffuso precocemente vivo ancora l'autore stesso¹³⁸.

Nella consonanza di attività versoria e di pratiche letterarie, importa soprattutto ricordare il rapporto epistolare che lega il Lapi al Tavelli, rivelandone le cordiali relazioni di amicizia, i condivisi ideali spirituali e culturali: il modesto codicetto, interamente autografo del Lapi, sembra rappresentare una *summa* in onore del Tavelli stesso, veicolo com'è di vari suoi scritti (nel duplice registro latino e volgare) giustapposti a quelli che riflettono la sfaccettata personalità di Mauro Lapi, catalizzando nel contempo frammenti di vita dell'uno e dell'altro. Proprio il codice e il suo contenuto, materiale veicolo del rapporto tra i due religiosi, emergono quale argomento dello scambio epistolare, lumeggiando nel contempo gli *itinerari* della sua storia. Apprendiamo così che – secondo consuetudini altrimenti attestate – Giovanni Tavelli è uso sottoporre i propri scritti ad amici e confidenti, esperti letterati che possano trasmettergli una prima spassionata valutazione. Questo avviene per il trattatello che, realizzato a istanza (iterata) delle monache di Santa Bonda (e trådito nel ms. C.M.313, ff. 11r-108v), egli invia al Lapi, per tastarne il giu-

¹³⁶ Al Lapi sono dedicati plurimi interventi di E. BARBIERI, *Produrre, conservare, distruggere: per una storia dei libri e della biblioteca di S. Mattia di Murano*, "Ateneo veneto", 35 (1997), pp.13-55; *Il libro nella storia. Tre percorsi*, Milano 1999 (Humanæ litteræ, 3), pp. 1-115 (con ulteriore bibliografia cui si rinvia); e, da ultimo, ID., *Per la storia di S. Mattia di Murano: tra istituzione, ascesi e cultura*, in *Eremiti, monasteri, monaci camaldolesi a Murano e nella laguna veneta. In memoria del beato Daniele d'Ungrispach*, a cura di G. VEDOVATO, G. MAZZUCCO, Padova 2002, pp. 43-61.

¹³⁷ Sul Traversari e la sua articolata produzione letteraria cfr. da ultimo (con ricca bibliografia precedente che completa quella addotta negli articoli di E. Barbieri) S. IARIA, *L'"Hodoeporicon" di Ambrogio Traversari: una fonte "privata" nella storiografia camaldolese*, "Italia medioevale e umanistica", XLVI (2005), pp. 91-118; e ancora EAD., *Un discepolo di Ambrogio Traversari: fra' Michele di Giovanni Camaldolese*, "Italia medioevale e umanistica", XLV (2004), pp. 243-294 (con la riedizione, a p. 290, di una lettera di fra Michele a Mauro Lapi).

¹³⁸ Esso è sopravvissuto in triplice esemplare, uno dei quali, a confermare la personalizzata storia di volgarizzamenti e di specifiche copie manoscritte, è rappresentato dal testimone. posseduto dalle agostiniane della fondazione di SS. Cristina e Parisio di Treviso a guida della quale, negli anni centrali del Quattrocento, si trova Cristina Barozzi corrispondente del Lapi stesso: al riguardo cfr. anche C. CABY, *Culte civique et "inurbamento" monastique en Italie à la fin du Moyen Age. Le culte du b. Parisio de Trévis*, in *La religion civique a l'époque médiévale et moderne (chrétienté et Islam)*. Actes du Colloque organisé par le centre de recherche "Histoire sociale et culturelle de l'Occident, X^e-XVIII^e siècle" de l'Université de Paris X - Nanterre et l'Institut universitaire de France (Nanterre, 21-23 juin 1993), Paris 1995 (Collection de l'École française de Rome, 213), pp. 219-234.

dizio. Forse lo scritto è ancora *in quaternis*, cioè allo stato di fascicoli sciolti¹³⁹, idonei a contenere un *work in progress*, inevitabilmente soggetto a modifiche testuali di diverso livello. Probabilmente l'assetto fisico del trattatello o "incidenti di percorso" che non è possibile valutare o individuare con chiarezza causano la perdita della copia inviata al Lapi e da lui lamentata nella missiva indirizzata al Tavelli¹⁴⁰.

La risposta del vescovo ferrarese (1443) minimizza la perdita del trattatello e minimizza pure il rilievo dello scritto stesso; egli è comunque pronto a provvedere il camaldolese di un ulteriore esemplare. Allo stato attuale delle conoscenze, il manoscritto padovano non solo rappresenta una delle copie sopravvissute dello scritto tavelliano ma concretizza probabilmente l'esemplazione diretta della seconda copia inviata al Lapi dal vescovo ferrarese, sollecitamente ricopiata onde evitare ulteriori inopinate perdite. Lo scritto ascetico del Tavelli che, unico creativo come si è più volte rilevato, condensa nelle soluzioni più ricche ed evidenti l'ampio spettro delle sue letture¹⁴¹, è certamente utile al Lapi, anch'egli impegnato nella visita e nella riforma di comunità femminili, quelle stesse altrimenti destinatarie di epistole e di scritti¹⁴².

Ma, con grande probabilità, ancora un frammento della personalità del Tavelli (e forse del Lapi stesso) è riflesso e tesaurizzato nel modesto codicetto. Esso infatti conserva anche un prontuario-formulario destinato a ben guidare le visite pastorali o comunque visite di controllo a comunità religiose che, pur non pienamente coincidente con quanto sappiamo utilizzato dal Tavelli, può aver ben guidato sia l'uno sia l'altro religioso¹⁴³.

All'amicizia e alla solerzia grafica del Lapi¹⁴⁴ dobbiamo ancora la sopravvivenza – a tutt'oggi solitaria – dei sermoni latini composti e pronunciati dal Tavelli in occasione del concilio di Basilea a cui egli partecipa, pur non lieto del-

¹³⁹ Come è accaduto per la versione dei *Moralia*, testimone lo stesso Tavelli: al riguardo cfr. anche FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli... cit.*, II, *Lo scriba di Dio... cit.*, pp. 134 sgg.

¹⁴⁰ Per una dettagliata presentazione del volume cfr. inoltre BARBIERI, *Il libro... cit.*, pp. 103 sgg.; *IBID.*, pp. 100 sgg.

¹⁴¹ Al riguardo cfr. GAGLIARDI, *Giovanni Colombini... cit.*, pp. 399-403 (col ricordo della precoce edizione a stampa del testo).

¹⁴² Si veda la bibliografia citata alla nota 138.

¹⁴³ Al riguardo cfr. l'edizione curata da G. FERRARESI, I. MARZOLA, *Gli atti ufficiali del beato Giovanni Tavelli da Tossignano vescovo di Ferrara*, Città del Vaticano 1994; e ancora *ID.*, *Le visite pastorali del beato Giovanni Tavelli vescovo di Ferrara (1431-1446)*, Ferrara 2000; riguardo al formulario cfr. pure le osservazioni di M. CIPRIANI, *La visita pastorale di Ermolao Barbaro (1455-1456) ad alcuni monasteri femminili veronesi*, "Rivista di storia della Chiesa in Italia", LIX (2005), pp. 475-495 (che rileva analoghe consonanze con il formulario in esame, sul quale, d'altronde, già PESCE, *La diocesi di Treviso... cit.*, aveva richiamato l'attenzione, pp. 302-303).

