



Università degli Studi di Trento

Dipartimento di Lettere e Filosofia

Scuola di Dottorato in Studi Umanistici

Tesi di Dottorato

**Scultura a Padova: 1540-1620 circa
Monumenti e ritratti**

Volume 1. Testo

Tutor: ch.mo prof. Andrea Bacchi

Dottorando: Luca Siracusano

XXVI ciclo (2010-2013)

Indice generale

Premessa.....	9
1 “Da lo scarpello vostro redutto vivo ne l'arte”. Dal ritratto di una professione al ritratto individuale.....	13
1.1 L'ultima stagione del magister in cathedra e la breve fortuna di Gian Girolamo Grandi ritrattista.....	18
1.2 Tipologie isolate: il condottiero e il patriarca, due giuristi, due scolari ed un 'fuoriuscito' fiorentino.....	26
1.3 Il modello dominante: edicole con busto-ritratto all'antica.....	33
1.3.1 Ritratto dell'autore nei frontespizi librari e busti-ritratto all'antica nelle tombe padovane.....	40
1.3.2 “Una memoria in tutto simile a quella del signor Lazzaro Bonamico”: la lunga fortuna di un modello (con una proposta per Danese Cattaneo).47	
1.4 Appunti sul quadro giuridico.....	58
1.4.1 I monumenti al Santo. Una riflessione sull'intreccio giurisdizionale. 61	
1.4.2 La navata del Santo come “occhio del mondo”.....	67
2 Agostino Zoppo fra tradizione patavina e 'Maniera'.....	75
2.1 Stato degli studi, documenti e contesto.....	76
2.2 La data di nascita e gli esordi dello Zoppo.....	83
2.2.1 Un esordio “riccesco”?.....	86
2.2.2 I bronzetti giovanili.....	90
2.3 La congiuntura del 1540, una nota per Minio e lo Zoppo scultore in terracotta.....	97
2.4 Intorno al monumento a Tito Livio.....	104
2.4.1 Agostino Zoppo scultore 'all'antica'.....	111
2.5 I piccoli bronzi sul monumento di Tito Livio ed altre statuette.....	118
2.6 Ipotesi sull'attività di ritrattista. Documenti e stato degli studi.....	121
2.6.1 Verso il decennio 1560: il monumento di Girolamo Negri ed una	

ipotesi per il monumento Frigimelica.....	133
2.6.2 Monumenti e busti del decennio 1560.....	138
3 Per il primo tempo di Segala (1533 ca.-1570).....	149
3.1 Stato degli studi e obiettivi.....	149
3.2 Intorno al concorso del 1565: l'alterna fortuna del giovane Segala.....	154
3.3 I due de Surdis, Antonio Gallina e Francesco Segala per i Cassinesi di Santa Giustina.....	161
4 “Egli supererà ogni aspettazione”. Il giovane Girolamo Campagna fra il collezionismo d'oltralpe e la basilica del Santo.....	177
4.1 I Cesari per Hans Fugger.....	182
4.2 “Due angeli, pure di marmo, che portano i misteri della Passione di Christo”. Il concorso per l'altare maggiore del 1579.....	189
4.3 Il monumento di Girolamo Girelli.....	195
5 Per la maturità di Francesco Segala (1570-1592 ca.): il rapporto con Campagna, due terrecotte e tre busti.....	201
5.1 Intorno al concorso del 1573: l'amicizia con Campagna.....	201
5.2 Due terrecotte già Obizzi.....	204
5.2.1 Le due statuette nella collezione Obizzi al Cataio e un inedito inventario.....	210
5.3 Segala a Mantova.....	213
5.4 Segala architetto: un foglio per il concorso del 1579.....	217
5.5 Un nuovo ritratto in terracotta e tre busti pseudo-antichi.....	222
6 Intorno all'altare dell'Arca di Sant'Antonio. Appunti per il periodo 1585-1600 circa.....	233
6.1 Nella chiesa di San Gaetano: un isolato episodio di marca lombarda...	236
6.2 Il progetto di Marcantonio de Surdis e soci.....	240
6.3 Breve fortuna di de Surdis.....	245
6.3.1 Il monumento speroniano in Palazzo della Ragione.....	248

6.4 Tiziano Aspetti “patavus sed solitus habitare Venetiis”.....	251
7 Di nuovo nel segno di Campagna. A Padova nel primo Seicento.....	261
7.1 Girolamo Paliari fonditore e allievo di Campagna. Le portelle dell'altare di Sant'Antonio (1603-1604).....	261
7.1.1 Girolamo Paliari: marangon o restauratore di anticaglie?.....	265
7.1.2 Girolamo Paliari ritrattista dei Conti di Padova (con una nota sulla collezione di questa famiglia).....	270
7.2 Cesare Bovo epigono della tradizione padovana del secondo Cinquecento.....	277
7.3 Girolamo Campagna, infine.....	283
8 Catalogo dei monumenti.....	287
8.1 Monumento di Giovanni Naldi.....	287
8.2 Monumento di Cesare Riario.....	293
8.3 Monumento di Giovanni Antonio de Rossi.....	301
8.4 Monumento di Marco Mantova Benavides.....	307
8.5 Monumento di Simone Ardeo.....	319
8.6 Cenotafio di Pietro Bembo.....	323
8.7 Monumento di Girolamo Cagnolo.....	331
8.8 Monumento di Lazzaro Bonamico.....	334
8.9 Monumento di Alessandro Contarini.....	342
8.10 Monumento di Girolamo Michiel.....	355
8.11 Monumento di Girolamo Negri.....	361
8.12 Monumento di Erazm Krethkowski.....	368
8.13 Monumento di Antonio Berardi.....	373
8.14 Monumento di Giuseppe Pino.....	377

8.15 Monumento di Bartolomeo Cavalcanti.....	380
8.16 Monumento di Dario Conti.....	387
8.17 Monumento di Bassiano Lando.....	392
8.18 Monumento di Alvise Visconti.....	395
8.19 Monumento di Francesco Robortello.....	399
8.20 Monumento anepigrafico.....	405
8.21 Monumento di Filippo Gregori.....	407
8.22 Monumento di Ulisse Venturi.....	409
8.23 Monumento di Tiberio Deciani.....	411
8.24 Monumento di Girolamo Girelli.....	418
8.25 Monumento di Giovanni Tommaso Costanzo.....	426
8.26 Busto virile "IFN".....	437
8.27 Monumento di Karl von Ortenburg.....	440
8.28 Monumento di Eberwin Wirich von Bentheim.....	444
8.29 Monumento di Nicolaj Ponętowski.....	447
8.30 Monumento di Achille Zabarella.....	449
8.31 Monumento di Adam Zalinski.....	454
8.32 Monumento di Emilio Campolongo.....	458
8.33 Cenotafio di Ottonello Descalzi.....	463
8.34 Monumento di Girolamo Olzignani.....	467
8.35 Monumento di Christoph von Dohna.....	475
8.36 Monumento di Samuel Geusuf.....	478

8.37 Monumento di Sperone Speroni.....	481
8.38 Monumento di Giulia Speroni Conti.....	491
9 Catalogo dei monumenti perduti.....	497
9.1 Monumento di Ludovico Carensio.....	497
9.2 Monumento di Domenico Dotto.....	499
9.3 Monumento di Girolamo Confalonieri.....	502
9.4 Monumento di Girolamo Stefanello.....	504
9.5 Monumento di Ludovico Pasini.....	506
9.6 Monumento di Francesco Frigimelica.....	508
9.7 Monumento di Gioacchino Bellingeri.....	511
9.8 Monumento di Matteo Macigni.....	514
9.9 Monumento di Girolamo Quaini.....	516
9.10 Monumento di Bernardino Petrella.....	519
9.11 Monumento di Bartolomeo Selvatico.....	520
9.12 Monumento di Ottonello Descalzi.....	524
9.13 Monumento di Salione Buzzacarini.....	526
10 Catalogo dei busti.....	529
10.1 Agostino Zoppo, Matteo Forzadura (?).....	529
10.2 Gian Girolamo Grandi (?), Busto di Ludovico Carensio (?).....	531
10.3 Agostino Zoppo, Busto virile.....	534
10.4 Girolamo Paliari, Busto virile.....	537
10.5 Scultore padovano, Coppia di busti.....	539
10.6 Agostino Zoppo, Busto di Luca Salvioni.....	543

10.7 Agostino Zoppo (?), Busto virile.....	546
10.8 Scultore dell'Italia settentrionale (Padova?), Busto virile.....	548
10.9 Scultore padovano, Busto virile.....	550
10.10 Agostino Zoppo e bottega (?), Busto di Giovan Pietro Mantova Benavides.....	552
10.11 Agostino Zoppo (?), Busto virile.....	556
10.12 Agostino Zoppo (?), Busto virile (Francesco Frigimelica?).....	558
Ringraziamenti.....	563

Premessa

Michele Sanmicheli avrà avuto le sue ragioni quando, nel 1534, definì Padova “una contrada de Venetia”, come se la città universitaria esistesse, rispetto alla Dominante, quale appendice di terraferma “de li suoi sestieri”¹. Può sembrare un azzardo aprire una tesi di dottorato su un tema di arte veneta prendendo le distanze dal grande architetto. Certo è che, se si parla di scultura del Cinquecento, Padova e Venezia sono due realtà assai meno vicine di quanto non appaia sulle mappe. Nonostante nel XVI secolo si passasse da un centro all'altro con meno di un giorno di viaggio, e a dispetto dei rettori, dei podestà e dei vescovi veneziani che si avvicendarono sui seggi patavini, la storia della scultura nelle due città per certi aspetti corre, lungo l'arco di tempo che mi sono imposto, su binari paralleli. Peculiare, anzitutto, è il principale committente pubblico di Padova, quella Veneranda Arca che curava la basilica di Sant'Antonio: è quest'ultimo uno straordinario cantiere, interessante anche da un punto di vista giurisdizionale, che offre allo studioso un vero e proprio manuale in tre dimensioni di scultura del Cinquecento. Tipici sono anche i caratteri della committenza privata, che vanta i dotti legati all'ambiente dello Studio, così vivace e cosmopolita. Basterebbero questi due poli, della basilica del Santo e dell'Università, ad assicurare che nell'argomento prescelto non c'è nulla di provinciale.

Il mio interesse per la scultura padovana è maturato anche grazie alle recenti mostre dedicate ad Andrea Riccio². Ho avuto l'impressione che la letteratura stesse dando la giusta attenzione ai primi trent'anni del XVI secolo, mentre la stagione successiva restava in buona parte da approfondire: disponiamo di molti documenti, ma di un ridotto numero di contributi monografici sugli scultori,

¹ Citato in BERTOLDI 1874, p. 7.

² NEW YORK 2008; TRENTO 2008.

mentre una veduta d'insieme mancava del tutto³. Eppure, gli studiosi hanno speso non poche energie per la pittura patavina degli anni posteriori al 1540⁴. Ho usato per convenzione questa data come estremo cronologico più alto del mio lavoro, in accordo con la letteratura e coi manuali che pongono a quest'altezza uno snodo importante nell'arte veneta, Padova inclusa⁵. Verso il 1540 si verificò infatti un nuovo approdo di "demoni etruschi"⁶, che contribuirono alla fioritura di una nuova maniera decorativa, aggraziata, alla 'romana', dove Roma è tanto quella degli antichi quanto quella di Raffaello.

