

BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

ANNATA XC - 2001

adova
ncario

a

1

5

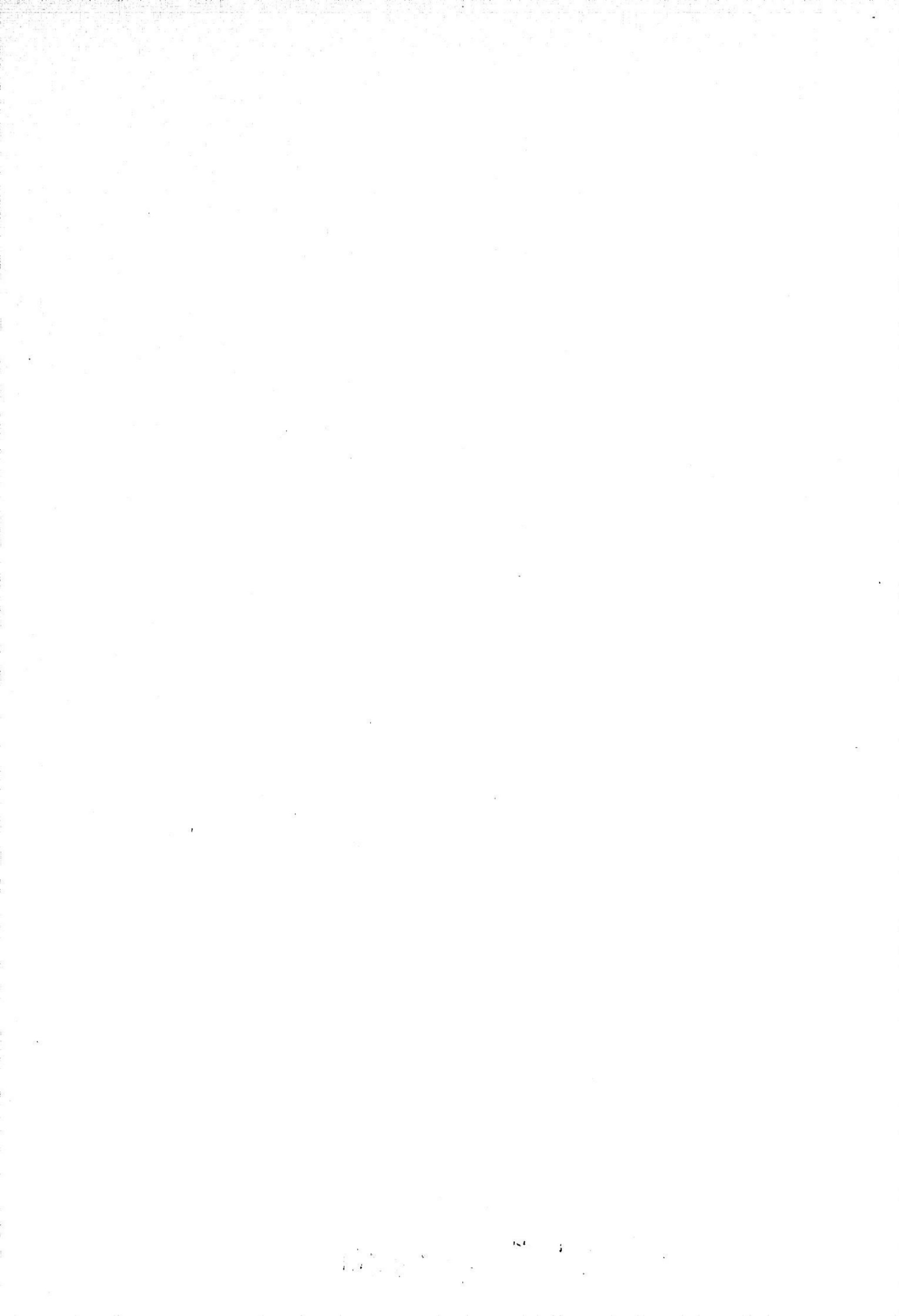
COMITATO DI REDAZIONE

Presidente : G. Pisani, Assessore alla Cultura
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. Don Vito, B. Lavarone, M. Paccagnella, E. Gusella
Direzione e amm. : Via Porciglia, 35 - 35121 Padova
tel. 049/8204509 - fax 049/8204566

~~DIREZ D III 1/30~~

DP 40.8

BIBLIOTECA CIVICA DI PADOVA
DIREZ.
D
III 1/30



BOLLETTINO
DEL MUSEO CIVICO
DI PADOVA

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

ANNATA XC - 2001

101 5767

BIBLIOTECHE CIVICHE DI PADOVA

Realizzazione editoriale a cura di Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia
ISBN 88-317-8256-8

SOMMARIO

Arte antica e moderna

S. PESAVENTO MATTIOLI, <i>Nuovi dati sull'economia di Padova in epoca romana: le importazioni di allume</i>	Pag.	7
T. MAIOLO, <i>La chiesa di San Michele a Padova. Documenti inediti (1831-1958)</i>	»	19
A. BLIZNUKOV, <i>Per Pietro Damini</i>	»	35
V. MANCINI, <i>Pittura del Seicento a Padova: un "Francese" pittore di "bagatele"</i>	»	39
E. DEL BIANCO, <i>Giuseppe Bernardino Bison ed Eduard de Heinrich nella collezione d'arte di Nicolò Bottacin</i>	»	49
F. PELLEGRINI, <i>Un intervento di disinfestazione in grandi volumi di atmosfera controllata: esperienza d'avanguardia al Museo d'Arte di Padova</i>	»	59

Storia e letteratura

M.P. BILLANOVICH, <i>Il vescovo Annone, la sua santa sorella Maria, la beata Giacoma e i culti padovani a Verona</i>	»	71
--	---	----

Numismatica

A. SACCOCCI, <i>Donazione di monete alto-medioevali al Museo Bottacin</i>	»	79
---	---	----

STEFANIA PESAVENTO MATTIOLI

Nuovi dati sull'economia di Padova in epoca romana: le importazioni di allume

Come è noto, a Padova i ritrovamenti di anfore romane sono stati e continuano ad essere numerosi. Le anfore infatti, dopo l'arrivo quali contenitori delle principali derrate alimentari, vennero riutilizzate per consolidare e drenare il terreno, per colmare depressioni e fosse, per mantenere asciutte aree pavimentate scoperte o ambienti chiusi o per altre diverse sistemazioni di "bonifica", che interessarono praticamente tutta la città, accompagnandosi alla sua espansione tra la seconda metà del I secolo a.C. e il I d. C.¹. Non è pertanto risultata inaspettata la presenza di apprestamenti di tal genere, messi in luce da due scavi degli ultimi anni in via A. Boito e in via P. Paoli², in un settore che costituiva l'immediato suburbio meridionale della città antica: qui infatti le notizie risalenti agli interventi che trasformarono la zona, fino agli anni '20 coltivata ad orti e giardini e

¹ Per gli aspetti tecnici generali del riutilizzo delle anfore si rimanda al volume *Bonifiche e drenaggi con anfore in epoca romana: aspetti tecnici e topografici* (Atti del seminario di studi, Padova 1995), a cura di S. Pesavento Mattioli, Modena 1998. Per il quadro complessivo dei ritrovamenti di Padova, si veda *Anfore romane a Padova: ritrovamenti dalla città*, a cura di S. Pesavento Mattioli, Modena 1992, pp. 13-36, da completare con i nuovi dati di S. PESAVENTO MATTIOLI, A. RUTA, *Un aggiornamento sui dati di Padova*, in *Bonifiche... cit.*, pp. 157-160 e di S. CIPRIANO, S. MAZZOCCHIN, *Bonifiche con anfore a Padova: distribuzione topografica e dati cronologici*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XIV (1998), pp. 83-87.

² Lo scavo di via Boito è stato condotto nel 1996-97 dalla cooperativa archeologica P.E.T.R.A., sotto la direzione scientifica della dott. Angela Ruta Serafini della Soprintendenza ai Beni Archeologici del Veneto ed è tuttora inedito; le anfore (un'ottantina) sono state oggetto di una tesi di laurea (I. MILLIONI, *Anfore romane a Padova: ritrovamenti da aree suburbane*, tesi di laurea in Archeologia e Storia dell'arte greca e romana, Università di Padova, rel. S. Pesavento Mattioli, anno acc. 2001-2002). Lo scavo di via Paoli è stato condotto nel 1998-99 dalla cooperativa archeologica P.E.T.R.A., sotto la direzione scientifica della dott. Angela Ruta Serafini; le anfore (quasi trecento) sono state oggetto di una tesi di laurea (B. DE FAVERI *Anfore romane a Padova: lo scavo 1998-99 a Città Giardino*, tesi di laurea in Archeologia e Storia dell'arte greca e romana, Università di Padova, rel. S. Pesavento Mattioli, anno acc. 1998-1999); per una prima notizia, cfr. 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. 189-192.

in parte invasa da paludi, nel quartiere residenziale di "Città Giardino", pur se mai relative a scavi sistematici, parlavano di nuclei di anfore inframmezzati a sepolture e aree funerarie, anfore per le quali si era già ipotizzata una funzione di bonifica del terreno³.

I due ritrovamenti recenti tuttavia si segnalano non solo perché indagati esaustivamente e alla luce di una maggior consapevolezza sul loro significato tecnico, ma per una caratteristica che li accomuna: da essi infatti provengono, assieme a un ampio campionario di anfore già frequentemente attestate a Padova, perché destinate alla commercializzazione da diverse zone del Mediterraneo di vino, olio, frutta, salse e conserve di pesce⁴, anche circa ottanta contenitori di tipologia completamente diversa e il cui studio, pur se tuttora in corso, sembra aprire nuove prospettive sull'economia patavina in epoca romana. Si tratta di anfore di dimensioni piuttosto grandi (tra i 100 e i 130 cm di altezza), caratterizzate da un impasto molto grezzo, ricco di inclusi di ossidiana e di pomice; sul corpo cilindrico affusolato, terminante con un puntale a tronco di cono allungato, sono presenti scanalature orizzontali; l'orlo è modanato con una profonda scanalatura mediana; le anse sono massicce⁵. (fig. 1)

La forma e le dimensioni di tali contenitori, il tipo di lavorazione grossolana, la consistenza delle pareti e soprattutto l'abbondanza di inclusi di origine vulcanica, portano a ricollegarli a un altro gruppo di materiali cui è stata dedicata da poco una rinnovata attenzione: sono le anfore, rinvenute per la prima volta in Inghilterra e classificate come Richborough 527, alle quali sono state attribuite in precedenza origini diverse e che oggi si riconoscono come fabbricate nell'isola di Lipari⁶. Qui infatti, nel vallone di Portinenti, una discarica di migliaia e migliaia di frammenti e di scarti di

³ Cfr. *Anfore romane...* cit., pp. 19-20 e nn. 28-38 a pp. 33-35.

⁴ Per le diverse derrate alimentari trasportate a *Patavium* in anfore e per i dati economici che si ricavano dallo studio dei contenitori, cfr. in generale *Anfore romane...*cit.

⁵ S. CIPRIANO, G.P. DE VECCHI, S. MAZZOCCHIN, *Anfore ad impasto grezzo con ossidiana a Padova: tipologia, impasti, provenienza*, in *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, Desenzano del Garda 1999, a cura di G.P. Brogiolo e G. Olcese), Mantova 2000, pp. 191-197: ivi descrizione più dettagliata e puntuale.

⁶ Alle anfore di Lipari e a tutte le problematiche relative a origine, tipologia, contenuto, diffusione e cronologia è dedicata la tesi di dottorato di Philippe Borgard (P. BORGARD, *L'alun de l'Occident romain. Production et Distribution des Amphores Romaines de Lipari*, voll. 2, Université de Provence (Aix-Marseille I), 2001), nella quale è trattato in modo ampio e approfondito quanto qui si riassume in forma estremamente sintetica. È grazie alla costante collaborazione con l'Università di Aix-en-Provence nel campo dello studio delle anfore che si è potuto dare avvio alla ricerca sulle anfore ad impasto grezzo di Padova; ringrazio particolarmente P. Borgard per il continuo scambio di informazioni e per avermi messo a disposizione la sua tesi di dottorato appena discussa.

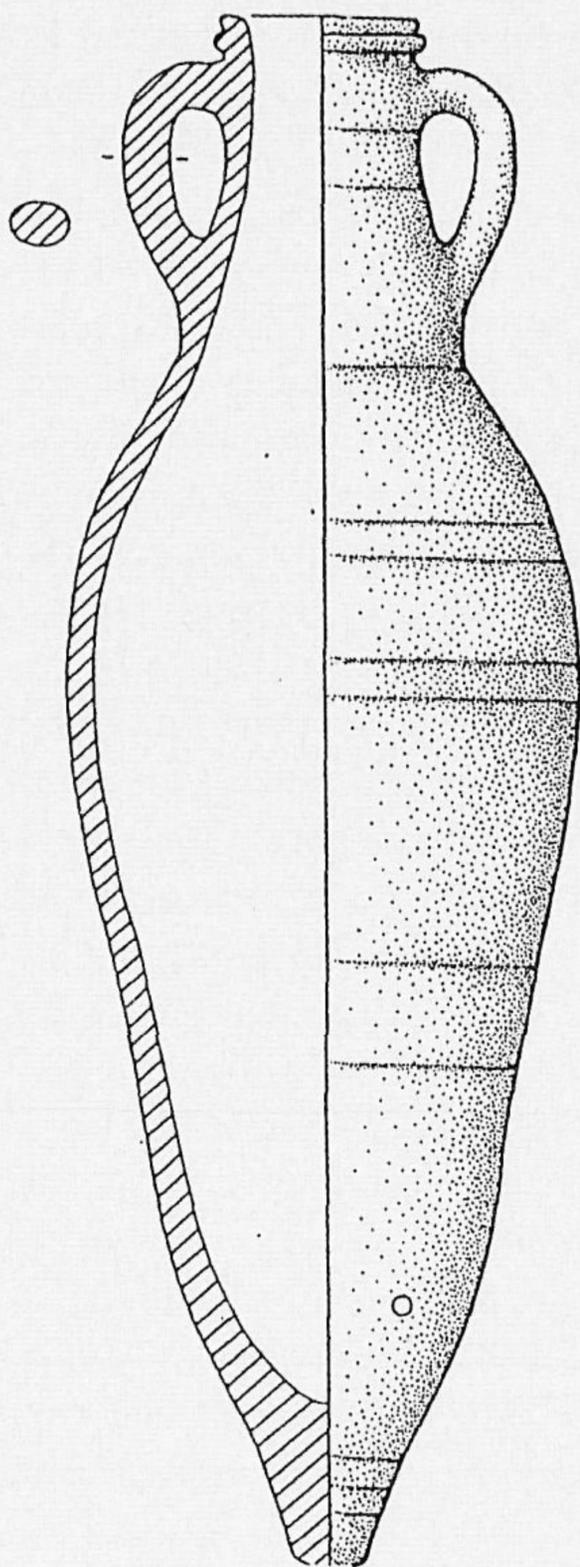


Fig. 1 - Anfora rinvenuta a Padova in via P. Paoli (scala 1:10)

lavorazione ha portato a individuare la presenza di una fornace, pur se non conservata nelle sue strutture⁷; le analisi archeometriche hanno in seguito confermato la compatibilità degli inclusi vulcanici del corpo ceramico delle anfore con le tipologie litologiche di Lipari⁸, mentre lo studio delle pre-

⁷ M. CAVALIER, *Les amphores Richborough 527. Découverte d'un atelier à Portinenti (Lipari, Italie)*, in SFECAG (Actes du Congrès de Millau 1994), 1994, pp. 186-196; P. BORGARD, *L'atelier de potier du vallon de Portinenti (Lipari). Note préliminaire sur la production amphorique (Ier s. avant J.-C- IIIe s. après J.-C)*, "Meligunis Lipara", X (2000), pp. 273-303.

⁸ M. PICON, *Etude en laboratoire d' "Amphores de Lipari"*, in BORGARD, *L'alun... cit.*, pp. 292-299; C. CAPELLI, *Analisi minero-petrografiche preliminari su anfore di Lipari, ibidem*, pp. 301-304. Se gli inclusi sono perfettamente compatibili con Lipari, in nessuna isola

senze nei relitti e nei centri di consumo, concentrati prevalentemente nel Mediterraneo occidentale, ha permesso di articolare la produzione in tre forme con diverse varianti e di ricostruire la lunga durata della commercializzazione, che copre un arco cronologico dalla fine del I secolo a.C. a tutto il III d.C.⁹ (fig. 2)

Se per la forma meno diffusa (Lipari 3), attestata solo in età augustea, la somiglianza con le più comuni anfore vinarie (le Dressel 2-4) suggerisce come contenuto il vino dell'isola, maggiori problemi ha posto il contenuto delle altre (Lipari 1 e Lipari 2), per le quali è stato proposto un prodotto per il quale Lipari era rinomata nell'antichità, cioè l'allume. L'allume, un solfato doppio idratato di alluminio e di potassio, presente in natura nelle regioni vulcaniche e desertiche, in quanto derivato da alterazione idrotermale, o estratto dalle miniere di alunite, era estremamente importante (pur essendo "il grande dimenticato nella storia dell'economia antica"¹⁰) per il suo uso in campo medico come astringente e antisettico, ma soprattutto perché indispensabile nella tintura e nella sbiancatura dei tessuti e perché utilizzato nella concia delle pelli o nella lavorazione dei metalli¹¹. L'allume, dopo la raccolta o l'estrazione e dopo una prima lavorazione sul posto, doveva presentarsi come un miscuglio di piccoli cristalli e di polvere oppure sotto forma di una massa setosa o di efflorescenze estremamente solubili, e necessitava per il trasporto di contenitori a chiusura ermetica, adatti a preservarlo dall'umidità esterna e dall'acqua¹².

Per l'epoca romana le notizie delle fonti permettono di ricostruire un quadro abbastanza ampio delle zone principali di approvvigionamento di allume: Plinio il Vecchio (*N.H.*, XXXV, 52, 183-190) ad esempio, che considera l'*alumen* un sale sudato dalla terra (*salsugo terrae*), ricorda che allo stato naturale si trovava a Cipro, in Spagna, Egitto, Armenia, Macedonia, Ponto, Africa, nelle isole di Sardegna, Milo, Lipari, Stromboli e che il più pregiato era quello egiziano, seguito da quello di Milo, comunque il più efficace dal punto di vista medico¹³. Diodoro Siculo (V, 10) pure menzio-

dell'arcipelago si trovano invece argille di origine marina come quelle che costituiscono la matrice delle anfore di Lipari: si è ipotizzata pertanto un'importazione dalle vicine coste della Sicilia, a meno che i bacini di argilla, presenti in antico, non siano stati coperti dalle colate di lava posteriori.

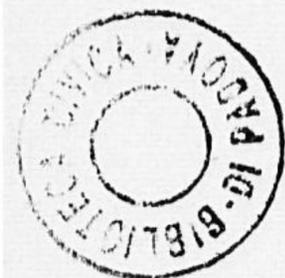
⁹ BORGARD, *L'alun...* cit., pp. 85-168.

¹⁰ G. NENCI, *L'allume di Focea*, "La Parola del Passato. Rivista di studi antichi", XXXVII (1982), p. 183.

¹¹ Sull'*alumen* (*stupteria* nei testi greci), sulle diverse qualità e sui suoi usi sono numerose le notizie degli autori antichi, cfr. E. SAGLIO, s.v. *alumen*, in *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, I, 1, 1887, pp. 218-219; BORGARD, *L'alumen...* cit., pp. 39-82.

¹² ID., pp. 17-38.

¹³ Il naturalista si sofferma a lungo a descrivere le specie, le proprietà e gli usi dell'allume (*Nec minor est aut audeo dissimilis aluminis opera, quod intellegitur salsugo terrae*).



NUOVI DATI SULL'ECONOMIA DI PADOVA IN EPOCA ROMANA

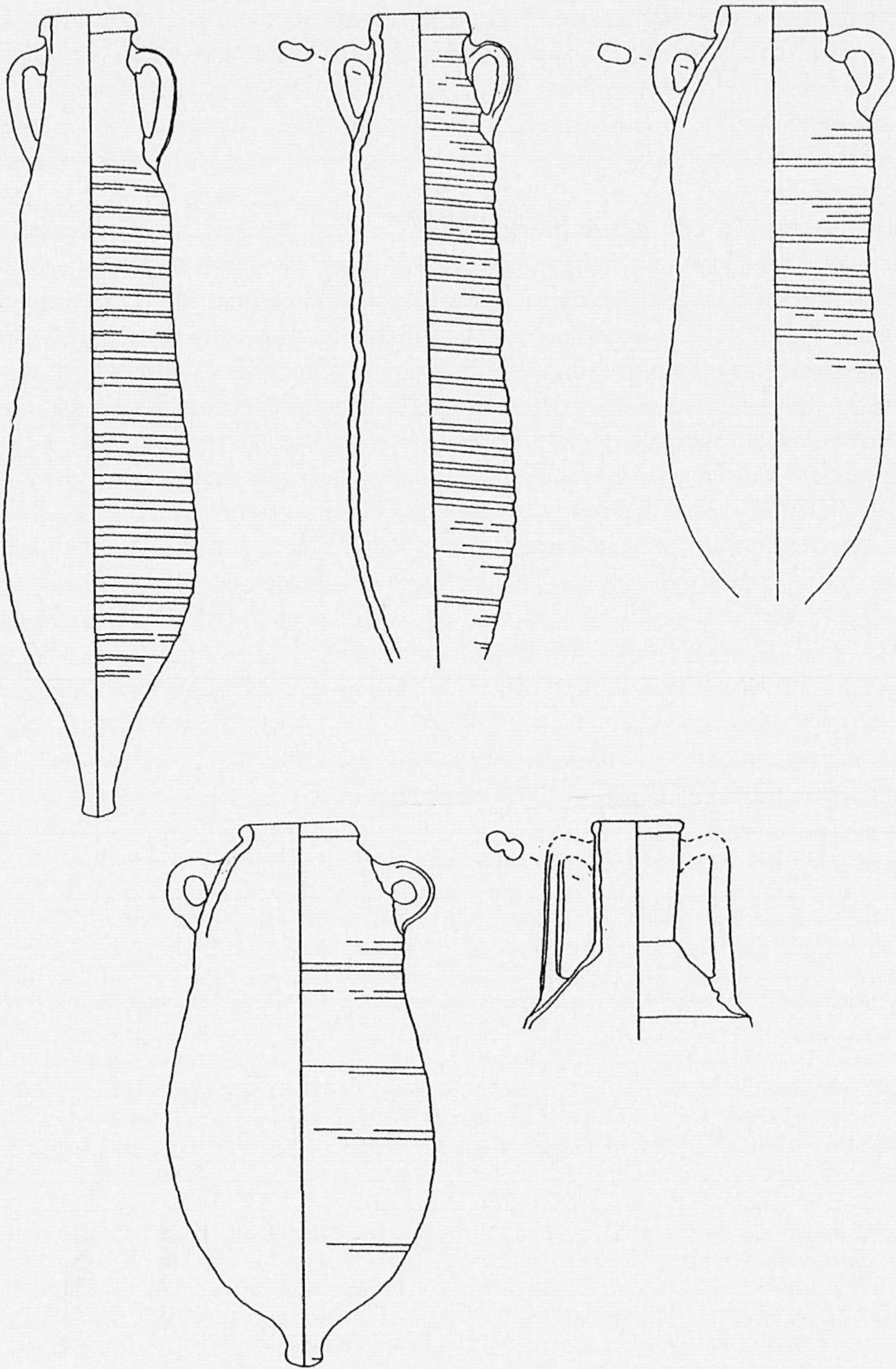


Fig. 2 - Le anfore di Lipari (1-2, Lipari 1; 3-4, Lipari 2; 5, Lipari 3) (scala 1:10)
(da P. BORGARD, L'alun... cit. a nota 6)

na l'allume di Lipari e quello di Milo, attribuendo molta più importanza al primo quale risorsa di grande rendimento per gli abitanti dell'isola e per i Romani in genere; Strabone (VI, 2, 10, 275), dopo aver descritto l'arcipelago eolico, a proposito di Lipari sottolinea che l'isola possedeva "una terra fertile, una ricca miniera di allume, sorgenti termali ed emissioni di fuoco".

Dal momento dunque che le anfore Lipari 1 e Lipari 2 venivano sicuramente fabbricate nell'isola e che è difficile pensare ad altri prodotti meritevoli di una così ampia e duratura commercializzazione, è risultato immediato ipotizzare l'allume quale loro contenuto: tale ipotesi peraltro trova una stringente conferma nel fatto che la maggiore concentrazione dei ritrovamenti finora effettuati si ha in settori urbani a forte vocazione artigianale, in particolare destinati alla lavorazione dei tessili o al trattamento delle materie prime derivate da animali¹⁴. Particolarmente significativi a questo proposito sono due siti. Il primo, posto all'immediata periferia dell'antica Digione, era un complesso, interpretato, per la presenza di una grande quantità di ossa di bovini, caprini, equini e cervidi, come sede di attività diversificate, quali macellerie, concerie, officine per la lavorazione del corno: qui le anfore di Lipari si trovavano proprio nel punto in cui si è riconosciuto il laboratorio di un conciatore di pelli di piccoli animali, per le quali poteva essere usata la concia all'allume¹⁵. Il secondo, a Pompei, è stato identificato come *officina infectoria*, cioè come tintoria specializzata nella tintura a mordente, per la quale si adoperava l'allume: qui abbondanti fram-

*Plura et eius genera. In Cypro candidum et nigrius, exigua coloris differentia, cum sit usus magna, quoniam inficiendis claro colore lanis candidum liquidumque utilissimum est contraque fuscis aut obscuris nigrum. Et aurum nigro purgatur. Fit autem omne ex aqua limoque, hoc est terrae exudantis natura. Conrivatum hieme aestivis solibus maturatur. Quod fit ex eo praecox, candidus fit. Gignitur autem in Hispania, Aegypto, Armenia, Macedonia, Ponto, Africa, insulis Sardinia, Melo, Lipara, Strongyle. Laudatissimum in Aegypto, proximum in Melo), ricordando che dell'allume di Melo ci sono due specie, uno liquido, l'altro denso (*Huius quoque duae specie, liquidum spissumque*). Plinio aggiunge che il genere di allume solido che i Greci chiamano scisto si scinde in filamenti biancastri e deriva dallo stesso minerale da cui deriva anche il rame e che quello meno attivo è chiamato *strongyle*. Con Plinio concordano altre fonti; gli autori antichi non parlano invece stranamente dell'allume di Focea in Asia Minore, commercializzato già dal VII-VI secolo a.C. e sfruttato fino al XVI secolo (NENCI, *L'allume*, pp. 183-188), né, ovviamente, di quello dei giacimenti della Tolfa in Toscana, sfruttati solo dal 1462.*

¹⁴ BORGARD, *L'alun...* cit., pp. 176-179 e pp. 232-245: alla rassegna dei siti di rinvenimento è dedicato il II volume della tesi.

¹⁵ La produzione di cuoio conciato all'allume era diffusa nell'antichità e nel Medioevo: il cuoio (ottenuto da ovini e caprini) che ne risultava era bianco e rigido e poteva essere ammorbidito con successive lavorazioni (J.W. WATERER, *Cuoio*, in *Storia della tecnologia*, vol. II, *Le civiltà mediterranee e il Medioevo*, Torino, 1962, pp. 153-154).

menti di anfore di Lipari furono riutilizzati (e sono tuttora ben visibili) per la ricostruzione in muratura di due grandi bacini¹⁶.

In conclusione la presenza di anfore della forma Lipari 2 e Lipari 3 costituisce una chiara testimonianza di importazioni di allume dall'isola delle Eolie e nello stesso tempo può essere indicativa del ruolo economico del sito di ritrovamento. La loro diffusione, concentrata soprattutto nel Mediterraneo occidentale, ma che raggiunge anche la Gran Bretagna e la Svizzera¹⁷, continua fino a tutto il III secolo d.C., interessando solo marginalmente l'Italia settentrionale e il versante orientale della penisola, l'Adriatico e il Mediterraneo orientale¹⁸.

Ritornando ora alle anfore a impasto grezzo rinvenute a Padova, come si è detto esse presentano molte somiglianze con le anfore di Lipari, ma se ne differenziano per alcune particolarità, quali il profilo generale del corpo, la modanatura dell'orlo, la sagoma delle anse (fig. 3). Inoltre le analisi archeometriche del corpo ceramico, pur rilevando la presenza di inclusi vulcanici (ossidiane e pomici), hanno immediatamente escluso per questi la medesima origine di quello delle anfore di Lipari; non sono stati "individuati siti di produzione idonei in altre località del bacino del Mediterraneo occidentale", mentre appariva evidente una generica "compatibilità con altre aree egee e turche"¹⁹.