¹⁴⁴ Che d'altronde sia nel ricco epistolario sia all'interno dei plurimi codici da lui esemplati o costruiti mostra di essere un vero collezionista testuale, al centro di un vivacissimo rapporto di scambi letterari, si tratti dei soli testi si tratti di codici. Varie comunità di Gesuati sono chiamate in causa: al riguardo BARBIERI, *Il libro... cit.*, pp. 86 sgg.

l'impegno: essi rappresentano "un compendio dell'uomo e dello scrittore... la sintesi dei suoi ideali di riforma", la calda esortazione a sentire il peso di una responsabilità che sola può condurre a risolvere i problemi della Chiesa¹⁴⁵.

All'esemplare padovano appena ricordato, palesemente copia di studio, nata dagli interessi personali (vorrei dire da un'insaziabile curiosità letteraria) del Camaldolese si giustappone un ulteriore testimone: esso può collocarsi nel novero degli esemplari ufficiali degli scritti tavelliani. Infatti, l'attuale parmense Palatino 53 – privo di note di possesso – è accurato esemplare pergamenaceo che alla classica scansione dei capitoli (16 in totale), affidata a lettere filigranate di alternante cromia, accosta una più elegante incipitaria: nei toni del verde, blu e rosa su fondo oro, si snoda con fregio lungo i tre lati della pagina, impreziositi da bottoni d'oro. Al titolo, in inchiostro di intenso azzurro, si accompagna il ricorso a lettere potenziate per l'esordio testuale. L'accurata esemplazione, che ancora ricorre alla *littera textualis* pur semplificata negli esiti, non reca evidenti tracce di lettura, come ormai rilevato per le altre voci ufficiali del Fortleben tavelliano; tuttavia il manoscritto può ben prestarsi a lettura collettiva.

In sottotono resta l'ultimo testimone dello scritto tavelliano, estrema (e femminile) voce dell'interesse gesuato per il messaggio del confratello. Si tratta del senese I.VIII.28: nella limpida *textualis* a due colonne animata da tocchi in rosso, nell'attento rispetto dei margini dello specchio e nel fluido svolgersi della catena grafica provvista di segni diacritici e di articolato sistema interpuntivo, il testimone rivela la sua matrice gesuata, orgogliosamente esplicitata, vorrei dire, nella chiara nota di possesso¹⁴⁶.

La tradizione tavelliana si chiude così con estrema coerenza di scelte pragmatiche, coinvolgenti – si è visto – l'intero Fortleben.

Altre voci potranno riemergere, e l'evento è auspicabile, difficilmente però esse varranno a incrinare la cosciente personalizzazione della sopravvivenza manoscritta, indenne da aporie e discordanze che confondano e alterino la funzione di ogni singolo testimone.

¹⁴⁵ FERRARESI, *Il beato Giovanni Tavelli...* cit., II, *Lo scriba di Dio...* cit., pp. 100 sgg.

¹⁴⁶ "Finito è il libro di conscientia di sancto Bernardo, a dì XXI di maggio MCCCCL ed è delle povare di Camollia..." (f.66r). La matrice gesuata sembra confermata dalla scelta testuale che accosta scritti ancora attribuiti a Bernardo a quelli di Antonino Pierozzi e alla "regola de' frati e sorori de penitentia". Il manufatto è pergamenaceo, 160 × 120 mm.

GIOVANNI GORINI

Un terzo di statere della Lidia al Museo Bottacin: nuovo acquisto

Recentemente il Museo Bottacin, per potenziare e accrescere la propria consistenza di monete greche¹ (fig. 1), ha acquistato un terzo di statere in elettro delle prime serie della Lidia², che così si può descrivere:

D/ Dritto con testa di leone naturalistico a destra, a fauci spalancate, con una verruca setolosa in alto, tra gli occhi, in prossimità della narice con quattro raggi (setole!) visibili e forse un quinto impercettibile; la criniera è realizzata con linee tratteggiate a forma di "lisca di pesce". La moneta presenta anche le tracce di due contromarche: una a forma di lettera Z, vicino alle fauci e un'altra a forma di sigma rovesciato sulla guancia.

R/ Rovescio con due quadrati incusi uno vicino all'altro e sul bordo una probabile contromarca.

Elettro, diametro 12 mm, peso 4,74 g

*Classificazione*³

Per la classificazione di tutta questa serie possediamo il pregevole lavoro della Weidauer⁴, tuttavia il nostro esemplare non sembra inserirsi perfetta-

¹ Mi riferisco in particolare ad alcuni stateri arcaici di Atene, a un dodecadramma dei Deroni e a tetradrammi di Alessandro Magno, che saranno illustrati in un'altra occasione. Ringrazio particolarmente la conservatrice f.f. del Museo Bottacin, dottoressa Roberta Parise per avermi autorizzato, con la consueta liberalità e cortesia, a stendere questa breve nota.

² Fritz Rudolf Künker Münzen und Medaillen 124 Auktion, *Münzen aus der Antiken Welt. Die Sammlung dr. Adolf Wild*, 16-17 März 2007, n. 7530.

³ La scheda della casa d'asta ha proposto i seguenti riferimenti bibliografici: *SNG von Aulock*, n. 2868; N.M. WAGGONER, *Early Greek coins from the collection of Jonathan P. Rosen, Ancient coins in North American Collections*, New York 1983, n. 656; L. WEIDAUER, *Probleme der frühen Elektronprägung*, Fribourg 1975, n. 87 (TYPOS, n. 1)

⁴ WEIDAUER, *Probleme...* cit., cfr. le recensioni di J. PRICE, "N.Ch.", 1976, pp. 273-75 e L. BREGLIA, "A I I N", 21-22, 1974-1975, ma 1977, pp. 223-229. Cfr. E. AKURGAL, *Zur datierung der ältesten ionischen Münzen mit Löwenkopfdarstellung*, in R.M. VON BOEHMER, H. HAUPTMANN, *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien (Festschrift für K. Bittel)*, Mainz 1983, pp. 1-11.