Ma per la scultura patavina, a ben vedere, la stagione della decorazione 'alla romana' comincia un poco prima, ed in modo davvero dirompente, con la magnifica volta a stucco, la prima in Veneto, della cappella di Sant'Antonio, fra 1533 e 1534. Quello degli stucchi è un tema che resta in ombra all'interno di questa tesi, perché ho cercato di affrontarlo almeno in piccola parte in un contributo uscito a stampa durante il primo anno di dottorato. Ho preferito non riutilizzare quel materiale qui, sebbene oggi sarei un poco più preciso sulla bibliografia⁷. In ombra rimane anche Tiziano Minio, per la medesima ragione. Ed in ombra resta pure Bartolomeo Ammannati, la cui attività padovana ha già beneficiato di importanti contributi. Forse il peso del suo soggiorno in città è stato spinto oltre, anche perché, come vedremo, ciò che a Padova è stato definito "ammannatiano" sembra in molti casi rientrare in un discorso interno alle botteghe cittadine; e l'Ammannati veneto, dopotutto, è profondamente influenzato dal Sansovino della Loggetta di Piazza San Marco a Venezia. Come limite temporale più tardo mi sono invece imposto la decade 1620, segnata dall'uscita di scena di Girolamo Campagna, vero protagonista a Padova dopo il 1570.

Ho dovuto scegliere un punto di vista da cui guardare ai fatti e la prospettiva migliore mi è sembrata quella di un catalogo dei monumenti funerari e dei busti-ritratto. In questo modo, è stato più facile tenere un occhio anche sul contesto

3 Ma cfr. le schede in occasione delle mostre di PADOVA 1976, TRENTO 1999 e PADOVA 2001.

4 Cfr. ad esempio PUPPI 1976; MANCINI 1993, pp. 23-52; Id. 1998; SACCOMANI 1998.

5 In proposito, cfr. almeno ROSSI M. 2004.

6 LONGHI [1946] ed. 1978, p. 20.

7 SIRACUSANO 2011 e cfr. le precisazioni nella scheda 8.1.

della città universitaria, sui suoi professori e scolari, ma anche sulle dotte accademie che contribuirono a fare di Padova uno straordinario polo culturale. D'altro canto, quello dei busti mi sembra per Padova un tratto saliente: le opere prodotte nell'arco di tempo in esame paiono diverse, per premesse culturali e per stile, da quelle che nacquero per le chiese ed i palazzi di Venezia.

La tesi si articola in tre sezioni. Nella prima, che coincide col capitolo 1, cerco di offrire una panoramica sulle tipologie monumentali e sulla comparsa, entro le edicole funerarie dopo il 1550, dei busti-ritratto 'all'antica', connotati dal retro cavo e dalla terminazione arrotondata e sostenuta da un peduccio. Questo nuovo tipo di effigie soppiantò la frusta iconografia del *magister in cathedra*. Cercando di ripensare al contesto in cui maturò il passaggio dal 'ritratto di una professione' al 'ritratto individuale', prendo in esame le prove di Gian Girolamo Grandi e di Danese Cattaneo, scultore decisivo per le vicende patavine come mai fu per Venezia.

Nella seconda sezione della tesi, che comprende i capitoli dal 2 al 7, cerco di mettere a fuoco le vicende della scultura fra 1540 e 1620 circa. Cerco anche qui di dare risalto agli aspetti più peculiari, che permettono di tracciare un percorso in parte autonomo dalla Dominante. Prova ne è, ad esempio, l'importanza di uno scultore come Silvio Cosini, del cui passaggio veneto la Laguna non serba traccia, ma che qui è fondamentale per la decorazione a stucco e per la maturazione di Minio. Lo stesso Cattaneo, come s'è detto, fece scuola coi suoi busti, mentre di Alessandro Vittoria, campione del genere a Venezia, abbiamo a Padova un solo intervento pubblico, peraltro giovanile e su un campo che non è quello del ritratto. Il tutto, ovviamente, avvenne sul sostrato di una tradizione locale che affonda le proprie radici nel quattrocento donatelliano, da cui fiorì una gloriosa scuola toreutica e fittile che ebbe per eredi Minio, lo Zoppo e Francesco Segala. Il vento cambiò con la dirompente affermazione dell'esordiente Campagna, che nel decennio 1570 si aggiudicò due cruciali incarichi pubblici. La sua maniera, da subito teatrale, eloquente, veronesiana, rappresentò un fatto davvero nuovo e s'impose come pietra di paragone.

La terza sezione è infine il catalogo dei busti e dei monumenti funerari. Poiché il

fuoco è puntato alla scultura, ho ritenuto utile schedare solo quelle memorie, conservate o attestate dalle fonti, che presentassero un ritratto del dedicatario o comunque un significativo apparato plastico⁸. Sono previste schede anche per i busti che si trovano nei musei e nelle collezioni private in Italia, Europa ed America, per i quali è possibile attestare una provenienza padovana sulla scorta dei documenti o, a conclusione di questa indagine, sulla base di ragioni più propriamente formali. Ma procediamo con ordine, iniziando dalla riflessione sulle tipologie monumentali e sull'evoluzione del ritratto.

8 Per l'incertezza cronologica, resta escluso da questa tesi il monumento di Lucrezia Priuli già in Sant'Agostino ed oggi nell'antisacrestia degli Eremitani, che WARREN (2013, p. 124) propone ora problematicamente a Vincenzo e Gian Girolamo Grandi, con una data al 1548. La memoria presenta un'epigrafe che risultava illeggibile già nel Seicento (TOMASINI 1649, p. 45, nr. 94). MOSCHINI (1817, p. 97) collegava questo sepolcro alla committenza al Nicolò Priuli che fu podestà nel 1511, e non al pretore vissuto alla metà del Cinquecento. Sarà insomma necessario un supplemento d'indagine. Per ragioni più propriamente qualitative non ho schedato le modeste targhe dell'antisacrestia degli Eremitani, dedicate a quattro frati agostiniani. Viceversa, nella stessa chiesa ho preferito dedicare una rapida scheda alla targa di Bassiano Lando, già dotata di un busto, poiché il dedicatario è stato oggetto di recenti studi. Parimenti esclusa per ragioni qualitative, ma citata all'interno della tesi, è la tomba di Agnolo Borghini al Santo, costituita da un piccolo sarcofago a rilievo; e ancora, l'edicola di Ludwig von Pappenheim al Santo, che non presenta elementi scultorei di particolare interesse.

1 “Da lo scarpello vostro redutto vivo ne l'arte”¹. Dal ritratto di una professione al ritratto individuale

Un noto frontespizio del 1479 ritrae Paolo Attavanti, autore di quello stesso libro, nella posa di chi scrive, ma con tratti fisionomici del tutto convenzionali. A questo proposito, con un'osservazione spiritosa ed acuta, uno studioso si è chiesto se la madre di Paolo avrebbe riconosciuto nella xilografia le sembianze del figlio, oppure, più plausibilmente, soltanto il suo mestiere ed il suo ordine religioso d'appartenenza². Parafrasando, possiamo domandarci se Pomponio Gaurico, di fronte al monumento eretto nel 1503 nella chiesa di San Giovanni di Verdara, avrebbe subito attribuito a quel professore in atteggiamento “publice docens” le sembianze del suo sodale Giovanni Calfurnio, senza sbirciare il nome sull'epitaffio (fig. 7)³. E si tenga presente che, in base all'interpretazione degli scritti di Bernardino Scardeone, si è supposto che lo scultore Antonio Minelli avesse eseguito il mezzobusto del retore quando ancora Calfurnio era in vita⁴. Nel rilievo, che occupa la parte centrale del monumento, non si avverte la ferrea volontà di scavare a fondo nell'indagine fisionomica⁵: ciò che Minelli immortala non è tanto l'individuo, quanto la sua professione di lettore universitario. All'interno di un arco a tutto sesto, inquadrato da festoni pendenti

1 La citazione è dalla celebre lettera che nell'aprile 1548 Pietro Aretino scrisse Danese Cattaneo, intento a compiere il busto del cardinal Bembo. ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, II, pp. 213-214.

2 WADDINGTON 2009, pp. 123; per il frontespizio, considerato “il primo ritratto in un libro a stampa italiano”, cfr. BARBERI 1969, I, pp. 44-45; HIRSCH 1974, p. 49; SAMEK LUDOVICI 1974, pp. 126; ZAPPELLA 1988, I, pp. 24-25; MORTIMER 1996, pp. 11-12; ZAPPELLA 2007, p. 12. Il testo in oggetto è il *Breviarium totius juris canonici* di Paolo Attavanti, edito a Milano da Pachel e Scinzenzeler nel 1479.

3 La citazione è da SCARDEONE 1559, p. 431. Per il monumento, spostato da San Giovanni di Verdara nel chiostro del noviziato al Santo, cfr. almeno PIZZO 1992; CARRINGTON 1996, pp. 268-272; e, per quanto concerne i suoi problemi di conservazione, PORTIERI 2009.

4 SCARDEONE 1559, p. 376 (“statua ex vivo sumpta”). L'ipotesi dell'esecuzione del ritratto a Calfurnio ancora in vita spetta a SARTORI 1963, pp. 73-74. Come ha argomentato PIZZO (1992, p. 102), una simile eventualità sembra però da scartare: le parole dell'erudito potrebbero riferirsi, più che al rilievo lapideo, ad una maschera in gesso, presa da Minelli in vista dei successivi lavori per il monumento.

5 A proposito della fisionomica, vedi appunto GAURICO [1504] ed. 1999, pp. 170-201.

come nel sepolcro Roselli di Pietro Lombardo⁶, il professore reca di fronte a sé un codice aperto, da cui sta leggendo la lezione accademica. Poco più in basso, sul fronte della cattedra, gli sportelli si aprono per mostrare altri volumi, e cioè, per così dire, i ferri del mestiere.

Calfurnio è rappresentato secondo le convenzioni del *magister in cathedra*. Non giova ripercorrere le radici duecentesche di questa iconografia né tracciare il suo sviluppo nella Padova dei secoli XIV e XV, tanto più che in tempi recenti Jill E. Carrington ha catalogato i monumenti dei professori dello Studio fra 1358 e 1557⁷. All'aprirsi del Cinquecento, immagini di tal sorte erano ovunque in città, in pittura come in scultura, negli spazi civici e nelle chiese: si va dall'affresco altichieresco di Tito Livio nella Sala dei Giganti -l'unico brano del vecchio ciclo mantenuto e riqualificato durante la nuova campagna decorativa del 1540⁸-, fino ai dipinti che ornavano le pareti della biblioteca di San Giovanni di Verdara⁹; quanto alle effigi tridimensionali, passando per i cosiddetti *Quattro uomini illustri padovani* in Palazzo della Ragione¹⁰, si va dalla lastra tombale di Paolo Nicoletti nel tempio degli Eremitani¹¹ al monumento del medico Roccabonella in San Francesco Grande, che allo scorcio del Quattrocento segna il passaggio di consegne fra Bellano ed il Riccio¹². È una tradizione che viene talvolta declinata in realtà territoriali limitrofe, come nella tomba di Nicolò Vernia in San Bartolomeo a Vicenza, dipendente dal prototipo Roccabonella e dedicata, non a caso, ad un medico del *Gymnasium patavinum* morto nella città berica nel 1498¹³.

Cercheremo di mettere in chiaro che lo sviluppo e l'affermazione del busto-ritratto all'antica nell'arte funeraria padovana attecchì alla metà del Cinquecento

6 Per il quale cfr. ora MARKHAM SCHULZ 2010.

7 CARRINGTON 1996, pp. 125-155. La sua ricerca include sedici tombe col *magister in cathedra*, tutt'oggi conservate o attestate dalle fonti. La studiosa contempla anche i sepolcri eseguiti al di fuori di Padova, purché intitolati a professori dello Studio patavino. Per i monumenti fra Quattro e Cinquecento, cfr. inoltre KRAHN 1988, pp. 197-202; ROSSI M. 1995, pp. 56-60.