Sulla base della forma, che in genere nelle anfore "marchia" in modo preciso il contenuto, e delle caratteristiche dell'impasto, con inclusi propri

¹⁶ Alle *officinae tinctoriae*, che potevano usare coloranti che non necessitavano di mordente, quali la porpora ricavata dai molluschi e l'indaco ricavato dalle piante (*officinae offectoriae*), oppure che dovevano preventivamente mordentare i tessuti con quelli che Plinio (*N.H.* XXXV, 42, 150) chiama *medicamenta (officinae infectoriae)*, e alle *fullonicae*, stabilimenti per la follatura e per la pulitura e apprettatura dei tessuti o per la rimessa in buono stato dei vestiti usati, è dedicato un ampio excursus in BORGARD, *L'alun...* cit., pp. 262-290; cfr. anche P. BORGARD, M.P. PUYBARET, *Approches ethno-archéologiques du travail de la laine au premier siècle après J.-C.*, in *Produzioni merci e commerci in Altino preromana e romana* (III Convegno di Studi Altinati, Venezia 2001), c.s. L'uso dell'allume come mordente, pur se non esplicitamente menzionato dalle fonti, si desume dalla sua continuità fino all'età moderna; l'*alumen infectorium* è ricordato da trattatisti medici, quali Scribonio Largo (*Compositiones. Ad dentium dolorem*, LVII) e Marcello Empirico (*De medicamentis*, IV, 24; XII, 4; XII, 49).

¹⁷ Per una rassegna dei rinvenimenti nei relitti e nelle varie località, cfr. BORGARD, *L'alun...* cit., pp. 418-676.

¹⁸ Esempari isolati di anfore di Lipari sono stati rinvenuti a Alba, a Asolo, a Milano, a Padova, ad Aquileia (BORGARD, *L'alun...* cit., nn. 84, 85, 86, 91) e a Oderzo (S. CIPRIANO, F. FERRARINI, *Le anfore romane di Opitergium*, Cornuda (Treviso), 2001, p. 74). Una certa circuitazione nell'Adriatico tuttavia è testimoniata dalla loro presenza in tre relitti lungo le coste della Croazia (BORGARD, *L'alun...* cit., nn. 1-3).

¹⁹ CIPRIANO, MAZZOCCHIN, DE VECCHI, *Anfore...* cit, p. 193. Il progetto di analisi archeometriche sta procedendo in collaborazione con G.P. De Vecchi, nella prospettiva di arrivare a un più preciso riconoscimento di argilla e inclusi.

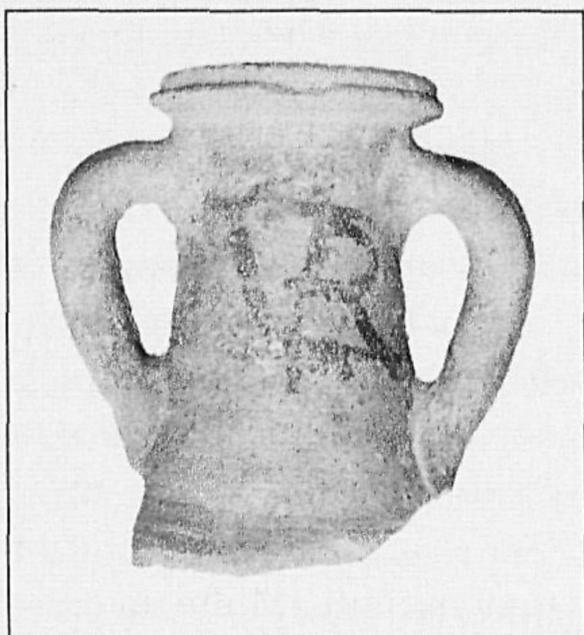


Fig. 3 - Collo di anfora con *titulus pictus* da Padova, via P. Paoli

di zone vulcaniche, dove l'allume è appunto reperibile, si è ipotizzato comunque che anche nelle anfore di Padova fosse stata trasportata tale sostanza; rifacendosi poi ai dati delle fonti, è sembrato opportuno proporre, in via ipotetica, l'isola di Milo nelle Cicladi come area di fabbricazione delle anfore e quindi di approvvigionamento dell'allume: l'allume di Milo infatti è ricordato dagli autori, Plinio in particolare, come il più pregiato dopo quello egiziano²⁰. Pur essendo l'indagine ancora in corso, tale ipotesi sembra confermata da successive analisi delle anfore²¹: d'altra parte ancora oggi l'isola è ricca di prodotti minerali (zolfo, manganese, caolino, alunite, bentonite)²², che dovevano essere sfruttati anche in epoca romana, come provano i numerosi rinvenimenti collegabili a insediamenti a carattere produttivo, in alcuni dei quali sono state riconosciute chiare tracce di attività estrattive e di immagazzinamento²³. Poiché in diversi siti dell'isola sono attestati anche fornaci e anfore, importante sarà poter procedere ad un

²⁰ Cfr. *supra* e, per il passo pliniano, nota 13. Più avanti (*N.H.*, XXXV, 52, 188 e 190) il naturalista afferma che il migliore di tutti gli allumi è quello che chiamano melino dal nome dell'isola in cui si trova (*Optimum ex omnibus quod Melinum vocant ab insula, ut diximus*), che è il più efficace per tutti gli usi medici e, come gli altri allumi, importante nella preparazione delle pelli e della lana (*Ad omnia, quae in ceteris generibus diximus, efficacius intellegatur ex Melo advectum, nam ad reliquos usus vitae in coriis lanisque perficiendis quanti sit momenti, significatum est*).

²¹ M. PICON, *Amphores Richborough 527 d'origine mélienne: amphores à l'alun de l'île de Melos, Grèce*, c.s.

²² J. PITTINGER, *The mineral products of Melos in antiquity and their identification*, "The Annual of the British School at Athens", 70 (1975), pp. 191-195.

²³ E. PHOTOS-JONES, A.J. HALL, J.A. ATKINSON, G. TOMPSETT, A. COTTIER, G.D.R. SANDERS, *The Aghia Kyriaki, Melos survey: prospecting for the elusive earths in the roman period in the Aegean*, "The Annual of the British School at Athens", 94 (1999), pp. 377-413.

confronto diretto tra i materiali trovati a Padova e quelli locali: da un primo scambio di informazioni sembra tuttavia confermata l'ipotesi iniziale²⁴.

Una direttrice di importazioni dall'area egea d'altra parte ben si accorda con l'apertura di Padova e dell'Adriatico verso il Mediterraneo orientale: sempre più infatti si stanno riconoscendo nella città presenze di anfore cretesi, rodie, orientali in genere²⁵ e una rotta dalle Cicladi era sicuramente preferenziale rispetto ad una dalle Eolie. È per ora impossibile definire i rapporti reciproci di mercato tra allume di Lipari e allume di Milo (o comunque allume orientale), in quanto il quadro della diffusione delle "anfore di Milo"²⁶ è ancora estremamente limitato, ma potrà venire modificato man mano che i materiali diverranno meglio riconoscibili. Molto interessante, a ulteriore conferma del loro contenuto, è il fatto che le "anfore di Milo" compaiano in associazione con le anfore di Lipari nei due unici siti della Gallia in cui esse sono attestate (Arles e Cavaillon, il primo a destinazione artigianale, il secondo commerciale)²⁷, mentre scarsamente significativa - ma la ricerca è appena agli inizi - appare, sulla base dei pochi dati disponibili, la loro presenza in Italia settentrionale (Milano, Chieri, Este, Oderzo) o nel resto del Mediterraneo (Cartagine)²⁸.

Dal punto di vista quantitativo la concentrazione di "anfore di Milo" a Padova rimane comunque eccezionale (anche rispetto alle pur numerose attestazioni di anfore di Lipari in Gallia): gli esemplari rinvenuti in via Paoli sono cinquantanove, ventidue quelli in via Boito. L'analisi delle altre anfore presenti e alcune osservazioni sul loro apparato epigrafico permettono di

²⁴ La descrizione delle anfore di Padova e alcuni campioni sono stati inviati a D. Raptopoulos, direttore del Museo di Delfi, che da anni si sta occupando delle anfore prodotte a Milo: a suo parere non ci sono dubbi su una identità di origine.

²⁵ S. CIPRIANO, S. MAZZOCCHIN, P. PASTORE, *Nuove considerazioni sui commerci del territorio patavino in età imperiale. Analisi di alcune tipologie di anfore da recenti scavi*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", XIII (1997), pp. 99-109.

²⁶ È forse ancora prematuro, in attesa di una precisa articolazione della tipologia e del completamento delle analisi, usare il termine "anfore di Milo" per definire i contenitori rinvenuti a Padova; d'altra parte è troppo generico quello di "anfore ad impasto grezzo" finora adoperato e decisamente superato quello di Richborough 527. La ricerca sta proseguendo, oltre che per verificare gli aspetti archeometrici, anche per ricostruire la diffusione delle anfore e per articolarne la tipologia e le varianti nel tempo; andrà inoltre affrontato lo studio approfondito dei *tituli picti* che compaiono sulle anfore. Sull'argomento il gruppo di Padova è stato invitato a presentare una relazione al Convegno internazionale *L'alun de Méditerranée*, organizzato dal Centre Camille Jullian di Aix-en-Provence, in collaborazione con il Centre Jean Bérard di Napoli e la Maison de l'Orient Méditerranéen per il 2003 a Napoli e a Lipari.

²⁷ BORGARD, *L'alun...* cit., nn. 30 e 41.

²⁸ ID., pp. 689-696. Per il ritrovamento di sette esemplari ad Oderzo, in contesti databili al periodo compreso tra l'età tiberiana e l'inizio dell'età flavia, cfr. ora CIPRIANO, FERRARINI, *Le anfore...* cit., p. 75.

datare l'apprestamento di via Paoli agli inizi del I d.C., quello di via Boito un paio di decenni più tardi: le anfore, arrivate cariche di derrate, furono, una volta svuotate del loro contenuto, accantonate forse per un breve periodo, per essere riutilizzate in opere di drenaggio certo non molto lontano dal sito di consumo.

Se è valida l'ipotesi circa il contenuto delle "anfore di Milo" (contenuto per il quale, come nel caso delle anfore di Lipari, comunque è difficile pensare a qualcosa di alternativo, meritevole di esportazione, se non restando nel campo delle risorse minerarie destinate a utilizzi analoghi), nella prima età imperiale Padova vide una massiccia importazione di un materiale impiegato, come si è visto, principalmente nella concia delle pelli, nella tintura delle lane, nella lavorazione dei metalli: nel caso di Padova risulta abbastanza immediato collegare tale importazione a una delle maggiori risorse economiche della città, la produzione e il commercio di tessuti. Tale argomento è attualmente oggetto di un rinnovato interesse, perché inserito in un programma di ricerca più ampio che, nel quadro dell'intera regione nordorientale, si propone di analizzarne i diversi aspetti, dallo studio delle modalità e dei luoghi dell'allevamento del bestiame all'esame delle testimonianze letterarie, epigrafiche ed archeologiche relative alle varie fasi dei processi di lavorazione della lana e di trasformazione della materia prima²⁹: senza qui riprenderlo, basti ricordare che a fronte delle numerose notizie degli autori antichi in merito e di una mole di attestazioni epigrafiche relative alle diverse attività laniere nella *Venetia* che supera tutte le altre regioni d'Italia, con esclusione dei casi eccezionali di Roma e Pompei, il settore più carente è quello delle testimonianze archeologiche. I due rinvenimenti di anfore da allume in questo suppliscono, sia pur indirettamente: la loro presenza infatti lascia presupporre nella zona l'esistenza, pur non avvalorata dall'individuazione di strutture, certo obliterate nel tempo o non riconosciute dagli scavi, mai condotti in modo sistematico negli anni passati, di un quartiere a destinazione artigianale.

In tale quartiere, non diversamente che in altri siti di ritrovamento di anfore da allume, potevano trovare posto una *officina infectoria* e una *ful-*

²⁹ J. BONETTO, *Le vie armentarie tra Patavium e la montagna*, Dosson (Treviso) 1997; P. BASSO, J. BONETTO, A.R. GHIOTTO, *Produzione, lavorazione e commercio della lana nella Venetia romana: le testimonianze letterarie, epigrafiche e archeologiche*, in *La lana: prodotti e mercati (XIII-XX secolo)*, Atti dell'Euroconferenza (Schio, Valdagno, Follina, Biella 2001), a cura di G.L. Fontana e G. Gayot, c.s.; J. BONETTO, A.R. GHIOTTO, *Linee metodologiche ed esempi di approccio per lo studio dell'artigianato tessile laniero nella Venetia et Histria*, in *Metodi e approcci archeologici: industria e artigianato nell'Italia romana* (Atti del Convegno, Roma 2002), c.s. A tali lavori si rinvia per una più ampia trattazione dell'argomento e per una esaustiva bibliografia.

lonica. Nelle *officine infectoriae*, generalmente dotate di vasche e bacini e di una grande caldaia, si procedeva alla tintura a mordente delle lane (prima o dopo la filatura) e dei tessuti³⁰; le *fullonicae* erano invece stabilimenti più complessi, composti (come appare dai casi meglio conservati di Ostia e di Pompei) da vari ambienti coperti e non, con vasche dove si pigiavano i panni calpestandoli per infeltrirli con l'aiuto di prodotti alcalini, con muretti di appoggio per i pigiatori, con grandi bacini per il lavaggio in acqua corrente, con banconi per la battitura e con stanze per la cardatura, la sbiancatura e la pressatura; in esse si effettuavano dunque tutte quelle operazioni che consentivano il trattamento dei tessuti grezzi, oltre che la rimessa a nuovo dei vestiti usati³¹. Spesso *officine infectoriae* e *fullonicae* potevano essere vicine, perché queste servivano di appoggio alle tintorie nelle diverse fasi di lavorazione.

A simili attività³² ben si addiceva la topografia della zona, posta ai margini dell'abitato e facile al rifornimento dell'acqua: i due siti di rinvenimento delle anfore, distanti poche centinaia di metri tra loro, in antico erano quasi certamente separati da un ramo fluviale (ricordato come *flumixellum* o *antiquum fossatum* in documenti alto-medievali), che si staccava dall'ampia ansa del *Meduacus* a occidente per immettersi a oriente nella controansa³³. La presenza dei fiumi consentiva inoltre un agevole arrivo delle materie prime necessarie e nello stesso tempo il più comodo smistamento dei prodotti verso i mercati che si aprivano una volta raggiunte le rotte dell'Adriatico.

Ancora una volta dunque le anfore sono estremamente eloquenti sull'economia del mondo antico: in questo caso la presenza così numerosa di anfore che avevano quasi certamente trasportato allume ben si accorda con quanto è tramandato dalle fonti sul fiorire di Padova nell'età augustea (precisamente nel periodo del loro arrivo)³⁴ e sembra confermare quanto soste-

³⁰ Cfr. nota 16.

³¹ Cfr. A. JACOB, s.v. *fullonica*, in *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, II, 2, 1896, pp. 1349-1352, e C. DE RUYT, *Les foulons, artisans des textiles et blanchisseurs*, in *Ostia, port et porte de la Rome antique* (Catalogue de l'exposition-Genève), Genève, 2001, pp. 186-191. Da ricordare che nello scavo di via Paoli è stato trovato un grande dolio, interrato capovolto: non si può del tutto escludere che il suo utilizzo fosse collegato alla presenza di una *fullonica*.

³² Possibile è anche la presenza di un'altra attività artigianale, quella della concia in bianco del cuoio ricavato dagli ovini e caprini (cfr. nota 15), comunque legata al fiorire dell'allevamento patavino.

³³ L'andamento era corrispondente alle attuali via Dimesse e via Acquette, cfr. G. ROSADA, *Patavium: note di archeologia del paesaggio e di topografia urbana*, "Journal of Ancient Topography", III (1993), pp. 66-68.

³⁴ Come è noto Strabone ricorda Padova come produttrice di tappeti preziosi, di *gàu-*

nuto una ventina di anni fa da F. Sartori: “è indubbio che in ambito tessile, in particolare nell’arte laniera, l’organizzazione delle fabbriche patavine andava ben oltre i limiti di un pur fiorente artigianato per assumere connotazioni di fenomeno industriale sia nelle tecniche di lavorazione sia nei processi d’irradiazione a brevi o anche a lunghe distanze”³⁵.

sapoi (panni con lunghi peli da una parte e lisci dall’altra) e di articoli del genere, a superficie lanosa semplice o duplice (V, 1, 7, 218), menzionando il vestiario di ogni tipo tra le merci che venivano inviate a Roma in grande quantità, a dimostrazione del fiorire e dell’industrialità della città (V, 1, 7, 213). Anche Marziale ricorda gli spessi tessuti di Padova (14, 153) e il *gausapum quadratum* del territorio patavino (14,152). Cfr. F. SARTORI, *Padova nello stato romano*, in *Padova antica. Da comunità paleoveneta a città romano-cristiana*, Padova-Trieste 1981, pp. 169-171.

³⁵ SARTORI, *Padova...* cit., p. 170.

TATYANA MAIOLO

La chiesa di San Michele a Padova Documenti inediti (1831-1958)¹

L'apertura al pubblico dell'oratorio di San Michele, inserito in uno degli itinerari della recente mostra *Giotto e il suo tempo*, ha permesso ai padovani, e non, di conoscere quella che è considerata l'ultima espressione figurativa del Trecento cittadino. L'attenzione, concentrata sul ciclo di Jacopo da Verona, rimasto quasi intatto nonostante varie traversie, e una spiazzante mancanza di fonti documentarie ha fatto sì che il complesso religioso, cornice della cappella Bovi, fosse messo in secondo piano. L'attuale oratorio è, infatti, frutto di rimaneggiamenti ottocenteschi, primo tra tutti, la demolizione della chiesa².

L'evolversi dei progetti di recupero del complesso e dei mutamenti che ne seguirono, è documentato da un corposo carteggio tra autorità religiose e civili, documenti che permettono di fare un percorso a ritroso, avvicinandoci all'idea dell'antica chiesa

La chiesa di San Michele fu costruita, in epoca altomedievale, fuori dalle mura di Padova, in una zona denominata *Vanzo*. La data di erezione non può essere stabilita con esattezza a causa della totale mancanza di documenti, ma è possibile fissare il termine *ante quem* al 970 anno in cui, per la prima volta, venne registrata tra i beni appartenenti al monastero di Santa Giustina e San Prodocimo³.

Abbreviazioni

APT: Archivio Parrocchiale del Torresino

BCPd: Biblioteca Civica di Padova

ASPd: Archivio di Stato di Padova

ASVe: Archivio di Stato di Venezia

¹ Il presente contributo è tratto dalla tesi di laurea *La chiesa di San Michele* da me discussa il 27 giugno 2001 presso l'Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001, relatore prof. F. Zuliani, correlatrice prof. G. Valenzano.

² Per la storia della chiesa si veda F. GRINZATO, *Memorie sulle chiese di Santa Maria del Torresino e di San Michele in Padova*, Padova 1853, o il più recente saggio di C. BELLINATI, *L'antica chiesa dei Santi Arcangeli (S. Michele) e la cappella affrescata da Jacopo da Verona (1397)*, "Città di Padova" 3 (1969), pp. 32-38.

³ A. GLORIA, *Codice Diplomatico Padovano. Dal secolo sesto a tutto l'undecimo*, Venezia 1977, doc. 55, pp. 80-82.

Inizialmente dedicata ai Santi Arcangeli, mantenne il titolo originario fino alla fine del XII secolo quando, dopo circa un secolo di oscillazioni la titolazione a San Michele si affermò definitivamente. Nel giugno 1225, il vescovo di Padova Giordano cedette la chiesa e i relativi possedimenti ai monaci Agostiniani di Carceri d'Este, che ne mantennero la proprietà per circa 350 anni.

Alla fine del Trecento, il destino della piccola chiesa si intrecciò con quello dei da Carrara. L'area di fronte alla Torlonga nel 1390 fu teatro dell'ultimo, definitivo scontro tra le truppe padovane e quelle viscontee asseragliate nel castello. Durante la battaglia la chiesa fu colpita ed incendiata. Come si ricava dalla lapide affissa nel muro della cappella Bovi, i lavori di ristrutturazione terminarono nel settembre del 1397. Alla ricostruzione parteciparono anche i da Carrara che, secondo le fonti, lasciarono traccia della loro presenza sui muri della chiesa: il carro campeggiava sia all'interno, sia all'esterno.

Nel 1479, San Michele fu annessa alla congregazione veneziana di Santo Spirito in Isola che ne mantenne il possesso fino al 1656, quando i beni della congregazione furono messi all'asta dalla Repubblica di Venezia. L'acquirente fu Mons. Girolamo Dolfin, patriarca di Aquileia.

Progetti ed interventi ottocenteschi (1814-1886)

Nell'Ottocento il patronato sul complesso di S. Michele, esercitato dalle famiglie veneziane dei Mocenigo, Soranzo, Pisani e Ruzzini, si caratterizzò per il completo disinteresse per la salvaguardia della chiesa. I necessari interventi di conservazione degli edifici, furono continuamente disattesi, nonostante i continui solleciti della Fabbriceria del Torresino.

Nel luglio 1812 i restauri apparivano quanto mai urgenti: nei giorni precedenti era, infatti, caduto del materiale dai muri e dal tetto e si era resa necessaria la chiusura dell'edificio per motivi di sicurezza⁴. Due anni dopo, nel 1814, fu dato ad un muratore l'incarico di eseguire alcuni lavori che non furono però sufficienti a salvare la chiesa dalla rovina⁵, tanto che solo l'anno successivo se ne decise la demolizione.

Nel maggio 1815, su ordine di Francesco Pisani che abitava nel vici-

⁴ APT, *S. Michele*, b. 2, f. 3, senza data. Dalla calligrafia si deduce che siano appunti manoscritti di Francesco Grinzato.

⁵ APT, *S. Michele*, b. 2, f. 3, il foglio senza data riporta: *Sembra che i restauri fatti ad una chiesa pericolante non siano stati tutti i necessarij ammontando la spesa a sole lire ...93...*

no palazzo, la chiesa fu in gran parte atterrata: la zona del presbiterio andò interamente distrutta, mentre la parete di tramontana *fu tagliata a metà* come pure la facciata. Dalle note di pagamento si deduce che i lavori di demolizione e la successiva sistemazione dell'area terminarono entro il marzo del 1816⁶.

Per riparare la cappella verso sud si costruì la parete semicircolare, ancora in parte esistente⁷. All'interno della nuova aula così ottenuta si collocò il principale altare della chiesa demolita⁸.

Si intervenne nuovamente sulle pareti perimetrali nel 1831 quando si smantellò la parte superiore dei muri, corrosa dalle intemperie, e la si ricostruì in mattoni nuovi (il lavoro è ben visibile in facciata), nello stesso momento furono realizzati anche i due archi in mattoni delle finestre della facciata che andarono a sostituire i due architravi di legno che il tempo e le intemperie avevano logorato⁹.

Durante questi lavori furono rimosse alcune sepolture esistenti nella chiesa: il Fabris ne ricorda tre nel corpo della chiesa e una, quella del Dolfin, nel presbiterio; il Cittadella ne ricorda invece undici¹⁰.

Al campanile toccò la stessa sorte della chiesa nel 1835: testimone prezioso dell'evento è ancora Giacomo Fabris il quale ricorda che il committente dei lavori fu, anche in questo caso, Francesco Pisani. L'atterramento della torre campanaria era stato reso inevitabile dall'instabilità della costruzione: nell'agosto dell'anno precedente una violenta tempesta si era abbattuta sulla città e aveva seriamente danneggiato il campanile. I lavori eseguiti in quell'occasione dai Fabris, padre e figlio, non furono sufficienti a salvare la torre dalla distruzione¹¹.

⁶ APT, *S. Michele*, b. 2, f. 3, senza data.

⁷ APT, *S. Michele*, b. 1, f. 7, le notizie sono tratte da un interrogatorio fatto dal Grinzato al muratore Giacomo Fabris il 28 dicembre 1857.

⁸ APT, *S. Michele*, b. 1, f. 7, 28 dicembre 1857, *Memorie sulla demolizione della Chiesa di S. Michele*, appunti manoscritti di Francesco Grinzato. L'antico altare fu sostituito da uno commissionato allo scultore Sanavio nel 1880 (APT, *S. Michele*, b. 3, f. 9, 9 novembre 1880).

⁹ APT, *S. Michele*, b. 2, f. 3, 3 ottobre 1831, dichiarazione autografa di Giacomo Fabris, *Promemoria di spese incontrate e lavori... Demolito porzione de muri del demolito Tempio... erano assai corozzi dal giassio. Fu demoliti per altezza di piedi uno ed oncie sei e per la lunghezza unita di piedi cinquantuno. Ricostruito nuovamente li detti muri della grossezza di due quadrelli e mezzo e ...e nella somità di essi applicato la coperta di ... Nelli due fori di balcon otturati esistenti nella facciata di muro tra ponente costriuto due archi di quadrelli ... in luogo delli fracidi architravi di legno... per spesa lavoro Austriache Lire Ottanta Cent.i quarantotto = 80.48.*

¹⁰ APT, *S. Michele*, b. 2, f. 3, *id.*

A. CITTADELLA, *Descrizione di Padova e suo territorio*, BCPd, ms. BP 392 VII.

¹¹ APT, *S. Michele*, b. 2, f. 3.

Tutto questo ha cancellato quasi completamente le tracce dell'antico complesso, ma la situazione precedente a questi lavori è fortunatamente documentata da alcuni disegni della pianta e da una descrizione, non troppo generosa di particolari, fatta dal Grinzato¹². Il corpo principale della piccola chiesa era ad una navata che misurava, dalla facciata ai gradini che davano accesso al presbiterio, 18,14 m per 9 in larghezza. Il presbiterio si sviluppava in lunghezza per 10,90 metri, la larghezza, rispetto alla navata, si restringeva fino a misurare 6,60 metri. La facciata, alta 10,37 m. era a capanna e il *frontone* era decorato da una semplice cornice in pietra. La porta d'ingresso era fiancheggiata da due finestre, altre due, più ampie, erano poste sopra le prime. Oltre a queste, contribuivano all'illuminazione della chiesa due finestre sulla parete meridionale, mentre quella settentrionale era cieca. All'interno della navata si trovavano tre altari: uno, in pietra di Custoza e decorato con inserti in marmo era appoggiato alla parete di destra ed era dedicato alla Vergine; altri due, simili all'altare maggiore, stavano ai lati dell'arco che dava accesso al presbiterio. Questi avevano due nicchie nelle quali erano custodite le statue in legno di S. Francesco di Paola e di S. Cristoforo. La torre campanaria, dalla forma quadrata, aveva il lato di 2,06 metri e un'altezza di 17,30. L'esterno, all'altezza del pavimento della cella che ospitava le tre campane, era ornato da una cornice sulla quale si appoggiavano le quattro arcatelle sormontate da una seconda cornice che faceva da base al tetto di tegole¹³.

Dalla lettura del carteggio custodito presso l'archivio parrocchiale del Torresino appare evidente la divergenza di interessi tra la Fabbriceria del Torresino e i compatroni: la preoccupazione della prima era quella di riuscire a mantenere agibile il luogo di culto caro ai parrocchiani anche per la qualità delle opere in esso contenute; i secondi, invece, non ritenevano di dovere impegnare il loro patrimonio nei restauri della chiesa. Nel 1853, i conflitti sfociarono in una causa contro i Mocenigo Soranzo che durò sei anni¹⁴: la prima sentenza fu favorevole alla Fabbriceria, ma le due suc-

¹² APT, *S. Michele*, b. 1, f. 1, sono conservati due disegni dettagliati, uno in scala 1:20 e uno in scala 1:50, oltre ad altri schizzi. La descrizione della pianta si trova in GRINZATO, *Memorie sulle chiese... cit.*, p. 31. Mentre per l'alzato e per gli arredi l'unica fonte sono gli appunti raccolti dal Grinzato stesso per scrivere il suo opuscolo (APT, *S. Michele*, b. 1, f. 2, *Descrizione succinta*).

¹³ APT, *S. Michele*, b. 2, f. 3, *Descrizione succinta*.

¹⁴ APT, *S. Michele*, b. 3, f. 1, 8 novembre 1863, lettera di Francesco Grinzato. I fabbricieri, per perorare la loro causa si appoggiarono al documento di vendita del 1656 (ASVe, *Notarile*, b. 11125, cc. 132r, 133v) che tra gli obblighi del compratore riporta: *contribuir ogni anno al medesimo Curato ducati ottanta, e lasciar per suo uso la Casa, et cortile con loro habentie e pertinentie, e di lasciar per beneficio spirituale de' Popoli sempre libera la Chie-*

cessive assolsero i compatroni da ogni loro obbligo verso la chiesa.

Le cose non migliorarono quando la proprietà passò alla famiglia Asse-
reto, anzi i nuovi proprietari occuparono abusivamente anche la zona della
chiesa¹⁵. Anche in questo caso la controversia si risolse in due sentenze
favorevoli, in questo caso, alla Fabbriceria del Torresino.

Finalmente, il 2 luglio 1864, il parroco poté prendere possesso della
chiesa. In quell'occasione fu redatto uno scritto con la descrizione delle
condizioni in cui versavano l'edificio e gli affreschi; al sopralluogo erano
presenti anche Andrea Gloria, allora direttore del Museo Civico, i fabbri-
cieri e il capomastro Luigi Fabris. Dalla relazione emerge che la cappella
Bovi, prima della ristrutturazione¹⁶, aveva il *coperto a travatura non sof-
fittato*, il pavimento era in mattoni e appariva guastato dal tempo e dall'u-
midità che saliva dal terreno. La stessa umidità e la salsedine del muro ave-
vano cagionato danni all'affresco raffigurante la *Natività* e l'*Adorazione dei
Magi*. Ancora più deteriorata si mostrava l'*Ascensione* che aveva anche per-
duto una parte a causa dell'apertura di una porta *posteriormente eseguita*.
Notevoli danni avevano subito pure i dipinti della parete dell'arco, mentre
i comparti del sottarco erano in buono stato di conservazione. Sulla parete
interna dell'arcata, dalla parte dell'attuale abside, si riconoscevano alcuni
dipinti quantunque coperti di bianco¹⁷.