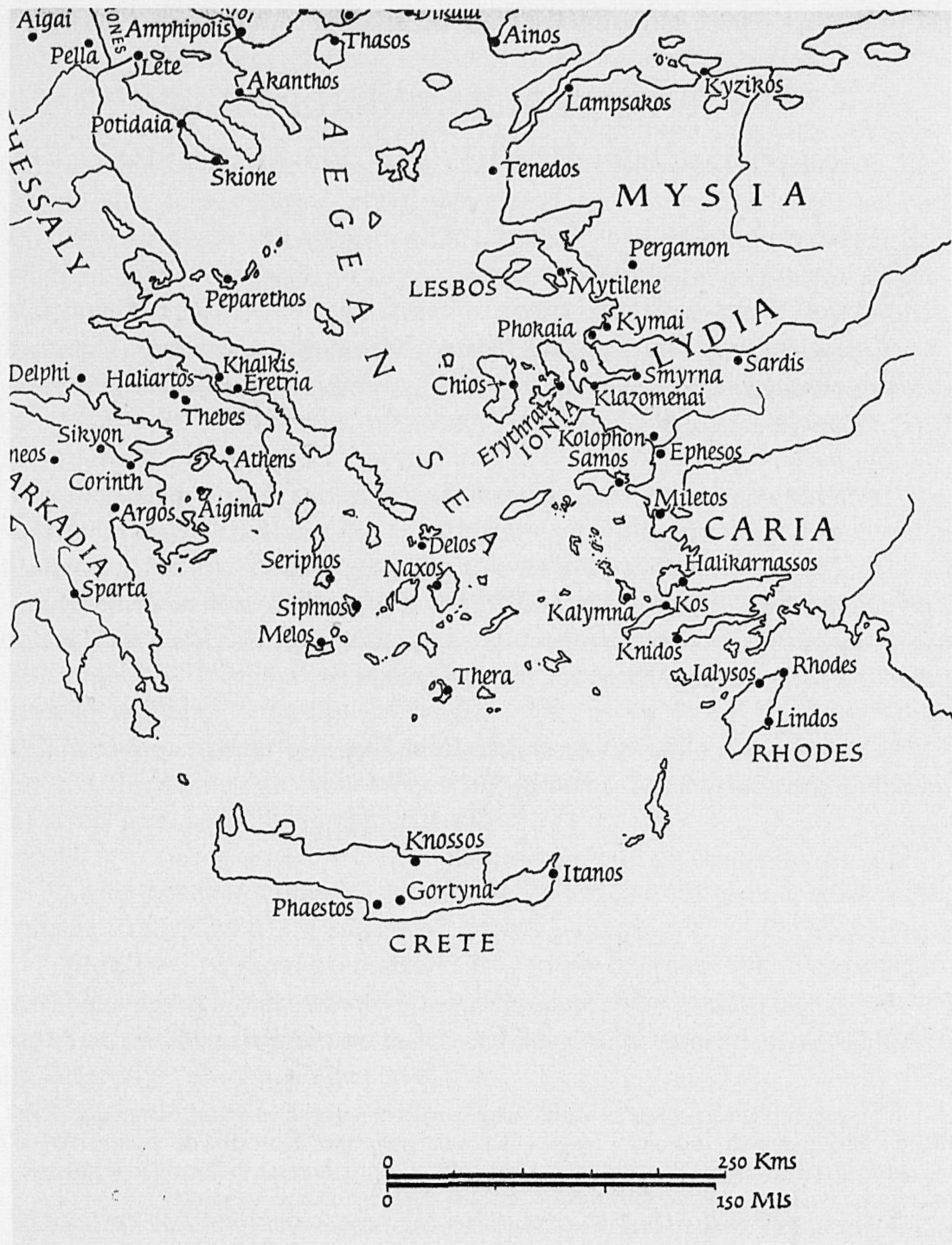


Fig. 1 - Zecche greche di età arcaica.



Fig. 2 - Lidia, terzo di statere, El. (Museo Bottacin, Padova).

mente in questa lista che non è però un *corpus* completo⁵, per cui non contiene tutti i conii disponibili e noti di questa emissione, che è una delle più ricche e comuni di tutta la serie. Inoltre le sue caratteristiche sembrano confermare che l'esemplare padovano non rientra perfettamente nella classificazione della Weidauer in quanto non appartiene al gruppo XV (*“Löwenkopf mit ‘vierstrahlinger’ Warze”*). Infatti la testa del leone non ha una verruca a quattro raggi nel senso descritto dalla studiosa per questo gruppo, ma, d'altro canto, non sembra inserirsi neanche nel gruppo successivo il XVI (*“Löwenkopf mit ‘mehrstrahlinger’ Warze”*), che comprende esemplari con la testa di leone con una verruca a più raggi. Infatti la disposizione dei supposti cinque raggi, visibili sul nostro esemplare, non trova confronto negli esemplari descritti che presentano sempre più raggi con una disposizione diversa da quella presente nell'esemplare del Museo Bottacin. Sono pertanto giunto alla conclusione che debba trattarsi di un conio nuovo da inserire tra i due gruppi e quindi arricchire la nostra documentazione su questa interessante fase anepigrafa della monetazione lidia. Per quanto riguarda il rovescio i due punzoni incusi sono contigui come su tutti gli esemplari della serie e presentano delle affinità con quelli dei nn. 59-61 del gruppo XV della Weidauer. Inoltre la moneta mostra una contromarca, probabilmente privata, molto simile a quella presente sull'esemplare n. 89 della Weidauer, per cui il nuovo esemplare si inserisce molto bene nella sequenza proposta, pur non presentando una perfetta identità con altri esemplari a me noti.

⁵ WEIDAUER, *Probleme...* cit., p. 9.

Tipologia

Tutti gli esemplari di questa serie presentano, come si è visto, al D/ una testa di leone stante in posizione eretta e volto verso destra, che ne costituisce il tipo per eccellenza. Lo stile di questo leone e la sua tipologia così caratteristica sono stati studiati a fondo dal Robinson⁶ che ha stabilito come il tipo stesso derivi da un prototipo della Mesopotamia del secondo millennio a.C., trasformato da artigiani ittiti, con influenze assire e sia poi giunto nell'area della Lidia. Infatti, la testa del leone è inserita in un rettangolo, gli elementi del muso sono stilizzati e tra gli occhi, alla radice del naso, appare una protuberanza setolosa, elemento questo che induce a istituire dei confronti stilistici con prodotti dell'arte assira e babilonese del VII secolo e degli inizi del VI secolo a.C.⁷. Inoltre il numismatico inglese è giunto alla conclusione, condivisa da tutti gli studiosi, che si tratti di un simbolo dei re della Lidia, in quanto fu poi adottato anche da Creso sulle sue monete unito alla protome taurina. Infine, come ulteriore conseguenza, è opinione accettata da tutti che queste monete siano state coniate a Sardi, la capitale del regno. Inoltre la loro attribuzione ai re della Lidia, è stata confermata anche in base ad alcuni ritrovamenti avvenuti nella regione: a cominciare dal ripostiglio di Gordion in Frigia, che conteneva 26 terzi, un sesto e 18 dodicesimi di questa serie⁸ e per finire ad altri ritrovamenti più o meno recenti, tutti avvenuti nell'area dell'antica Asia Minore⁹. Entro questa prospettiva di rapporto stilistico prima e successivamente per le identità di conio tra questi esemplari e alcuni rinvenuti nel deposito dell'Artemision di Efeso, lo studio di questa serie con la testa di leone risulta strettamente legato alla datazione degli esemplari del deposito: questi sono stati sottoposti recentemente a una revisione critica a seguito della ulteriore documentazione emersa grazie agli sca-

⁶ E.S.G. ROBINSON, *The coins from the Ephesian Artemision reconsidered*, "JHS", 71, 1951, pp. 156-167, in particolare, pp. 159-163.