8 Cfr. ora BODON 2009, pp. 3-23.

9 GAROFALO 1987, pp. 208-210.

10 WOLTERS 1976, I, pp. 79, 237-238, cat. 70.

11 *Ibid.*, I, p. 242, cat. 173.

12 MICHIEL ed. 1800, pp. 12-13; PLANISCIG 1927, pp. 68-74; KRAHN 1988, pp. 183-294; GALLI in TRENTO 2008, pp. 262-265, n. 12.

13 Cfr. almeno CARRINGTON 1996, pp. 464-473; ERICANI 1999, p. 69.

su questo terreno: la città vantava una tradizione ritrattistica remota, che la distingueva da centri come, ad esempio, Firenze o la pur vicinissima Venezia. Per la città toscana è nutrita la bibliografia che mette in relazione il collezionismo mediceo di teste antiche con la comparsa dei primi busti-ritratto quattrocenteschi in marmo, ancora dotati di una terminazione piatta ed idonea a fungere anche da base, secondo un'impaginazione affine a quella dei busti-reliquiario medievali. Il ritratto di Giovanni e Piero de' Medici, figli di Cosimo il Vecchio, vennero infatti scolpiti da Mino da Fiesole fra 1453 e 1455, a stretto giro dall'ingresso nelle raccolte del casato delle prime teste di imperatori romani¹⁴. Già discussi sono anche i nessi fra i primi busti fiorentini ed un testo di poco più antico. Nel dialogo *De vera nobilitate*, compiuto a Firenze verso il 1440, Poggio Bracciolini introduce il *topos* del possesso domestico dei ritratti degli avi come segno di nobiltà, mutuato dalla letteratura classica e da Plinio in modo speciale¹⁵.

Si tratta però di opere incomparabili coi ritratti pubblici delle sepolture di Padova, nel solco della tradizione medievale del *magister in cathedra*. Ancora diversa, e sotto certi punti di vista meno intrigante, era pure la situazione in Laguna. Si è più volte scritto di una Venezia assai povera di effigi scolpite fino alla dirompente affermazione, alla metà del XVI secolo, del busto-ritratto all'antica, impaginato col retro cavo e la terminazione tondeggiante sorretta da un peduccio¹⁶. La povertà di busti-ritratto quattrocenteschi e primo cinquecenteschi a Venezia è stata spiegata ancora una volta in relazione al *topos* pliniano del possesso delle effigi come segno di nobiltà, che secondo Alison Luchs era percepito come effimero in un'oligarchia stabile ed apparentemente immutabile nei secoli come quella lagunare¹⁷. In più, rincara Martin Gaier, il ritratto individuale in pietra avrebbe potuto evocare, in una repubblica quale la Serenissima, istanze proprie della ritrattistica romana d'età

14 Cfr. almeno SCHUYLER 1976; RADCLIFFE 2001; CAGLIOTI 2008¹, p. 69; BUTTERFIELD 2013.

15 BRACCIOLINI ed. 2002, p. 7.

16 BURCKHARDT [1894-1895] ed. 1934, p. 311; LUCHS 1995, pp. 9-24, 112-114; MARTIN T. 1998, pp. 1-11; GAIER 2007, pp. 256-259.

17 LUCHS 1995, pp. 19-20.

imperiale¹⁸. Vedremo come lo stallo sarà superato alla metà del Cinquecento. Padova, polo culturale veneto e sede dello Studio, era in questo senso distante da Venezia e più vicina ad altre realtà universitarie, come Pavia o Bologna, che vantavano una secolare tradizione di tombe dei dottori¹⁹. Non vogliamo certo negare che venissero eseguiti, nei primi anni del Cinquecento e con una destinazione privata, sporadici ritratti tipologicamente accostabili a quelli fiorentini di metà Quattrocento. Potrebbe dimostrarlo l'enigmatico busto in bronzo di Antonio Grimani, opera dalla sicura provenienza padovana, accostata ad Andrea Riccio prima e a Simone Bianco poi, ma in modo forse non risolutivo (fig. 1)²⁰. Deve rientrare in questo discorso anche un ritratto pubblico come quello sull'altare-tomba del giurista Bartolomeo Urbino in San Francesco Grande (fig. 2). Quest'ultimo viene ora problematicamente attribuito a Vincenzo e Gian Girolamo Grandi, con una forbice cronologica molto ampia, fra il 1528 ed il 1560²¹. Sarà chiaro, però, che la pala dipinta da Paolo Pino nel 1565 appartiene ad un'altra stagione rispetto all'architettura del sepolcro, che non può allontanarsi di molto dal 1528 in cui morì il giurista²². Nella stessa chiesa degli Osservanti, all'altro capo dell'arco santo, troviamo dopotutto l'unico altro altare-tomba di Padova, quello dell'arciprete di Barbarano Vicentino Bartolomeo Sanvito, morto nel 1527²³. Coevo all'architettura sembra il ritratto Urbino, che apparirebbe fuori moda alla metà del Cinquecento. Si tratta comunque di un caso unico a queste date in cui, sulla tomba di un lettore, troviamo un vero e proprio busto in luogo della più tradizionale iconografia del *magister in cathedra*. Nel primo quarto del Cinquecento si producevano poi, a Venezia come a Padova, busti ispirati all'antico ed impaginati alla maniera dei ritratti del XV

18 GAIER 2007, p. 258.

19 Per i monumenti pavesi, traslati nel palazzo universitario al tempo delle soppressioni giuseppine, cfr. almeno ERBA 1976, pp. 126-128; ANGELINI 2012. Per Bologna, Cfr. almeno GRANDI 1982; ID. 1990.

20 FERRARA 2008; AVERY V. J. 2011, p. 132.

21 WARREN 2013, pp. 111-112.

22 Per la pala di Paolo Pino, cfr. almeno SESLER 1983, pp. 133-134. Per i contatti padovani del pittore e trattatista, che coinvolgono anche Alvise Cornaro e Marco Mantova Benavides, cfr. PUPPI 1992; MANCINI 1994; ID. 1995, pp. 119. Per il monumento, cfr. almeno FACCINI 1983, pp. 198; CARRINGTON 1996, pp. 457-463.

23 Cfr. FACCINI 1983, pp. 155-156.

secolo, e cioè poggianti sulla loro stessa terminazione piatta²⁴. A titolo d'esempio possiamo citare la *Pomona* fittile del Riccio, accoppiata un tempo ad un imperatore romano²⁵, o il busto femminile di identico materiale del Museo Bardini, restituito da Anne Markham-Schulz ad Antonio Minelli (fig. 3)²⁶. La scultura Bardini offre il destro per citare anche una poco nota *Lucrezia* in stucco, che abita una nicchia della Casa di Francesco Petrarca ad Arquà (fig. 4)²⁷. Le due sculture sono confrontabili per la consistenza boffice delle carni, per l'acceso patetismo del volto e per le voluminose ciocche di ricci inanellati, raccolti dietro alla nuca: lo stucco ha insomma tutte le carte in regola per entrare nel catalogo di Minelli. Non è chiaro, tuttavia, quando il busto possa esser giunto nella dimora di Petrarca, essendo più antico di almeno un ventennio rispetto al rinnovamento dell'edificio promosso da Paolo Valdezocco dopo il 1546²⁸. Si possono per ora chiamare in causa i noti taccuini seicenteschi di Windsor, che tramandano le sculture passate in Inghilterra con la vendita delle raccolte Gonzaga²⁹. Troviamo qui, al numero 172, il disegno di una "Lucretia moribonda" che corrisponde all'opera arquatese, persino nel dettaglio del lembo della veste piegato sul seno destro (fig. 5). È dunque credibile che esistessero più esemplari del busto e che uno di essi fosse approdato nelle collezioni marchionali mantovane.

Per chiudere in modo circolare questa premessa, restiamo su Minelli e torniamo al sepolcro Calfurnio (fig. 7). I più antichi ritratti catalogati in questa tesi non sono busti propriamente detti e si collocano nell'ultima evoluzione padovana del *magister in cathedra*: un ritratto con specifica destinazione sepolcrale e che, come si è visto, tende a focalizzare l'attenzione sui gesti e gli attributi della professione, talvolta a discapito dell'indagine fisionomica. A partire dallo scorcio

24 Cfr. soprattutto LUCHS 1995, pp. 108-112

25 Più volte attribuita ad Antonio Minelli, ma giustamente accostata ad Andrea Riccio da GENTILINI 1996, p. 34; cfr. ora ID. 2008, pp. 67, 74, nota 43.

26 MARKHAM-SCHULZ 1987, pp. 313-314; BENASSAI in ATENE 2003-2004, p. 439, cat. X.20. Si è tuttavia proposto, anche se l'ipotesi non mi pare del tutto percorribile, che il busto, un tempo attribuito a Tullio Lombardo, possa raffigurare una *Santa Maria Maddalena*, cfr. SANTI in NERI LUSANNA-FAEDO 1986, p. 294, cat. 323.

27 Cfr. BETTIN-MAGLIANI 2003, p. 76.

28 GLORIA 1878, pp. 21-24; CALLEGARI A. 1925, pp. 9-10; per Valdezocco, cfr. ora MANCINI 1990, p. 284; CERIANA-SIRACUSANO in PADOVA 2013, pp. 151-152, cat. 2.10.

29 SCOTT-ELLIOT 1959, pp. 218-227; RAUSA 2002, pp. 67-91.

del Quattrocento si instaura un interessante dialogo tra i frontespizi tipografici con ritratto dell'autore ed i monumenti funerari padovani: queste tombe, dopotutto, sono in larga parte intitolate a figure di professori e letterati, e quindi a persone che spendevano la propria vita immersi nei prodotti dell'editoria. La famosa xilografia che ritrae Pietro da Montagnana nel *Fascicolo di medicina* di Giovanni da Ketham, nella seconda edizione del 1494 stampata a Venezia da Giovanni e Gregorio de' Gregori, è rievocata dieci anni più tardi nel monumento Calturnio, persino nella resa prospettica della cattedra con gli sportelli aperti, per lasciare intravedere i libri stoccati nel vano (figg. 6-7)³⁰. Cercheremo di estendere questo parallelo anche agli anni centrali del Cinquecento, quando si verificò l'affermazione del busto-ritratto all'antica: il paragone con l'illustrazione libraria può forse aiutarci ad introdurre la fortuna padovana dei busti in ambito funerario e a riflettere sulle specifiche premesse culturali che differenziano queste sculture dai ritratti veneziani di Alessandro Vittoria³¹.

1.1 L'ultima stagione del *magister in cathedra* e la breve fortuna di Gian Girolamo Grandi ritrattista

Conviene anzitutto considerare la peculiare interpretazione che del *magister in cathedra* diede, nella quinta decade del Cinquecento, Gian Girolamo Grandi. A quel tempo l'officina grandiana s'era appena ristabilita a Padova dopo un decennio al servizio dei vescovi trentini: le quotazioni dei due artisti erano in forte ascesa³². Nel 1541, Gian Girolamo si trovava ancora a Trento per far fronte alla causa intentata da Antonio Ciurletta, stanco delle lungaggini nella consegna della cantoria per la basilica di Santa Maria Maggiore³³. Il 20 giugno

30 Per questa xilografia, cfr. BARBIERI 1969, I, p. 118; SAMEK LUDOVICI 1974, pp. 95; ZAPPELLA 1998, I, pp. 26, 29; EAD. 2007, pp. 12-13. Per i due stampatori, cfr. ora TEMEROLI 2009, pp. 98-102.