Sulla parete settentrionale dell'antica chiesa si potevano ammirare *pari-
menti a fresco la Madonna col Bimbo tra due santi, opera di antico e maes-
tro pennello, difesa da un piccolo tetto, ed a' suoi fianchi erano presenti
ulteriori partimenti con altri Santi, opere queste meno pregevoli, talune di
pennello più recente, guaste assai. Colla distruzione della chiesa ... spar-
vesi con molta probabilità altri suoi affreschi*¹⁸.

Le dimensioni dell'edificio (formato dalla cappella Bovi e dall'abside
semicircolare costruita successivamente alla demolizione) si rivelarono trop-
po anguste per le attività della comunità religiosa, quindi si iniziò a elabo-
rare delle soluzioni di ampliamento. Uno dei primi progetti, poi abbando-
nato, prevedeva la costruzione di un edificio perpendicolare all'area della

*sa predetta, Sacristia, Sacrato, Campanile, transiti, conservar e mantener il tutto in conzo,
e colmo, e provista la chiesa delle cose necessarie al culto Divino conforme al solito.*

¹⁵ APT, *S. Michele*, b. 3, f. 1, il fascicolo conserva gli atti di questa disputa.

¹⁶ La struttura caratteristica della cappella, con lo spiovente del tetto che si abbassava
verso l'esterno è ancora visibile all'interno, guardando la forma degli affreschi. Un disegno
relativo a questo periodo (APT, b. 3, f. 4) mostra l'aspetto esterno con la porta centrale affian-
cata a destra da una finestra dalla forma quadrata.

¹⁷ Le pareti della chiesa erano state imbiancate nel 1792 per volere del parroco Andreis.
I dipinti della cappella si salvarono dallo scialbo grazie al tempestivo intervento di Tomma-
so Soranzo, uno dei compatroni (GRINZATO, *Memorie...* cit., p. 31).

¹⁸ APT, *S. Michele*, b. 3, f. 4, 2 luglio 1864, relazione firmata da F. Grinzato.

chiesa demolita: il lato orientale si sarebbe appoggiato alla parete della cappella, quello opposto avrebbe continuato la linea dell'antica facciata, la parte terminale del presbiterio avrebbe toccato la parete meridionale della vecchia navata, di conseguenza il prospetto si sarebbe affacciato sulla riviera San Michele (oggi Tiso da Camposanpiero).

Tra i lavori da eseguirsi con urgenza rientravano soprattutto quelli di conservazione dei dipinti che, vittime dell'umidità, deperivano inesorabilmente. Nel 1871 la Commissione Conservatrice ricevette l'offerta del pittore Müller che si propose per eseguire lo stacco degli intonaci e per porli poi su *incanniccato*. Andrea Gloria, che apprezzava le capacità del pittore, propose al parroco del Torresino lo stacco della celebre *Madonna* e di qualche altro affresco¹⁹. Non sembrano esserci notizie sul motivo del fallimento del progetto.

L'interesse della Commissione Conservatrice per gli affreschi è evidente nelle relazioni del quadriennio 1869-1871²⁰. Nella terza relazione (1871) si rende noto che la Commissione si offriva di sostenere le spese relative ai lavori, nel dubbio che la Fabbriceria non avesse i mezzi necessari. Alla proposta seguì un netto rifiuto della Fabbriceria che provvide essa stessa alle riparazioni e, in breve, riaprì l'oratorio al pubblico culto²¹. L'oratorio così restaurato e ampliato fu dedicato alla Beata Vergine di Lourdes e continuò ad essere officiato per anni.

Ancora una volta i lavori non furono sufficienti a fermare l'inesorabile degrado dei dipinti. Nel 1874 era l'affresco dell'*Ascensione* che versava nelle condizioni peggiori: oltre alle croniche infiltrazioni, una fenditura sul muro si ingrandiva sempre più, minacciando di farlo crollare²².

Agli inizi del 1875 si riunì, nella chiesa di S. Michele, una commis-

¹⁹ APT, b. 3, f. 5, lettera di Andrea Gloria, 28 febbraio 1871. Non si è trovata risposta (se mai ce n'è stata una) alla richiesta del Gloria.

²⁰ Commissione Conservatrice dei Pubblici Monumenti della città e Provincia di Padova, I Statuto, II *Relazioni dei lavori incoati e condotti a termine dalla Commissione durante gli anni 1868, 1869, 1870, 1871*, Padova 1872, pp. 19, 51.

²¹ APT, b. 3, f. 1, *Documenti e Memorie*. Gli appunti del Grinzato alla data del 7 febbraio 1871 riportano: *Carte relative al restauro che disponevasi fare della Cappella di S. Michele la Commissione Conservatrice de' Pubblici Monumenti col dispendio di £ 172.23, quale restauro non ebbe luogo perché la Commissione voleva fare da sé senza la dipendenza della Fabbriceria, e perché si sperava che un restauro più conveniente (...) fosse praticato dai Patroni Conti Soranzo. Il che non avendo luogo la Fabbriceria fece un sufficiente restauro coi mezzi propri.*

²² APT, b. 3, f. 5. Francesco Grinzato inviò una lettera alla Commissione Conservatrice il 29 dicembre 1874, invitandola ad occuparsi dello stacco dell'affresco. In cambio del lavoro svolto, la Fabbriceria sarebbe stata disposta a cedere il dipinto al Museo. Nella stessa lettera si anticipa la volontà di elevare le pareti laterali dell'oratorio e di erigere una nuova facciata, della quale si allega uno schizzo.

sione al fine di esprimere un parere sulle proposte della Fabbriceria. Nella relazione stesa dal Selvatico venne evidenziato che la parete segnalata era effettivamente la peggio conservata, ma rigonfiamenti e screpolature dell'intonaco interessavano anche gli intonaci degli altri affreschi. Si auspicava, quindi, uno stacco anche per gli altri dipinti. Sorgeva però un altro problema: i muri erano così impregnati di salsedine non erano di certo la sede più adatta per ricollocare i dipinti dopo il restauro. Fu in questa occasione che si diede l'incarico al pittore Antonio Bertolli di fare un sopralluogo nella cappella²³ e, in seguito a questo di staccare i dipinti²⁴.

Il lavoro sull'affresco dell'*Ascensione* fu iniziato dal Bertolli, nonostante il Selvatico avesse espresso un parere contrario, preferendo fissare l'intonaco con bullette di rame, nel marzo del 1876²⁵.

Contemporaneamente il parroco e la Fabbriceria del Torresino rispolverarono il progetto di ampliamento dell'oratorio sviluppando l'abside verso sud, fino alla parete dell'antica chiesa. I progetti prevedevano la costruzione di una facciata in stile neogotico e l'innalzamento delle pareti laterali. La realizzazione fu molto semplificata rispetto ai progetti. Durante i lavori fu aperta una porta per mettere in comunicazione l'abitazione del parroco con la cappella, questo rese necessario la posa del frammento della *Crocifissione* in una posizione più elevata rispetto alla precedente²⁶.

Nel 1877 il Grinzato incaricò il Bertolli di eseguire un sopralluogo nell'ex navata per appurare le condizioni degli affreschi. Il resoconto steso in quell'occasione confermò le preoccupazioni del parroco: l'intonaco era quasi completamente staccato dal muro. Questo, se da un lato pregiudica-

²³ ASPd, *Atti Comunali*, b. 2597, tit. XIII, lettera di P. Selvatico, 16 gennaio 1875.

Nello stesso anno una perizia fu stesa da Angelo Sartori su incarico della Prefettura di Padova (ASPd, *Atti Comunali*, b. 2591, tit. VI).

²⁴ Il primo preventivo, presentato dal Bertolli il 13 maggio 1875, prevedeva lo stacco dei dipinti delle pareti ovest e nord, la loro sistemazione su telaio di larice, la costruzione di un nuovo muro leggermente scostato da quello preesistente, la demolizione del muro guasto ed infine la sistemazione dei pannelli sulla nuova parete (ASPd, *Atti Comunali*, b. 2597, tit. XIII).

²⁵ Il Bertolli comunicò l'inizio dei lavori con una lettera datata 5 marzo 1876, il pannello fu poi ricollocato nella sede originaria il 24 maggio dello stesso anno. Il progetto iniziale subì alcune modifiche in opera a causa della scarsa solidità della parete e di una delle travi in legno del soffitto che, minata dai tarli, al momento dell'ancoraggio del pannello non riuscì a sostenere il peso eccessivo e crollò. La spesa finale di 470 lire a favore del restauratore e di 113,70 lire per i lavori urgenti eseguiti dal muratore fu sostenuta dalla Commissione Conservatrice essendo la Fabbriceria notoriamente priva di mezzi (ASPd, *Atti Comunali*, b. 2597, tit. XIII, il mandato di saldo è datato 28 agosto 1876).

²⁶ L'intervento era già stato prospettato nel 1875 dal Bertolli. Durante i recenti restauri il dipinto, che era stato staccato e temporaneamente riposto nei depositi del Museo Civico, è stato ricollocato nella posizione ottocentesca, nonostante la porta sia stata murata.

va la stabilità dei dipinti, dall'altro era vantaggioso nell'eventualità di uno stacco che avrebbe potuto essere eseguito con una spesa minima²⁷. L'intervento tanto caldeggiato dal Bertolli non fu eseguito, ma nel tentativo di proteggere gli affreschi fu eretta la piccola costruzione ad uso di sagrestia che ancora oggi si trova all'interno del cortiletto.

Nell'aprile del 1879 si diede inizio all'ampliamento verso sud dell'oratorio: fu così creata un'apertura sull'abside semicircolare e costruita una nicchia sulla parete di fondo ad imitazione della grotta di Lourdes. Per il pavimento furono scelte delle mattonelle in marmo artificiale da posarsi a spina di pesce²⁸. I lavori riguardanti il soffitto e il tetto, pagati dalla Commissione, furono terminati quattro anni dopo²⁹.

Ma le polemiche non erano ancora terminate. La Commissione Conservatrice era ancora preoccupata per le condizioni degli affreschi che non avevano ricevuto vantaggi dalle migliorie apportate all'edificio. Anzi, si aggiungeva il problema del fumo che si sprigionava dalle luminarie accese durante le funzioni religiose che andava ad annerire i dipinti. Fu così proposto ai fabbricieri la costruzione di un muro divisorio tra la cappella Bovi e la nuova aula, con prevedibile rifiuto da parte della Fabbriceria³⁰. La controversia non è documentata, ma dovette durare a lungo se nel 1886 il parroco scriveva al prefetto per porre fine a qualsiasi divergenza. Suggerì, infatti, un compromesso: il muro divisorio poteva essere innalzato al di là dell'arco, ma si sarebbe dovuta riparare l'area dell'antica chiesa con un tetto. Solo così sarebbe stato garantito l'utilizzo del locale da parte dei parrocchiani³¹. Le trattative sembrano insabbiarsi, non vi è risposta a questa proposta, nessuno di questi ultimi progetti fu portato a termine.

I progetti del XX secolo (1928-1958)

Nei primi decenni del secolo successivo le condizioni di San Michele tornarono a preoccupare gli organi che avevano autorità ed interesse (anche se non sempre per gli stessi motivi) sulla chiesa: la Fabbriceria del Torre-

²⁷ APT, usta 3, fasc. 5. Nella lettera (datata 5 gennaio 1878) il Bertolli preventiva una spesa di 130 lire per staccare la *Madonna tra Santi* (quella attribuita al Cennini) e di 350 lire per gli altri dipinti.

²⁸ APT, busta 3, fasc. 7, 21 maggio 1879, *Sunto di Perizia...* eseguito da Luigi Fabris.

²⁹ Il carteggio, seguito la fine dei lavori, esplicita la rottura dei rapporti tra la Prefettura di Padova e la Fabbriceria che non ammetteva più ingerenze negli affari riguardanti l'oratorio (APT, busta 3, fasc. 1).

³⁰ APT, *S. Michele*, b. 3, f. 9, marzo 1886.

³¹ APT, *S. Michele*, b. 3, f. 9, 28 aprile 1886.

sino, la Soprintendenza di Venezia, il Museo Civico di Padova e il Comune di Padova. A questi, negli anni Cinquanta, si aggiunse anche la Curia³².

I lavori, effettuati non molto tempo prima, non erano riusciti a risolvere il cronico problema: l'inesorabile salita di umidità dal terreno che aggrediva anche le pareti di recente costruzione.

Nell'aprile del 1928 Gino Fogolari, visitando la chiesa, vi trovò le pareti bagnate *da lento gocciolare* dal tetto che aveva provocato il formarsi di uno strato di salso in alcune zone. La parte inferiore delle pareti era *inzuppata* dall'umidità che saliva dal terreno ed era ricoperta da uno strato di muffa. Il generale deperimento riscontrato dal Fogolari interessava anche gli affreschi della parete nord della chiesa. Questi, infatti, dopo la caduta del piccolo tetto che li riparava, erano di nuovo esposti alle intemperie. Nemmeno l'abside di recente costruzione (*che recava l'obbrobrio di una finta grotta di Lourdes*) era stata risparmiata dall'umidità³³.

La relazione del Fogolari aveva certamente riportato l'attenzione su San Michele, ma i lavori tanto auspicati non poterono essere eseguiti in fretta, con la conseguenza che nel 1929 l'oratorio fu chiuso al pubblico³⁴.

Dieci anni più tardi la Soprintendenza di Venezia ricevette un sollecito da parte del Ministero dell'Educazione Nazionale³⁵ al quale rispose tempestivamente dichiarando di stare preparando un piano di restauri che, oltre a salvaguardare gli affreschi, doveva mettere *in luce* la parte originaria dell'architettura³⁶.

A novembre dello stesso anno Sergio Bettini, che era stato proposto come Ispettore Onorario, riferì: *la cappella è in condizioni disperate. È diventata un nido di topi e pipistrelli. Non ci sono vetri alle finestre. Parte del soffitto è crollata; il resto pericola e lascia piovere allegramente ... tuttavia gli affreschi sono interessanti ... Quindi sarebbe un buon acquisto, per questo Museo, se si potesse ottenere di trasportarveli*³⁷. La proposta,

³² Il lungo carteggio è conservato nell'archivio della Soprintendenza di Venezia (ASBASVO, Padova, Oratorio di San Michele, busta 233, coll. provv.)

³³ ASBASVO, *S. Michele*, lettera di Gino Fogolari, datata Padova 18 aprile 1928. Per ovviare al problema dell'umidità infiltrata dal terreno propose l'inserimento di mattoni catramati alla base delle pareti.

La relazione fu resa nota dall'Ispettorato ai Monumenti e Scavi per i Distretti di Padova e Piove di Sacco alla Soprintendenza all'arte Medievale e Moderna di Venezia che sollecitò la fabbriceria del Torresino ad occuparsi della conservazione della chiesetta, alla quale avrebbe partecipato la Soprintendenza stessa.

³⁴ *Quale nuova sede degli affreschi di Jacopo da Verona?*, "Il Gazzettino sera", 13/14 febbraio 1954.

³⁵ ASBASVO, *S. Michele*, 5 gennaio 1939.

³⁶ ASBASVO, *S. Michele*, 13 gennaio 1939.

³⁷ ASBASVO, *S. Michele*, 27 novembre 1939. La proposta di staccare gli affreschi ebbe

sottoposta al parere della Soprintendenza, fu accettata a patto che le spese dell'intervento fossero a carico del Comune di Padova³⁸ il quale non rifiutò il proprio contributo economico³⁹.

Il progetto, sebbene gradito da tutte le parti, dovette essere abbandonato per l'incombere della guerra⁴⁰.

Durante il periodo bellico non solo il programma di salvaguardia fu rimandato, ma il complesso fu occupato da uno sfollato che adibì i locali a falegnameria e a rivendita di legna da ardere, e che pagava regolare affitto al parroco del Torresino. Finita la guerra, il fatto fu denunciato sia dal soprintendente Forlati⁴¹, sia dai quotidiani locali⁴², entrambi preoccupati per i danni che una tale attività poteva arrecare agli affreschi. I loro timori non erano infondati: il falegname, nella piccola sagrestia, aveva piantato dei chiodi sull'intonaco dipinto, vi aveva installato una rete elettrica volante ed aveva infisso una sega a nastro proprio sull'affresco di una delle Madonne. Gli sforzi di sfrattare il falegname Pittorello durarono diversi anni e si scontrarono con la caparbità dell'artigiano che, tra richieste di indennizzo e tentativi di smuovere la pietà altrui tirando in ballo i piccoli figli, riuscì a tenere aperta la sua bottega per almeno altri tre anni.

Quando nel 1951 la chiesa fu finalmente liberata dall'occupazione del falegname (abusiva secondo il comune, regolare secondo il parroco del Torresino), si ricominciò a pensare seriamente alla salvaguardia degli affreschi, ma a questo punto sorse una nuova controversia. La proprietà dell'edificio e, di conseguenza i diritti sugli affreschi, era rivendicata contemporaneamente dalla Curia e dal Comune di Padova. La prima ne rivendicava il possesso per avere per anni officiato nella chiesa che era stata dichiarata sussidiaria di quella del Torresino e non intendeva perciò consentire che gli affreschi fossero staccati e trasportati nelle sale del Museo, com'era intenzione del Comune che si professava il legittimo proprietario dell'edificio.

delle conseguenze funeste per la conservazione e dei dipinti e dell'edificio. Come verrà spiegato più avanti, il mancato accordo tra le parti dilazionerà nel tempo interventi che erano invece improcrastinabili.

³⁸ ASBASVO, *S. Michele*, 29 novembre 1939.

³⁹ ASBASVO, *S. Michele*, 7 dicembre 1939. Solo due anni dopo, il Bettini poté chiedere alla Soprintendenza un preventivo di spesa per gli stacchi (17 marzo 1941), la quale, impegnata in lavori più urgenti, lo delegò ad affidare il lavoro ad un privato (20 marzo 1941).

⁴⁰ ASBASVO, *S. Michele*, 12 dicembre 1939. Il Bettini informò la Soprintendenza di essere stato richiamato alle armi e di conseguenza di non potere portare a termine il progetto.

⁴¹ ASBASVO, *S. Michele*, 26 dicembre 1946. Il Forlati aspirava a staccare gli affreschi e ad esporli in una sede diversa, ma lo preoccupava quello che più lo preoccupava era l'ingente spesa richiesta.

⁴² *Un tempio dell'arte profanato*, "La voce", 18 giugno 1947.

Il lungo carteggio tra i due è caratterizzato da toni, da trattative, da proposte di scambio, ma anche dal fallimento di tutte le profferte.

In questa controversia la Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte si inserì come mediatore per far arrivare ad un accordo le due parti, prospettando la demolizione delle pareti superstiti della chiesa in modo che la Curia potesse impiegare l'area per nuove costruzioni, a condizione che gli affreschi fossero staccati e consegnati al Museo Civico⁴³. Le trattative durarono per anni⁴⁴. Mons. Barzon, consapevole che i dipinti non potevano stare in quelle condizioni, avanzò l'idea di collocare i dipinti staccati nella vicina chiesa del Torresino adducendo anche motivi di carattere affettivo e devozionale. Ma la proposta di una sistemazione in un ambiente barocco non fu accolta di buon grado, dal Fiocco prima, e da V. Moschini poi; solo la Soprintendenza espresse il proprio benestare per questa soluzione⁴⁵.

L'anno successivo la mediazione della Soprintendenza si concretizzò in una nuova proposta tendente a porre fine all'annosa questione. Al Barzon fu presentato un programma articolato in tre punti: 1) la Soprintendenza stessa si sarebbe occupata dello stacco; 2) i pannelli si sarebbero potuti trasportare in una sala del Vescovado più adatta della chiesa del Torresino; 3) si sarebbe chiesto al Ministero di svincolare il complesso architettonico dell'antica chiesa per poterlo demolire ed avere la possibilità di costruire sull'area ottenuta⁴⁶. Il vescovo replicò alla Soprintendenza sostenendo l'inapplicabilità di ciò che era stato prospettato: le sale del Vescovado, già saturate, non erano in grado di accettare ulteriori opere; se la sistemazione nella chiesa del Torresino non fosse stata gradita egli avrebbe potuto mettere a disposizione la più consona chiesa dei Servi⁴⁷.

Nel maggio del 1954 si stese finalmente un preventivo di spesa⁴⁸, ma i lavori furono di nuovo rimandati a causa della rinnovata controversia sulla proprietà che era ancora incerta nel 1953, controversia che si risolse solo nel 1958⁴⁹.

⁴³ ASBASVO, *S. Michele*, 2 febbraio 1951.

⁴⁴ ASBASVO, *S. Michele*, 10 marzo 1953. Nella lettera, inviata dalla Soprintendenza, si porta, come prova del possesso della chiesa da parte del Comune, il gran dispendio economico sostenuto dal 1870 dal Comune stesso per restaurare sia la parte muraria sia quella pittorica. I lavori erano stati curati dalla Fabbriceria del Torresino e dalla Commissione Conservatrice dei Pubblici Monumenti senza alcun intervento della Curia.

⁴⁵ ASBASVO, *S. Michele*, 10 marzo 1953, 9 ottobre 1953, 3 novembre 1953.

⁴⁶ ASBASVO, *S. Michele*, 7 aprile 1954.

⁴⁷ ASBASVO, *S. Michele*, 7 maggio 1954.

⁴⁸ ASBASVO, *S. Michele*, 20 maggio 1954. La spesa prevista di 200.000 lire prevedeva la rimozione degli intonaci cementizi, la divisione dei dipinti in settori, l'applicazione dei pannelli su tela e in seguito su telai rigidi, l'integrazione e il restauro pittorico.

⁴⁹ Non è chiaro come mai in questa contesa non sia emersa la ricerca al catasto fatta

Grazie all'intervento dell'Ente Provinciale per il Turismo, che stanziò la somma di 800.000 lire, si poté dare inizio ai lavori il 5 novembre 1958. L'incarico fu affidato al restauratore Giuseppe dal Punta, che eseguì il lavoro in maniera tale da scatenare le ire del soprintendente Rusconi. Questi scrisse una lettera infuocata al restauratore lamentando che alcuni affreschi erano stati *restaurati in gran fretta ed in modo non certo lodevole e non certo corrispondente all'alto prezzo pagata* (620.000 lire). Le lacune erano state *malamente stuccate. I giunti dei pannelli trasparivano nella parte anteriore dei dipinti grandi. Uno degli affreschi che, come gli altri doveva venire consegnato in supporto, era stato, invece, malamente inchiodato su quattro tavolacce che costituivano probabilmente il coperchio di una cassa*⁵⁰.

Dopo lo stacco i pannelli furono lasciati all'interno della cappella in preda all'umidità che continuava ad aggredire l'edificio. Già qualche anno dopo si evidenziavano i danni causati dall'umidità che avevano vano il precedente intervento di salvaguardia⁵¹. Il degrado fu confermato dal Muraro nel 1966 che notò anche un imbiancamento delle pitture dovute al contributo di alcuni fotografi che avevano lavato le pareti⁵².

Dopo qualche tempo i pannelli furono trasportati nei depositi dei Musei Civici dove furono alloggiati senza numero d'inventario e senza indicazione della provenienza.

La decorazione della navata

Il primo a parlare della decorazione della chiesa di S. Michele fu il Rossetti: nella sua *Descrizione* ricorda che i dipinti si stendevano su due registri sovrapposti. Ai piedi dei *varj Santi con diverse Madonne* stavano inginocchiati dei devoti, tra i quali era possibile riconoscere degli appartenenti alla famiglia carrarese⁵³.

Una descrizione più dettagliata, ma necessariamente circoscritta alla

eeguire dal Museo Civico di Padova il 13 ottobre 1954, nella quale si dimostra che l'oratorio di San Michele fu "di pertinenza della Fabbriceria del Torresino fino al 1879, passato poi al Comune con nota n° 109 del 1879 per decreto n°85/2179 del 1879 della R. Prefettura". Copia del documento è conservata nell'archivio del Settore Edilizia Monumentale del Comune di Padova.

⁵⁰ ASBASVO, *S. Michele*, 12 agosto 1959.

⁵¹ ASBASVO, *S. Michele*, 3 agosto 1962.

⁵² ASBASVO, *S. Michele*, 22 febbraio 1966.

⁵³ G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, 2° ed., Padova 1776, pp. 148-149.

parete settentrionale, fu redatta dal Bertolli in una sua relazione sullo stato degli affreschi⁵⁴.

Le fonti scritte sono confermate da alcune fotografie scattate prima dello stacco. Grazie a questi documenti oggi è possibile ricostruire, anche visivamente, il mosaico venutosi a creare dopo la suddivisione in pannelli dell'intonaco dipinto.

La zona più vicina alla facciata era già perduta all'epoca del sopralluogo del Bertolli, dalle dimensioni della lacuna si può supporre che vi fossero due pannelli nella parte inferiore e due in quella superiore. Subito dopo la lacuna, si trovava la *Madonna dell'Umiltà tra i Santi Giacomo e Antonio abate*, oggi attribuita al Cennini⁵⁵. Lo stato di conservazione, migliore rispetto agli altri pannelli, fa supporre che sia questa la *Madonna col Bambino* che tanto interesse suscitava nella Fabbriceria e nella Commissione Conservatrice⁵⁶. Alla destra di questo, un pannello più piccolo mostra un frammento di una *Madonna col Bambino*⁵⁷ così lacunoso da non permettere alcun giudizio. La posizione della Vergine, tutta sul lato sinistro, fa pensare ad una terza figura, ma sulla destra non resta che un'ombra rossiccia non definibile. Il registro inferiore si completa con una *Madonna dell'Umiltà incoronata da angeli, tra due Santi e devota*⁵⁸. La parte centrale e il bordo del dipinto sono interessati da ampie lacune: il corpo della Vergine e la testa del santo di sinistra sono completamente perdute. Ai piedi del santo di sinistra (S. Giovanni?) è inginocchiata una piccola devota che attrae non certo per la sua bellezza, ma per il pungente realismo del suo volto. Sul registro superiore si era conservato un frammento nel punto di incontro tra due riquadri: del primo rimane solo la figurina di un devoto in preghiera appoggiato alla cornice di separazione; al di là della cornice si staglia l'imponente figura di un angelo (forse S. Michele, ma la mancanza, o la perdita, degli attributi non consente un'identificazione sicura) la cui mano è rivolta al suo protetto in atto di preghiera⁵⁹. Sul pannello sono evidenti i

⁵⁴ ASPd, *Atti Comunali*, b. 2591, tit. IV, 9 febbraio 1875. L'elenco dei soggetti corrisponde ai pannelli conservati nei depositi.

⁵⁵ Affresco staccato, cm 250 x 182, Musei Civici, Museo d'Arte.

⁵⁶ Per la biografia sul dipinto si veda la scheda di E. COZZI, *Cennino Cennini(?)*. *Madonna dell'Umiltà tra S. Giacomo e S. Antonio abate*, in *Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di D. BANZATO-F. PELLEGRINI, PADOVA, MUSEI CIVICI 1989, Roma 1989, p. 85 = *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. SGARBI, Padova 2000-2001, Milano 2000, pp. 352, 353.

⁵⁷ Affresco staccato, cm 136 x 110, Musei Civici, deposito.

⁵⁸ Affresco staccato, cm 304 x 212, Musei Civici, Museo d'Arte.

⁵⁹ Affresco staccato, cm 141 x 194, Musei Civici, deposito.

pessimi risultati che scatenarono le ire del Rusconi⁶⁰: il restauratore riempì la lacuna grossolanamente, dai bordi dei fori più piccoli fuoriesce della tela sfilacciata, le borchie utilizzate per fissare l'affresco alle tavole sono ben visibili, non solo sul bordo del pannello, ma anche sulla parte centrale.

Questi ultimi due dipinti si appoggiano alla parete semicircolare della prima abside che taglia il soggetto superiore. Al di là della parete, infatti, ancora nella sede originaria, si indovina la figura di una Madonna in trono (mutilata dalla costruzione del muro) alla quale è affiancata una non meglio identificata santa. Ai piedi di quest'ultima, due piccoli chierici pregano in direzione della Vergine⁶¹. Nel registro inferiore, tra l'arco d'accesso alla cappella e una apertura ora murata, è inserita la monumentale figura di un santo agostiniano⁶² che con la sua mole geometrica riempie tutto lo spazio dell'edicola triloba in cui è inserito. Sull'intonaco sono evidenti i colpi inferti a fine Settecento per fare aderire lo scialbo, con lo stesso scopo fu raschiata anche l'aureola. Dalla parte opposta era dipinta una *Crocifissione* della quale oggi non rimane che un frammento raffigurante la parte inferiore del Crocifisso, ai lati del quale si vedono i manti di due figure (con ogni probabilità la Vergine e S. Giovanni). In basso, il bel profilo della Maddalena, nonostante la materia pittorica sia molto rovinata, risalta per la delicatezza dei lineamenti, per la morbidezza dell'incarnato e per la meticolosità con cui sono dipinti i sottili capelli con i quali la santa sfiora i piedi del Cristo⁶³.

La decorazione della chiesa di San Michele fu, probabilmente, l'ultimo atto della storia della pittura a fresco del Trecento Padovano. La ricostruzione, benché necessariamente limitata ad una porzione della parete settentrionale della navata, riesce ad evocare l'importanza e la bellezza del progetto decorativo⁶⁴.