⁷ E.S.G. ROBINSON, *The coins from the Ephesian Artemision...* cit., p. 159, "the knob first met with in the early seventh century and in the Aegean basin".

⁸ A.R. BELLINGER, *Electrum coins from Gordion*, in *Essays in Greek coinage presented to Stanley Robinson*, Oxford 1968, pp. 10-15 (= M. THOMPSON, O. MØRKHOLM, C.M. KRAAY, *Inventory of Greek Coin Hoards*, New York 1973, n. 1176, d'ora in avanti IGCH); E. PÁSZTHORY, *Investigations of the early electrum coins of the Alyattes type*, in *Metallurgy in Numismatics*, Oxford 1980, pp. 151-156.

⁹ "Coin Hoards", IX, 2002, n. 335: *Unknown findpot, 1996*, 17 el. terzi di statere del tipo testa di leone; n. 336 Colophon 1940s, 19 El. uno solo a testa di leone; n. 337 Ephesus 1970, 12 el. con 10 terzi; n. 338 Hisaralan, nr. Dazkiri (s.w. of Dinar), Turchia 1994/5, 48+ el. terzi; n. 339 Priene ante 1875, 9 el. 2 terzi. Cfr. J. SPIER, *Notes on early electrum coinage and a die-linked issue from Lydia* in *Studies in Greek numismatics in memory of Martin Jessop Price*, a cura di R. ASHTON e S. HURTER, London 1998, pp. 327-334.

vi e alle successive riflessioni degli archeologi austriaci che hanno abbassato la datazione del deposito al 560 a.C., con tutta una serie di implicazioni cronologiche¹⁰. A queste conclusioni giunge anche Le Rider nella sua ricostruzione delle prime fasi della monetazione greca in Asia Minore in uno studio destinato a rimanere negli anni come punto di riferimento basilare per tutto il problema relativo alle prime emissioni in elettro del mondo greco e che accettiamo pienamente¹¹.

Pondometria

Sotto il punto di vista ponderale il nostro esemplare si inserisce perfettamente nella ricostruzione che è stata fatta dello standard "lidio-milesio", come possiamo vedere nel seguente prospetto, che fa riferimento alla realtà degli esemplari noti della serie e a quelli rinvenuti nel deposito dell'Artemision di Efeso, posti in parallelo:

Peso teorico in grammi			Ritrovamento dell'Artemision di Efeso
Statere	1	14,50	
Emistatere	1/2	7,15	7,16; 7,15; 7,08
Terzo	1/3	4,75 +	4,8; 4,73(×2); 4,71; 4,70(×2); 4,7(×8)
Sesto	1/6	2,40	2,38; 2,37; 2,36; 2,33
Dodicesimo	1/12	1,20	1,30; 1,20; 1,19(×4); 1,18; 1,17(×2); 1,1
1/24°		0,60	0,64; 0,60(×2); 0,6; 0,58 (×3); 0,57; 0,55; 0,53
1/48°		0,30	0,30; 0,3; 0,29 (×3); 0,27
1/96°		0,15	0,16; 0,14 (×2); 0,13

(da H. NICOLET PIERRE, *Numismatique Grecque*, Paris 2002, p. 115)

¹⁰ A. BAMMER, *Les sanctuaires des VIII^e et VII^e siècles à l'Artemision d'Éphèse*, "Revue Archéologique", 1991, pp. 63-83; ID., *Fouilles à l'Artemision d'Éphèse (périodes géométrique et archaïque): nouvelles données*, "Revue Archéologique", 1993, pp. 187-199; M. KERSCHEN, *Ein stratifizierter Opferkomplex des 7. Jh. V. Ch. aus der Artemision von Ephesos*, "Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien", 66, 1997, coll. 85-226; S. KARWIESE, *Das Artemision von Ephesos und die ältesten Münzen der Welt*, in *Der Kosmos der Artemis von Ephesos*, a cura di U. MUSS, Österreichisches Archäologisches Institut, Wien 2001, pp. 101-110; ID., *Die Münzprägung von Ephesos I. Die Anfänge: Die ältesten Prägungen und der Beginn der Münzprägung überhaupt*, Wien 1995, pp. 118-123.

¹¹ G. LE RIDER, *La naissance de la monnaie. Pratiques monétaires de l'Orient ancien*, Paris 2001, pp. 47-48. Cfr. *recensione* di J.H. KROLL, "Rivista Svizzera di Numismatica", 80, 2001, pp. 199-206. Una ricostruzione delle testimonianze delle prime emissioni anche in F. BARELLO, *Archeologia della moneta. Produzione e utilizzo nell'antichità*, Roma 2006, pp. 44-54) che tuttavia non conclude con un'accettazione di una datazione possibile, come lo studioso francese, seguito dalla H. NICOLET PIERRE, *Numismatique Grecque*, Paris 2002, pp. 110-118, che invece accetta la datazione proposta da G. Le Rider.

La serie comprende:

Terzi di statere del peso di 4,75 g

Sesti di statere del peso di 2,40 g

Dodicesimi di statere del peso di 1,20 g

Tutti appartenenti al medesimo sistema ponderale in uso nell'area lidia e milesia e comprende anche degli stateri¹² che presentano la stessa caratteristica della verruca setolosa sul muso del leone, per cui ciò conferma l'omogeneità e la coerenza dell'intera serie¹³. Quanto alla denominazione del piede monetale, questa risale al fatto che tale articolazione ponderale si riscontra anche in alcune emissioni, sempre al tipo del leone ma retrospiciente, che vengono attribuite solitamente a Mileto, per altro molto posteriori cronologicamente¹⁴.

Legamento di conii

Come è noto l'identificazione dell'esistenza di alcune identità di conio è di importanza capitale per la ricostruzione della sequenza e del volume di tutte le emissioni monetali¹⁵, ma soprattutto per quelle greche arcaiche¹⁶ in quanto permette di cogliere affinità e appartenenza allo stesso *atelier* monetario di esemplari con figurazioni diverse.

La Weidauer ha classificato 21 terzi di statere con 18 conii del Diritto e l'esemplare del Museo Bottacin corrisponde a un diciannovesimo conio finora inedito. Inoltre la studiosa ha notato che i terzi di statere dal n. 59 al n. 75 sono tutti legati da identità di punzoni del Rovescio a cui si aggiunge anche il nostro esemplare, che completa e arricchisce il gruppo, confermando una coniazione intensa e protratta nel tempo. Inoltre la Weidauer ha notato anche che questa serie è legata per l'identità di conii a quella a legenda WALWEL, che attende ancora un'univoca attribuzione e spiegazione, ma che potrebbe attribuirsi al re della Lidia Aliatte (610-561 a.C.) e questo elemento fornisce un ulteriore agganciamento cronologico.

¹² WEIDAUER, *Probleme...* cit., nn. 57 e 58.