31 Si tratta di un approccio metodologico applicato, per la diffusione di alcuni temi all'antica in Pietro, Antonio e Tullio Lombardo, da LUCHS 2006.

32 Per il soggiorno trentino di Vincenzo e Gian Girolamo Grandi, cfr. almeno PASSAMANI 1995; DE GRAMATICA 1999.

33 Il 1 aprile 1541, da Padova, Vincenzo aveva infatti nominato il nipote suo procuratore nella causa contro il nobile trentino. ASPd, Notarile, Rocco Dalla Sega, b. 4031, c. 261r-262r. SARTORI 1988, p. 203.

di quell'anno fu allora lo zio Vincenzo Grandi ad accordarsi, anche a nome del nipote, per l'intaglio del *Miracolo del giovane di Lisbona*, nono ed ultimo rilievo della cappella di Sant'Antonio: la commissione pubblica, che avrebbe coronato il ciclo dedicato alla vita del taumaturgo portoghese, era del massimo prestigio e dà la misura del momento fortunato per i due scultori³⁴. Solo pochi giorni prima, il 15 maggio, i presidenti dell'Arca avevano incaricato Vincenzo di intagliare con candelabre lo spigolo occidentale della facciata della cappella, completata cinque anni più tardi da Gian Girolamo, firmatario della lesena che confina col monumento Roselli³⁵. Nel decennio successivo, il vento cambiò rapidamente, con la commissione del *Miracolo* che passò nel 1554 al fiorentino Paolo Pelucca -il quale, peraltro, non diede mai principio al lavoro, poi allogato a Cattaneo e, solo nel 1573, a Campagna (fig. 185)-³⁶. Dopo la metà del secolo, inoltre, Gian Girolamo si avviò verso una crescente marginalizzazione, culminata con la morte nel 1560. Ma si tenga per ora a mente che, nel contratto per il *Miracolo* del 20 giugno 1541, i presidenti dell'Arca incoronavano Vincenzo come “famosissimus scul[p]tor”³⁷. Il successo del più giovane Gian Girolamo a queste date è invece attestato da tre ritratti, tutti eseguiti nel breve arco di tempo dal 1545 al 1549, di cui solo due sopravvivono oggi. Ma il numero delle effigi da lui eseguite potrebbe salire a quattro.

Facciamo un passo indietro. Prima di lasciare Padova per Trento, Vincenzo Grandi era stato autore, insieme al fratello Gian Matteo, di tre importanti sepolcri legati all'ambiente universitario. Il monumento del vescovo di Atene ed Urbino Antonio Trombetta, concluso nel 1524, è fondamentale ai fini del nostro discorso, perché si tratta dalla prima grande tomba cinquecentesca sorta nella navata del Santo (fig. 8). Commemora un francescano professore di teologia scotista, presidente della Veneranda Arca al tempo della commessa del candelabro pasquale ad Andrea Riccio³⁸. Marcantonio Michiel sapeva che

34 AdA reg. 204, c. 22; SARTORI 1983, p. 356, nr. 374; BLAKE McHAM 1994, pp. 58, 225, doc. 73.

35 CESSI F. 1967, p. 38; BLAKE McHAM 1994, p. 66.

36 *Ibid.*, p. 58. Cfr. qui capitolo 4.

37 AdA reg. 204, c. 22; SARTORI 1983, p. 356, nr. 374; BLAKE McHAM 1994, pp. 58, 225, doc. 73.

38 MICHIEL ed. 1800, pp. 4-5; GONZATI 1852-1853, II, pp. 161-162, nr. CXXVI; RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 226-227, 233-234, doc. V-VI; SARTORI 1956, pp. 12-14, 19, doc. V; CESSI F. 1967, pp. 12-14; BLAKE McHAM 1994, p. 148, nota 57; DE GRAMATICA 2008, pp. 165-168; WARREN 2013,

l'effigie bronzea spettava proprio al Briosco, ma lasciava dei punti di sospensione in luogo del nome dell'autore dell'edicola. A colmarli fu Erice Rigoni: la parte lapidea fu richiesta a Vincenzo Grandi il 9 ottobre 1521, data che nei documenti precede la stessa comparsa del Riccio³⁹.

Di recente si è cercato di andare a ritroso nel catalogo di Vincenzo, che potrebbe aver cooperato col Briosco anche negli anni precedenti. Convincente è la proposta di Jeremy Warren per la lastra tombale del giurista Antonio Maggi, eseguita nel 1520 per la chiesa padovana di San Pietro ed oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 9)⁴⁰. L'originalissima invenzione nonché l'intaglio netto della natura morta con libri, clessidre, rami d'ulivo e di palma depongono in favore dell'attribuzione al Grandi, al pari dell'ornato a niello, tecnica d'origine orafa adottata anche nella sicura tomba Trombetta (fig. 8). La lastra londinese ha perso il riquadro centrale, probabilmente un rilievo in bronzo, che non sarà azzardato immaginare uscito dall'officina riccesca: le relazioni tra la famiglia Maggi ed il Briosco, d'altro canto, risalgono almeno al 1506, quando Livio Maggi compare nelle carte relative al candelabro pasquale⁴¹. Recente e del tutto condivisibile è anche la proposta di assegnare a Vincenzo la parte lapidea della tomba di Girolamo e Marcantonio della Torre in San Fermo a Verona, capolavoro del Riccio che, in quanto plasticatore e fonditore, doveva pur essersi appoggiato ad una bottega di lapidisti per intagliare il sontuoso monumento in pietre policrome⁴². Si palesano in effetti assonanze fra le creature marine del fregio veronese e le sibille della più tarda cantoria di Santa Maria Maggiore a Trento. Si risale in questo modo fino agli anni centrali del secondo decennio del Cinquecento⁴³.

La collaborazione fra i Grandi ed il Riccio, specie per quanto concerne la tomba Trombetta (fig. 8), appare fondamentale per i sepolcri licenziati da Vincenzo e

pp. 107-108.

39 Il contratto con Andrea Riccio, reso noto da GONZATI (1852-1853, II, pp. VII-VIII, doc. CL), data infatti al 3 gennaio 1522. I lavori, cui prese parte anche Gian Matteo Grandi, padre di Gian Girolamo, potevano dirsi conclusi nel 1524. Cfr. RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 226-227, 233-234, doc. V-VI; SARTORI 1983, p. 666, nrr. 12-17.

40 WARREN 2013, pp. 109-111.

41 Cfr. ora BODON 2005, p. 77.

42 BACCHI-GIACOMELLI 2008, pp. 50-52.

43 Per la cronologia del sepolcro della Torre, cfr. ora GASPAROTTO-GIACOMELLI 2009.

Gian Girolamo negli anni Quaranta. Se prescindiamo dal remoto precedente primo-quattrocentesco della tomba di Jacopo da Forlì, che sopravvive frammentaria agli Eremitani⁴⁴, e dal progetto mai eseguito di un monumento a Tito Livio in Piazza dei Signori⁴⁵, è nel sepolcro del teologo francescano che il *magister in cathedra* assume finalmente la consistenza plastica propria di una scultura a tutto tondo. I committenti, peraltro, s'erano premurati che fosse adottata questa particolare iconografia, al punto da chiedere a Vincenzo di aggiungere, al disegno presentato, una “*cathedram videlicet lessenam in foris ita quod appareat quod sedet*”⁴⁶. Elemento che, evidentemente, non fu poi inserito, giudicando di per sé eloquente la doppia *still life* con libri, sfera e clessidra, ai due lati dell'effigie.

Di quel precedente fece tesoro Gian Girolamo Grandi quando, fra 1545 e 1549, intagliò i suoi ritratti. Al 1545 risale il monumento del giurista Giovanni Antonio de Rossi, trasferito nel chiostro del noviziato in Sant'Antonio dalla chiesa di San Giovanni di Verdara (fig. 10)⁴⁷. Il contratto tra la vedova del professore e Gian Girolamo, rintracciato da Erice Rigoni, lascia pensare che al più giovane scultore spetti l'effigie, mentre l'edicola del “bizzarro monumento” sarebbe opera dello zio Vincenzo⁴⁸. L'espressione “retrato”, che nel rogito designa l'immagine del defunto esibita allo scultore, sembra escludere l'ipotesi della maschera funeraria, come finora supposto: il Grandi dovette più probabilmente prendere le mosse da un'effigie dipinta o da un esemplare grafico. Il volto accigliato e quasi caricaturale del mezzobusto lapideo rende poco credibile, dal canto suo, l'impiego di un calco mortuario (fig. 16)⁴⁹.

Dopo il 1548, zio e nipote eseguirono il monumento di un secondo francescano professore di teologia scotista, Simone Ardeo (fig. 11), ispirandosi questa volta al precedente Trombetta (fig. 8) anche per il disegno dell'edicola: Trombetta,

44 L'opera viene citata come possibile precedente per la ritrattistica grandiana in CARRINGTON 1996, pp. 138-139.

45 FREY 1955, pp. 150-151; TRAPP [1992] ed. 2003, pp. 293-294.

46 ASPd, Notarile, Sebastiano Balzan, b. 4151, c. 416; RIGONI [1928] ed. 1970, pp. 233-234, doc. V; rivisto da SARTORI 1956, p. 13, nota 34.

47 Cfr. scheda 8.3.

48 RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 228, 234-236, doc. VII. La citazione è da BRANDOLESE 1795, pp. 195-196.

49 Cfr. scheda 8.3.

d'altro canto, era stato maestro di Ardeo e suo predecessore sulla cattedra universitaria. Anche se non sopravvivono documenti in grado di attestare la paternità dei Grandi, l'attribuzione su base stilistica pronunciata nel 1953 non è mai stata messa in dubbio. Ad ulteriore conferma si può ricordare che il committente, fra Bernardino, era stato presidente dell'Arca quando Vincenzo e Gian Girolamo vennero incaricati dei già citati lavori per la cappella antoniana⁵⁰. Il terzo ritratto, purtroppo, è perduto. Si trovava nella chiesa di Santa Maria Maddalena, officiata dai Crociferi, e commemorava il priore Girolamo Confalonieri, che le epigrafi e le fonti antiche ricordano quale finanziatore dei restauri al tempietto, poi abbattuto all'epoca delle soppressioni napoleoniche⁵¹. Brandolese, che riservò alla tomba parole di lode, la descrive come una “nicchia” con “busto ed a' lati due bellissimi putti a basso-rilievo”. Qualche anno prima, Rossetti, leggendo sulla base dell'effigie la data 1549 e la firma di Gian Girolamo Grandi, citava il ritratto come “mezzo busto”⁵²: poiché il dedicatario non ricoprì incarichi di docenza, è da pensare che l'iconografia qui adottata non fosse quella del *magister in cathedra*, ma l'espressione usata dell'erudito porta ad immaginare una scultura ancora dipendente dal Trombetta del Riccio (fig. 8), citato nel contratto del 1522 come “figura de brondo a medio”.

Sulla base dei due monumenti conservati, possiamo concludere che Gian Girolamo interpretò in modo originale la vecchia iconografia del lettore dello Studio. Se il volume della figura quasi a tutto tondo deriva dal precedente riccresco, nei sepolcri grandiani si compie un notevole passo in avanti nel processo di attivazione dell'effigie: la cornice della scultura diventa ora il pianale della cattedra, dove è ora possibile disporre i volumi, che i dotti maneggiano in modo affatto naturalistico.