Questo gruppo di affreschi, riassegnati ora con certezza alla chiesa di San Michele, gettano una nuova luce sulla figura di Jacopo da Verona. La sua attività a Padova è stata, finora, circoscritta alla presunta, ma ormai accettata, formazione presso Altichiero e alla decorazione della cappella Bovi (se si escludono alcune attribuzioni discusse e discutibili). Le affini-

⁶⁰ Vedi nota 50.

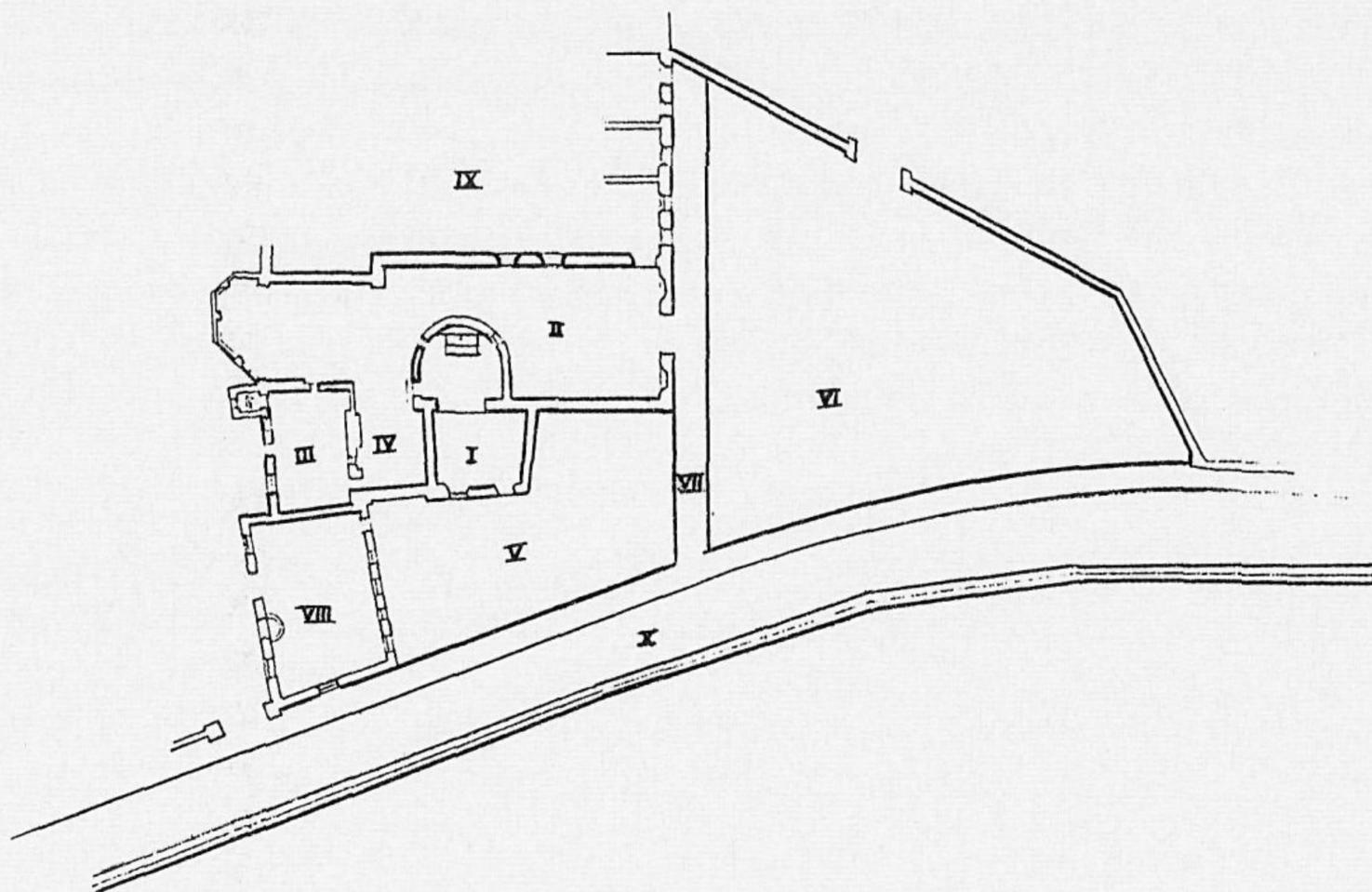
⁶¹ Affresco, cm 136 x 110, Musei Civici, deposito.

⁶² Va ricordato che i monaci Agostiniani di Carceri d'Este ebbero il possesso della chiesa dal 1225 al 1407.

⁶³ Per le vicende sullo spostamento del dipinto vedi nota 26.

⁶⁴ Dal confronto tra le fotografie scattate prima dello stacco e i dipinti ho ricavato un disegno che riproduce la disposizione degli affreschi sulla parete (tav. II).

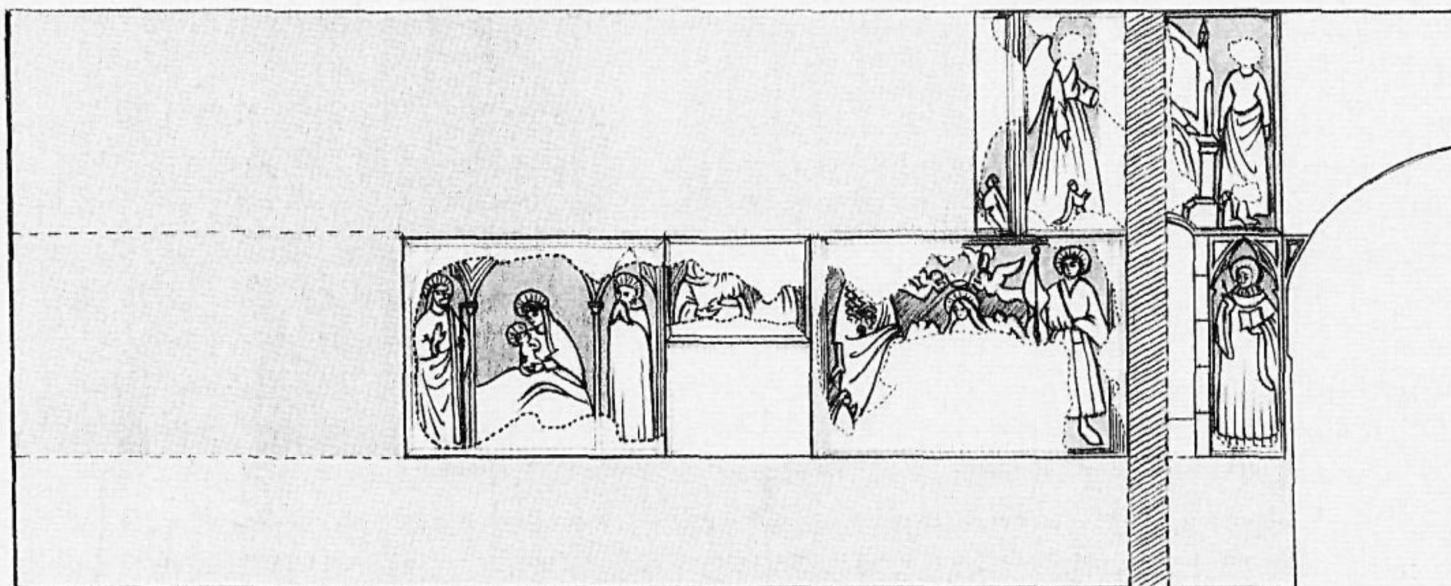
LA CHIESA DI SAN MICHELE A PADOVA



Tav. I - Pianta del complesso di S. Michele dal 1816 al 1876 (scala 1:50): I. Oratorio; II. Area della chiesa; III. Sagrestia; IV. Area della torre campanaria; V. Sagrato dell'Oratorio; VI. Area del sagrato della Chiesa; VII. Sigillo che chiudeva l'ingresso all'ossario sotterraneo; VIII. Scuderia; IX. Abitazione privata; X. Riviera Tiso da Camposanpiero.

Leggenda:

-  = decorazione perduta definitivamente
-  = area di appoggio della parete semicircolare
-  = lacune



Tav. II - Riproduzione della decorazione della parete settentrionale della chiesa di S. Michele.

tà stilistiche dei dipinti della chiesa⁶⁵, che non mancano di richiami precisi alle *Storie della Vergine*, e la testimonianza del Brandolese⁶⁶ permettono di ampliare il corpus del pittore.

L'ampiezza dell'impresa presume la presenza di una bottega gravitante attorno alla figura di Jacopo da Verona. La personalità del pittore acquista dunque una diversa statura nel panorama culturale padovano: Jacopo da Verona fu un artista affermato, titolare di un cantiere commissionatogli dalla famiglia più importante della città.

⁶⁵ La ieraticità dei personaggi religiosi in contrapposizione con l'accentuato realismo dai toni caricaturali, l'uniformità di espressione dei volti, il rigido panneggio delle vesti che nasconde l'anatomia dei corpi, le proporzioni delle figure come viste da-sotto-in-su e le sottili mani affusolate possono essere considerati "motivi-firma" del pittore veronese.

⁶⁶ P. BRANDOLESE, *Pitture, culture, architetture e altre cose notabili di Padova nuovamente descritte*, Padova 1795, pp. 148-149. Prima che i dipinti scomparissero sotto uno strato di intonaco, nel 1792, in più luoghi compariva la firma del pittore: *Opus Jacobi de Verona*.

ANDREI BLIZNUKOV

Per Pietro Damini

Il quadro dell'*Annunciazione* che vorrei qui segnalare si trova attualmente nella collezione del Museo Puškin di Mosca¹ (fig. 1). Acquistato per il museo nel 1984 dalla collezione di O. V. Sviričkovskaja a Mosca il quadro è stato attribuito da Viktoria Markova ad un ignoto pittore veneziano dell'inizio del Cinquecento², per essere poi schedato dalla stessa studiosa nell'ultima edizione del catalogo del museo moscovita come di un ignoto veneziano del Cinquecento³. Questa interpretazione potrebbe essere spiegata con la chiara matrice veneta dello stile dell'autore del dipinto e con gli evidenti richiami agli stilemi dell'arte veneziana del Cinquecento. Non mancano le citazioni esatte dalle diverse opere dei grandi maestri veneziani.

La composizione del quadro fa venire in mente gli scomparti del registro superiore del *Polittico Averoldi* di Tiziano dove è rappresentata appunto la scena dell'Annunciazione⁴. La figura della Vergine richiama anche la Madonna dipinta dallo stesso Tiziano nell'*Annunciazione* della Cappella Malchiostro del Duomo di Treviso⁵; mentre la tipologia somatica e lo scorcio del volto della Vergine dipendono dalle opere giovanili di Tiziano, come per esempio la cosiddetta *Madonna Bache* (New York, Metropolitan Museum of Art). Un taglio compositivo praticamente identico lo troviamo nell'*Annunciazione* del Moretto (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo)⁶.

¹ V.E. MARKOVA in *Museo statale di Belle Arti Puškin. Catalogo della pittura europea*, Mosca, 1995 (in russo), p. 89, inv. 4419; olio su tela, 53,4 x 86,4 cm. Il dipinto è stato leggermente tagliato al margine sinistro, in basso e forse in alto. Ciononostante la sua composizione non risulta molto alterata dalla manomissione del formato originario. Viste le misure e tipologia, è da ritenere un'opera destinata per la devozione privata.

² V.E. MARKOVA in *Museo statale di Belle Arti Puškin. Mostra delle acquisizioni recenti*, Mosca, 1986 (in russo), p. 70, cat. n. 426.

³ V.E. Markova, in *Museo ...Catalogo... cit.*, p. 89.

⁴ Non essendo una copia puntuale dell'*Annunciazione* tizianesca l'atteggiamento dell'angelo si riferisce chiaramente allo scomparto relativo del *Polittico Averoldi*.

⁵ In questo caso importante notare la somiglianza degli atteggiamenti imprecisati, che vanno in un certo senso contro la rappresentazione razionale dello spazio.

⁶ Di questo quadro esiste una versione, passata anni fa al mercato antiquario londinese, vedi G. Gombosi, *Moretto da Brescia*, Basel, 1943, p. 107, cat. n. 133.



Pietro Damini, *Annunciazione*, metà secondo decennio XVII sec., Mosca, Museo Puškin.

Nello stesso tempo il dipinto palesa evidenti richiami all'arte veneziana della seconda metà del Cinquecento, soprattutto nel modo di interpretare la luce ed il colore. Così l'alone della Madonna e il raggio della luce che scende dal cielo ricordano le opere tarde del Tintoretto, il chiaroscuro movimentato dei panneggi non è pensabile senza gli esempi di Palma il Giovane, infine i gialli della veste dell'angelo, i rossi e i blu freddi dell'abito della Madonna sono carichi di ricordi veronesiani.

La combinazione della rievocazione di semplicità compositiva dell'arte del primo Cinquecento ed il colorismo fondato sugli esempi della seconda metà del secolo fanno pensare ad un artista veneto attivo agli inizi del Seicento ed ancora legato alle esperienze del tardo manierismo. In questa prospettiva il miglior candidato per la paternità del quadro in discussione risulta Pietro Damini, tale idea mi è stata suggerita da Daniele Benati. Infatti, il quadro possiede tutte le caratteristiche inconfondibili dello stile personale dell'artista. Così per la figura dell'angelo, la cui tipologia risulta una specie di firma di Damini, si potrebbe accennare all'*Angelo custode* (Treviso, Museo civico)⁷ o angelo nel *Transito di san Benedetto* (Padova, San

⁷ Vedi D. BANZATO in *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, catalogo della mostra, Milano, 1993, p. 148, cat. n. 21, databile al 1622, molto suggestiva è la coincidenza nel modo di trattare i capelli; la materia cromatica dei panneggi risulta praticamente identica.

Benedetto)⁸, la tipologia della Vergine è ripetuta nel personaggio femminile raffigurato nel *Battesimo di sant'Agostino* (Lovere, Galleria Tadini)⁹ dietro il santo. Il paesaggio dello sfondo, caratterizzato dalla stessa struttura formale e la ripetizione puntuale degli elementi che lo compongono, lo troviamo nel quadro con *Venere che piange Adone* (Venezia, collezione privata)¹⁰.

L'analogia più stretta che riguarda tutti gli aspetti formali del quadro si coglie con l'*Annunciazione* che fa parte della serie dei *Misteri del Rosario* che si trova a Vicenza, nell'omonima cappella della chiesa di Santa Corona¹¹. In questo caso si ripetono il taglio compositivo generale, tipologie somatiche dei volti e lo sfondo paesaggistico. Molto suggestiva è l'analogia nel modo di dipingere le ali dell'angelo, che non solo sono caratterizzate dalla stessa sagoma ma che risultano fatte della stessa materia pittorica nei quadri di Vicenza e Mosca; anche i bianchi della veste della Vergine sono identici in due dipinti. Da notare anche la coincidenza dei particolari minori come il cestino per il cucito o la rappresentazione di gomitoli e tessuti. Molto suggestiva risulta anche l'analogia con le tele degli sportelli d'organo con l'*Annunciazione* che si trovano a Santa Maria in Vanzo a Padova¹².

Nell'arco della breve carriera di Damini l'*Annunciazione* di Mosca potrebbe esser collocata nel momento precoce dell'attività del pittore. Un'incertezza negli scorcì fa pensare ad un quadro giovanile, anche il chiaro-scuro di impronta ancora palmesca suggerisce una datazione piuttosto precoce. La data verso il 1613-1614 proposta da Banzato per la serie dei *Misteri del Rosario* mi sembra accettabile anche per il quadro ora a Mosca.

⁸ D. BANZATO in *Pietro Damini ... cit.*, p. 186, cat. n. 41, databile all'ultima fase del pittore tra il 1625 ed il 1630.

⁹ Vedi D. BANZATO, *Padova 1600-1650*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milano, 2000, I, p. 138, databile al 1625 c. è evidentemente un'opera molto più tarda dell'artista.

¹⁰ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano, 1981, II, ill. 225; o più di recente D. BANZATO, *Padova ... cit.*, p. 141, che lo studioso giudica un'opera precoce senza proporre una datazione precisa.

¹¹ D. BANZATO in *Pietro Damini ... cit.*, p. 17. Dato inizialmente ad Alessandro Maganza i dipinti della serie in realtà testimoniano un certo interesse nei confronti del vicentino che si manifesta soprattutto al piano compositivo.

¹² D. BANZATO in *Pietro Damini ... cit.*, p. 182, cat. nn. 38-39. Quest'ultima opera pur molto più matura ripete non solo la struttura compositiva della versione vicentina precoce ma anche dei particolari dei volti o cestino con il cucito, sostanzialmente identico sembra anche il modo di dipingere i panneggi.

VINCENZO MANCINI

Pittura del Seicento a Padova: un “Francese” pittore di “bagatele”

Che nel corso il diciassettesimo secolo Venezia assuma l'aspetto di un *carrefour* animato dal via vai di artisti di diversa nazionalità ed origine culturale, è un fatto ormai largamente storicizzato dalla critica moderna¹. Accanto a maestri provenienti da altri stati della penisola, immigrati fiamminghi, francesi e tedeschi sono di casa nella metropoli lagunare e vi trovano stimoli culturali, ospitalità e favorevoli opportunità di lavoro².

Per alcuni aspetti diversa sembra invece configurarsi la situazione di Padova verso la metà del secolo. Privata della seduzione emanante dalle glorie artistiche del recente passato che avvolge Venezia, la città universitaria appare meta meno ambita per transiti e soggiorni di studio più o meno prolungati. Oltretutto, lo Studio non ha più la carica di attrazione di alcuni decenni prima su studenti veneziani e stranieri, cause non ultime la mediocrità dei lettori e la turbolenza della vita sociale cittadina.

Nonostante i presupposti meno favorevoli, anche Padova vede insediarsi più di un “foresto”. Non vi è dubbio che la colonia più folta e qualificata sia quella dei pittori emiliani: talmente ricca di protagonisti da avere la capacità di infondere un particolare tono alla pittura padovana nei decenni successivi alla peste del 1630/1.

Elegge Padova a luogo di residenza anche qualche raro artista oltremontano. Tra questi degno di maggiore attenzione è un negletto pittore francese che all'anagrafe risponde al nome di Nadal Plache, ma le cui generalità compaiono nei documenti dell'epoca “corrotte” in diverse dizioni e qualche volta italianizzate in Natale Placchetti.

A fronte della rarità di sue opere giunte fino a noi, si può contare su un sostanzioso dossier di notizie biografiche che lo riguardano.

Non è nota la data esatta del suo arrivo a Padova. Lo si può però ragionevolmente ipotizzare attestato in città all'aprirsi del quinto decennio, stando alla data dei suoi sponsali celebrati a Padova nel 1642.

¹ Si veda da ultimo la sintesi di M. Lucco, “*Foresti*” a Venezia nel Seicento, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo secondo, Milano 2001, pp. 485-522.

² Basta scorrere i nomi degli iscritti alla Fraglia dei pittori per farsi un'idea della eterogeneità etnica delle maestranze attive nella capitale marciana.

Il 22 luglio di quell'anno il "signor natal Placeto" residente nella parrocchia di San Zilio, si congiunge in matrimonio nella chiesa di San Lorenzo con "madonna Catarina figlia de Gasparo Manin"³. Tre giorni più tardi viene stilato un inventario dei beni mobili portati in dote da Caterina "mari-datta in domino Nadalle Placchetto, figliollo dil quondam Ramigio Placchetto"⁴. A distanza di oltre due anni dagli sponsali, nel dicembre 1644, "domino Nadale Placchetto pittor, del quondam Remigio francese", trattenuto a letto nella sua casa nella contrada di Santa Giuliana da una indisposizione, dichiara di aver ricevuto dalla moglie Caterina una dote pari a ottocento lire⁵. Nell'agosto del 1650 il pittore risulta risiedere nella contrada detta della Gatta. In quel giorno "Nadal Plache quondam Remin francese" assiste da testimone ad un atto redatto da Carlo Giustacchini⁶. A questo personaggio sembra legarlo un qualche genere di familiarità di rapporti se nell'aprile 1651 va ad abitare in una casa in Santa Giuliana proprietà del suddetto, annullando però il contratto di affittanza nell'ottobre successivo⁷. Diversi anni più tardi, nel 1667, il pittore si fa scoprire tra i dodici residenti delle casette della corte Lando⁸. La sua presenza tra i padri di famiglia "onorati e bisognosi" ospitati nella casette fatte costruire nel secolo precedente da Marco Lando a fini assistenziali insinua molti dubbi sulla persistenza del suo successo professionale nella tarda maturità. Nella casetta concessa dai Lando lo coglie la morte, che il necrologio certifica avvenuta il giorno 8 settembre 1681: "Nadal Plachi d'anni 60 circa di febre giorni 8 misi 6 visitato dall'Eccellentissimo Casale sotto S. Sofia in casa dell'Eccellentissimo signor Giovanni Lando"⁹.

Altre reintegrazioni al suo *curriculum* vengono dalle notizie sulla produzione pittorica per chiese padovane, oggi quasi interamente perduta o dispersa. Da questo punto di vista il Plache sembra aver inteso favorire i suoi esegeti moderni firmando e spesso datando i quadri esposti al pubblico. Recava l'iscrizione "Nadal Francese F. 1646" un lunettone raffigurante *Il trasporto di Cristo* scomparso dopo la soppressione della chiesa di San Biagio¹⁰. "Vesti-

³ Archivio Capitolare di Padova (in seguito A.C.P.), *Liber Matrimonium, Ecclesia S. Laurenti*, ab anno 1630 ad annum 1688, c. 77v.

⁴ Cfr. A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza 1976, p. 431b.

⁵ Ivi, p. 413b.

⁶ Archivio di Stato di Padova (in seguito A.S.P.), *Archivio Notarile*, 5711, c. 549.

⁷ Sartori, *Documenti*, cit., p. 432a.

⁸ A.S.P., *Archivio Notarile*, 5072, c. 320.

⁹ A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 483, alla data. La moglie Caterina era già scomparsa il 13 novembre 1677 (A.S.P., *Ufficio di Sanità*, b. 481, alla data).

¹⁰ P. Brandolese, *Pitture, sculture, architettura ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 243.



Fig. 1 - N. PLACHE, *Miracolo di S. Saverio*, Padova, Chiesa di Sant'Andrea (particolare).

va" un tempo un altare nella chiesa di San Lorenzo una pala con la firma "Natale Plache francese F.1654"¹¹. Perdute sono anche le pitture realizzate a fresco nel 1658 all'interno della chiesetta dell'Arca ad Anguillara¹². Non reca invece indicazione di data l'unica testimonianza pittorica del francese sopravvissuta, la pala raffigurante un *Miracolo di S. Francesco Saverio* ancora oggi conservata nella chiesa di Sant'Andrea (fig. 1). Al volgere del Settecento il Brandolese vi poteva ancora leggere l'iscrizione "Nadale Plaque Francese Fece"¹³. Attualmente il dipinto versa in uno stato di conservazione talmente

¹¹ Brandolese, *Pitture...*, cit., p. 21.

¹² A. Sartori, *Documenti...*, cit., p. 432a. Scomparse anche le pitture segnalate dal Monterosso e S. Tommaso (A. MONTEROSSO, *Memorie di varie chiese e pitture di Padova*, ms. Biblioteca del Seminario di Padova, DCLXXIV, c.n.n.).

¹³ Brandolese, *Pitture...*, cit., p. 209. L'intendente segnalava già alla fine del Settecento il rifacimento della parte alta.

disastroso da impedire la visione di qualsiasi traccia dell'“epigrafe”, oltre che ostacolare la stessa lettura critica dell'opera.

Una sua collocazione cronologica nei tardi anni cinquanta quadrerebbe bene con l'idea che ci si è potuta fare della parabola professionale del Plache in base ai dati disponibili: quella di un artista alle prese con commissioni chiesastiche soprattutto al tempo della prima maturità tra quinto e sesto decennio. A questa altezza cronologica si direbbe ricondurre anche l'unica testimonianza di qualche utilità. L'informato notaio padovano Antonio Monterosso riporta nel suo volume manoscritto le *Effemeridi di Padova* a proposito della chiesa di Sant'Andrea: “L'altare di S.Francesco Xaverio in questa chiesa fu eretto un capella l'anno 16... con tavola di Natale P..... Monta Francese e l'muro intorno fu dipinto da Domenico Zerguao del 1664”¹⁴. Data l'autorevolezza dell'annalista, spesso testimone diretto dei fatti riferiti, possiamo avere certezza dell'esecuzione della pala *ante* 1664. Quella innalzata sull'altare Sant'Andrea è l'ultima opera pubblica ricordata dalle fonti: il che induce a sospettare che le modeste fortune del pittore dipendano negli anni successivi *magna pars* da altro genere di prodotti artistici.

Quale fosse la specialità del Plache lo si capisce gettando luce su una zona finora dimenticata della sua attività.

Come diversi altri maestri minori operosi a Padova anche il francese incrocia ad un certo punto del suo percorso il più ambizioso e liberale mecenate che la città universitaria vantò intorno alla metà del Seicento: il medico e ‘ricovrato’ Benedetto Selvatico, al quale si deve la ristrutturazione e la decorazione della villa di famiglia sul colle di sant'Elena nei pressi del centro di Battaglia, a poche miglia da Padova¹⁵.

Com'è noto, il Selvatico invita a collaborare all'allestimento dell'arredo interno del rinnovato edificio molti tra i maggiori artisti del tempo. Vi contribuiscono Luca da Reggio, Lorenzo Bedogni, Alessandro Varotari detto il Padovanino, Pietro Liberi, Daniel van den Dyck, Francesco Ruschi. In appoggio a questi artisti di gran nome il Selvatico assolda anche maestri di secondo piano, tra i quali figura anche il nostro Nadal Plache. Le note di spese registrate puntigliosamente dal Selvatico in un “giornale” ragguagliano anche sull'apporto di Nadal. A partire dal 13 febbraio 1649 il nome di Nadal – chiamato anche il “francese” – compare sul libro paga di Benedetto, ritornando più volte negli anni 1649 e 1650¹⁶. L' 8 luglio 1649 Bene-

¹⁴ A. Monterosso, *Le Effemeridi di Padova*, ms. *ante* 1667, A.C.P., B 342, c.CCCXIV. Oltre ribadisce la notizia della dipintura del muro intorno agli altari nel 1664.

¹⁵ Lo studio più esauriente sulla villa resta ancora il datato A. Callegari-B. Brunelli, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano 1931, pp. 278-299.

¹⁶ A.S.P., Archivi Privati, *Famiglia Selvatico*, b. 1179, c. 18r e passim.

detto consegna al pittore una somma "a conto del friso di psiche", saldato poi il 13 agosto successivo: "al pittor francese per saldo delle fatture del friso di psiche"¹⁷. Il 21 gennaio del 1650 riceve pagamenti per un "quadro grande del figliol Prodigio"¹⁸. Il 24 maggio "dati a domino Natale Plache pittore per 10 quadri di fiori a lire 14 l'uno, 8 di frutti a Lire 9-10, tela e tellaro Lire 222"¹⁹. Il 20 settembre si registra un nuovo pagamento: "al pittore francese per doi paesi Lire 66 -"²⁰.

Nel complesso, il Plache risulta aver dipinto su richiesta del Selvatico un fregio con la storia di Psiche, un quadro raffigurante il ritorno del figlio prodigo, dieci nature morte di fiori, otto di frutta e due paesaggi.

Da un "Inventario e stima di tutte le pitture, tanto a fresco quanto a oglio, che si ritrovano ad essere nel palazzo del Monte di S. Elena stimati da domino Francesco Maffei", datato 1658, non emerge con chiarezza la collocazione delle opere del francese²¹.

Il maestro vicentino menziona quattro fregi ad olio su tela in quattro stanze attribuendoli al Liberi, Bonaccorsi, van den Dyck e ad un misterioso "Fiamengo" che difficilmente potrebbe essere il Nostro. In altre due stanze si vedevano però due fregi a fresco elencati senza autore. Ad un "Nadal Blech", cioè al Plache, la stima accredita due sovrapposte, una delle quali avrebbe anche potuto illustrare la parabola del figlio prodigo. Appesi "sopra li muri" stavano 22 quadri di fiori e frutti del "Francese".

A destare l'interesse dello studioso moderno sono soprattutto i tanti dipinti di natura morta, quale preziosa testimonianza di una confidenza del Plache con un tipo di pittura che in quegli anni sul mercato pittorico della Serenissima otteneva i primi significativi consensi per merito soprattutto di Bernardo Strozzi.

È da credere che negli anni successivi al pittore francese riuscisse di crescere nella considerazione dei collezionisti di nature morte e da ciò traesse impulso a dedicarsi con maggiore assiduità a questo genere di pittura.

Lo si capisce dal fatto che la sua fama travalica le mura di Padova raggiungendo Venezia. Se ne incontra una prova nell'inventario della collezione di pitture raccolta dall'illustre senatore Giovanni Nani (1623-1679) nella sua casa veneziana di San Trovaso. Tra i molti esempi di pittura moderna posseduti dal Nani figura una "Una Favola del Papagallo et un paggio

¹⁷ Ivi, c. 153v.

¹⁸ Ivi, c. 112v.

¹⁹ Ivi, c. 116v.

²⁰ Ivi, c. 121.

²¹ A.S.P., Archivi Privati, *Famiglia Selvatico*, b. 913, cc. 24-25. La stima – nota da tempo agli studiosi – è trascritta in A. Pirondini, *Luca Ferrari*, Reggio Emilia 1999, pp. 275-276, con errata collocazione.

con un vaso di fiori di Monsù Nadal Plache sta a Padova”²². L’inventario della galleria venne con ogni probabilità stilato dallo stesso proprietario (per uno scopo non chiaro) qualche tempo prima della scomparsa nel 1679²³. L’annotazione fa intuire che l’opera venne acquistata dall’ “intendente” e “Deletante de’ pittura” direttamente dal Plache forse in occasione di una puntata a Padova.