¹³ Unica voce discordante quella di L. BREGLIA (*Gli stateri di Alceo*, "NAC", 3, 1974, pp. 7-12 e EAD, *Il materiale proveniente dalla base centrale dell'Artemision di Efeso e le monete di Lidia*, "A I I N", 18-19, 1971-1972, ma 1974 pp. 9-24) che ritiene che gli esemplari da 4,75 g debbano intendersi come "unità", cioè come stateri e non terzi.

¹⁴ Cfr. R.W. WALLACE, *Remarks on the value and standards of early electrum coins*, in *Hack-silber to coinage: new insights into the monetary history of the Near East and Greece*, a cura di M.S. BALMUTH, New York 2001, pp. 127-134 (The American Numismatic Society, Numismatic Studies n. 24).

¹⁵ F. DE CALLATAY, *Recueil quantitatif des émissions monétaires archaïques et classiques*, Wetteren 2003.

¹⁶ M. MIGNUCCI, *Elettro arcaico, incroci di conio inediti*, "S.M", 42, 166, maggio 1992, pp. 41-44.

Cronologia

Fondamentale per stabilire la cronologia di questa serie di emissioni rimane il ripostiglio dell'Artemision di Efeso, con tutte le revisioni dello scavo che sono state riassunte in maniera condivisibile dal Le Rider¹⁷, che fissa la "nascita della moneta" al 590-580 a.C., in quanto se la nostra moneta si data al 560 a.C. come sembra probabile, lo spazio di una generazione può apparire una stima accettabile per una possibile data di inizio della monetazione. Questa constatazione nasce anche dalla considerazione che l'inizio dell'attività delle maggiori zecche del continente greco, come Atene, Corinto ed Egina è stato posto, su basi autonome, in un momento successivo alla metà del VI secolo a.C.¹⁸ e così per l'inizio delle emissioni in Magna Grecia¹⁹, per cui anche queste riflessioni spingono per una data di inizio delle prime monete nel primo quarto del VI sec. a.C. In particolare un attento studio della documentazione dei ripostigli disponibili²⁰, mentre conferma che i due gruppi della Weidauer XV e XVI erano vicini cronologicamente in quanto circolarono insieme, nessun singolo esemplare del gruppo XVI è stato rinvenuto nel deposito dell'Artemision di Efeso, per cui se ne può dedurre che quest'ultimi siano stati emessi in un momento successivo, datazione questa suffragata anche da considerazioni stilistiche²¹. In ultima analisi il deposito dell'Artemision rimane il *terminus post quem* per l'emissione dei terzi a testa di leone con porro a più di quattro setole e la chiusura del ripostiglio di Gordion deve porsi in un momento successivo a quello dell'Artemision²².

Le contromarche

L'esemplare in esame presenta delle evidenti contromarche private sul diritto riconducibili a lettere dell'alfabeto greco e forse a un tentativo di saggio sul bordo del rovescio. Ora l'uso di contrassegni sulle monete nasce proprio

¹⁷ G. LE RIDER, *La naissance de la monnaie...* cit., pp. 59-67.

¹⁸ J.H. KROLL, N.M. WAGGONER, *Dating the earliest coins of Athens, Corinth and Aegina*, "AJA", 88, 1984, pp. 325-340.

¹⁹ G. GORINI, *Les monnayage de Grande Grèce et de l'Adriatique: état de la question*, "Livret-Annuaire", 16, 2000-2001, Paris 2002, École Pratique des Hautes Études, pp.110-111.

²⁰ J. SPIER, *Notes on early electrum coinage and a die-linked issue from Lydia...* cit., a nota 9, pp. 333-334.

²¹ La serie di queste emissioni è particolarmente ricca e se ne conoscono diversi esemplari, cfr. R.W. WALLACE, *KUKALI, WALWET, and the Artemision deposit: problems in early Anatolian electrum coinage*, in *Agoranomia: Studies in money and exchange presented to John H. Kroll*, a cura di P.G. VAN ALFEN, The American Numismatic Society, New York 2006, pp. 37-48, in particolare p. 40, nota 12.

²² A.R. BELLINGER, *Electrum coins from Gordion...* cit., nota 8 (= IGCH, n. 1176)

in ambiente greco-orientale²³ in cui si assiste spesso ad una sfigurazione del pezzo per la presenza di numerosi contrassegni il cui significato, variamente interpretato deve, a mio avviso, ricondursi a un fatto privato di saggio e di proprietà, probabilmente apposto da cambiavalute o orefici per saggiare la bontà della lega, per le monete in elettro e garantirla, ma “esistono ancora delle difficoltà a cui non so rispondere” così concludeva il Le Rider per una completa comprensione del fenomeno²⁴. Aperto invece rimane il problema della composizione metallica di queste monete²⁵ e cioè se siano state prodotte da una lega naturale o da una creata apposta dalle autorità, come sembrano confermare recenti analisi non distruttive²⁶. Infatti per cercare di risolvere questo aspetto sono state eseguite recentemente delle analisi che sono giunte a delle conclusioni interessanti, anche ponendo queste emissioni in confronto con altre sempre in elettro del mondo antico. Il risultato raggiunto propende per una emissione “cosciente” da parte delle autorità²⁷. Questa valutazione porta alla conclusione ipotizzata che i monetieri lidi producessero monete in elettro (possibilmente artificiale) che essi diluivano con argento e rafforzavano con rame. Ogni valore aggiunto era garantito dallo Stato, come confermato dalle impronte del dritto delle monete²⁸. Naturalmente valutazioni sul valore del metallo conducono a riflettere sulla problematica del significato di queste contromarche apposte dai privati, in particolare, sulle prime monete emesse nel mondo antico e il luogo ove sia avvenuto questo processo, se all’interno della Lidia o all’esterno. Anche questi aspetti sono stati ampiamente discussi, senza giungere a una soluzione univoca, data la mancanza di elementi oggettivi che possano far propendere per una soluzione o per un’altra, in quanto ignoriamo tutte le regole della circolazione del numerario lidio²⁹. Ritengo tuttavia

²³ E. BABELON, *Traité des monnaies grecques et romaines*, I, Paris, 1901, coll. 641-645. La bibliografia sul tema, esteso poi anche alle emissioni romane repubblicane, che sono le più studiate, è stata da ultimo riassunta, anche se in maniera parziale e limitata, da G. ANGELI BUFALINI, *Ripostiglio di Lunghezza. Una tesaurizzazione di età tiberiana*, in “Bollettino di Numismatica”, 44-45, 2005, pp. 16-17.

²⁴ G. LE RIDER, *Contremarques et surfrappes dans l’Antiquité grecques*, in *Numismatique antique. Problèmes et méthodes*, a cura di J.M. DENTZER, Ph. GAUTHIER e T. HACKENS, Nancy-Louvain 1975, pp. 27-56, in particolare p. 31. L’autore cita proprio, tra altri esemplari, due terzi di statere, uno del Cabinet des Medailles di Parigi, collezione de Luynes e uno del British Museum di Londra entrambi con numerose contromarche.