Ritratti simili si trovano in diversi frontespizi librari di primo Cinquecento, come quello delle *Anatomicae annotationes*, stampate a Bologna da Girolamo

⁵⁰ Cfr. scheda 8.5.

⁵¹ PORTENARI 1623, p. 465; TOMASINI 1649, p. 124, nrr. 1-2. L'effigie, firmata e datata 1549, approdò nella chiesa solo dopo la morte di Confalonieri nel 1558, grazie all'interessamento di Simone de Rossi, nipote del defunto. Il volto dell'effigiato è tramandato da una medaglia, sul cui verso si trova il profilo del fratello Giovanni Battista Confalonieri. PIALORSI 1989, p. 23, cat. 15.

⁵² ROSSETTI 1780, p. 257; BRANDOLESE 1795, pp. 197-198.

Benedetti nel 1520, dove ci si imbatte nel medico Alessandro Achillini, già professore per due anni a Padova⁵³. Nessi ancora maggiori si possono istituire con la tipologia dei ritratti con libro, diffusa nella pittura del tempo ed indagata in un saggio recente, specie per i contesti veneto, emiliano e fiorentino⁵⁴. Vale la pena di citare un dipinto di Cariani all'Accademia Carrara di Bergamo, databile a poco dopo il 1520 (fig. 14). Nella tela, “la novità dell'impianto è che Giovanni Benedetto Caravaggi [...] posa appoggiandosi al davanzale, dove sfoglia un manoscritto”⁵⁵. La ripresa di questo gesto nel mezzobusto de Rossi ed in quello Ardeo non è forse casuale (figg. 12, 13): come attesta l'iscrizione dipinta, il *sitter* di Cariani fu “philos[ophus] et medicus ac Studii Patavini rector et lector”. Cremasco d'origine, Caravaggi s'era laureato a Padova nel 1507 e doveva essere nella città veneta da qualche tempo, se davvero nel 1503 ebbe il compito di redigere l'inventario del defunto Calfurnio⁵⁶. Non è implausibile che il “retrato” esibito al Grandi dalla vedova de Rossi avesse un'impostazione simile al dipinto di Bergamo. Questa peculiare interpretazione del *magister in cathedra*, insomma, dialoga bene con la pittura, mentre si fatica a trovare un valido precedente tridimensionale. L'unico candidato possibile sarebbe una scultura del Victoria and Albert Museum di Londra, che però è stata finora fraintesa (fig. 15).

Pubblicato da John Pope-Hennessy come opera bellanesca, con una data al secondo Quattrocento, il mezzobusto di Londra è stato fugacemente citato come possibile precedente per il de Rossi grandiano, senza però mettere in dubbio la sua precocissima cronologia⁵⁷. A condizionare la letteratura è

53 Per il frontespizio, cfr. almeno MORTIMER 1997, p. 14. Per un profilo di Achillini, che al pari di suo fratello Giovanni Filoteo fu ritratto da Amico Aspertini, cfr. almeno NARDI 1960, pp. 144-145; LIPPI 2009.

54 MACOLA 2007.

55 R. PALLUCCHINI in PALLUCCHINI-ROSSI 1983, p. 58. Per il dipinto, cfr. ora MACOLA 2007, pp. 213-215, cat. 23; G. C. F. VILLA in ROMA 2010, p. 112, cat. 83.

56 Negli *Acta graduum*, Giovanni Benedetto Caravaggi compare il 18 novembre 1503 come testimone all'esame privato in medicina del suo concittadino cremasco Antonio Caselli (*Acta graduum* 1501-1550, I, pp. 91-92, nr. 269) e ad altri esami il 9 luglio ed il 1 ottobre 1506 (*Ibid.*, I, pp. 163, nr. 476, 167-168, nrr. 489-490). Il suo dottorato fu conseguito il 27 agosto 1507, cfr. *Ibid.*, I, pp. 174-176, nrr. 504-507.

57 Cfr. scheda 10.2. POPE-HENNESSY 1964, I, pp. 338-339, cat. 366; CARRINGTON 1996, pp. 141-142; DE GRAMATICA 2001, p. 268.

l'iscrizione sulla base, "LEO DE LAZARA EQ[VES] CAN[ONICVS] / PROF[ESSOR] IVR[IS] CIV[ILIS] MCCCCXXIII", che comporta l'identificazione del *sitter* nel giurista Leone de Lazara, morto nel 1471 (fig. 15). Se però leggiamo la biografia di questo giurista, committente del famoso polittico di Squarcione, balza all'occhio l'incongruenza dell'epigrafe. Il canonicato, cui Leone rinunciò nel 1423, è ad esempio inconciliabile col titolo di cavaliere, che gli fu conferito da Federico III solo nel 1452⁵⁸. La tipologia ritrattistica presuppone poi per la scultura una destinazione tombale, ma com'è noto Leone fu tumulato in Santa Maria in Vanzo sotto ad una semplice lapide che le fonti ricordano "sine titulo"⁵⁹. La base non è solidale all'effigie ed anzi appare troppo corta, al punto da far cadere dal piano il volume che la figura stringe fra le mani. È insomma da pensare che la lastra sia un'aggiunta posticcia, finalizzata solo a conferire al lettore l'identità di Leone de Lazara, magari per rendere l'opera più appetibile sul mercato: il ritratto ha una sicura provenienza patavina, tramandata dai precedenti proprietari, i Cavendish-Bentinck, e doveva in origine trovare posto presso una tomba in qualche chiesa soppressa di Padova. Quello di Leone, dalla fine del Settecento, era diventato un nome assai familiare agli amatori d'arte, grazie al rinvenimento del polittico di Squarcione già nella cappella de Lazara ai Carmini: Pietro Brandolese aveva contestualmente ricostruito la commissione dell'opera da parte del nostro giurista⁶⁰.

Il mezzobusto londinese, svincolato dalla sua falsa didascalia, può allora ritornare nel Cinquecento, in ragione dei confronti coi ritratti di Gian Girolamo Grandi. Le assonanze però mi sembrano di natura stilistica, oltre che tipologica. Possiamo confrontare la maniera di chiudere le voluminose maniche del robone con ampie pieghe circolari, che gettano una profonda gora d'ombra, oppure il pannello ammaccato della veste, con modi davvero simili al ritratto de Rossi (figg. 15-18): si propone pertanto di aggiungere questa scultura al catalogo dell'artista padovano. L'opera risponde dopotutto alla peculiare interpretazione del *magister in cathedra* offerta da Gian Girolamo. La scultura, dalla

58 Cfr. almeno BELLONI 1986, pp. 47, 334; GRIGUOLO 2005, pp. 174-176.

59 TOMASINI 1649, p. 322, nr. 9; SALOMONI 1701, p. 451, nr. 12.

60 Cfr. almeno BRANDOLESE 1795, p. 187, nota a; MOSCHINI 1817, p. 182; CABURLOTTO 2001, p. 162.

documentata provenienza patavina, ha allora buone probabilità di ritrarre il medico Ludovico Carensio, il cui perduto monumento in Sant'Agostino del 1544 presentava appunto una statua di lettore che le fonti descrivono con parole perfettamente sovrapponibili a quelle spese per il mezzobusto Ardeo (fig. 12): ma per questi aspetti, rinviando alle schede 9.1 e 10.2.

In tempi assai recenti, Jeremy Warren ha accostato al Grandi un altro mezzobusto, affine da un punto di vista tipologico alla scultura di Londra. Si trova sulla tomba del giurista Girolamo Cagnolo in San Francesco Grande, posteriore al 1551 (figg. 19-20)⁶¹. Il riferimento è del tutto comprensibile, poiché la scultura della chiesa osservante risponde alla lezione grandiana del *magister in cathedra*, con la cornice che si tramuta nel pianale della cattedra, dove il dedicatario del sepolcro maneggia i suoi volumi in modo tanto naturalistico da poter infilare le dita della mano sinistra nel codice, con lo scopo di tenere il segno. Tuttavia, la qualità dell'intaglio appare qui più povera, nel ritratto come nella goffa edicola, difficilmente conciliabile con le brillanti invenzioni dei Grandi. Sembra quindi più corretto parlare di un imitatore di Gian Girolamo, anche perché Cagnolo, dedicatario del sepolcro, era piemontese d'origine al pari del suo collega Giovanni Antonio de Rossi e, soprattutto, era giunto a Padova per sostituire il compatriota sulla cattedra di diritto civile: è da pensare che il giurista avesse richiesto un monumento esemplato su quello del suo predecessore, senza dover per forza attribuire al Grandi la scultura di San Francesco⁶².

Il sepolcro Cagnolo è comunque interessante quale riflesso della breve fortuna, nella Padova dei tardi anni Quaranta, di Gian Girolamo ritrattista. Queste sculture rappresentano il canto del cigno per l'iconografia del *magister in cathedra*. Nel decennio successivo, assistiamo a Padova non solo alla scomparsa di questa tipologia, ma anche alla progressiva uscita di scena del suo ultimo interprete: come si è detto, nel 1554 la bottega grandiana si vide revocare l'importante commessa dell'ultimo *Miracolo* per la cappella di Sant'Antonio. Non è neppure agevole tracciare un profilo dell'ultima attività di Gian Girolamo. Perduti sono infatti i suoi tardi lavori, e cioè il pastorale per le

⁶¹ WARREN 2013, pp. 114.

⁶² Cfr. scheda 8.7.

monache di Santo Stefano ed il tabernacolo della spina per la basilica del Santo, incarichi non per nulla da orafo⁶³. Segnaliamo a questo proposito il primo verbale conservato della Fraglia dei Tagliapietra, fin qui ignorato ma importante, perché sembra la prova del progressivo abbandono dello scalpello da parte del Grandi. Nel 1555, per chiudere una contesa con la Fraglia, Gian Girolamo si offrì di rinunciare ad un credito in suo favore, a patto che i colleghi lo esentassero dal pagamento delle “graveze” abitualmente richieste ai confratelli: da quanto dichiarava, il Grandi non era sicuro di continuare “a lavorar de l'arte nostra”. Gian Girolamo ne ottenne in cambio di lasciare aperto uno spiraglio per un eventuale rientro: “caso s'el lavorerà, vole che essa suplica sia nulada”⁶⁴.

Non è chiaro cosa sia successo nel lustro che gli restò da vivere. Certo è che, se si eccettua il modesto sepolcro Cagnolo (fig. 19), i suoi ritratti non fecero scuola. Le prove della sua officina nell'ambito della scultura funeraria conobbero semmai una certa fortuna per quanto riguarda il repertorio decorativo. Ecco che nel chiostro del capitolo al Santo, lungo gli anni Sessanta del Cinquecento, il sepolcro Visconti (fig. 297) mutua i modiglioni scanalati su zampe leonine e le cornici con doppio intreccio orbicolare dalla tomba de Rossi (fig. 10), mentre la natura morta di libri e rami d'ulivo dell'edicola Gregori (figg. 300-301) serba una memoria della lastra Maggi oggi a Londra (fig. 9), più antica di quasi mezzo secolo⁶⁵. Questi vocaboli, giudicati nei pionieristici studi sulla scultura patavina come portati ammannateschi⁶⁶, paiono invece un'eredità della bottega grandiana.