Il Nani tra 1661/63 aveva “eretta in sua casa in S.Trovaso una Accademia universale co’l nome de’ FILALETI, cioè a dire Amatori della Verità”²⁴. La natura principale di questo sodalizio patrocinato dal Nani era artistica, ma, trattandosi di una accademia universale, non dovevano mancare anche “ragionamenti” su temi di carattere scientifico che potessero arricchire e completare l’identità del “virtuoso”. In particolare, sembra vi fosse coltivata la botanica per impulso dello stesso Nani, che l’amico Boschini poteva celebrare con tali parole: “cultore particolarmente di tutte le materie matematiche, amatore di musica ed ha un’esattissima cognizione de i fiori più pellegrini e più rari, e de semplici ancora de’ quali pure ne va facendo per suo studio copiosa raccolta”²⁵. Niente di più facile che di questi interessi intellettuali fosse specchio una biblioteca ricca di florilegi e di illustrazioni naturalistiche, e ne risentissero anche le sue scelte in materia di pitture.

Di più: se la figura ideale dell’Eccellenza interlocutore nel dialogo del Boschini ha – come proposto²⁶ – nel Nani il suo modello storico, si deve pensare ad una particolare predilezione del senatore per questo genere di “bagatele”.

“Galanterie (...)/Dove ghe giera diverse frutiere/Con vari fruti e fiori de più sorte,/Zentili, e de maniera fiera e forte,/Che i pareva dasseno, e cose vere.” sono indicate dalla stessa Eccellenza (*alias* Nani) come responsabili del suo accostarsi alla pittura: “De sto diletto mio primi motivi”²⁷.

Una conferma potrebbe venire dal fatto che l’inventario *ante* 1679 registra appese nella casa di San Trovaso altre opere di analogo tipo: “Un Vaso di fiori di Gerolemo Galé” e “Un vaso di fiori di Nicasio Bernax”.

²² Una trascrizione dell’inventario si legge in M.F. Merling, *Marco Boschini’s “La Carta del Navegar Pitoresco”: art theory and virtuoso culture in Seventeenth-Century Venice*, 1992, pp. 398-405.

²³ Sul personaggio cfr. Merling, *Marco...* cit., pp. 144-176.

²⁴ Sull’argomento si rinvia a Merling, *Marco...* cit., pp. 161-170.

²⁵ M. Boschini, *Le ricche Miniere della pittura, Breve Istruzione*, Venezia 1674, ripubblicato in M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco, Venetia 1660*, ed a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966, pp. 744-745.

²⁶ Merling, *Marco...* cit., p. 149.

²⁷ Boschini, *La Carta...* cit., p. 255.

L'“intendente” veneziano aveva dunque acquistato per la sua collezione altri quadri di fiori realizzati da due veri e propri specialisti nativi di Anversa, Gerolamo Galle (1625-1682) e Nicasio Bernaerts (1620-1678)²⁸. Mancando notizia di eventuali discese in Italia dei due maestri fiamminghi, si deve pensare che il Nani avesse reperito le opere sul fiorento mercato della capitale marciata²⁹.

Diversa potrebbe essere la storia del quadro dipinto dal Plache, in quanto possibile frutto di un preciso ordine del collezionista al suo autore. Stando così le cose, al Nani andrà riconosciuto il merito di aver compreso la peculiarità del francese e precisamente quella di assommare ad una solida competenza di “figurer” una certa esperienza nella invenzione di composizioni di natura morta. L'opera infatti inscenava un vaso di fiori accanto alla figura di un paggio accompagnato da un pappagallo, il tutto combinato in un poco chiaro intreccio di allusioni allegoriche.

Al pari di gran parte di coloro che, fin dalla fine secolo precedente, a Roma, avevano dato vita e lustro a questo filone pittorico³⁰, il francese era un pittore di figura e di “historie” pronto a farsi cooptare da una specialità tanto poco stimata da intellettuali e accademici dell'epoca quanto assai remunerativa³¹.

In base ai dati in nostro possesso ben poco si può inferire sull'educazione artistica del Plache. Cadendo la sua data di nascita intorno al 1620, lo si deve immaginare un giovane sui vent'anni all'atto del suo ingresso a Padova intorno al 1640. Se pertanto un tirocinio in patria o in Italia nell'orbita di qualche compatriota non è improbabile, la giovane età è presupposto di un suo rapido conformarsi alle tendenze artistiche dominanti l'ambiente nel quale intendeva mettere radici.

Nonostante il dubitativo inserimento in un momento ancora relativamente precoce della sua carriera padovana, la disastrosa pala in Sant'Andrea concorre ben poco a fare luce sul suo linguaggio pittorico. Guardando alla figura della madre indiana che offre al santo il figlio (forse la parte più integra), sembra di poter notare nell'aria guercinesca una certa atten-

²⁸ Per i due artisti si rinvia a *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*, a cura di J. De Maere e M. Wabres, Brussels 1994, Text, p. 51 e p. 174, con bibliografia precedente.

²⁹ Significativo l'aneddoto riportato nel testo in versi del Boschini relativo ad un mercante che aveva importato a Venezia “quadri forestieri” di natura morta, architetture e paesaggio e li aveva esposti per la vendita in una bottega a Rialto (Boschini, *La Carta... cit.*, pp. 256-260).

³⁰ Sull'argomento L. Laureati, *Natura morta. Frutta, fiori e ortaggi*, in *Il Genio di Roma 1592-1623*, catalogo della mostra, a cura di B.L. Brown, Milano 2000, pp. 68-88.

³¹ Lo stesso Boschini così riassumeva il suo giudizio: “Tute ste cose le stimemo un niente” (*La Carta... cit.*, p. 263).



Fig. 2 - N. PLACHE (?), *Ritratto di bambina con vaso di fiori*, Padova, Museo Civico.

zione del Plache verso la cultura figurativa emiliana. Una tale apertura non stupisce a tenere conto della datazione dell'opera di seguito agli anni di più forte penetrazione di artisti emiliani in città (Luca da Reggio, Antonio Triva e soprattutto il bolognese Gian Pietro Possenti operoso accanto al francese sia a San Lorenzo che a Sant'Andrea).

Sul prosieguo della carriera del Plache sono possibili invece solo ipotesi. Il punto di partenza per un problematico risarcimento al catalogo del pittore è l'individuazione delle sue non occasionali prove nel campo della natura morta. Proprio un artista dalle caratteristiche del Plache si rivela il candidato più credibile per ricevere la paternità del *Ritratto di fanciulla con vaso di fiori* appartenente alla collezione Emo-Capodilista e oggi del Museo

Civico di Padova³² (fig. 2). Un accostamento per il confronto tra la bambinetta e la malgiudicabile figura di madre nella pala con S. Francesco Saverio non scoraggia, alla luce di qualche consonanza nella resa del pannello con effetti di gualcitura e nel gusto descrittivo dei dettagli decorativi, come ricami e passamanerie dei costumi. Per di più l'opera non sembra estranea al corso pittorico di importazione emiliana capace forse di attrarre anche il maestro francese. Nel modo scelto dall'autore di accostare con semplice eleganza la figura ad un vaso di fiori su un neutro fondale scuro, agisce la suggestione di modelli come il *Ritratto di Dama* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, di recente riferito al primo soggiorno padovano del pittore Luca Ferrari³³.

Di grande interesse l'inserito del *bouquet* nel vaso di vetro alle spalle della figura. Se è difficile farsi una idea precisa circa la dipendenza dei testi licenziati dal francese da esempi fiamminghi circolanti sul mercato veneto, emerge con maggiore evidenza l'affinità con la produzione di Francesco Mantovano, il primo e più celebre specialista attivo a Venezia fin dal quinto decennio del secolo³⁴.

Tra i due potrebbe aver fatto da tramite un altro cultore del genere incrociato a Padova: quel Daniel van den Dyck assiduo della città liviana ed entrato anch'esso al servizio di Benedetto Selvatico. È noto come anche il fiammingo si fosse dato a dipingere quadri di fiori sulla falsa riga del Mantovano³⁵. Se nella composizione del *bouquet* l'opera qui attribuita in via di prova al Plache si direbbe in linea con lo stile di quest'ultimo, dall'esempio del Dyck potrebbe discendere invece certa propensione nordica per la mimesi ottica che ad un vaso "all'antica" fa preferire una boccia di vetro finemente descritta nelle trasparenze e nei riflessi traslucidi.

La proposta attributiva avanzata è di quelle bisognose di ulteriori conferme: ma intanto non sembra illecito identificare nel francese un interprete della maniera dei due caposcuola.

La sensazione che molto resti da scoprire su questo versante della carriera del Plache, induce a fare caso ad una inedita decorazione esistente all'interno di un palazzo padovano.

³² Cfr. *La quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, testi di D. Banzato, Roma 1988, p. 118, n. 184.

³³ Cfr. Pirondini, *Luca*, cit., pp. 110-111, n. 11.

³⁴ Sul pittore si rinvia al recente P. Tosetti Grandi, *Francesco Mantovano "un vaso pieno di mille odori"*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXVII (1988), pp. 89-132. Le somiglianze con alcune delle opere ipoteticamente attribuite al Mantovano sono tali da consigliare una più approfondita riflessione sulle distinzioni di mano date per scontate.

³⁵ Sull'argomento si rinvia a R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, p. 169, con bibliografia precedente.

Il palazzo è quello appartenuto ai Conti nella attuale via Carlo Dotto-ri, nei pressi della distrutta chiesa di S. Agata³⁶. Sotto il cornicione di una stanza contenente un monumentale camino rifinito con decorazioni a stucco corre un fregio illusionistico a fresco. Intervallate da finti pilastrini si alternano targhe che incorniciano figure araldiche di animali e vasi di fiori (fig. 3). L'idea stessa di inserire vasi con mazzi di fiori entro una fascia scandita da elementi ornamentali mette sulle tracce di un decoratore uso a dipingere questo soggetto come a Padova poteva essere proprio il Plache. Del resto, sappiamo il francese non nuovo alla esperienza dell'affresco, avendo al suo attivo, se non altro, la decorazione della chiesa ad Anguillara. Chiamato a prodursi in questa tecnica il maestro avrebbe sacrificato la fiamminga minuzia alla sintesi richiesta da un decorazione a fresco fatta per essere vista da lontano. Oltretutto, potrebbero essere passati diversi anni (anche una ventina) da quando sulla metà del secolo l'ancora giovane francese aveva gratificato un colto committente padovano presentandogli il delizioso *Ritratto di fanciulla con vaso di fiori*.



Fig. 3 - N. PLACHE (?), *Fregio*, Padova, Palazzo Conti.

³⁶ Per alcuni aspetti della decorazione del palazzo si veda F. Magani, *Andrea Celesti decoratore in palazzo Conti a Padova: la serie di ritratti di famiglia*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXX (1991), p. 197-222.

ELENA DEL BIANCO

Giuseppe Bernardino Bison
ed Eduard de Heinrich
nella collezione d'arte di Nicolò Bottacin

Tra le più interessanti collezioni d'arte formatesi a Trieste nel corso dell'Ottocento si colloca quella del commerciante di origine vicentina Nicolò Bottacin. Di modesti natali, vissuto tra il 1805 e il 1876, riuscì a costruire dal nulla la propria fortuna e a raggiungere in breve un'elevata posizione sociale¹. A Trieste, dove si trasferì nel 1839 aprendo una ditta operante nel commercio di manifatture all'ingrosso, Bottacin si trovò ad operare in un ambiente in vivace fermento, dove la prosperità raggiunta dalla nuova imprenditoria borghese aveva determinato un forte sviluppo delle iniziative in campo artistico e culturale. La scelta di Trieste, quale sede della ditta, trovò la sua fondamentale motivazione proprio nelle favorevoli condizioni economiche e politiche offerte dalla città, che all'epoca occupava un ruolo di primo piano nel panorama italiano ed europeo per l'importanza del suo mercato. Il successo professionale e l'agiatezza raggiunta nel giro di pochi anni gli consentirono di entrare in contatto con i membri dell'alta borghesia triestina, impegnata, fin dagli inizi dell'Ottocento, ad investire parte delle proprie ricchezze nell'arte, considerata un efficace mezzo attraverso cui oggettivare i simboli del proprio prestigio. Queste frequentazioni contribuirono ad affinare in lui il valore della cultura e la passione per le belle arti e a stimolarlo a dedicarsi al collezionismo, che intorno alla metà del secolo risultava aver assunto i connotati di un fenomeno già largamente diffuso.

Nei primi anni Cinquanta impiegò cospicue risorse finanziarie nella realizzazione del sontuoso complesso residenziale in località San Giovanni in Guardiella, destinato a divenire sede delle sue varie raccolte. Si era infatti interessato a raccogliere non solo opere di pittura e di scultura, ma anche bronzetti, ceramiche, mobili artistici, armi, reperti archeologici, fossili, minerali, libri, copie in gesso di cammei e soprattutto monete e medaglie.

¹ Sulla vita di Nicolò Bottacin si veda: C. BUVOLI, *Nicola Bottacin*, Padova 1876; L. RIZZOLI, *Nicolò Comm. Bottacin*, Padova 1876; A. CARCASSONNE, *Cenni intorno alla vita di Nicola Bottacin*, Trieste 1877; L. GASPARINI, *Ricordi triestini di Nicolò Bottacin*, "La porta orientale", XXIV (1954), pp. 200-219; E. CHINO, *Il Museo Bottacin di Padova nei documenti e nella figura del suo fondatore (1805-1876)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXI (1992), pp. 229-270.

Sono gli anni in cui Pasquale Revoltella, Luigi Franellich, Marco Amodeo, i Morpurgo, i Sartorio e molti altri esponenti della ricca borghesia formarono interessanti collezioni d'arte, da alcune delle quali derivarono importanti istituzioni museali.

Tra i collezionisti triestini, Nicolò Bottacin fu uno dei primi a mettere le proprie raccolte al servizio di studiosi e di specialisti e di permettere al pubblico la fruizione, legandole al Comune di Padova quand'era ancora in vita: ciò gli aveva permesso di seguire da vicino la sistemazione delle sue raccolte, in modo tale da garantirne la continuità contro ogni possibile dispersione².

Va però precisato che la donazione riguardava soltanto una parte, sia pure cospicua, della sua collezione d'arte, mentre il rimanente era destinato alla figlia Elisa, sua erede universale³. Nell'inventario dei beni presenti nell'abitazione padovana del vicentino, compilato alla sua morte, sono elencate una trentina di opere che rimasero di proprietà della famiglia, comprendenti quadri, stampe e litografie, di cui, purtroppo, non è specificato né il titolo né il nome dell'autore⁴.

Al presente alcune delle opere donate non figurano più tra gli oggetti posseduti dal museo; alcune risultano attualmente irreperibili, altre furono collocate nelle collezioni del Museo d'Arte Medievale e Moderna di Pado-

² Nel 1865 Bottacin effettuò a favore del Comune di Padova un'importante donazione, comprendente la collezione numismatica, la sua biblioteca, che annoverava soprattutto testi di storia dell'arte e di numismatica, la raccolta di oltre tremila copie in gesso di cammei, un'antica bandiera militare della Repubblica Veneta, un anello d'oro con il sigillo di papa Pio VII e tre opere d'arte (il busto in gesso di Dante e i due attribuiti a Canova). Insoddisfatto del modo con cui il Comune gestiva la sua donazione, Bottacin elaborò con l'aiuto dell'avvocato Dozzi, suo amico, disposizioni dettagliate per garantire una tutela adeguata al suo istituto, attraverso la creazione di un nuovo museo con una propria organizzazione e un proprio statuto. In seguito all'approvazione di queste norme da parte del Municipio patavino, effettuò nel 1870 una seconda donazione, comprendente la raccolta messicana, costituita da oggetti legati alla figura dell'amico Massimiliano d'Asburgo, e gran parte della sua raccolta d'arte. Per una bibliografia esauriente sul Museo Bottacin di Padova, oltre ai testi già indicati riguardanti la vita del collezionista, si veda: A. GLORIA, *Il Civico Museo di Padova. Relazione dei doni fatti nel novennio passato*, Padova 1865; C. KUNZ, *Il Museo Bottacin annesso alla Civica Biblioteca e Museo di Padova*, Firenze 1871; A. GLORIA, *Museo Civico di Padova. Cenni storici con l'elenco dei donatori e con quello degli oggetti più scelti*, Padova 1880; A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici ed illustrativi*, Padova 1938, pp. 415-445; A. SACCOCCI, *Padova, Museo Bottacin*, in *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete*, Milano 1989, p. 315.

³ Archivio Notarile di Padova (d'ora in poi ANPd), deposito testamenti, notaio Luigi Rasi, registro 209, repertorio testamentario 21, 1137, libro 9 atti pubblici, registrato a Padova il 20 giugno 1876.

⁴ ANPd, Inventario 1323, registro 12441, stilato da Giuseppe Celin, registrato a Padova giovedì 15 giugno 1876.

va. Tra queste ultime vanno annoverati dipinti strettamente connessi all'ambiente artistico e collezionistico triestino, preziosi documenti della situazione locale dell'epoca. Si tratta di opere realizzate da artisti molto apprezzati nell'ambiente cittadino del tempo, come Giuseppe Bernardino Bison che, giunto a Trieste nel 1802, vi rimase fino al 1831⁵.

Alla collezione d'arte di Bottacin appartenevano due paesaggi a tempera entro cornici di legno di noce intagliate a fogliame raffiguranti l'uno una veduta di una villa in riva a un lago che presenta figure di pescatori; l'altro un paesaggio montuoso e boscoso con castello e abitazioni varie, animato in primo piano da figure di cacciatori e di cavalieri. La mancanza di documenti non permette di stabilire tempi, modalità e dinamiche che caratterizzarono l'acquisto, compiuto in ogni caso prima dell'inizio degli anni Settanta. La presenza delle due tempere nella collezione è infatti attestata per la prima volta dal *Catalogo degli oggetti d'arte del cavalier Nicolò Bottacin*, pubblicato nel 1870, in occasione di una mostra dedicata ad una scelta di opere d'arte della sua collezione che si era tenuta a Padova nella sala della Gran Guardia⁶. Mentre nel catalogo appena citato le due opere sono attribuite per un refuso a un inesistente "F. Bisson", negli inventari del museo e nelle relative schede furono avvicinate da Luigi Rizzoli alla produzione di "Giovanni Battista Bisson", ancora equivocando sulle iniziali dell'artista⁷.

⁵ L'artista riuscì per tutto l'arco di un trentennio a dominare la scena cittadina nel campo dell'affresco, passando con disinvoltura dalla decorazione di edifici pubblici e privati alla scena teatrale. Le sue tempere e i suoi oli, caratterizzati da fervida fantasia, riscossero gran successo presso i collezionisti triestini, al punto da essere presenti in quasi tutte le raccolte che vennero a formarsi nei primi decenni del secolo. Su Bison e il suo soggiorno triestino si veda in particolare: A. MORASSI, *Il pittore Giuseppe Bernardino Bison e il suo soggiorno a Trieste*, "Archeografo Triestino", XVI (1930-1931), pp. 217-219; C. PIPERATA, *Giuseppe Bernardino Bison (1726-1844)*, Padova 1940; F. ZAVA BOCCAZZI, *Nuovi paesaggi e pitture di genere del Bison*, "Arte Veneta", XXV (1974), pp. 229-247; F. MAGANI, *Giuseppe Bernardino Bison*, Soncino 1993; *Giuseppe Bernardino Bison pittore e disegnatore*, a cura di G. BERGAMINI, F. MAGANI, G. PAVANELLO, Milano 1997.

⁶ *Catalogo degli oggetti d'arte del cavalier Nicola Bottacin*, Padova 1870, p. 3.

⁷ *Catalogo degli oggetti d'arte cit.*, p. 3; Archivio del Museo Bottacin di Padova (d'ora in poi AMBPd), *Inventario oggetti diversi, Copia del catalogo degli oggetti d'arte e della mobiglia esistenti nel Museo Bottacin anno 1874. Catalogo degli oggetti del Museo Bottacin, sala detta degli acquerelli, nn. 178-179, Due paesaggi con monti, laghi e figure in barca, parte che ritornano dalla pesca e parte dalla caccia. Quadri a tempera op. di Gio. B. Bisson, in cornice di noce intagliata a fogliami e con lastre*; AMBPd, *Inventario oggetti diversi, Copia dell'inventario degli oggetti d'arte, di numismatica e della mobiglia esistenti nel Museo Bottacin anno 1876, p. 2, nn. 37-38, Due paesaggi con monti, laghi e figure in barca, parte che ritornano dalla pesca e parte dalla caccia. Quadri a tempera op. di Gio. B. Bisson, in cornice di noce intagliata a fogliami e con lastre*; AMBPd, *Inventario dipinti*, nn. 77-78.

Le opere, al momento non presenti al Museo Bottacin, devono però essere identificate con le due tempere di Giuseppe Bernardino Bison intitolate *Paesaggio lacustre con edificio* (fig. 1) e *Paesaggio lacustre con cavalieri* (fig. 2), passate nelle collezioni dei Musei Civici di Padova nel 1964. La proposta avanzata si basa sulla perfetta coincidenza del soggetto puntigliosamente descritto nelle schede del Museo Bottacin con quello raffigurato nelle due tempere del Museo d'Arte Medievale e Moderna di Padova⁸. La provenienza sconosciuta di queste due opere avvalorava ancor di più tale ipotesi, nonostante le dimensioni delle tempere riportate nelle schede del Museo Bottacin non coincidano con quelle del Museo d'Arte Medievale e Moderna, fatto, questo, imputabile con ogni probabilità ad un errore⁹.

Gli scarsi dati a disposizione non consentono di accertare la data di acquisizione dei due lavori, che Magani ritiene siano stati eseguiti dal pittore durante il suo soggiorno a Trieste, entro, quindi, il 1831¹⁰. Si può pertanto ipotizzare che Bottacin li avesse acquistati in un momento appena successivo. Nella scelta operata dovette sicuramente giocare un ruolo fondamentale la frequentazione dell'intraprendente borghesia triestina, nelle cui dimore erano quasi immancabilmente presenti lavori dell'artista friulano. In tal caso l'acquisto effettuato testimonierebbe una sorta di recupero tardivo della situazione artistica locale dei primi decenni del secolo.

La raccolta donata al Comune di Padova comprendeva anche opere del pittore ungherese Eduard de Heinrich, che venne affermandosi nell'ambiente

⁸ Nell'inventario dei dipinti del Museo il soggetto delle due tempere su cartone, di forma rettangolare e di uguali dimensioni, facenti parte della raccolta Bottacin ed erroneamente attribuite a Giovanni Battista Bisson, è minuziosamente descritto. In una delle due opere è raffigurata, infatti, una "veduta della terrazza con scala e statua di una villa in riva ad un lago, a s.; fondo di paese montuoso; macchietta e una barca; in primo piano una pescatrice a d. un grande albero" (AMBPD, *Inventario dipinti*, n. 78). Il soggetto descritto coincide con quello dipinto nel *Paesaggio lacustre con edificio*. Il soggetto raffigurato nell'altro paesaggio è così descritto: "Paese montuoso e boscoso, con castello e abitazioni varie; specchio d'acqua con barca, cani da caccia e due cacciatori, uno con fucile da spalle; in primo piano macchiette varie, un uomo a cavallo, animali bovini ed una pecora, uno dei cavalli è semina-scosto" (AMBPD, *Inventario dipinti*, n. 77). Anche in questo caso si nota una perfetta coincidenza con il *Paesaggio lacustre con cavalieri*.

⁹ Le dimensioni delle tempere riportate nelle schede del Museo Bottacin (74 x 85 cm.) non coincidono con quelle riportate da Magani nelle schede del catalogo del museo (47,5 x 61,5 cm.) (F. MAGANI, [scheda di] *Paesaggio lacustre con edificio. Paesaggio lacustre con cavalieri*, in *Da Padovanino a Tiepolo: dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, Milano 1997, p. 313). Tale difformità è imputabile probabilmente ad un errore nella misurazione della cornice. Sulle due tempere si veda anche: E. MARTINI, *La pittura nel Settecento veneto*, Udine 1982, p. 558; R. PALUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1995, pp. 598-599.

¹⁰ MAGANI, *Paesaggio lacustre* cit., p. 313.

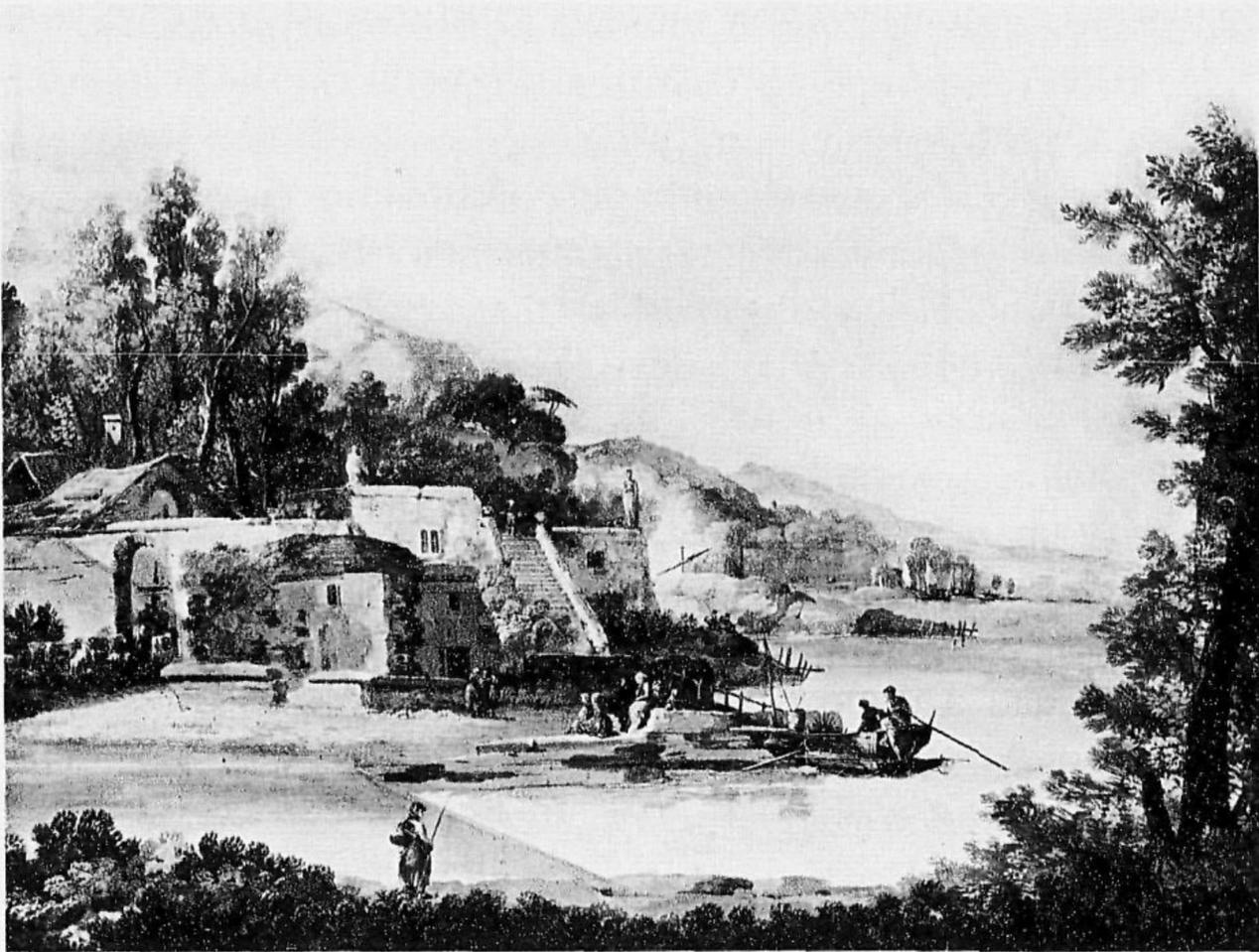


Fig. 1 - GIUSEPPE BERNARDINO BISON, *Paesaggio lacustre con edificio*, tempera su cartoncino, Padova, Musei Civici agli Eremitani. Museo Bottacin



Fig. 2 - GIUSEPPE BERNARDINO BISON, *Paesaggio lacustre con cavalieri*, tempera su cartoncino, Padova, Musei Civici agli Eremitani. Museo Bottacin

triestino intorno alla metà del secolo con dipinti di argomento sacro e profano, che furono acquistati da collezionisti borghesi e dalla nuova nobiltà locale. Numerose furono le opere eseguite dall'artista per l'arciduca Massimiliano d'Asburgo, che con molta probabilità aveva conosciuto a Milano, quand'era viceré¹¹. Indubbiamente la frequentazione del castello di Miramare diede a Bottacin, che era stato nominato dall'arciduca suo consulente per la creazione del parco della residenza, la possibilità di conoscere personalmente artisti come Germano Prosdocimi e per l'appunto Eduard de Heinrich, che in quegli anni erano impegnati nell'esecuzione di opere commissionate da Massimiliano.