²⁵ C.M. KRAAY, *The composition of electrum coinage*, “Archaeometry”, 1, 1958, pp. 21-23.

²⁶ P.T. KEYSER, D.D. CLARK, *Analyzing and interpreting the metallurgy of early electrum coins*, in *Hacksilber to coinage...* cit., nota 14, pp. 105-126.

²⁷ P.T. KEYSER, D.D. CLARK, *Analyzing and interpreting the metallurgy of early electrum coins*, in *Hacksilber to coinage...* cit., nota 14, p. 116.

²⁸ P.T. KEYSER, D.D. CLARK, *Analyzing and interpreting...* cit., p. 116.

²⁹ G. LE RIDER, *Contremarques et surfrappes dans l’Antiquité grecques...* cit., p. 31.

che il voler saggiare la bontà della lega sia un fatto “naturale” del possessore di queste prime forme di accumulo di denaro, che recando un'impronta nota e un peso prestabilito si potevano prestare maggiormente a falsificazioni, rispetto al metallo valutato a peso delle fasi precedenti.

Concludendo abbiamo ora al Museo di Padova una rara testimonianza di un alto significato scientifico per la documentazione delle prime fasi della nascita della moneta nel bacino del Mediterraneo, sulle cui cause e sul cui uso tuttavia è ancora aperto il dibattito.³⁰

³⁰ Rimando oltre alla bibliografia finora citata, al volume di N.F. PARISE, *La nascita della moneta. Segni premonetari e forme arcaiche dello scambio*, Roma 2000, che riunisce una serie di contributi sul tema e alle sue pagine: *Le prime monete. Significato e funzione*, in *I Greci. Storia e cultura* a cura di S. SETTIS, Torino 1996, pp. 715-734 e alle riflessioni di C.J. HOWGEGO, *Why did ancient states strike coins?*, “N.Ch.”, 150, 1990, pp. 1-25; S. VON REDEN, *Money, law and exchange: coinage in the Greek polis*, “JHS”, 117, 1995, pp. 154-176; H.S. KIM, *Archaic coinage as evidence for the use of money*, in *Money and its uses in the ancient Greek world*, a cura di K. SHIPTON, A. MEADOWS, Oxford 2001, pp. 7-21; R. SEAFORD, *Money and the early Greek mind: Homer, philosophy, tragedy*, Cambridge 2004.

FEDERICO PIGOZZO

Le monete del Monte di Pietà di Padova (1499-1506)¹

Il Monte di Pietà fu fondato a Padova grazie all'intervento del frate Bernardino da Feltre il 31 luglio 1491. Sebbene il primo progetto di erezione risalisse al 1469, fu solo alla fine del XV secolo che il vescovo Pietro Barozzi riuscì a portare a buon fine l'iniziativa, ricorrendo all'opera di sensibilizzazione del celebre frate francescano. Inizialmente l'istituzione conobbe non poche difficoltà di reperimento dei capitali, al punto che l'anno successivo fu necessario richiamare in città frate Bernardino e costituire un'apposita "Fraglia del Monte" con il compito di sollecitare le contribuzioni in denaro². Con l'esortazione *si non vis donare, mutua*, lo stesso Bernardino da Feltre promosse la politica del deposito presso i Monti, offrendo in modo ingegnoso la possibilità di unire benefici morali, non ultime le indulgenze, con i vantaggi materiali legati alle operazioni di tipo bancario³.

Fino a noi sono giunti quattro registri contabili che testimoniano la prima attività di gestione del Monte di Padova, in particolare fra il 1499 e il 1507. Dopo tale data le vicende legate alla sconfitta di Agnadello del 1509, all'occupazione asburgica della città e al suo successivo recupero da parte della Repubblica di Venezia, portarono alla perdita dei giornali di cassa e alla sospensione dell'attività del Monte per alcuni anni, cosicché le annotazioni contabili nei libri mastri non riprendono che nel 1522⁴.

Fra le numerose annotazioni è possibile talvolta leggere non solo il valore in moneta di conto delle somme depositate, ma anche la descrizione specifica, integrale o parziale, delle specie monetarie consegnate al Monte. Nella quasi to-

¹ Abbreviazioni: ASPD - Archivio di Stato di Padova; ASTV - Archivio di Stato di Treviso.

² V. MENEGHIN, *Bernardino da Feltre e i Monti di Pietà*, Vicenza 1974, pp. 263-307; G. GARRANI, *Il carattere bancario e l'evoluzione strutturale dei primi Monti di Pietà*, Milano 1957, pp. 100-101.

³ M.G. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di Pietà*, Bologna 2001, pp. 229-234.

⁴ I libri mastri precedenti la battaglia di Agnadello sono conservati in ASPD, *Monte di Pietà, Quaderni partitari della cassa*, bb. 941-944, mentre le buste successive sono relative al periodo post 1522. I libri giornali di cassa sopravvissuti sono tutti posteriori al 1522 (ASPD, *Monte di Pietà, Giornali di cassa*, bb. 783 sgg.).



Fig. 1 - Ducato di Savoia, testone della spada in argento (1482-1490) di Carlo di Savoia (asta numismatica Ars Classica n. 35 del 2 dicembre 2006).

talità dei casi gli amministratori dell'istituto riservavano le loro attenzioni solo alla moneta aurea, accomunando il numerario di buon argento sotto la generica definizione di *moneta* e quello in mistura sotto quella di *soldi*⁵. Le eccezioni sono davvero poche: ad esempio il 10 luglio 1503⁶ furono depositati un *teston da la spada*, da identificarsi con un testone co-

niato dai duchi di Savoia Carlo I (1482-1490) e Carlo Giovanni Amedeo (1490-1496)⁷ e *uno zenoin da quattro marcelli*, con ogni probabilità un doppio testone coniato a Genova da Gian Galeazzo Maria Sforza fra il 1488 e il 1494; il 28 luglio 1504 troviamo infine attestate 12 lire e mezza *de marcelli scarsi*⁸, vale a dire di monete veneziane del valore di mezza lira la cui coniazione iniziò durante il dogado di Nicolò Marcello (1473-1474), da cui presero il nome.

Per quanto riguarda le coniazioni in oro, c'è da dire innanzitutto che esse si caratterizzavano per una migliore circolazione nel mercato internazionale, come dimostrano i numerosi gruzzoli interrati in varie regioni italiane, nei quali conii spagnoli, francesi, ungheresi, tedeschi si mischiavano con quelli fiorentini, veneziani o genovesi⁹.

Essendo la città di Padova sottoposta al dominio di Venezia fin dal 1405, è naturale che la moneta citata più frequentemente nelle carte del Monte di Pietà sia il *ducato venetiano*, che per lunghi periodi del XV secolo ebbe cambi relativamente stabili con la moneta straniera grazie alla regolarità delle sue emissioni e con la moneta argentea locale grazie alla stabilità della lira di conto lagunare¹⁰. Dapprima valutato 112 soldi fino al 1439¹¹, nel 1440 il ducato pas-

⁵ Un'annotazione del 23 marzo 1501, ad esempio, riferisce di *monede* per 94 ducati di conto e di *soldi* per 75 ducati di conto (ASPD, *Monte di Pietà*, b. 941, c. 123).