1.2 Tipologie isolate: il condottiero e il patriarca, due giuristi, due scolari ed un 'fuoriuscito' fiorentino

Nella fase cronologica più alta di questo studio, quella che include i ritratti del presunto Carensio, di de Rossi, di Ardeo e di Cagnolo, ancora immortalati

63 SARTORI 1976, pp. 120-129.

64 ASPd, Fraglie laicali, Fraglia dei tagliapietra, b. 4, c. 1.

65 Cfr. schede 8.18, 8.21.

66 PIETROGRANDE 1942-1954, p. 131.

secondo le convenzioni del *magister in cathedra*, si registra a Padova una buona varietà tipologica nell'arte funeraria. Ci troviamo per giunta in un momento topico per le vicende artistiche cittadine, che sembrano in rapida evoluzione. Studiosi come Alessandro Ballarin, Lionello Puppi, Elisabetta Saccomani e Vincenzo Mancini hanno dopotutto già collocato a quest'altezza cronologica la comparsa di una cifra stilistica nella pittura patavina, tanto da far parlare di una scuola pittorica fiorita fra 1540 e 1570⁶⁷. Nell'ambito dell'arte funeraria, la compresenza nel quinto decennio di tipologie monumentali varie sembra fare eco a questa situazione fluida, come se i committenti cittadini fossero ancora in attesa di eleggere un modello, un prototipo da replicare. Ad assumere questo ruolo saranno le due edicole con busto-ritratto all'antica di Pietro Bembo e di Lazzaro Bonamico, pubblicate da Danese Cattaneo rispettivamente nel 1550 e nel 1554 (fig. 36). Concentriamoci per ora su alcuni monumenti realizzati a ridosso di queste due date e sulle opere che non presentano un busto all'antica, cercando di valutare di volta in volta le aspettative della committenza.

Significativo è il caso del monumento pubblico al capitano di fanteria Giovanni Naldi, innalzato nella chiesa dei Carmini (figg. 22, 24, 26). Membro di una nota stirpe di condottieri al soldo della Serenissima, Giovanni aveva legato il proprio nome alla città di Padova durante la guerra della Lega di Cambrai. Suo zio Dionigi s'era mortalmente ammalato nel 1510, mentre difendeva la città universitaria da poco strappata ai ribelli filoimperiali e riconsegnata a Venezia. Il giovane militare, agli albori del suo servizio nei ranghi marciali, continuò invece a difendere l'*urbs antenorea* fino al 1513. Anche grazie all'interessamento del futuro doge Andrea Gritti, allora capitano dell'armata da terra, a guerra conclusa i Naldi furono premiati con una casa requisita ai ribelli padovani: un ramo della famiglia faentina, destinato all'estinzione nel secondo Seicento, poteva quindi stabilirsi in città. Dopo quasi un ventennio al soldo di Venezia, Giovanni cadde nel 1528 a causa di un colpo d'archibugio, nell'ambito delle operazioni contro le truppe spagnole a Sant'Angelo Lodigiano. In accordo con le disposizioni

67 Cfr. almeno BALLARIN 1968, PUPPI 1976; MANCINI 1993, pp. 23-52; SACCOMANI 1998. Si veda specialmente il saggio di Lionello Puppi per "l'ipotesi di una scuola".

testamentarie, fu scelta come sede della sepoltura la chiesa dei Carmini, dove i Naldi detenevano il patronato di una cappella. In assenza per ora di documenti, sono le ragioni dello stile a sostenere l'attribuzione dell'opera a Minio ed a suggerire una cronologia da ritardare per lo meno fino al 1540 (figg. 22-26)⁶⁸. Lo *status* di militare e le vicende biografiche del defunto chiariscono dal canto loro la scelta di un'edicola dotata di statua pedestre in armatura, col bastone del comando stretto in pugno. Questa tipologia è isolata fra i sepolcri padovani del Cinquecento e si riallaccia alla tradizione lagunare avviata dall'effigie del capitano da mar Vettor Pisani, morto nel 1379, la cui statua, già in Sant'Antonio a Venezia, si ammira oggi in San Zanipolo⁶⁹. Lungo il secondo Quattrocento l'iconografia divenne la prediletta per effigiare i condottieri di fanteria, tanto da prendere piede anche nei domini di terraferma, come nella tomba di Bartolino Terni in Santa Trinità a Crema, realizzata da Lorenzo Bregno dopo il 1518⁷⁰. Per i contemporanei, tuttavia, sarà stato agevole cogliere il nesso fra la statua pedestre di Giovanni Naldi e quella dello zio del militare, il già citato Dionigi, cui il senato veneziano aveva dedicato, fra 1512 e 1515, un monumento nel pantheon lagunare di San Zanipolo (fig. 21)⁷¹. L'effigie in terracotta bronzata si rifà insomma ad esempi lagunari, resi preferibili anche dal precedente intitolato ad un altro Naldi, a sua volta protagonista della difesa di Padova in uno dei momenti più cupi della storia della Serenissima.

In date non troppo distanti si colloca un altro monumento isolato da un punto di vista tipologico, e cioè quello di Cesare Riario, patriarca d'Alessandria e vescovo di Malaga (figg. 27-29). La modesta qualità esecutiva e la perdita del contesto originario hanno contribuito alla sfortuna di questo monumento. Interessante è che sia stato privatizzato un importante ambiente conventuale per commemorare un singolo individuo. Cesare era morto nella sua abitazione

68 Scheda 8.1.

69 Cfr. BAUCH 1976, p. 177; WOLTERS 1976, I, p. 204, cat. 118; GAIER 2002¹, p. 116.

70 Cfr. MARKHAM-SCHULZ 1991, pp. 137-139, cat. 4.

71 Il senato veneto aveva promosso, in San Zanipolo, tre monumenti intitolati ad altrettanti militari protagonisti della difesa di Padova: Dionigi Naldi, Nicolò Orsini e Leonardo da Prato. Cfr. almeno PUPPI 1982; ERBEN 1996, pp. 198-208; GAIER 2002¹, pp. 86-91. La statua di Dionigi è stata restituita ad Antonio Minelli da MARKHAM-SCHULZ 1987, pp. 300-305; EAD. 1991, pp. 203-206, cat. 31.

patavina non distante dalla basilica del Santo, chiedendo, col suo testamento del 1540, di venir tumulato nel tempio di Sant'Antonio. Un secolo prima, la postazione dei frati minori aveva ospitato per quasi un decennio un suo illustre avo, Francesco della Rovere, che prima di salire al soglio pontificio col nome di Sisto IV era stato tra i religiosi del convento a leggere teologia scotista e filosofia naturale nel *Gymnasium patavinum*⁷². Ad occuparsi del monumento fu uno dei famigli di Riario, il nobile veronese Francesco Fermo, che nel 1541 ottenne di innalzare il deposito niente meno che nella sala capitolare⁷³. L'effigie *gisant* del presule è intagliata su un catafalco lapideo alto più di due metri, trasferito nei chiostri antoniani nel 1687. In origine la grande cassa si stagliava libera al centro del capitolo e fronteggiava un altare, ancora *in situ* e commissionato congiuntamente alla tomba⁷⁴. La sala venne così equiparata ad un vero e proprio mausoleo privato, dove la liturgia in memoria del vescovo era affidata ad un cappellano eletto dal Fermi⁷⁵. Un possibile precedente padovano, per il tipo della cassa isolata e per l'appartenenza del dedicatario al rango ecclesiastico, è il perduto monumento del vescovo Paolo Zabarella, che entro il 1525 sorse al centro della cappella Ovetari⁷⁶. Ma per la commissione congiunta di altare e cassa isolata sembra proprio che si sia tenuta presente semmai la cappella del cardinale Giovanni Battista Zen nella basilica di San Marco a Venezia, ultimata nel 1521⁷⁷.

Si arriva così ad uno dei monumenti più noti fra quelli considerati da questo studio, e cioè quello che nel 1545 Bartolomeo Ammannati eseguì per Marco Mantova Benavides, vivente, nel tempio degli Eremitani (fig. 30). La tomba è di fatto senza seguito in città per le dimensioni grandiose e per la complessità del

72 Cfr. almeno PUSCI 1976; POPPI 2008-2009, pp. 9-13. Nel 1473, inoltre, venne incorporato nel collegio sacro di Padova il cardinale Pietro Riario, nipote del pontefice: CORTESE 1976, pp. 165-167.

73 ASPd, Notarile, b. 4172, c. 240r-v.

74 Scheda 8.2.

75 Cfr. SARTORI 1983, p. 618, nr. 13.

76 Cfr. NANTE 1995. Nel Padova, anche il condottiero Benedetto Crivelli fu commemorato con una cassa isolata. L'opera, restituita all'ultima attività di Lorenzo Bregno da Anne MARKHAM SCHULZ (1991, pp. 139-141, cat. 5), dovrebbe precedere di poco il 1525 e si trova nell'oratorio della Santissima Trinità a Creola di Saccolongo.

77 Per la cappella Zen, cfr. almeno JESTAZ 1986; GAIER 2006, p. 171; AVERY V. J. 2011, pp. 117-124.

programma iconografico⁷⁸. Il ritratto a tutto tondo ed a figura seduta era dal canto suo inedito nel contesto locale (fig. 22): non sembrano pertinenti i rimandi a due *magistri in cathedra* del primo XV secolo, e cioè quello sul naufragato progetto di un monumento di Tito Livio per Piazza dei Signori e quello sulla tomba del medico Jacopo da Forlì, i cui frammenti si trovano agli Eremitani⁷⁹. Conviene allora pensare alle michelangiolesche tombe medicee, di cui Ammannati aveva rubato in gioventù “molte carte disegnate”⁸⁰. Per quanto riguarda le tombe di giuristi e letterati, in ogni modo, non sembra necessario risalire alle due statue del 1513 circa, che non nacquero per un contesto sepolcrale e che sulla facciata del duomo di Como raffigurano Plinio il Vecchio e Plinio il Giovane⁸¹. In tempi più prossimi ed in un contesto di committenza affine a quello del Mantova nacque infatti la tomba del giurista Ludovico Gozzadini, a sua volta raffigurato seduto e con un libro fra le braccia (fig. 33): il monumento, eseguito entro il 1544 da Giovanni Zacchi, si trova nella chiesa servita di Bologna⁸².

Il ritratto Benavides si accompagna a ben sette statue allegoriche grandi più del vero, destinate a rimanere ineguagliate per numero e dimensioni nei successivi monumenti padovani. La statua del giurista sembra aver comunque influenzato la posa del ritratto bronzeo che Tommaso Rangone chiese, lui pure vivente, per la tomba sulla facciata di San Zulian a Venezia⁸³. Dopotutto, anche il ravennate era stato docente a Padova ed era senza dubbio a conoscenza dell'opera ammannatiana, di cui il suo corrispondente Aretino aveva tessuto le lodi⁸⁴.

78 Per la quale si rinvia alla scheda 8.4.

79 Cfr. TRAPP [1992] ed. 2003, pp. 293-294; CARRINGTON 1996, pp. 138-139.

80 VASARI [1568] ed. 1966-1987, VI, p. 82.

81 Queste sculture vengono citate da GAIER 2002¹, p. 223, nota 411 in riferimento al monumento di Tommaso Rangone, per il quale cfr. *ultra*. Più remoto ancora, nel tempo e nello spazio, è il caso della trecentesca tomba di Cino da Pistoia, opera di Agostino di Giovanni ed Agnolo di Ventura nella cattedrale pistoiese. Cfr. BAUCH 1976, p. 174.

82 Cfr. BACCHI 1996, p. 65.

83 Cfr. CARRINGTON 1996, pp. 142-143. E, sulla tomba di Rangone, GAIER 2002¹, pp. 207-236 (con bibliografia precedente). Lo studioso, tuttavia, non istituisce la relazione fra il monumento padovano e quello veneziano. Si tenga presente, inoltre, che secondo la testimonianza di PORTENARI (1623, pp. 449-450) anche la statua del Mantova avrebbe dovuto essere in bronzo. Cfr. scheda 8.4.