Nel novembre del 1857 è documentato l'acquisto dal pittore, per 60 franchi, di un acquerello intitolato *Lo scaccomatto*, che Bottacin aveva con molta probabilità ammirato nello studio cittadino dell'artista¹². Ad attrarre l'interesse del collezionista fu, presumibilmente, l'indagine psicologica con cui il pittore era riuscito a rendere i sentimenti che pervadono l'animo di vincitori e di vinti: a partita finita il vincitore, a cui si unisce il compagno che assiste, si alza e brinda con il bicchiere levato in alto, mentre il perdente sta seduto con la fronte bassa in segno di sconforto.

Nel dicembre del medesimo anno Bottacin, che al tempo ricopriva l'ufficio di consigliere comunale, era stato incaricato dal Municipio di supervisionare le fasi di esecuzione della *Decollazione di San Giovanni Battista*, pala commessa a Heinrich per la nuova chiesa di Guardiella dedicata a San Giovanni, e ad esaminare il relativo contratto che era già stato stipulato¹³. Lo schizzo che servì di base alle trattative era stato preliminarmente esaminato dall'Ordinariato vescovile, che approvandolo nell'idea generale aveva però espresso il desiderio di far eseguire qualche modifica¹⁴.

La scelta, da parte del Municipio triestino, di affidare tale incarico a Bottacin in accordo con l'Ordinariato vescovile, era dovuta con molta probabilità allo zelo e alla scrupolosità sempre dimostrata dal commerciante

¹¹ Sulle opere eseguite dall'artista per Massimiliano d'Asburgo si veda: Z. BAKÓ, *A proposito dell'arte ai tempi di Massimiliano*, in *Massimiliano da Trieste al Messico. Catalogo della mostra* a cura di L. RUARO LOSERI, Trieste 1986, pp. 55-56; R. FABIANI, *Il Castello di Miramare. Itinerario nel museo storico*, Trieste 1989, pp. 127-128; G. CUSCITO, *Le chiese di Trieste*, Trieste 1992, p. 195; R. FABIANI, *Miramare. Guida al castello e al parco*, Trieste 1997, pp. 22-23, 38-39.

¹² Museo Bottacin di Padova (d'ora in poi MBPd), *Archivio Nicolò Bottacin, Epistolario*, busta H, fasc. III, c. 317. La lettera di Bottacin a Heinrich data 5 novembre 1857. L'acquerello è oggi presente nelle raccolte del Museo Bottacin (AMBPd, *Inventario dipinti*, n. 9).

¹³ MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Materiale vario*, busta 2. Lettera del podestà Tommasini datata 18 dicembre 1857.

¹⁴ MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Materiale vario*, busta 2.

nell'espletare gli uffici e gli incarichi assegnatigli, che poi gli valsero il conferimento di importanti titoli onorifici.

Nel febbraio dell'anno successivo la pala era quasi ultimata, se il pittore, che non aveva avuto la fortuna d'incontrare il referente al magistrato e dovendo ancora pagare l'affitto di casa, si vide costretto dalle circostanze a rivolgersi direttamente a Bottacin, pregandolo di favorirlo nel procurargli il più sollecitamente possibile quei 100 franchi che costituivano il compenso pattuito per il suo lavoro¹⁵. Il vicentino soddisfò prontamente la richiesta dell'artista, anticipandogli di sua tasca il denaro, che poi il Comune di Trieste gli rimetterà agli inizi del mese di luglio¹⁶.

Il collezionista cercò sempre di favorire gli artisti che più apprezzava e con i quali aveva instaurato un rapporto incentrato su reciproca stima e fiducia. Come è emerso dall'analisi dei carteggi conservati all'Archivio del Museo Bottacin, non erano pochi coloro che si rivolgevano a lui animati dalla speranza di ottenere favori di diversa natura, come un prestito di denaro o l'acquisto di un loro lavoro.

L'alta considerazione riposta dal pittore ungherese in Bottacin è attestata dal desiderio di sottoporre un quadretto da poco terminato al suo giudizio, ritenuto da lui "l'unica prova di vedere se consista qualche pregio in questo, o no"¹⁷. Il pittore, come dichiarò esplicitamente al collezionista, era animato dalla speranza che il quadretto, raffigurante una donna montenegrina alla finestra, potesse entrare a far parte della sua raccolta di cui faceva già parte la *Contadina romana* del triestino Francesco Guerini. Era stato l'atteggiamento favorevole verso il quadro, manifestato da coloro che avevano visitato il suo *atelier*, ad indurlo a tale gesto¹⁸.

Nonostante avesse apprezzato il dipinto inviatogli, Bottacin non era disposto in quel momento ad effettuare nuovi acquisti¹⁹. Si ignorano le ragioni che stanno alla base di questa decisione, che devono forse essere ricercate nelle cospicue spese sostenute in quel periodo per arricchire le sue collezioni.

Diciotto giorni più tardi, Heinrich si rivolse nuovamente al commerciante, questa volta non per sottoporre alla sua attenzione un altro dipinto,

¹⁵ MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Materiale vario*, busta 2. Epistola di Heinrich data 25 febbraio 1858.

¹⁶ MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Materiale vario*, busta 2. Lettera di Heinrich data 9 marzo 1858. Lettera del magistrato civico di Trieste del 2 luglio 1858.

¹⁷ MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Epistolario*, busta H, fasc. II, c. 357. L'epistola del pittore data 8 novembre 1860.

¹⁸ MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Epistolario*, busta H, fasc. II, c. 357.

¹⁹ L'informazione è tratta da un appunto di Bottacin riportato nella lettera inviatagli dal pittore l'8 novembre (MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Epistolario*, busta H, fasc. II, cc. 291-292).

ma per chiedergli un prestito di 30 fiorini, che sarebbe stato in grado di saldare tre o quattro giorni dopo, quando avrebbe riscosso del denaro dalla vendita di alcune opere: aveva pensato di rivolgersi proprio a lui, piuttosto che ad un altro collezionista, sia perché conosceva la sua produzione artistica meglio di chiunque altro, sia per essere noto a tutti per la sua generosità e per le sue doti morali²⁰.

Come espressione della propria riconoscenza verso il collezionista, che gli aveva prontamente concesso il prestito, il pittore gli spedì in dono per il suo album uno schizzo ad olio su cartoncino, di modeste dimensioni, con un *Nettuno tirato da cavalli marini*²¹ (fig. 3), che Bottacin giudicò "bellissimo"²².

È lo stesso collezionista ad informarci, con un'annotazione manoscritta, che lo schizzo era stato abbozzato in vista di una commissione dall'arciduca Massimiliano d'Asburgo per la residenza di Miramare²³. Nei depositi del castello è oggi conservata la redazione definitiva de *Il trionfo di Nettuno*, raffigurante il dio del mare sostenuto da quattro cavalli marini condotti da geni alati e divinità del mare, che stringe in mano il tridente ed indica qualcosa in lontananza. Il dipinto reca il monogramma del pittore e la data 1860²⁴.

Bottacin legò lo schizzo al Comune di Padova molto probabilmente in un momento successivo alla donazione della sua raccolta d'arte, effettuata agli inizi degli anni Settanta, poiché l'opera non è menzionata nel primo inventario degli oggetti d'arte del Museo Bottacin, compilato da Luigi Rizzoli nel 1874, ma solamente nel secondo, redatto dallo stesso Rizzoli nel 1876²⁵. A quell'epoca era esposta al pubblico all'ingresso della terza sala del museo.

Ad una data imprecisata, antecedente il 1964, passò alle collezioni del Museo d'Arte Medievale e Moderna, dov'è tuttora conservata e ritenuta

²⁰ MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Epistolario*, busta H, fasc. II, cc. 293-294. Lettera di Heinrich datata 26 novembre 1860.

²¹ MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Epistolario*, busta H, fasc. II, cc. 293-294.

²² MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Epistolario*, busta H, fasc. II, c. 295. La lettera di Bottacin data 2 dicembre 1860.

²³ L'informazione è tratta da un appunto di Bottacin riportato nella lettera inviatagli dal pittore il 26 novembre (MBPd, *Archivio Nicolò Bottacin, Epistolario*, busta H, fasc. II, cc. 293-294).

²⁴ Si vuole qui ringraziare la dottoressa Rossella Fabiani per le informazioni sul *Trionfo di Nettuno* conservato al Castello di Miramare.

²⁵ AMBPd, *Inventario oggetti diversi, Copia dell'inventario degli oggetti d'arte, di numismatica e della mobiglia esistenti nel Museo Bottacin anno 1876*, p. 13, n. 160, *Nettuno tirato da cavalli marini, schizzo ad olio sopra il cartone, in cornice dorata (a vernice)*.



Fig. 3 - EDUARD DE HEINRICH, *Il trionfo di Nettuno*, olio su cartoncino.
Padova, Musei Civici agli Eremitani. Museo Bottacin

opera di un non meglio identificato pittore del XIX secolo²⁶. Analogamente al *Trionfo di Nettuno* di Miramare, lo schizzo di Bottacin mostra la data 1860 e il monogramma HEC con cui l'artista era solito firmarsi.

²⁶ Si veda la scheda *Monogrammista HEC*, in *I dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, Padova 1999, p. 322. Nella scheda si afferma che l'opera, attribuita ad un non meglio identificato pittore del XIX secolo, sarebbe entrata al Museo d'Arte Medievale e Moderna tramite una donazione anonima prima del 1964.

FRANCA PELLEGRINI

Un intervento di disinfestazione in grandi volumi di atmosfera controllata: esperienza d'avanguardia al Museo d'Arte di Padova

L'avvento e lo sviluppo di tecnologie sempre più avanzate rivestono anche nell'ambito dei progetti di conservazione delle opere d'arte un ruolo determinante.

È il caso del recente intervento padovano di disinfestazione di materiali lignei in grandi volumi di atmosfera controllata. Tale metodologia, sia per la sicurezza offerta, sia per i risultati garantiti, se viene attuata correttamente e integrata con opportune procedure operative, sta diventando sempre più frequentemente un'alternativa all'impiego del bromuro di metile.

Constatata l'infestazione in atto da insetti xilofagi a carico del mobilio, o meglio, di gran parte del materiale ligneo appartenente alle collezioni del Museo, presentavo nel 1996 un progetto volto ad affrontare organicamente il grave problema sia nelle sale espositive che nei due depositi, situati l'uno presso il Museo al Santo, dove si conservano mobili antichi, l'altro presso la sede degli Eremitani, dove sono custoditi dipinti.

Il trattamento, che come si vedrà coniuga risultati positivi a un impatto ambientale nullo, prevede l'impiego di gas inerti già presenti nell'aria che respiriamo e agisce per anossia. Non può pertanto essere definito una fumigazione, in quanto non vengono impiegate sostanze chimiche ad alta azione insetticida, come i tradizionali prodotti bromuro di metile e ossido di etilene, bensì viene erogato azoto. Questa metodologia, mentre garantisce la massima sicurezza dal punto di vista dell'impatto ambientale, presenta l'inconveniente di prevedere tempi lunghi di esecuzione, sofisticate attrezzature di monitoraggio e quindi costi elevati. La lotta agli insetti mediante l'utilizzo di gas inerti è già praticata da tempo per la conservazione delle derrate dove, nella maggior parte dei casi, la durata del trattamento non è rilevante.

Solo da alcuni anni il metodo è stato adottato anche per la disinfestazione di beni artistici; tuttavia, per quanto ci è dato conoscere, applicato a volumi ridotti, come è accaduto nel caso dell'esperienza condotta sul patrimonio della Biblioteca Marciana di Venezia.

Il caso dei Musei Civici di Padova, e del Museo d'Arte in particolare, non poteva invece che prevedere grandi volumi a causa della necessità

di disinfestare contemporaneamente il maggior numero possibile di opere. In ambito museale si è pertanto trattato del primo intervento di disinfestazione del patrimonio ligneo con gas inerti di così vaste proporzioni.

A seguito di gara esplorativa l'operazione è stata affidata alla Ditta Bromotirrena di Fondi (Lt), la quale è stata in grado di realizzare un tipo di film plastico le cui caratteristiche garantivano la tenuta dei gas. Trattasi di un multistrato a bassissima permeabilità all'ossigeno, sigillabile a caldo.

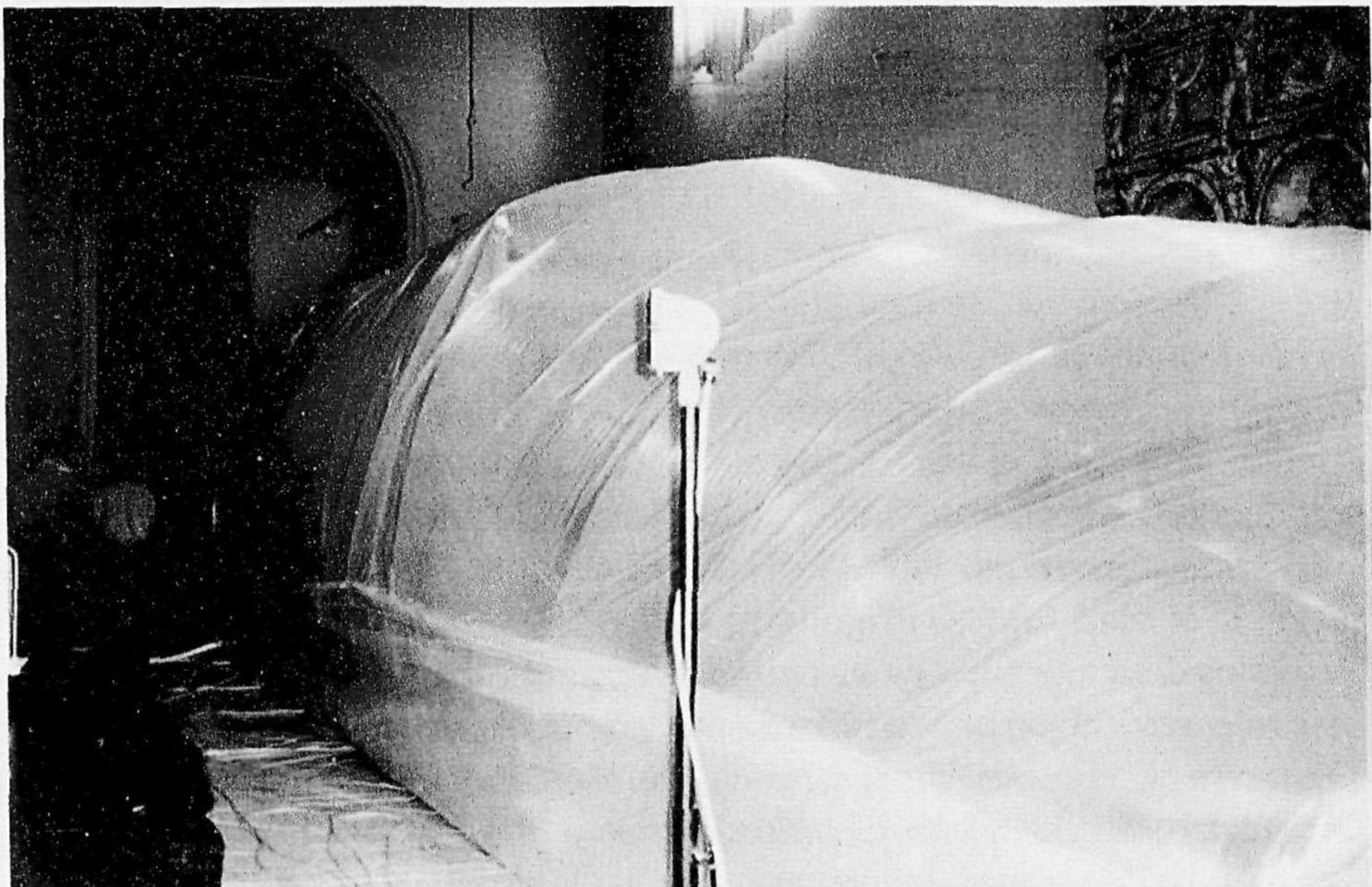
La complessa cronologia degli interventi da effettuare prevedeva una prima fase al deposito del Museo al Santo, quindi una seconda al deposito dipinti e infine una terza presso sale espositive, con relative differenti strutture a tenuta di gas. In seguito, nel corso dei lavori, fu deciso di realizzare in Pinacoteca tre interventi, uno di seguito all'altro, allo scopo di non chiudere il Museo al pubblico e di mantenere a disposizione dei visitatori i due terzi delle opere esposte. I lotti da disinfestare sono stati così suddivisi: un primo lotto con opere del Seicento e del Settecento, un secondo dedicato al Cinquecento e alla collezione Emo Capodilista, un terzo al Trecento e Quattrocento. Le modalità di intervento qui descritte sottolineano con evidenza la sicurezza assoluta che il sistema di disinfestazione ad atmosfera controllata, con l'impiego di azoto, garantisce.

Veniamo ora a ripercorrere brevemente le fasi operative che hanno caratterizzato la disinfestazione effettuata col sistema *dinamico*. Nei trattamenti per anossia si intende per *statico* il trattamento effettuato con gli assorbitori di ossigeno, per *dinamico* la sostituzione dell'aria con il flusso di un gas inerte e per *statico-dinamico* l'uso di entrambe le metodologie.

Il primo intervento effettuato presso il Museo al Santo prevedeva la disinfestazione prevalentemente di mobili antichi, ma anche di quadri, cornici, statue lignee e suppellettili, raccolti in una grande sala, adibita a deposito (3000 m³ circa). Le opere sono state riunite al centro della sala e collocate sopra tre strati di film in polietilene, uno per la copertura del pavimento, uno per la realizzazione del pallone e uno, più spesso, per l'appoggio delle opere lignee, delle rastrelliere, nonché delle strutture in legno create per sostenere il telo di copertura. Il pallone realizzato ha raggiunto una cubatura di oltre 300 m³ (figg. 1-2).

Considerate le sue notevoli dimensioni e pertanto la grande quantità di gas necessaria, il contenitore di azoto liquido, per peso e ingombro, non poteva essere certamente portato nella sala collocata al primo piano del Museo. Venne allora reperita un'area nel cortile del convento antoniano adiacente al Museo (circa 50 mq) dove sistemare il bombolone da 1300 l – distante dal pallone circa 65 m – dei quali almeno 30 in verticale, insieme a tutte le attrezzature necessarie per l'erogazione dell'azoto. Il sistema di sufflaggio dell'azoto e dell'anidride carbonica comprende, oltre ai ridut-

UN INTERVENTO DI DISINFESTAZIONE



Figg. 1-2 - Prima fase dell'intervento di disinfestazione del materiale ligneo inserito in un pallone costituito da tre strati di film in polietilene (deposito).

tori di pressione, un vaporizzatore atmosferico per l'azoto, due vaporizzatori idro-elettrici per i due gas, un umidificatore per gorgogliamento in acqua, tre flussometri con diversa portata e varie saracinesche per condurre l'azoto all'umidificatore e ai flussometri.

Per un volume così grande era necessario inoltre poter disporre di più punti di rilevamento per le misurazioni delle concentrazioni di ossigeno e di anidride carbonica, nonché dei valori di umidità relativa e temperatura. A tale scopo sono state disposte all'interno del pallone tre sonde per l'ossigeno, due alle estremità e una centrale, due per l'anidride carbonica, due per la temperatura e due per l'umidità relativa. Successivamente tutte le sonde sono state collegate a un pannello elettronico di monitoraggio computerizzato il cui software era in grado di fornire dati aggiornati, di registrare dati storici e di graficizzare i parametri settimanalmente e mensilmente. Questo tipo di controllo è essenziale in quanto la riuscita del trattamento con il sistema dell'atmosfera controllata è basata soprattutto sulla capacità di mantenere costanti i parametri che determinano la disinfestazione. Per distruggere gli insetti nei loro vari stadi di sviluppo, l'ideale sarebbe innalzare la temperatura e abbassare l'umidità relativa in assenza di ossigeno, ma ciò potrebbe provocare pericolosi sbalzi termoigrometrici. È opportuno, quindi, ove possibile, trattare le opere negli ambienti dove sono normalmente custodite e, se necessario, innalzare gradualmente la temperatura almeno a 19-20° C. Lo stesso vale anche per le variazioni di umidità relativa che va mantenuta intorno al 52-55%.

La concentrazione di ossigeno deve essere la più bassa raggiungibile, mentre molto si discute ancora sull'uso dell'anidride carbonica. Infatti questo gas viene normalmente usato per le disinfestazioni di derrate in magazzini e silos a concentrazioni che vanno dal 60 all'80%. A causa della scarsa conoscenza delle possibili interazioni tra l'anidride carbonica e i costituenti delle opere d'arte (pigmenti, inchiostri, metalli ecc.) si è ritenuto opportuno non usarla ad alte concentrazioni, mentre risulta sicuramente vantaggioso il suo utilizzo a concentrazioni leggermente superiori a quelle presenti nell'aria¹. La mortalità degli insetti, come è noto, avviene quando gli stigmi di respirazione rimangono costantemente aperti. Ciò è provocato dall'assenza di ossigeno e dalla presenza di anidride carbonica che causa un notevole calo del peso per disidratazione. È altresì noto che la continua apertura e chiusura degli stigmi permette non solo la respirazione, ma anche l'idratazione degli insetti. Una concentrazione al 2% di anidride carbonica è pertanto sufficiente a mantenere aperti gli stigmi.

¹ Ricordiamo che, all'incirca, i costituenti dell'aria stanno in queste proporzioni: 21% di ossigeno, 78% di azoto, 0,9% di argon e 0,03% di anidride carbonica.

Ma veniamo all'ultimo parametro, quello relativo alla durata del trattamento, vale a dire al tempo di permanenza delle opere in atmosfera controllata, una volta che tutti gli altri parametri sopraccennati hanno raggiunto i valori necessari. Concorrono a stabilirlo più fattori: la temperatura raggiungibile, il tipo di opere da trattare e la specie di insetti che hanno determinato la infestazione. Vi sono infatti particolari insetti, comunemente presenti anche nel materiale ligneo, che possono resistere a basse concentrazioni di ossigeno (2-5%) per lungo tempo. Il complesso meccanismo della respirazione metabolica prevede una catena di reazioni chimiche che decompongono il glucosio per produrre ATP (adenosin trifosfatasi), un'energia chimica per le funzioni metaboliche delle cellule. Un periodo di trenta giorni, con concentrazioni di ossigeno intorno allo 0,2% è risultato più che sufficiente per la distruzione di uova, larve e adulti.

Tornando alla descrizione delle fasi operative, diremo che nella parte centrale del pallone, in una frangia, è stato fatto passare il tubo di immisione dell'azoto e nei due punti più lontani sono stati fissati, uno per parte, quelli per la fuoriuscita dell'aria. Tutti questi tubi erano muniti di saracinesca per regolare la quantità di aria in uscita e quella di azoto in entrata, onde evitare pericolose sovrappressioni o depressioni. La Bromotirrena aveva previsto, come concentrazione di regime per la disinfestazione il valore dello 0,2% di ossigeno; l'attrezzatura di controllo collegata alla centrale operativa via modem avrebbe segnalato, con allarme visivo, il superamento della soglia del 2%, indicando così la necessità di erogare azoto per riportare i valori dell'ossigeno allo 0,2%.

Dopo due giorni, raggiunta la concentrazione di ossigeno desiderata, circa lo 0,15%, si constatò la necessità di erogare almeno 10 m³/h di azoto per neutralizzare la quantità di ossigeno che usciva lentamente dal legno a causa del notevole volume di materiale trattato. Dopo una settimana il livello di erogazione di "mantenimento" della quantità di azoto veniva raggiunto.

L'azoto liquido contenuto nel serbatoio veniva fatto passare innanzitutto attraverso il riscaldatore a elementi a contatto con l'aria, quindi attraverso un vaporizzatore idroelettrico, un riduttore di pressione, un umidificatore a gorgogliamento su acqua, un flussometro dosatore, per giungere infine al pallone a temperatura ambiente e a un grado di umidità tale da non alterare quella già esistente all'interno (55%). È possibile mantenere tale valore pressoché costante aumentando il flusso dell'azoto, senza far passare il gas attraverso l'umidificatore o viceversa. Durante il trattamento all'interno del pallone sono state raggiunte punte di concentrazione di ossigeno dello 0,08% ed è stata mantenuta una concentrazione di anidride carbonica pari allo 0,5% per tutti i trenta giorni. Il gas è stato erogato da normali bombole, dotate di riduttore di pressione, di proprio vaporizzatore e

flussometro e, solo per raggiungere il pallone, è stato utilizzato il tubo predisposto per l'azoto.

Nel novembre 2000 la temperatura ambiente nella grande sala (3000 m³, 9 m di altezza), priva di impianto di riscaldamento e con ampie finestre a sette metri di altezza, cominciava a scendere (7-8°C) compromettendo anche quella all'interno del pallone fino ad allora mantenutasi intorno ai 20°C. Essendosi rivelato insufficiente l'uso di normali stufe elettriche, venne ideato un sistema di riciclaggio del gas mediante aspiratore. Questo, posto esternamente al pallone, utilizzava un tubo di 12 cm di diametro al quale era collegato un riscaldatore. Per concentrare l'aria calda nella parte bassa della sala è stato steso sopra il pallone un film di polietilene, ancorato a parete, ottenendo così di ridurre l'altezza della sala da 9 a 4 metri. La temperatura all'interno del pallone si è mantenuta costantemente intorno ai 19°C. Contemporaneamente la Ditta ha effettuato un'accurata disinfezione e disinfestazione della sala usando insetticidi a base di piretroidi e sali quaternari d'ammonio.

Trascorsi i trenta giorni previsti si è riportata lentamente ai normali valori ambientali la temperatura della sala; il pallone è stato aperto gradualmente per impedire fuoriuscite troppo repentine di azoto, mantenendo contemporaneamente sotto controllo la concentrazione ambientale di ossigeno che non doveva scendere al di sotto del 19%². Durante la fase di ricollocazione è stato spalmato sulle parti lignee non dorate, verniciate o laccate delle opere un insetticida antitarlo a base di Permetrina, per scongiurare future infestazioni. Le operazioni relative al trattamento dei pezzi conservati nel deposito presso il Museo al Santo – compreso l'allestimento delle attrezzature necessarie e il loro disallestimento a fine lavori – hanno avuto una durata di circa due mesi, da metà ottobre a metà dicembre 2000.

I lavori agli Eremitani sono iniziati a metà febbraio 2001. Per il primo lotto è stato allestito un pallone di forma parallelepipedica nella sala del Sei-Settecento di circa 220 m³. I dipinti prelevati dalle sale espositive sono stati sistemati su rastrelliere in legno appositamente realizzate (figg. 3-4)³. I flussometri e l'umidificatore hanno trovato posto vicino al pallone e al pannello di controllo (figg. 5-6) mentre, anche in questo caso, il bombolone da 1300 l di azoto è stato collocato in un cortiletto esterno.

Il volume ligneo da disinfestare era in questo caso assai minore del precedente, e per tale ragione la concentrazione dello 0,2% di ossigeno è

² Per tutto il tempo dell'intervento le medie dei parametri del processo sono state le seguenti: ossigeno 0,14%, anidride carbonica 0,5%, temperatura 20,5% e umidità relativa 54-55%.

³ La temperatura delle sale espositive è stata necessariamente mantenuta intorno ai 20°C.

UN INTERVENTO DI DISINFESTAZIONE

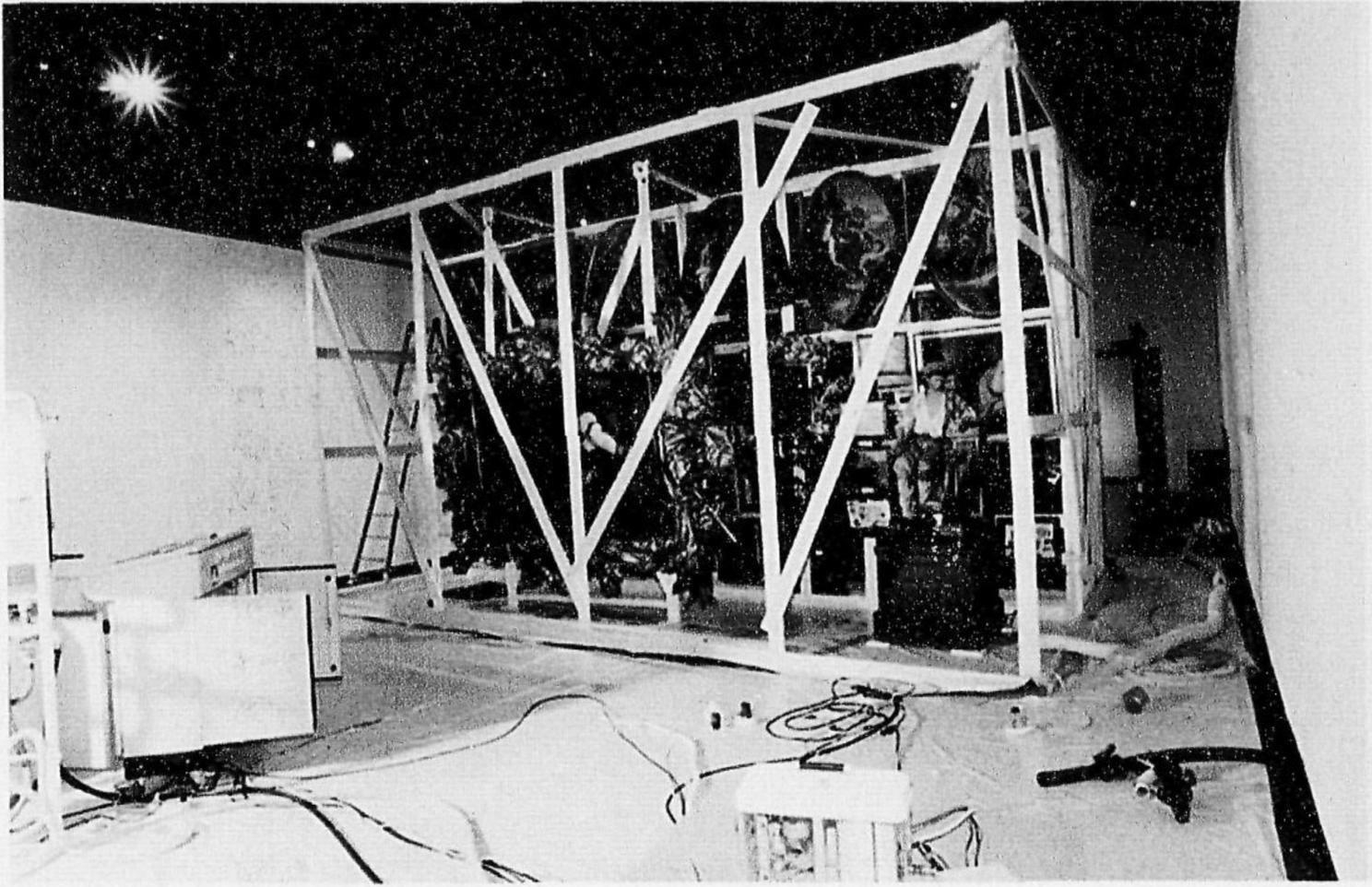


Fig. 3 - Predisposizione di dipinti e sculture su incastellatura (Pinacoteca).