⁶ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 942, c. 89.

⁷ La moneta reca al diritto il busto del duca che impugna una spada con la mano destra.

⁸ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 942, c. 35.

⁹ L. TRAVAINI, *La moneta in viaggio*, in G. PICCINI, L. TRAVAINI, *Il libro del Pellegrino: Siena 1382-1446. Affari, uomini e monete nell'ospedale di Santa Maria della Scala*, Napoli 2003, pp. 114-116.

¹⁰ R.C. MUELLER, *L'imperialismo monetario veneziano nel Quattrocento*, "Società e Storia", 8 (1980), pp. 277-297; R.C. MUELLER, *Guerra monetaria tra Venezia e Milano nel Quattrocento*, in *La zecca di Milano*, Atti del Convegno internazionale di studio (Milano 9-14 maggio 1983), a cura di G. GORINI, Milano 1984, pp. 341-355.

¹¹ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 1, c. 152.

sò a 114 soldi¹² e successivamente a 124 soldi fra il 1453 e il 1455¹³, mantenendo poi un valore costante almeno fino agli inizi del XVI secolo.

Si trovano numerosi riferimenti anche al fiorino, ma sono assenti specifici riferimenti alle coniazioni di Firenze. Viceversa, ricorrenti espressioni come *fiorini de diverse stampe e fiorini de diversi cunii*¹⁴ rendono incerta l'identificazione dell'originale toscano rispetto alle sue numerose imitazioni.

Fra queste il fiorino ungherese, prodotto in gran quantità fin dal XIV secolo grazie all'oro delle miniere di Kremnica¹⁵, rappresentò nel XV secolo una delle monete d'oro più diffuse nell'Europa Centrale¹⁶. Dal momento che il suo valore in moneta di conto era il medesimo dei conii aurei veneziani, nei registri del Monte i fiorini ungheresi appaiono molto numerosi e quasi sempre computati assieme ai ducati veneziani. È interessante notare che, in un grosso deposito del 9 aprile 1502, la moneta aurea ungherese costituiva circa un terzo del circolante: i fratelli di *Prospero maestro de scolla* versarono infatti 417 ducati veneziani, 267 fiorini ungheresi, 56 fiorini renani, 4 doppi fiorini bolognesi e altre 98 monete d'oro *de diversi cunii*¹⁷.

Degna di attenzione è infine un'annotazione del 25 ottobre 1500, relativa al deposito di *ducato uno ungaro de oro basso val solum lire 5 tamen posto a lire 6 soldi 4*¹⁸. Al momento del versamento doveva essere stato emesso un documento di credito pari al comune valore di 124 soldi e solo successivamente era stata scoperta l'adulterazione della moneta. Probabilmente con l'ausilio di un cambiavalute, gli amministratori del Monte accertarono che il contenuto di metallo prezioso era inferiore del 20% rispetto al normale. Come appare evidente, il falsario aveva imitato con gran perizia il disegno e il peso del fiorino originale e aveva diminuito solo il titolo della lega aurea (*oro basso*), ma in modo non eccessivo, così da non provocare sensibili variazioni nel colore. Si tratta del medesimo espediente ricordato nel XXX canto dell'*Inferno* di Dante a proposito del *maestro Adamo monedero*, che

¹² *IBID.*, c. 222.

¹³ MUELLER, *L'imperialismo monetario veneziano...* cit., p. 279.

¹⁴ A puro titolo di esempio si veda ASPD, *Monte di Pietà*, b. 941, cc. 60 e 141.

¹⁵ Si stima che le miniere aurifere di Kremnica abbiano assicurato alla corona ungherese una produzione media annua di circa 4000 kg nel periodo 1325-1375, scesa poi a 2900 alla fine del XIV secolo e ancora a 1500 kg durante i primi decenni del Quattrocento (M. MALOWIST, *Problems of the Growth of the National Economy of Central-Eastern Europe in the Late Middle Ages*, "Journal of European Economic History", 3 [1974], p. 345).

¹⁶ L. TRAVAINI, *La moneta in viaggio*, in G. PICCINI, L. TRAVAINI, *Il libro del Pellegrino: Siena 1382-1446. Affari uomini e monete nell'ospedale di Santa Maria della Scala*, Napoli 2003, pp. 114-116.

¹⁷ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 941, c. 170.

¹⁸ *IBID.*, c. 109.

nel 1281 conìò nel castello di Romena fiorini di Firenze a un titolo inferiore di un ottavo rispetto al normale, *e im parencia erano cussí boni come li zusti*¹⁹.

Le monete d'oro di area tedesca nelle carte del Monte padovano sono indicate genericamente, in riferimento alla regione del Reno, col nome di *Reynes, Raynes, Rayies* e *Rayeses* e solo in un caso, il 14 marzo 1504, con l'appellativo di *fiorini da Rens*²⁰. Prodotte a imitazione dei conii italiani, ma con un contenuto di metallo prezioso inferiore, conoscevano tante varietà che le fonti spesso rinunciano a elencarle²¹. Per quanto riguarda il valore in moneta veneziana di conto, due poste contabili del 1501, una del 23 marzo e una del 20 agosto, consentono di calcolare un cambio pari a 90 soldi²², lo stesso che fu rilevato nel luglio del 1476 a Treviso²³. Fino al 1503 i fiorini del Reno appaiono citati di frequente, talvolta in grandi quantità, come nel caso del deposito di Alessandro dei Dottori a favore di Benedetto Reinca da Mantova, che l'8 dicembre 1499 conteneva *rayies dosento e desdoto* su un totale di 300 pezzi d'oro²⁴, oppure in quello di Ludovico da Brescia, che il 20 agosto 1501 si componeva di 105 *raynesi* su un totale di 148 monete d'oro²⁵. A partire dall'inverno fra il 1503 e il 1504 la loro presenza scema rapidamente fino a scomparire del tutto.

Per completare la rassegna delle monete transalpine, vanno segnalate sporadiche citazioni di *corone* francesi, emesse per la prima volta in Francia da Carlo VI nel 1388 e poi prodotte dai suoi successori con standard via via differenti. Sono ricordate solo in tre occasioni: nel marzo 1501 un deposito a favore del Monastero di San Francesco di Padova conteneva *corone do da ducati uno l'una*²⁶ mentre nel maggio 1506 sono registrati due depositi contenenti *corone le qual sono sta' poste per lire 6 soldi 4 l'una*²⁷. Al cambio di 124 soldi queste ultime monete d'oro erano valutate alla pari col ducato d'oro veneziano e possono quindi essere identificate con le *meze corone de Franza* citate a Treviso nel 1486²⁸.

Passando infine alle monete italiane, nutrita appare la presenza di mone-

¹⁹ JACOPO DELLA LANA, *Chiose alla "Divina Commedia" di Dante Alighieri. Inferno*, in *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, I, a cura di G. BIAGI, Torino 1924, p. 714.

²⁰ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 942, c. 126.