84 WEDDIGEN 1974, p. 24; ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, II, pp. 63-64, nr. CCXXII, 157-158, nr. CCXL.

Quanto alla città universitaria, si può cogliere un riflesso della tomba del Mantova nel monumento di un altro giurista, l'udinese Tiberio Deciani (fig. 220), che fu prima allievo, poi collega e quindi successore di Benavides sulla cattedra di diritto civile. Deciani aveva provveduto a farsi ritrarre vivente da Francesco Segala in un busto all'antica (fig. 221), destinato, col testamento del 1579, al sepolcro ai Carmini. In quella circostanza, il professore compì un'allusione alla foggia del sepolcro, lasciando intendere che l'artista avesse già ricevuto istruzioni al riguardo⁸⁵. Non sembrano allora casuali la presenza di figure allegoriche maggiori del naturale, per quanto ridotte a quattro, ed il contrasto cromatico fra l'apparato plastico in pietra gallina e l'architettura in pietra di Nanto, che sembrano ispirarsi al precedente ammannatiano in memoria del maestro di Deciani.

Spostiamoci ora fra sesto e settimo decennio del Cinquecento per considerare altre due tipologie poco frequentate. Un caso isolato è quello della tomba dello studente veneziano Giuseppe Pino, morto diciannovenne nel 1560, onorato in San Massimo da un sepolcro che ci è pervenuto frammentario. Sopravvivono solo l'epigrafe e la statua del dedicatario, in posa semigiacente, perfettamente desto e col gomito puntato su una pila di libri⁸⁶. Il tipo della figura *accoudée*, che si diffuse a partire dalla tomba del cardinale Ascanio Sforza di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo a Roma⁸⁷, ebbe maggior fortuna, sul suolo della Serenissima, a Verona: qui è attestata anche in monumenti per militari, come in quello di Francesco Sambonifacio in Santa Maria della Scala, del 1551 circa, o in quello posteriore di almeno sei anni dei conti Bevilacqua in Santa Teuteria, dove è forte l'eco del monumento di Girolamo Andreasi oggi in Sant'Andrea a Mantova, eseguito da Giovanni Battista Scultori su disegno di Giulio Romano⁸⁸. Sempre a Verona, troviamo figure *accoudées* nei sepolcri di ecclesiastici, come la tomba del presule Galese Nichesola di Jacopo Sansovino dei primissimi anni Trenta e quella d'ambito sanmicheliano del vescovo

⁸⁵ Scheda 8.23.

⁸⁶ Scheda 8.14.

⁸⁷ Cfr. ora FATTORINI 2013, pp. 198-225, cat. 8, con le note sulla fortuna del modello.

⁸⁸ Per i monumenti veronesi, cfr. DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 372, cat. 81, 376, cat. 94. Per il monumento Andreasi, cfr. almeno REBECCHINI 2003, pp. 132-134.

Bartolomeo Averoldi in Santa Maria della Ghiara, verso la fine di quel decennio⁸⁹. Il medesimo discorso vale per Vicenza, nel cui duomo la società Pedemuro-Porlezza eseguì dopo il 1537 il monumento del vescovo Girolamo da Schio⁹⁰, o per Brescia, dove si trovavano i monumenti del cardinale Raffaele Riario e del vescovo Altobello Averoldi⁹¹. Un precoce esempio veneziano è quello della tomba del presule Lorenzo Gabriel, già nella cappella della Madonna della Pace ed oggi, frammentaria, all'Österreichisches Museum di Vienna, o quello della tomba di Jacopo Pesaro ai Frari⁹². Il frammentario sepolcro padovano potrebbe spettare a Francesco Segala: non è da escludere che la tipologia ritrattistica fosse nota in città anche tramite Silvio Cosini, autore fra 1529 e 1532 della tomba di Raffaello Maffei in San Lino a Volterra, dove la figura semirecumbente è appunto desta e col gomito puntato su un codice⁹³.

Fra i monumenti considerati da questo studio, infine, si rinuncia al ritratto del defunto in tre soli casi, per dare maggior risalto al sarcofago. Impressiona l'affinità compositiva ed iconografica fra una tomba oggi nei chiostri del Santo, posteriore al 1556 e dedicata all'oscuro giurista Dario Conti, e l'incisione che illustra la moneta di Claudia nelle *Donne Auguste* di Enea Vico, del 1557 (figg. 110-111): la disposizione piramidale delle tre Parche sul sepolcro sembra mutuata dal trattato numismatico⁹⁴. È lecito immaginare che quel testo avesse avuto un'immediata diffusione nella città universitaria, dove Giovanni da Cavino coniava medaglie pseudo-antiche⁹⁵ e dove spiccano, fra le altre, le raccolte numismatiche di Pietro Bembo, di Marco Mantova Benavides, di Alessandro Maggi e di Tiberio Deciani, citato non a caso dallo stesso Vico fra i grandi collezionisti del tempo⁹⁶. Un riflesso di questa congiuntura ci viene dalle note

89 Per la tomba Nichesola, cfr. almeno BOUCHER 1991, I, pp. 44-46; II, pp. 322-323, cat. 12; per quella Averoldi, cfr. MAGAGNATO in VERONA 1980, pp. 164-165, cat. VII.4; DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 365-366, nr. 50.

90 Cfr. RIGONI 1999, p. 96.

91 Per le sculture bresciane, cfr. MARKHAM SCHULZ 1996.

92 MARKHAM SCHULZ 1991, pp. 212-215, cat. 34; BOUCHER 1991, I, p. 45.

93 Cfr. almeno DALLI REGOLI 1991, pp. 45-50; BAGEMIHLE 1996.

94 Scheda 8.16; Per Vico, cfr. almeno BODON 1997.

95 Cfr. almeno CESSI-CAON 1969; DAVIS 1978; GORINI 1987; GORINI 2001.

96 Per Bembo, cfr. almeno JESTAZ 2000, pp. 164, 166; FAVARETTO 2002, pp. 103-107; BODON 2005, GASPAROTTO D. 2013; per Mantova Benavides, cfr. FAVARETTO 1972, EAD. 2002, pp. 108-115; MANCINI 2005², pp. 81-100; per Alessandro Maggi, cfr. BODON 2005, pp. 69-122; per Deciani,

del portoghese Achille Stazio, futuro segretario del cardinale Guido Ascanio Sforza, che proprio fra 1555 e 1557 fu a Padova per ragioni di studio e prese nota di quelle raccolte⁹⁷.

È invece aniconico il sarcofago del 'fuoriuscito' fiorentino Antonio Berardi (figg. 44-45), morto nel 1558 e commemorato sopra la porta meridionale di San Francesco Grande, dove l'arco catenario, le robuste modanature e la foggia di scudo e cartella concorrono a definire il carattere fiorentino della commissione⁹⁸. Al contrario, il monumento di uno scolaro, il milanese Alvise Visconti (fig. 297), morto nel 1563, è marcatamente padovano, per l'ornato di gusto grandiano⁹⁹. Si tratta dell'unico monumento fra quelli qui schedati a giovare di un'esplicita iconografia cristiana, con la prolessi alla resurrezione corporale nel *Redentore* (fig. 245) al di sopra del sarcofago: la commissione dell'opera si lega non per nulla alla visita padovana del nunzio apostolico Carlo Visconti, incaricato in quegli anni di rendicontare il cardinale Carlo Borromeo ed il papa Pio IV sui fatti del Concilio di Trento¹⁰⁰.

1.3 Il modello dominante: edicole con busto-ritratto all'antica

Nel 1608, giunto di fronte al monumento di Tito Livio in Palazzo della Ragione a Padova, il viaggiatore inglese Thomas Coyrat fu colpito dalla foggia per lui insolita del busto issato sull'edicola:

“one thing I observed both in that and in others statues in Padua, and afterwards in Venice, that they doe not so fully represente the fore parts of a mans body as we doe in England, and as it is used elsewhere. For they descend aslope from under their arms to the middle point of the middle, not setting forth the ribbes

cfr. VICO 1558, p. 50; GANZER 2004; FURLAN 2007.

97 Cfr. FONTANA 2003.

98 Scheda 8.13.

99 L'avello, collocato nel chiostro del noviziato al Santo, ha goduto di attribuzioni importanti, come quella ad Andrea Palladio (BURNS 1979, p. 22) e, in tempi assai recenti, a Vincenzo Grandi (WARREN 2013, pp. 113-116). Il *Redentore* (fig. 245) sembra comunque piuttosto debole e ricorda il meno insigne Marcantonio de Surdis, come si argomenta nella scheda 8.18.

100 Scheda 8.18.

at large, but doe in a manner exclude them out of the statue¹⁰¹.

A licenziare il monumento era stato, nel 1547, il padovano Agostino Zoppo. L'antiquario Alessandro Maggi ebbe il compito di guidare lo scalpello dello scultore, fornendogli persino il modello oggi perduto, e cioè una testa romana allora creduta il vero ritratto dello storico latino¹⁰². Il viaggiatore inglese era sorpreso di quanto fossero comuni negli spazi pubblici veneti i busti impaginati in quel modo, col retro cavo e la terminazione curvilinea sostenuta da un peduccio: tali sculture, tuttavia, commemoravano di norma uomini contemporanei, immortalando un personaggio della storia romana solo in un caso eccezionale come quello liviano.

A Padova, su trentotto monumenti funerari conservati fra 1540 e 1620 circa, sono ben venticinque i sepolcri che esibiscono un busto-ritratto all'antica, cui va aggiunto il monumento in onore di Sperone Speroni (fig. 250), eretto nel 1594 nel Palazzo della Ragione¹⁰³. All'epoca di Coyrat, questo genere di effigie era molto diffuso non solo sul suolo della Serenissima, ma in tutta la penisola italiana. Irvine Lavin fu tra i primi studiosi ad evidenziarne l'affermazione intorno alla metà del Cinquecento e a riconoscere contestualmente che sarebbe aleatorio cercare di individuare un centro propulsore da cui la nuova tipologia si irradiò nel resto d'Italia¹⁰⁴. Philip Attwood, dal canto suo, ha sottolineato per i profili numismatici un analogo approccio alla troncatura curvilinea del busto, che proprio alla metà del Cinquecento compare simultaneamente in diverse scuole italiane, sostituendo la tradizionale troncatura rettilinea¹⁰⁵.

I saggi d'apertura di Lavin, di recente reconsiderati da Thomas Martin e Dimitri Zikos¹⁰⁶, rinviavano a busti scolpiti in tempi assai prossimi, ma in ambiti territoriali remoti, e con valori di volta in volta diversi. La carrellata di Lavin si apre con due ritratti che non nacquero per un contesto funerario, quelli di

101COYRAT 1611, pp. 275-276.

102Per Agostino Zoppo, per il monumento e per i suoi rapporti con Alessandro Maggi, cfr. il capitolo 2.

103Per il monumento in Palazzo della Ragione, cfr. capitolo 6.3.1.

104LAVIN 1970, p. 207; LAVIN 1972, pp. 177-184; ID. 1975, p. 353.

105ATTWOOD 2003, I, p. 11.

106MARTIN T. [1988] 1993; MARTIN T. 1993¹; ID. 1998, pp. 1-11; ZIKOS 2004.