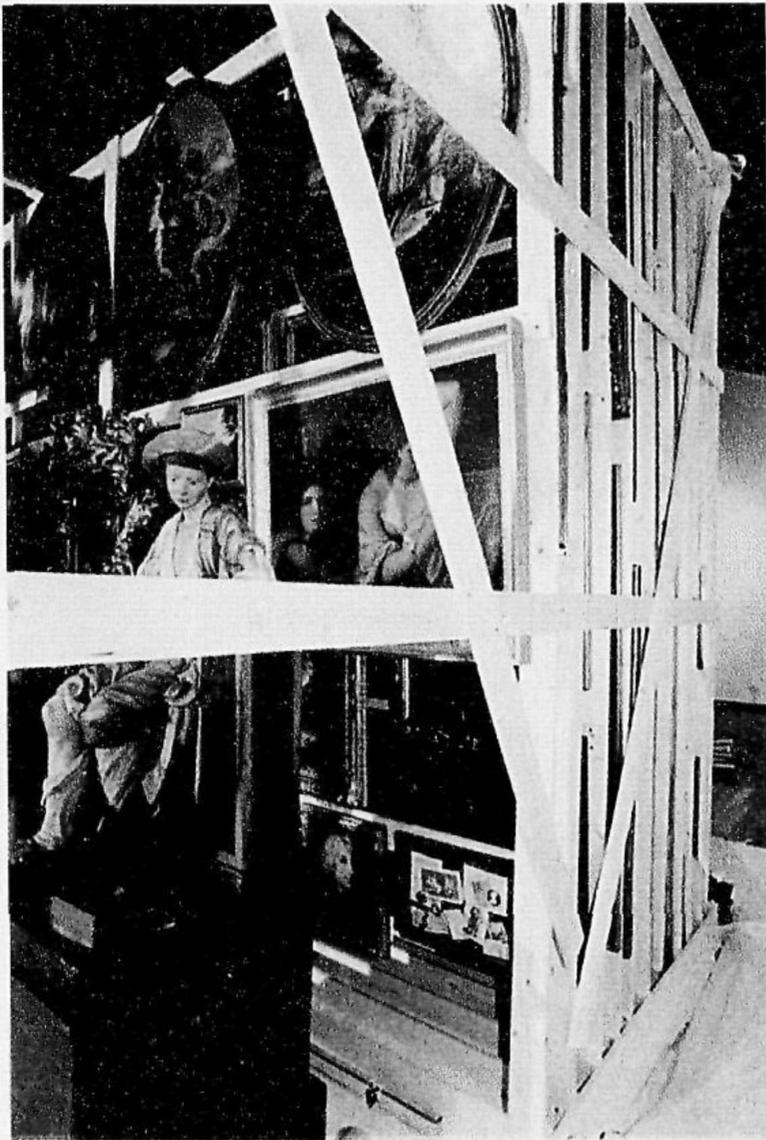


Fig. 4 - Particolare.

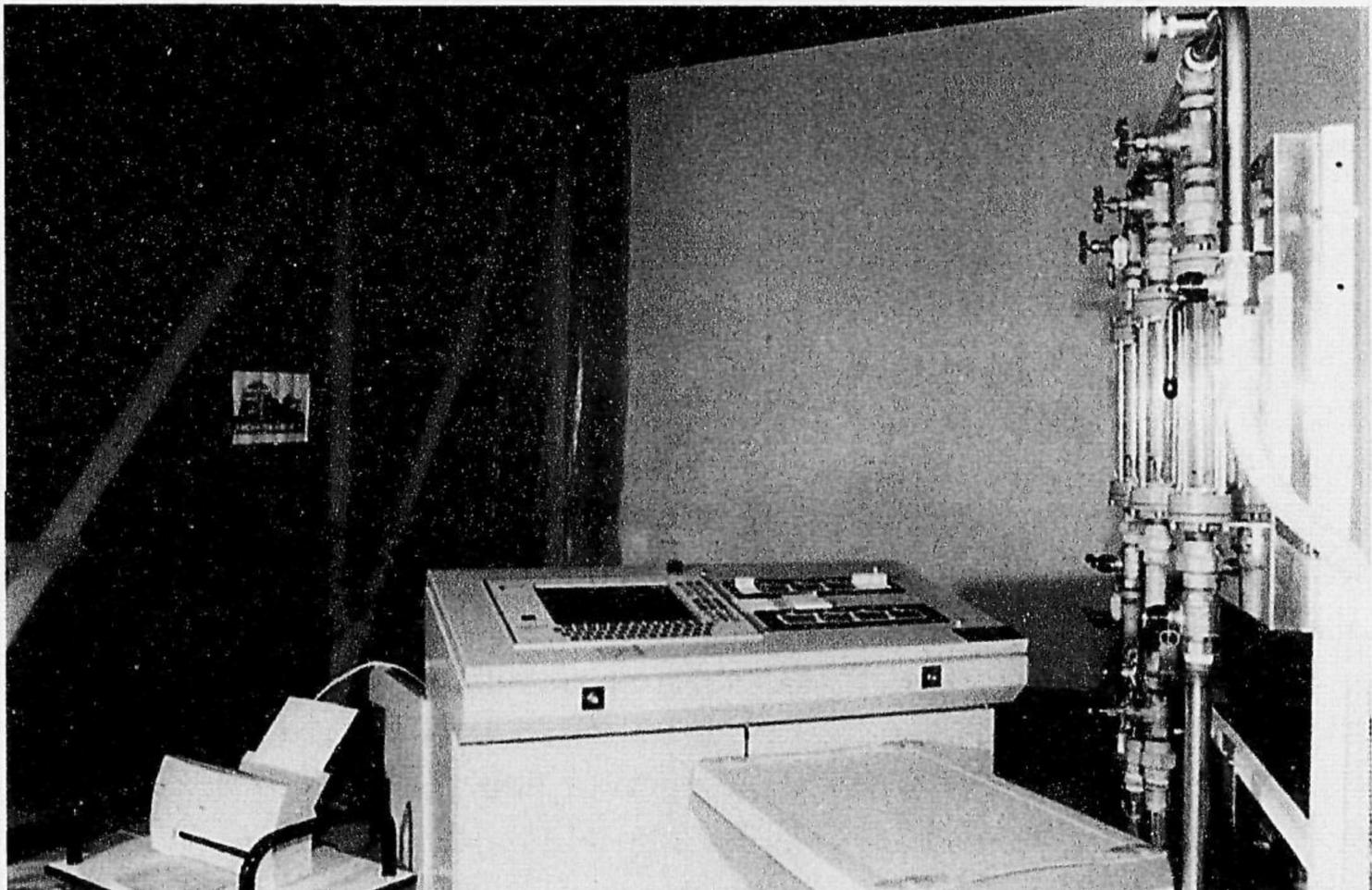
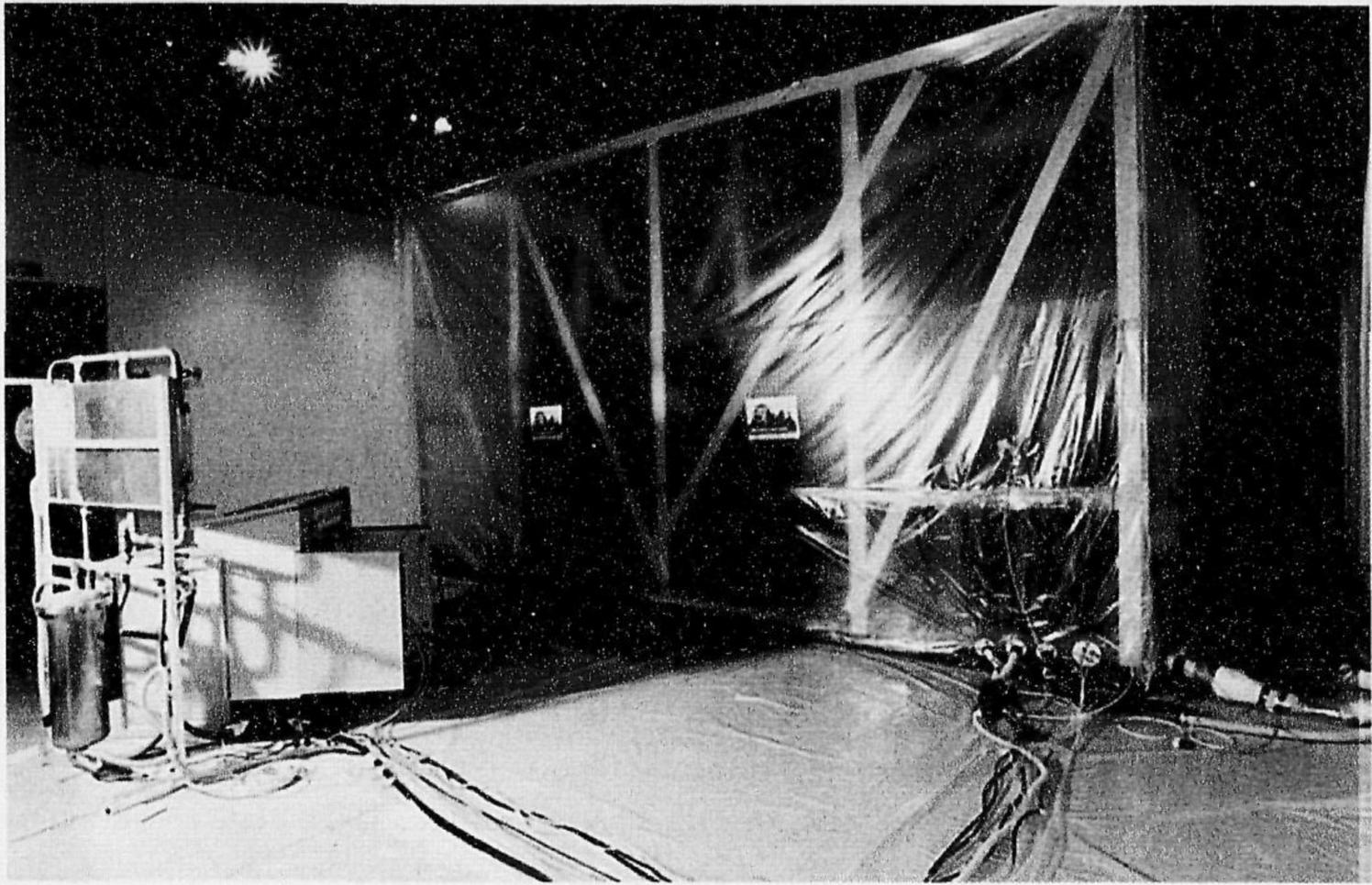


Fig. 5-6 - Collocazione di flussometri e umidificatore nell'area del pannello di controllo (Pinacoteca).

stata raggiunta in sole 24 ore di sufflaggio di azoto a 50 m³/h. Già alla fine del secondo giorno i parametri del processo entravano a regime e iniziava il conteggio della durata del trattamento in atmosfera controllata. Contemporaneamente il sufflaggio dell'azoto scendeva al livello di mantenimento come visualizza il primo grafico (fig. 7) elaborato dal pannello di controllo. Esso mostra la rapida discesa della concentrazione di ossigeno e la stabilità dei valori sin dalla prima settimana di trattamento.

Il secondo grafico (fig. 8) descrive invece l'andamento della seconda settimana di trattamento relativa al lotto di dipinti del Cinquecento e alla collezione Emo Capodilista. Anche in questo caso le opere sono state raggruppate in un pallone di 180 m³ costruito nella sala "Romanino". È stata registrata una concentrazione costante di 0,03% di ossigeno e di 0,9% di anidride carbonica.

Il terzo grafico (fig. 9) riguarda la settimana successiva. Le opere del Tre-Quattrocento, poste in un pallone di 80 m³, hanno trovato collocazione nell'area espositiva della collezione Emo Capodilista (fig. 10). Il tracciato realizzato evidenzia i valori dell'umidità relativa (valore medio 53%) e della temperatura (valore medio 24°C).

I soffitti lignei della Pinacoteca sono stati trattati con un prodotto anti-tarło a base di Permetrina, come pure le travature del deposito dipinti coinvolto nella disinfestazione alla fine di maggio 2001.

Quest'ambiente (circa 900 m³) si presenta suddiviso da pilastri e da rastrelliere metalliche, poggianti sul pavimento e ancorate al soffitto, sulle quali trovano posto i dipinti. Data l'impossibilità di smontare le rastrelliere metalliche e di trasportare all'esterno i dipinti, si è tentato di eseguire il trattamento in loco senza pallone, sigillando il deposito e insufflando azoto a circa 70 m³/h. Tuttavia dopo quarantotto ore la concentrazione dell'ossigeno non aveva ancora raggiunto il livello stabilito e l'idea venne abbandonata. Un'esame più approfondito della struttura dell'ambiente ha consentito di adottare la soluzione del pallone anche per il deposito dipinti. Alzando leggermente le rastrelliere dal pavimento e scostandole di poco dal soffitto è stato possibile far passare il telo di polietilene senza spostare le opere, ad eccezione di quelle posizionate tra i pilastri centrali in muratura e sulle pareti del deposito. Sono stati così allestiti due palloni di 230 m³ ciascuno rispettivamente a destra e a sinistra dei pilastri centrali. Il tentativo di effettuare il trattamento senza pallone ha dato in ogni caso conferma del fatto che la disinfestazione effettuata in atmosfera controllata, cioè tramite immissione di azoto e sottrazione di ossigeno, si fonda innanzitutto sul principio di ridurre al massimo lo scambio di ossigeno con l'esterno, mediante l'uso di specifici materiali a bassissima permeabilità.

Il complesso intervento, avviato come si diceva all'inizio in via del

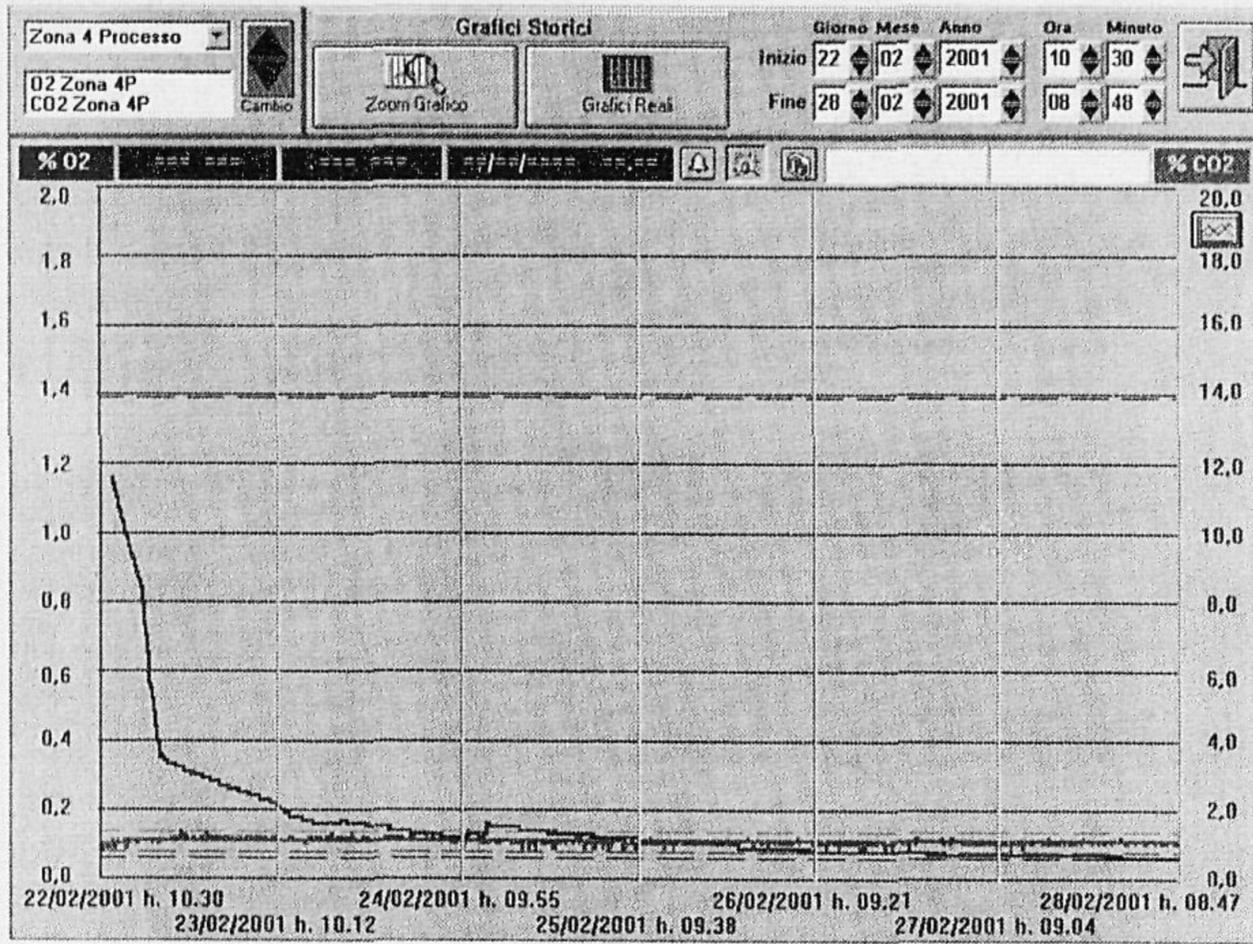


Fig. 7 - Grafico del sufflaggio dell'azoto relativo alla prima settimana di trattamento (Pina-coteca).

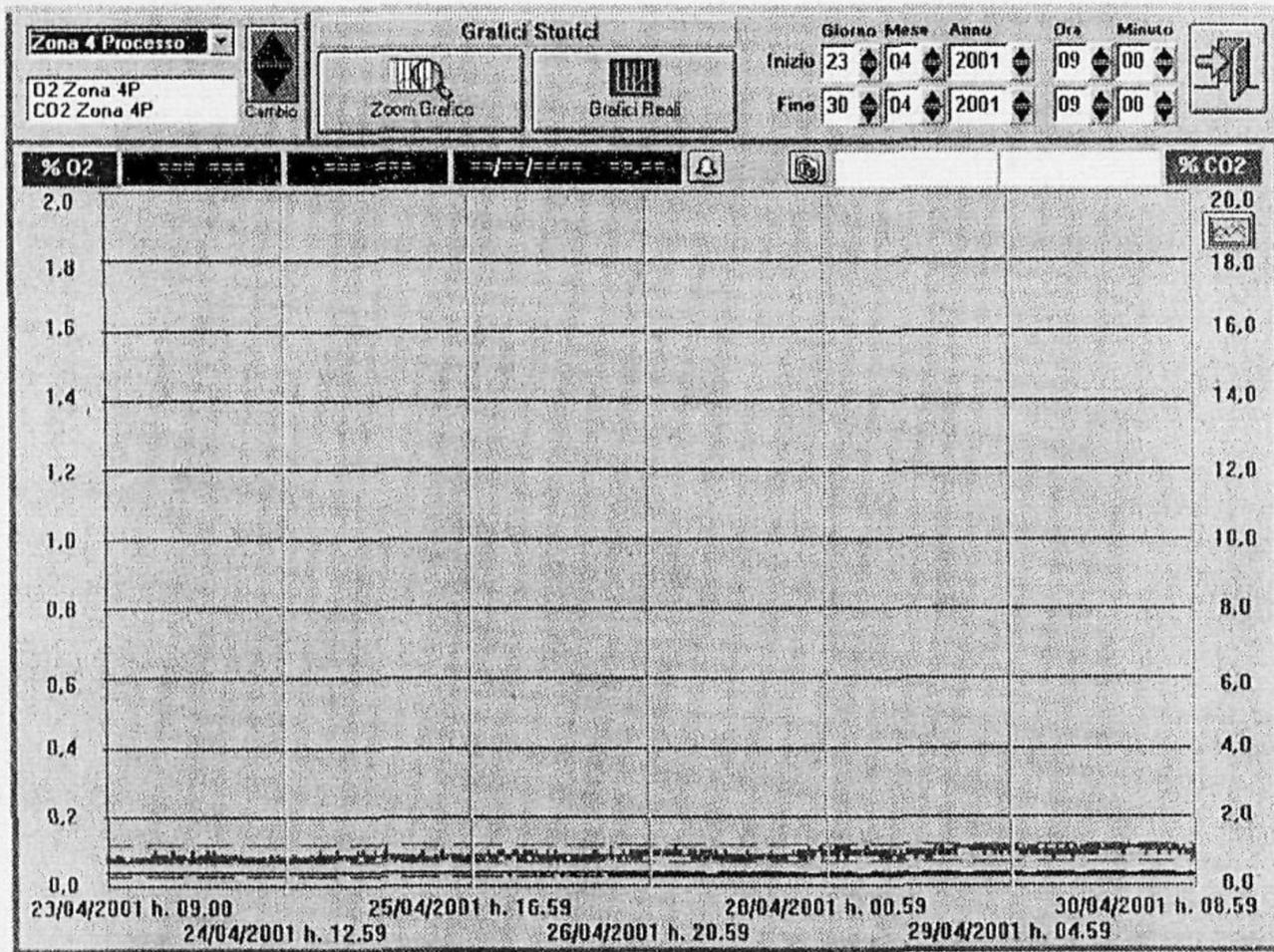


Fig. 8 - Grafico del sufflaggio dell'azoto relativo alla seconda settimana di trattamento (Pina-coteca).

UN INTERVENTO DI DISINFESTAZIONE

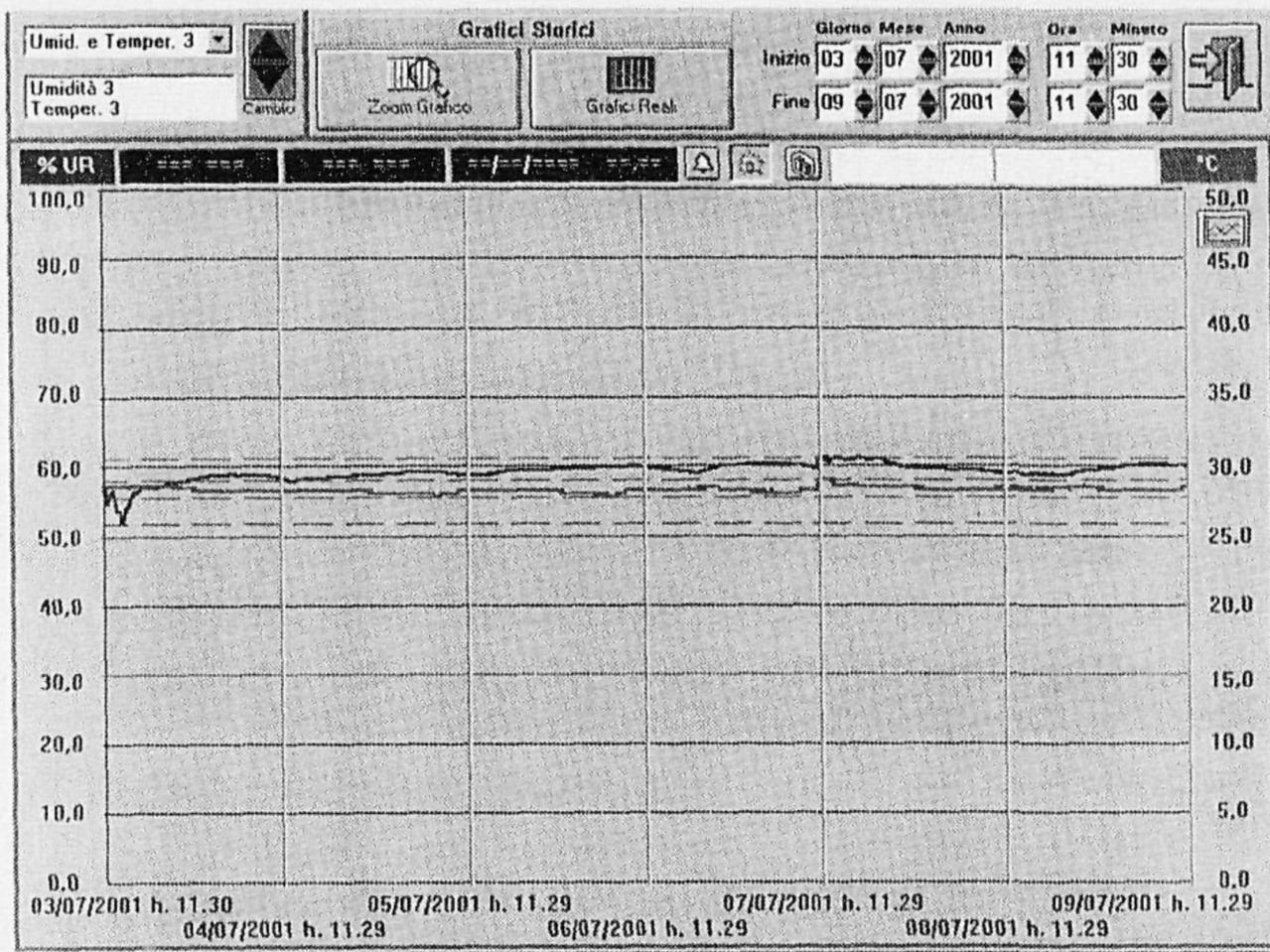


Fig. 9 - Grafico del sufflaggio dell'azoto relativo alla terza settimana di trattamento (Pinacoteca).



Fig. 10 - Pallone contenente l'incastellatura (Pinacoteca, sale della Collezione Emo Capodilista).

tutto sperimentale, e durato complessivamente per cinque mesi, si può considerare pertanto felicemente riuscito. Ci auguriamo in futuro di riuscire a provvedere a un piano di monitoraggio periodico così come all'acquisto di un'attrezzatura fissa da gestire all'interno del Museo.

In chiusura desidero sottolineare che il risultato dell'impegnativo progetto fa onore all'Amministrazione che l'ha finanziato e a chi l'ha sostenuto.

Dal punto di vista operativo ciò è stato possibile grazie in particolare al lavoro, davvero eccezionale, di Arnaldo Borghesi di Bromotirrena in collaborazione con Antonella Daolio, restauratrice del Museo d'Arte. Ringrazio entrambi sinceramente, senza dimenticare il preziosissimo aiuto fornitomi dal primo anche per quanto riguarda i dati tecnici qui riportati, nonché il sostegno ricevuto da Monica De Vincenti nella fase di stesura di questa nota.

MARIA PIA BILLANOVICH

Il vescovo Annone, la sua santa sorella Maria, la beata Giacoma e i culti padovani a Verona

“Tutti i culti veronesi ebbero una loro rideterminazione ed una loro riproposizione durante l’episcopato del vescovo Annone, che la critica colloca tra il 750 e il 772, e che fu anch’egli venerato come santo”¹. Oltre che per il restauro dell’antica cattedrale di S. Maria Matricolare, dentro l’abitato, l’episcopato di Annone sarà ricordato infatti per molte altre importanti iniziative, e sopra tutto per una favolosa (?) traslazione a Verona dei corpi dei martiri Fermo e Rustico accolti nella basilica extramurana, già a loro dedicata, ma – come S. Maria Matricolare – completamente rinnovata dal santo vescovo². “In questa riorganizzazione si manifestava la necessità di assicurare anche a Verona... la presenza di culti martiriali, paragonabili a quelli dei ss. Felice e Fortunato di Vicenza, a quello di s. Giustina a Padova, o,...a quelli milanesi di Nabore e Felice”³.

Lasciando da parte ogni tentativo di ricostruire la realtà storica della vicenda dei due martiri Fermo e Rustico, sappiamo solo che i loro corpi furono scoperti a Capodistria e – secondo la leggenda – traslati a Verona all’epoca di Annone; e – secondo tradizioni ancora più tarde – che l’incontrastata protagonista della vicenda sarebbe stata la vergine consacrata Maria, sorella di Annone⁴.