²¹ TRAVAINI, *La moneta in viaggio...* cit., p. 123.

²² ASPD, *Monte di Pietà*, b. 941, cc. 128 e 144.

²³ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 6, c. 86.

²⁴ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 941, c. 68.

²⁵ *IBID.*, c. 144.

²⁶ *IBID.*, c. 123.

²⁷ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 943, c. 80d.

²⁸ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 8, c. 322.



Fig. 2 - Stato Pontificio, doppio fiorino d'oro di camera (1504) di Giulio II (asta Busso Peus Nachfolger n. 387 del 26 aprile 2006).

Fig. 3 - Bologna, doppio ducato d'oro (1495-1506) di Giovanni II Bentivoglio (asta numismatica Ars Classica n. 35 del 2 dicembre 2006).

te dello Stato Pontificio. Molto diffuso nei libri contabili del Monte di Pietà è il fiorino di camera, recante al rovescio l'immagine di san Pietro su una piccola barca, intento a tirare le reti, e per questo definito *fiorino della navesella*. Fu Papa Sisto IV (1471-1484) a introdurre questa specie monetaria accanto al tradizionale *ducato papale*, di peso leggermente superiore. La differenza metrologica fra le due monete, seppur modesta, è ravvisabile anche nei cambi, dal momento che il *ducato papal* o *roman* si cambiava a Treviso nel maggio 1468 per 124 soldi²⁹, quindi allo stesso valore del ducato d'oro di Venezia, mentre il fiorino ricevette a Padova una quotazione inferiore di un soldo nel giugno 1505³⁰.

Fra le emissioni auree papali, compaiono nel maggio del 1500 *ducati papali tre da do ducati l'uno*³¹, ovvero i doppi fiorini di camera conati per la prima volta sotto il pontificato di Alessandro VI (1492-1503), anch'essi recanti l'immagine di san Pietro sulla barca. A questa prima emissione, in verità limitata, fecero seguito quelle più consistenti di Giulio II (1503-1513), che in effetti trovano preciso riscontro nella documentazione padovana. Così il 17 novembre 1504 Francesco Beraldo depositò 94 ducati fra i quali si segnalava *uno dopion da la navesella*³², mentre il 19 dicembre *madonna Zuandrea* Alicorni da Verona consegnava al Monte *uno doin da la navesella*³³.

Data la penetrazione territoriale della Repubblica di Venezia in Romagna ai primi del Cinquecento, non è strano riscontrare una notevole diffusione delle emissioni auree bolognesi, come il doppio ducato di Giovanni II Bentivoglio, signore di Bologna (1463-1506). Già nel dicembre del 1477 Corrado da Verona

²⁹ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 4, c. 457.

³⁰ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 942, c. 184.

³¹ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 941, c. 84.

³² ASPD, *Monte di Pietà*, b. 942, c. 150.

³³ *IBID.*, c. 153.



Fig. 4 - Regno di Napoli, Alfonsino d'oro (1442-1458) di Alfonso I d'Aragona (asta Hess-Divo AG n. 75 del 25 ottobre 2006).

Fig. 5 - Ducato di Ferrara, Ducato d'oro (1471-1505) di Ercole I d'Este (asta Ira & Larry Goldberg coins and collectibles n. 41 del 27 maggio 2007).

depositava presso l'Ospedale della Scuola dei Battuti di Treviso *uno bolognese grando*, che gli amministratori dell'Istituto valutarono esattamente per due ducati veneziani e cioè 248 soldi³⁴. Nei registri contabili del Monte di Pietà di Padova le testimonianze sono abbondanti, dal momento che, nel 1495, Giovanni II aveva dato avvio a una nuova e consistente emissione aurea, i cui conii furono realizzati dall'artista bolognese Francesco Raibolini, detto il Francia. Le prime menzioni sono relative a *ducati bolognesi dodese da do ducati l'uno* nel deposito effettuato da *Piero Pomponazo doctor* il 1° maggio 1500³⁵ e a *4 bolognesi da ducati do l'uno* nel deposito del 9 aprile 1502 intestato a *Prospero maistro de scolla*³⁶. Fra il 1505 e il 1506 nella terminologia degli amministratori del Monte si diffuse l'uso dell'appellativo *dopione* per indicare la moneta da due ducati: così il 17 giugno 1505 troviamo citati *dopioni cinque bolognesi*³⁷, il 28 aprile 1506 *dopioni 30 tra li qual sono 23 bollignisi*³⁸, il 6 maggio *12 dopioni tra li quali sono XI bolognesi* e il 14 maggio *octo dopioni bollognesi*³⁹. Anche il semplice ducato bolognese risulta ampiamente utilizzato, con una presenza numericamente modesta ma alquanto regolare per tutto il periodo.

Meno diffuse e quindi citate più sporadicamente sono le monete degli altri Stati italiani. Per quanto riguarda il Regno di Napoli, si possono distinguere da un lato l'*alfonsino* d'oro, coniato per la prima volta da Alfonso I d'Aragona (1442-1458), il quale era valutato 180 soldi a Treviso nel settembre del 1474⁴⁰ e 186 soldi a Padova nel novembre del 1503⁴¹; dall'altro il ducato d'o-

³⁴ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 6, c. 286.

³⁵ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 941, c. 94.

³⁶ *IBID.*, c. 170.

³⁷ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 942, c. 187.

³⁸ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 943, c. 71.

³⁹ *IBID.*, c. 80.

⁴⁰ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 5, c. 368.

⁴¹ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 942, c. 96.

ro, coniato dal suo successore Ferdinando I (1458-1494) e chiamato anch'esso *alfonsino*, il quale fu valutato 122 soldi a Treviso nel dicembre 1477⁴² e 124 a Padova nel luglio del 1501⁴³. Infine i registri del Monte conservano memoria una sola volta, il 16 giugno 1499, di un *fiorino ferarese*⁴⁴ del duca di Ferrara Ercole I D'Este (1471-1505), e il 21 maggio 1505 di *zenovini nove*⁴⁵, mentre non è stato identificato alcun riferimento a monete d'oro milanesi.

In conclusione si può osservare che la circolazione aurea padovana a cavallo fra XV e XVI secolo, così come rappresentata dalle registrazioni contabili del Monte di Pietà, si caratterizzava per una spiccata permeabilità nei confronti delle monete prodotte in paesi attraversati dalla strada romea, che metteva in collegamento l'Europa centro-orientale con Roma. Attraverso i passi alpini e il porto di Venezia giungevano a Padova un gran numero di conii ungheresi e tedeschi, mentre le emissioni papali e bolognesi seguivano il tragitto in senso opposto attraverso gli Appennini e le paludi del delta del Po. Risultavano invece più rari se non assenti i pezzi aurei prodotti negli Stati toccati dalla via Francigena, la quale collegava Roma con l'Europa centro-occidentale.

⁴² ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 6, c. 286.

⁴³ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 941, c. 141.

⁴⁴ *IBID.*, c. 114.

⁴⁵ ASPD, *Monte di Pietà*, b. 942, c. 182.

C
S
—
—
—
—