¹ P. GOLINELLI, *Il Cristianesimo nella ‘Venetia’ altomedievale. Diffusione, istituzionalizzazione e forme di religiosità dalle origini al sec. X*, in *Il Veneto nel medioevo. Dalla ‘Venetia’ alla Marca Veronese*, I, a cura di A. CASTAGNETTI, G.M. VARANINI, Verona 1989, p. 279. Per Annone: S. TONOLLI, s. v. *Annone, vescovo di Verona*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, coll. 1314-17 e V. DE DONATO, s. v. *Annone, santo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, pp. 356-57.

² Proprio per l’altare della basilica dei SS. Fermo e Rustico Annone commissionò il famoso ‘Velo di Classe’: J.-C. PICARD, *Le souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au Xe siècle*, Rome 1988 (Bibliothèque des Ecoles françaises d’Athènes et de Rome, 268), pp. 515-18; S. LUSUARDI SIENA, in LUSUARDI SIENA, C. FIORIO TEDONE, M. SANNAZARO, M. MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille*, in *Il Veneto nel medioevo... cit.*, II, pp. 103-106.

³ GOLINELLI, *Il Cristianesimo... cit.*, p. 280.

⁴ B. CIGNITTI, s. v. *Maria la Consolatrice, vergine*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1967, col. 977.

Maria, dedicatasi a Dio fin dalla sua giovinezza, trascorreva la sua vita in preghiere, digiuni, veglie e opere di pietà. E quando Verona fu oppressa da una straordinaria siccità e dalla conseguente carestia, a Maria che pregava fu una notte rivelato che la pioggia sarebbe di nuovo scesa su Verona quando i corpi dei santi Fermo e Rustico, lì martirizzati (?), fossero ritornati in città. Uomini scelti furono inviati alla ricerca: essi ritrovarono i sacri pegni a Capodistria dove erano arrivati già in età antica. Ma gli abitanti del piccolo centro si dichiararono disposti a cedere quei loro tesori solo a peso d'oro. E Maria, raccolti oggetti preziosi a sufficienza tra le matrone veronesi, si mise in viaggio alla volta dell'Istria. Qui si compì il miracolo: i santi corpi, alla pesatura, risultarono leggerissimi. Maria fece ritorno in patria con gran parte dell'oro e con le reliquie sfuggendo, ancora miracolosamente, agli istriani che la inseguivano desiderosi di riprendersi i loro cimeli. Annone era andato ad incontrarla scendendo il corso dell'Adige, e con lei introdusse le ossa dei martiri in città. Allora finalmente scese la pioggia e Maria ricevette in seguito l'epiteto di 'Consolatrice'. Essa passò anche il resto della sua vita in digiuni, preghiere e opere di misericordia: morì il 1° agosto di un anno incerto e fu sepolta in una chiesa che poi fu a lei dedicata⁵.

Nel suo viaggio Maria fece tappa a Trieste e di lì riportò a Verona pure le reliquie dei martiri Primo, Marco, Lazzaro e Apollinare suddiacono⁶. E forse anche la martire Teuteria godette dell'interessamento di Maria e Annone⁷. Insomma: "Una sottolineatura particolare merita la figura di Annone, vescovo di Verona durante il transito dei poteri civili dai Longobardi ai Carolingi; la sua persona, *finora non pienamente valorizzata* [il corsivo è mio], si evidenzia innanzitutto come quella di un vescovo che vivacizza la devozione religiosa con l'introduzione di nuovi culti martiriali, fenomeno caratteristico del sec. VIII, durante il quale si assiste ad un vero e proprio traffico di reliquie... Annone pertanto, con la sua incidenza nell'arricchire

⁵ F. UGHELLI, *Italia sacra*, V, Venetiis 1720, coll. 702-703; TONOLLI, s.v. *Annone...* cit., col. 1314, che annota: "Ebbe una sorella di nome Consolata, chiamata anche Maria Consolatrice..."; G.G. MEERSSEMAN, E. ADDA, J. DESHUSSES, *L'orazionale del diacono Pacifico e il Carpsum del cantore Stefano*, Friburgo 1974 (Spicilegium Friburgense, 21), p. 76, che elencando le chiese di Verona precisano: "*S. Maria Consolatrice*,... esiste tuttora, vicina al Duomo. Era dedicata alla Vergine, detta consolatrice dei tribolati (attributo mariale diffuso dalla leggenda di S. Teofilo tradotta dal greco verso l'875)... A Verona si diede poi quel titolo alla leggendaria sorella di Annone, Maria...".

⁶ UGHELLI, *Italia sacra...* cit., V, col. 703; e con qualche variante rispetto a altri racconti seriori e vulgati: *Acta ss. Augusti*, Antverpiae 1735, pp. 419-23. R. BRATOŽ, *Il cristianesimo aquileiese prima di Costantino fra Aquileia e Poetovio*, Udine-Gorizia 1999 (Ricerche per la storia della Chiesa in Friuli, 2), pp. 144-51.

⁷ Negativa su questo punto: LUSUARDI SIENA, *Le tracce materiali...* cit., p. 128; cfr. pure MEERSSEMAN, ADDA, DESHUSSES, *L'originale...* cit., p. 20.

in maniera sensibile il volto religioso, culturale e artistico della Verona alto-medioevale, recupera l'immagine, ancora di stampo paleocristiano, del vescovo propulsore di iniziative a tutto campo..."⁸.

La cronistoria di tutta la vicenda di Maria, santa pellegrina, ci è giunta però chiaramente incompleta: e non nella *Translatio* dei ss. Fermo e Rustico che ricorda solo Annone⁹; Maria appare: "popolaribus monumentis, sed iis solis, celebrata"¹⁰, e anche la leggenda tarda narra pressoché solo le traversie istriane della pia donna, senza soffermarsi sul suo lungo viaggio. Informa però – abbiamo visto – di una tappa a Trieste, pure questa effettuata con lo scopo di acquisire reliquie: quelle, appunto, dei ss. Primo, Marco, Lazzaro e Apollinare¹¹.

Ora, ben premesso che le gesta di Maria sono circondate da un largo alone mitico, abbiamo però almeno l'umbratile ricordo di una pellegrina che partendo da Verona raggiunge l'alto Adriatico: viaggio certo effettuato (come al ritorno) per via d'acqua, lungo l'Adige. Sicché la santa vergine passò per il territorio padovano meridionale. E, visto il suo fervente amore per le reliquie dei martiri, è assai facile che si sia spinta a Padova stessa dove la basilica di S. Giustina risplende per la ricchezza e la fama dei "pignora" di apostoli e martiri che lì si venerano.

Ma di questa parte del viaggio – che possiamo immaginare per ricostruzione logica – non resta traccia nelle fonti veronesi.

A Padova, però, non se ne è forse del tutto perso il ricordo: un racconto che informa proprio su questa tappa padovana da noi ipotizzata, mi pare lo possediamo. È quel testo finora quasi sconosciuto che porta il lungo titolo di: *Revelatio sanctorum martyrum, quorum festum in ecclesia Sancte Iustine de Padua feria secunda ante Ascensionem Domini celebratur*¹².

"Fuit quedam venerabilis mulier Veronensi opido oriunda nomine Iacoba, Deo devota, que a primevo sue iuventutis tempore cepit Domino deser-

⁸ LUSUARDI SIENA, *Le tracce materiali...* cit., pp. 135-37.

⁹ Non possediamo un'edizione critica e uno studio recenti del testo. Oltre agli *Acta ss.* si veda: S. MAFFEI, *Istoria diplomatica*, Mantova 1727, pp. 303-14.

¹⁰ *Acta ss. Augusti*, II, Antverpiae 1733, p. 81: "ut nomen ejus apud alios antiquiores scriptores, aut in publicis ante Ferrarium Martyrologiis, ecclesiasticisve Fastis frustra quaesiverim hactenus...". In realtà di Maria Consolatrice parla già nel suo *Catalogus sanctorum...*, Petrus de Natalibus (XIV secolo): al cap. VIII del mese di agosto. Poi vedi appunto: *Catalogus Sanctorum Italiae...*, authore f. Philippo FERRARIO, Mediolani 1613, p. 482.

¹¹ *Acta ss. Aprilis*, II, Antverpiae 1675, pp. 66-68.

¹² Editto in: *Acta ss. Octobris*, III, Antverpiae 1770, pp. 797-99; e ora in E. NECCHI, *Reliquie orientali e culto dei martiri a Santa Giustina di Padova*, "Italia medioevale e umanistica", 42 (2001), pp. 114-18. Cfr. pure: E. NECCHI, *La 'venerabilis mulier' Giacoma da Verona e la scoperta delle reliquie dei martiri a Santa Giustina*, "Patavium", 18 (2001), pp. 3-12.

vire. Diebus ac noctibus orationibus semper insistens, ieiuniis ac vigiliis corpus suum castigabat, pauperibus et orphanis subveniebat et multis aliis virtutibus preclaris insistens sic iuvenilem etatem pertransit”¹³. Finalmente la santa donna veronese “a domino Iesu Christo... meruit hac revelatione *consolari*”. A lei che preparava dai suoi beni il necessario per un pellegrinaggio a Venezia, un’apparizione mariana ordinò di recarsi a Padova a S. Giustina per riscoprire le reliquie dei martiri lì conservate ma ormai cadute nell’oblio. “Ecce quantam gratiam meruit hec devota mulier, que meruit, adhuc in hoc misero detenta carnis ergastulo, per tantam et talem nunciatricem *consolari*,...”¹⁴. Giunta dunque da Verona a Padova, la donna si recò a S. Giustina come le era stato ordinato dalla visione e lì miracolosamente, davanti al coro, scoprì i corpi santi.

Certo notiamo alcune discrepanze: ma potrebbero essere solo apparenti. Prima di tutte: il nome. A Verona la santa pellegrina è chiamata Maria, a Padova Giacoma. Penso però che Giacoma sia un fraintendimento del nome comune ‘diaconissa’ – ‘diacona’, venetamente ridotto – secondo le regole della locale fonetica – a ‘Giacoma’¹⁵?

Poi: si pone – e ciò sembra accettabile – la composizione della *Revelatio sanctorum martyrum* nel XIII secolo e si sottolinea come il racconto sia privo di ogni indicazione cronologica. Solo studiosi tardi (secoli XVII – XVIII) propongono qualche data per gli avvenimenti, senza fornire alcuna giustificazione storica e sempre in disaccordo fra loro: si oscilla tra il 1219 e il 1270¹⁶. Ma è impossibile fissare il miracoloso evento in quegli anni: un testo del XIII secolo padovano non ignorerebbe assolutamente il momento esatto di un accadimento importante così vicino, contemporaneo o addirittura posteriore alla vicenda antoniana. Faccio anzi notare che di tutte le ‘inventiones’ di corpi santi avvenute a Padova dopo il Mille, si ricorda con precisione giorno, mese, anno. Il fatto che l’autore ometta ogni riferimento temporale indica una cosa sola: egli non ne era a conoscenza. Cioè uno scrittore del Duecento o anche del primo Trecento ha ritrovato tra antichissime carte di S. Giustina un racconto frammentario, avulso da un contesto e – come si usava – lo ha in qualche modo ricomposto, senza poter

¹³ NECCHI, *Reliquie...* cit., pp. 114-15.

¹⁴ Vi è qui l’eco dell’attributo mariano, poi passato alla pellegrina, di ‘Consolatrix’ o ‘Consolata’? Comunque osserviamo che nessuna fonte veronese conosce la beata Giacoma. Per la letteratura moderna: G.B. PIGHI, *Cenni storici sulla Chiesa veronese*, II, Verona 1988 [ristampa da “Bollettino ecclesiastico veronese” 1914 -26], pp. 95-96.

¹⁵ Vedi: ‘diaconus’ > ‘zago’.

¹⁶ NECCHI, *Reliquie...* cit., pp. 107-108; G. FABRIS, *Il presunto cronista padovano del sec. XV Guglielmo di Paolo Ongarello*, in *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella 1977 (Scrittori padovani, 2), pp. 313-19 [ristampato da “Atti e memorie della r. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova. Cl. di scienze morali”, 53 (1936-37), pp. 167-227].

evitare errate razionalizzazioni o qualche anacronismo¹⁷. Noi oggi possiamo sostenere – mi pare – che un simile racconto non più corredato da indicazioni precise, deve risalire, per il suo nucleo originario, ad epoca altissima, anteriore alla devastazione ungarica che probabilmente distrusse S. Giustina¹⁸. Solo da qualche frustolo sopravvissuto dunque, un erudito di fine Duecento o inizio Trecento fu in grado, con la sua amorosa acribia, di ricostruire in modo magari non troppo fedele la narrazione di un fatto che interessava le Chiese di Verona e di Padova: una pagina di un 'itinerarium' riguardante i 'loca sancta' del Veneto orientale, 'itinerarium' – tengo a sottolinearlo – che dovrebbe essere quello altrove attribuito, ma solo in via leggendaria, alla vergine Maria Consolatrice, sorella del vescovo Annone, il restauratore dei culti martiriali in Verona.

Nella *Revelatio* padovana, costruita in questa maniera un po' approssimativa, sono presenti altri elementi, che sembrerebbero marginali rispetto alla storia della pellegrina veronese, forse derivati da altre memorie e poi inseriti in modo incongruo nel racconto: ma anch'essi sono parte di un nucleo originario e per noi potrebbero risultare importanti nella ricostruzione dei fatti? Per esempio: mi domando addirittura se prima della stesura di questa *Revelatio* si conoscesse veramente un 'Pozzo dei martiri' in S. Giustina, visto che in quella basilica un vero pozzo non esiste nemmeno, o se invece tutto non sia nato da una confusione del compilatore tardo con il toponimo 'Puteus' che indicava in realtà l'attuale località di Pozzoveggiani, sull'antica Annia, subito a sud di Padova, dove pure sono localizzate primitive leggende agiografiche padovane (lì si ritenevano ubicati i 'praedia' e la 'villa' di s. Giustina) e dove, accanto a una basilichetta paleocristiana, si vede tuttora il vecchio manufatto che dà il nome alla località¹⁹. E dubbi analoghi si potrebbero esporre per altri dettagli della narrazione. Comunque appare chiaro che il nucleo centrale della 'Revelatio' è costituito dalla relazione del pellegrinaggio di una santa vergine da Verona nel Padovano.

A questo punto si potrebbe anche avanzare – credo – un'ipotesi ten-

¹⁷ Quando si dice che la santa vergine intendeva recarsi a Venezia per lucrare indulgenze, si pensa forse ai privilegi elargiti alla basilica di San Marco da Innocenzo III? Cfr. NECCHI, *Reliquie...* cit., p. 108.

¹⁸ Per la distruzione dell'archivio di S. Giustina in seguito alle invasioni ungariche: R. PEPI, *Cenni storici sulla Basilica e sulla Badia di S. Giustina*, in *La Basilica di Santa Giustina. Arte e storia*, Castelfranco Veneto 1970, p. 352, che però minimizza l'impatto dell'orda barbara sugli edifici principali del complesso.

¹⁹ Per la basilica di S. Michele a Pozzoveggiani: C. BELLINATI, A. CALORE, C. SEMENZATO, *La basilica ritrovata. L'antica chiesa di S. Michele a Pozzoveggiani*, Padova 1985; SANNAZARO, *Le tracce materiali...* cit., in *Il Veneto nel medioevo...* cit., II, pp. 244-47.

dente a far luce su un annoso problema di storia liturgica. Il Barzon²⁰ rilevava come il culto di santi padovani (Prosdocimo e Fidenzio, per esempio), sia testimoniato prima a Verona che a Padova²¹. Per la situazione padovana la ragione è molto semplice: la devastazione degli Ungari ha cancellato quasi ogni documento o addirittura traccia del primo periodo di vita cristiana della città²². Ma perché e come e quando i culti padovani vennero accolti a Verona? Precisiamo. Un martirologio veronese scritto dal celebre arcidiacono Pacifico prima dell'810 ricorda al 'XVI kal. Decem.' (16 novembre): *Fidentiani*,²³. Giustamente il Barzon: "Verona non ha un s. Fidenzio proprio, né vescovo né semplice confessore"²⁴. Se anche Fidenzio (o Fidenziano) non fosse stato un vescovo padovano come vorrebbero le leggende locali, il suo corpo (vero o presunto) era però venerato in diocesi di Padova²⁵. Ed è quindi da qui che già prima del IX secolo il culto dovette giungere a Verona.

Vicenda analoga quella di Prosdocimo. In due atti dell'860 firmati da Audone, vescovo di Verona, è attestata nelle Valli veronesi, a Pradelle di Gazzo, una chiesa dedicata al leggendario protovescovo padovano. Chiesa tuttora esistente con la medesima intitolazione. Cioè, già nel nono secolo un altro culto padovano è ben attestato in diocesi di Verona²⁶.

Naturalmente anche s. Giustina godeva di culto a Verona.

Assurda e in contrasto con tutte le testimonianze storiche l'ipotesi che il culto di Prosdocimo abbia percorso la strada inversa: cioè sia giunto da Verona a Padova²⁷. E qualcosa del genere, se ben comprendo, si vorrebbe proporre pure per s. Fidenzio: "Anche per s. Fidenzio... è attestata una presenza liturgica in un calendario veronese del sec. IX, il cosiddetto *Martyro-*

²⁰ BARZON, *Padova cristiana dalle origini all'anno 800*, Padova 1979² [ma 1^a ed. 1955] (Scrittori padovani, I/II), pp. 225-51, pp. 402-406.

²¹ Vedi oltre per la spinosa questione se Fidenzio (o Fidenziano) sia un santo padovano o un santo straniero (africano?), ma venerato a Padova. Cfr. P. PASCHINI, recensione a BARZON, *Padova cristiana...* cit., "Rivista di storia della Chiesa in Italia", 10 (1956), pp. 276-77, e MEERSSEMAN, ADDA, DESCHUSSES, *L'orazionale...* cit., pp. 122-25.

²² Dopo la prima edizione del Barzon (1955) è comunque riemersa in S. Giustina a Padova la famosa 'imago clipeata' di s. Prosdocimo, di datazione controversa, ma certo anteriore al Mille anche per quel che riguarda l'iscrizione, incisa forse in un secondo momento.

²³ MEERSSEMAN, ADDA, DESCHUSSES, *L'orazionale...* cit., p. 144.

²⁴ *Padova cristiana...* cit., p. 405.

²⁵ Arrivato al tempo delle invasioni vandaliche in Africa, propone il PASCHINI, recensione a BARZON, *Padova cristiana...* cit., p. 277; ma questo è assolutamente opinabile.

²⁶ BARZON, *Padova cristiana...* cit., pp. 236-51, di cui non si possono accogliere tutte le conclusioni. Notiamo che nel martirologio di Pacifico Prosdocimo non compare. Ma – si sa – l'"argumentum ex silentio" non è sempre indicativo.

²⁷ "Come poi questo culto [di Prosdocimo] sia passato a Padova ci sfugge" (GOLINELLI, *Il Cristianesimo...* cit., p. 269).

logium Pacifici e nel *Carpsum* dell'XI sec.: si tratta dunque di un santo oggetto di venerazione prima della *translatio* attribuita a Gauslino, e, come s. Prosdocimo, in area veronese, prima che padovana. Da questa constatazione ci sembra di poter ricavare la ragione storica che deve aver dato origine a quel testo agiografico, costruito probabilmente ad arte nel momento in cui la diocesi di Padova cominciò ad estendere la sua influenza sulla Scodosia... in concorrenza con Verona, che l'aveva probabilmente esercitata fino a quel punto... Questo darebbe ragione dello strano viaggio delle reliquie ritrovate, come della presenza del richiamo ad Este, il centro di quell'area contesa, in questa narrazione agiografica come nella *Vita* di s. Prosdocimo: due testi che ci sembrano contemporanei, con alcuni elementi comuni ed altri propri²⁸. Certo le poche righe che ci tramandano la narrazione della *translatio* di s. Fidenzio non sono un componimento contemporaneo al vescovo padovano Gauslino cui attribuiscono il trasporto delle reliquie del santo da Polverara (a sud-est di Padova) a Megliadino San Fidenzio nella Scodosia, intorno al 970: sono più tarde e non sono un testo del tutto fededegno²⁹. Molti particolari possono essere messi in dubbio: io addirittura mi domando se la traslazione stessa delle reliquie a Megliadino non vada ascritta a epoca più antica. Gauslino potrebbe aver solo ritrovato in Megliadino i preziosi resti e averli rimessi in onore. Insomma all'autore di una semplice 'inventio' un erudito più tardo avrebbe elargito pure il merito di una precedente miracolosa 'translatio'?

Ma al di là di questa domanda, cui unicamente indagini sulla *Translatio* di s. Fidenzio suggeriranno forse qualche risposta, rimane certo che il corpo di Fidenzio è considerato come proveniente dal territorio padovano e non dal veronese.

In conclusione, l'appassionata attività di ricerca e di promozione di culto per le sante reliquie, attività caratterizzante Annone (e Maria?) è ben inquadrabile in quel periodo di fervida iconodulia inaugurata già da Liutprando e vivacissima in Italia settentrionale per tutta la seconda metà dell'VIII secolo. Ad essa andrebbe ricondotta l'introduzione a Verona non solo di reliquie istriane e triestine, ma, sembra suggerire la *Revelatio* padovana, anche e naturalmente di reliquie e culti padovani. Sarà però sempre da ricordare che ai due santi fratelli racconti seriori possano aver collegato vicende e fatti di epoche più arcaiche: ma se Prosdocimo e Fidenzio non fossero stati accolti nella liturgia veronese già in età tardoantica (come, perso-

²⁸ GOLINELLI, *Il Cristianesimo...* cit., pp. 314-15.

²⁹ La breve notizia sul trasporto del corpo santo si può leggere in: *Catalogus sanctorum...*, editus a P. DE NATALIBUS, tra i santi di novembre, cap. LXVI. E, in una redazione diversa e evidentemente derivata da altre fonti, pure in G. CAPPELLETTI, *Le Chiese d'Italia*, X, Venezia 1854, pp. 483-84, desunta dalle schede del Coleti.

nalmente mi appare più facile), è al vescovo Annone che dovremmo rivolgere le nostre indagini.

Per ora non è possibile precisare di più. Appunto: solo studi accurati sulla vicenda delle reliquie di Fidenzio, finora poco conosciuta, potrebbero fare un po' di luce.

ANDREA SACCOCCI

Donazione di monete alto-medioevali al Museo Bottacin

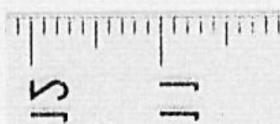
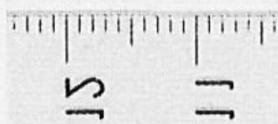
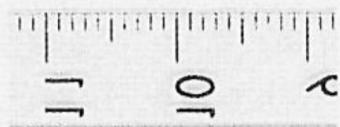
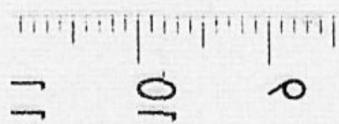
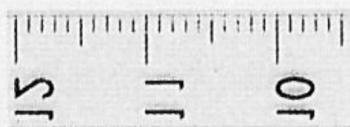
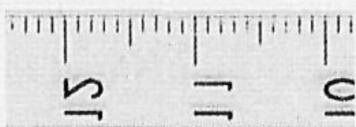
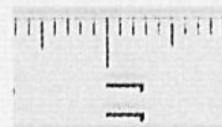
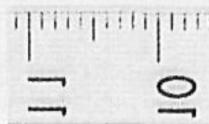
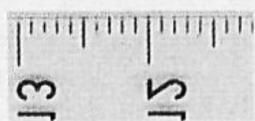
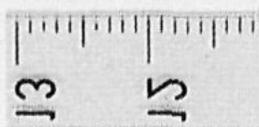
In occasione delle manifestazioni padovane a celebrazione dell'avvento della nuova moneta europea, ed in particolare della mostra "Alle radici dell'Euro", la Eura Audit Triveneto di Torri di Quartesolo (VI), parte della parigina Eura Audit International, società multinazionale attiva nel settore della Revisione e Certificazione, ha generosamente voluto contribuire al successo di queste iniziative con la donazione al Museo Bottacin di materiale numismatico di particolare interesse e rarità¹.

Gli esemplari donati, acquistati dall'azienda sul mercato numismatico internazionale su indicazione del Dr. Bruno Callegher, Conservatore del Museo Bottacin, riguardano la Gallia nell'altomedioevo, un'area ed un periodo fino ad oggi non perfettamente rappresentati nelle collezioni del Museo.

Tale lacuna appariva non di poco conto, visto che proprio in quel contesto storico-geografico si erano andati sviluppando i caratteri di quello che può essere considerato il più importante intervento monetario nella storia europea post-classica: la riforma di Carlo Magno (793/4).

In particolare gli esemplari nn. 1 e 2, un primitivo tremisse aureo dei Galli Merovingi (527-565) ed un denario d'argento, sempre merovingio, della zecca di Marsiglia per il patriziato di Numfidius (700-710), appaiono in grado di illustrare come il passaggio da una moneta aurea ad una argentea fosse avvenuto in quell'area ben prima dell'avvento di Carlo Magno. Questo fa capire come uno dei caratteri principali della riforma di questo regnante, il monometallismo argenteo (produzione e circolazione limitata a monete di questo metallo), non rappresentasse affatto una novità nel territorio dei Franchi. A questo proposito, non appare superfluo ricordare che proprio il monometallismo argenteo, erroneamente considerato una novità introdotta da Carlo Magno, fu ritenuto dal grande storico Henry Pirenne una

¹ V. Archivio del Museo Bottacin, copia della lettera inviata dai Dott. Adriano Cancellieri (Eura Audit International) e Alessandro Silvestri (Eura Audit Triveneto) al Direttore dei Musei Civici Dr. Davide Banzato ed all'Assessore alla Cultura del Comune di Padova, Prof. Giuliano Pisani, datata 18 giugno 2001, prot. n. 912/2001.



delle più importanti prove a sostegno della sua ipotesi (la famosa “Tesi di Pirenne”), secondo la quale la vera frattura fra civiltà classica e civiltà medioevale avvenne in epoca carolingia, in conseguenza del blocco degli scambi commerciali mediterranei provocato dall’espansionismo dell’Islam².

Gli altri esemplari sono successivi alla riforma, ed illustrano alcune peculiarità della monetazione carolingia in Gallia. Gli esemplari nn. 3-4 rappresentano dei denari fossilizzati (con caratteristiche tipologiche rimaste immutate per lunghi periodi) di Carlo Magno-Carlo il Calvo per le zecca di Melle (794-877) e del solo Carlo il Calvo per quella di Tolosa (840-864). Proprio esemplari di questo tipo ebbero una enorme diffusione e contribuirono non poco al successo della monetazione riformata. Furono prodotti in enormi quantità grazie soprattutto all’argento ricavato da alcuni importanti giacimenti minerari dell’Aquitania. Il più importante di questi era proprio a Melle, come dice il nome della città stessa, che in latino era *Metallum* (talvolta METVLLVM sulle monete), cioè proprio “miniera”.

L’esemplare n. 5, infine, è un “obolo” di Ludovico il Pio (814-840) della zecca di Melle, esempio di un nominale, l’obolo od il mezzo denaro, che fu prodotto sporadicamente nel territorio dei Franchi, ma quasi mai in altre regioni dell’impero carolingio come l’Italia. A tutt’oggi le ragioni di questa differenza monetaria fra il centro dell’Impero e le sue propaggini mediterranee non sono state del tutto spiegate.

1. Merovingi (a nome dell’imperatore bizantino Giustiniano I)
tremisse (527-565)

D/ DNIVSTINI ANVSPFAVC busto diadematato dell’Imperatore a d.
R/ VICTORIA AVCVSTORVMCN Vittoria andante a s.; esergo, DIKTO
AV, gr 1,471, mm 14,4; *MEC*³, n. 356.; *Alle radici*⁴, n. D.1

2. Merovingi, Marsiglia, patriziato di Nemfidius
denario (700-710)

D/ busto a d; sulla s., croce
R/ monogramma H E F (per *Nemfidius*) tra due croci
AR, gr. 1,087, mm. 10,15; cfr. *MEC*, n. 557; *Alle radici*, n. D.4

² Cfr. H. PIRENNE, *Mohammed and Charlemagne*, London 1939, *passim*.

³ *MEC* = *Medieval European Coinage*, I, P. GRIERSON, M. BLACKBURN, *The Early Middle Ages (5th-10th centuries)*, Cambridge 1986.

⁴ *Alle radici* = *Alle radici dell’euro. Quando la moneta fa la storia*, catalogo della mostra, Padova 2001.

3. Carlo Magno o Carlo il Calvo, Melle
denario (794-877)

D/ + CARLVS REX FR croce entro cerchio

R/ + METVLLLO monogramma di Carlo

AR, gr 1,722, mm 21,35; *MEC*, nn. 923-933; *Alle radici*, n. D.20

4. Carlo il Calvo, Tolosa
denario (840-864)

D/ + CARLVS REX croce entro cerchio

R/ + TOLOSA monogramma di Carlo

AR, gr 1,742, mm 21,3; cfr. *MEC*, n. 841; *Alle radici*, n. D.23

5. Ludovico il Pio, Melle
obolo o 1/2 denario (819-822)

D/ LVDOVVIC in due righe

R/ + METALLVM croce entro cerchio

AR, gr 0,804, mm 6,20; *MEC*, n. 777; *Alle radici*, n. D.27

BIBLIOTECHE CIVICHE DI PADOVA

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE 2002
DA LA GRAFICA & STAMPA S.R.L., VICENZA
PER CONTO DI MARSILIO EDITORI S.P.A. IN VENEZIA

Com
Sister