Cosimo I de' Medici realizzati a Firenze dai rivali Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini fra 1544 e 1547. Il secondo, in modo particolare, allude ad un busto imperiale come quello del Caracalla, esaltando la forza di un regnante vivo ed al culmine della sua magnificenza¹⁰⁷. Ma non si deve tralasciare il ritratto del poeta arcadico Jacopo Sannazaro, che un altro fiorentino, Giovanni Angelo Montorsoli, intagliò fra 1537 e 1542 per la chiesa napoletana di Santa Maria del Parto a Mergellina¹⁰⁸. Realizzato a sua volta con un'impaginazione all'antica, l'esemplare partenopeo è importante ai fini del nostro discorso, perché nato per una tomba e con lo scopo di eternare il volto di un uomo di lettere contemporaneo.

Nella città pontificia, il monumento del quindicenne Cecchino Bracci all'Aracoeli, disegnato da Michelangelo nel 1544, presenta a sua volta un busto all'antica, eseguito da Francesco da Urbino (fig. 46)¹⁰⁹. A stretto giro, nel 1546-1547, compare invece un ritratto papale come quello di Paolo III Farnese, opera di Guglielmo Della Porta non pensata per una destinazione tombale. Cinque anni più tardi fu invece fusa l'effigie bronzea dell'imperatore Carlo V, capolavoro di Leone Leoni presto recepito anche nell'ancora poco indagata ritrattistica della nobiltà milanese: dell'insigne prototipo si cercò di emulare soprattutto la complessa base figurata, forse dipendente da una scultura romana affine al *Commodo capitolino*¹¹⁰. La sua fortuna è attestata, ad esempio, dalle effigi attribuite ad Angelo Marini, fra cui quella di Giacomo Maria Stampa a Baltimora e quella di Alessandro Grassi a Palazzo Borromeo sull'Isola Madre¹¹¹.

Ha poi ragione Dimitri Zikos a portare l'attenzione sul contesto mantovano, cui spettano precoci incursioni in questo genere. Non si può trascurare l'altezza cronologica di un busto marmoreo come quello di Beatrice d'Este al Louvre, opera di Gian Cristoforo Romano realizzata entro lo scadere Quattrocento¹¹², né dai busti in terracotta eseguiti dallo stesso autore per gli uomini della corte dei

107Cfr. almeno ZIKOS 2004; LANGE MALMANGER 2009.

108Cfr. ora LOFFREDO 2011, pp. 100-104.

109Cfr. RAGONIERI 2009.

110Cfr. ora HELMSTUTLER DI DIO 2012. Per il saggio d'apertura sui busti milanesi, cfr. ZANUSO 2002.

111*Ibid.*; ZANUSO 2007.

112A. BACCHI in BRUXELLES 2003, p. 195.

Gonzaga¹¹³. Qui venne fuso anche l'(auto)ritratto di Andrea Mantegna, che però è più propriamente una *imago clipeata*, destinata alla cappella del Battista dove riposano i resti del pittore¹¹⁴. Non è allora un caso che coppie di busti all'antica compaiano a Mantova in un monumento funerario come quello Cantelmi oggi in Sant'Andrea, anteriore al 1540 e forse disegnato da Giulio Romano¹¹⁵. Uno scultore emiliano, a sua volta attivo anche per Mantova, ebbe una parte di rilievo in queste vicende: ad Alfonso Lombardi si devono due importanti ritratti medicei. Il suo Clemente VII, realizzato a Roma entro il 1537 e giunto in Palazzo Vecchio a Firenze assieme all'incompiuta effigie di Giuliano de' Medici, è per Zikos "il primo busto in marmo cinquecentesco di un personaggio vivente"¹¹⁶. Finora è rimasta a margine del discorso Bologna, città d'adozione del Lombardi, dove entro la metà del XVI secolo compaiono ritratti di questo genere in ambito sepolcrale. Nella tomba del filosofo Lodovico Boccadiferro, eseguita verso il 1545 da Girolamo Coltellini sempre su progetto di Giulio Romano, si può già ammirare l'effigie di un lettore universitario eternato secondo l'impaginazione all'antica¹¹⁷.

È quest'ultimo un caso assai prossimo, per la categoria professionale rappresentata, alla gran parte dei sepolcri prodotti a Padova. Sui cinquantuno monumenti contemplati da questo studio, sono ben ventitré quelli dedicati a lettori che insegnarono pubblicamente nello Studio, presso le università artista e legista. Ed al mondo universitario si legano pure le sette tombe di scolari, cui vanno aggiunti quattro sepolcri di giuristi che non svolsero incarichi di docenza¹¹⁸.

113Ad esempio il busto di Girolamo Andreasi del Museo Bardini di Firenze, per il quale cfr. ora REBECCHINI in PADOVA 2013, pp. 197-198, cat. 3.6.

114È SCARDEONE (1559, p. 372) a citare il bronzo come autoritratto. Sul tema, cfr. SUZUKI 1996, pp. 28-33; FURLAN 2006, p. 44.

115BELLUZZI in MANTOVA 1989, p. 566; REBECCHINI 2002, p. 68.

116Si intende, ovviamente, il primo busto in marmo *all'antica* di un personaggio vivente.

117BACCHI 1996, pp. 69-70.

118Per i monumenti dei lettori, cfr. schede 8.3, 8.4, 8.5, 8.7, 8.8, 8.15, 8.17, 8.19, 8.23, 8.24, 8.32, 8.33, 8.34, 8.37, 9.1, 9.4, 9.5, 9.6, 9.8, 9.9, 9.10, 9.11, 9.12. Includiamo nel computo anche il monumento di Girolamo Olzignani (8.34), che lesse solo nel biennio 1559-1561, e quello di Sperone Speroni (8.37), la cui docenza fu limitata all'arco di tempo 1520-1528, peraltro senza continuità. Per le tombe degli scolari cfr. schede 8.14, 8.18, 8.22, 8.27, 8.28, 8.35, 8.36. Per le memorie di giuristi che non svolsero incarichi di docenza, cfr. 8.11, 8.16, 8.21, 9.7.

Negli spazi pubblici della città universitaria, il primo ritratto del genere ad immortalare un contemporaneo è notoriamente quello di Pietro Bembo, scolpito a Venezia da Danese Cattaneo nel biennio 1548-1549 ed issato nel 1550 sul cenotafio nella navata del Santo (figg. 36-37)¹¹⁹. Come si evince dalla carrellata appena proposta, il suo non fu per davvero “the first public *all'antica* bust in Italy”¹²⁰, né fu Bembo il primo poeta a giovarsi di un simile onore, se pensiamo all'effigie napoletana del Sannazaro. Senza voler quindi attribuire a Padova un'effimera primogenitura, cercheremo di sottolineare le specificità culturali e formali dei busti-ritratto all'antica intagliati in città a partire da questo momento, anche in una dialettica con la produzione veneziana, che ebbe in Alessandro Vittoria lo scultore di riferimento. A conti fatti, la ritrattistica risulterà uno degli aspetti salienti della scultura patavina nell'arco di tempo contemplato da questo studio, al punto da autorizzarci a parlare di una scuola con caratteri riconoscibili ed in massima parte autonomi dalla Dominante.

Si tratta tuttavia di un tema che ha goduto di scarsa attenzione: la produzione padovana ha attirato di fatto le attenzioni dei soli Thomas Martin e Massimiliano Rossi, entrambi concentrati quasi esclusivamente sulle opere di Cattaneo. Il primo studioso, nell'ambito di una serie di interventi correlati al suo PhD sui busti di Vittoria, ha evidenziato l'anticipo di Padova su Venezia nell'impiego di questo tipo di ritratti in ambito funerario¹²¹. Il cenotafio Bembo, che nella relativa scheda dimostriamo inaugurato nel 1550, precede infatti di sette anni il busto del giurista Ferretti, eseguito dal maestro trentino per la tomba in Santo Stefano a Venezia (fig. 39)¹²². Martin colloca comprensibilmente il monumento bembiano sullo sfondo della temperie antiquaria propria della città di Antenore¹²³ e di Tito Livio. Il contesto che lo studioso delinea è quello dominato delle architetture di Giovanni Maria Falconetto, eseguite sotto l'egida di Alvise Cornaro¹²⁴, dagli interventi di Michele Sanmicheli¹²⁵ e dalla decorazione pittorica della Sala dei

119Scheda 8.6.

120MARTIN T. 1998, p. 17.

121MARTIN T. [1988] ed. 1993, pp. 51-56; Id. 1993¹; Id. 1998, pp. 12-21.

122Oggi al Louvre. MARTIN T. 1994; Id. 1998, pp. 105-106, cat. 6; GAIER 2007, pp. 273-274.

123Per il monumento di Antenore, cfr. almeno TRAPP [1992] ed. 2003; BODON 2007, pp. 45-49.

124Cfr. almeno SCHWEIKHART 1968; BRESCIANI ALVAREZ 1980; JOYCE 2004, pp. 213-217.

125Cfr. almeno DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 49, 372-373, cat. 82, 374-375, cat. 88. Ma per

Giganti. Le pareti del Capitaniato si arricchirono intorno al 1540 di monumentali figure di eroi della storia romana, affrescati da una équipe di pittori locali capeggiata da Domenico Campagnola, Stefano dell'Arzere e Gualtiero, cui si affiancarono le cruciali presenze 'foreste' di Giuseppe Porta e Lambert Sustri¹²⁶. Sempre secondo Martin, esemplari furono l'attività di Ammannati per Mantova Benavides¹²⁷ e, soprattutto, il già citato monumento liviano dello Zoppo: tutti elementi che considereremo all'interno dei prossimi capitoli.

Molto è stato scritto sul culto dell'antico nella Padova del pieno Cinquecento¹²⁸, sulla predilezione dei notabili cittadini per le monete e le epigrafi romane¹²⁹ e sulle teste antiche o pseudo-antiche che si potevano ammirare nella città universitaria alla metà del Cinquecento: non sarebbe insomma difficile dare ulteriore sostanza alla lettura di Martin, che legge l'*exploit* del cenotafio Bembo in chiave soprattutto antiquariale. Nei palazzi patavini non mancavano teste romane, come quelle “de Bacco”, “del Caracalla” e le “sette teste marmoree de uomini e de donne in varie guise”, che Leonico Tomeo custodiva in contrada San Francesco¹³⁰. Lo stesso Bembo, poi, possedeva un Caracalla, un Aureliano, un Antinoo, un Marcello, un Giulio Cesare, nonché un “marmo de Bruto, che òra e parla”¹³¹. Quest'ultima effigie viene ora messa in relazione con una delle teste in stuccoforte raccolte da Marco Mantova Benavides e confluite, al principio del Settecento, nelle collezioni universitarie. Si tratta nello specifico della scultura citata abitualmente come *Milicho*, ma che in pieno Cinquecento aveva prestato il volto proprio a Marco Bruto in almeno due circostanze: nei già citati affreschi del Salone dei Giganti, verso il 1540, e nei busti in stucco modellati da Vittoria in Palazzo Thiene a Vicenza, nel 1552-1553¹³². Si è allora ipotizzato che il modello cinquecentesco del Benavides possa ispirarsi alla

l'attribuzione del cenotafio Bembo, cfr. scheda 8.6.

126Per i problemi attributivi, cfr. almeno BALLARIN 1968; MANCINI 1993, pp. 23-27; SACCOMANI 2009. Fondamentale è ora, per lo studio della Sala dei Giganti, BODON 2009.

127Cfr. almeno DAVIS 1976¹; KINNEY 1976, pp. 109-172; PUPPI 1978; CHERUBINI 2005.

128Cfr. almeno BODON 2005; Id. 2009.

129Cfr. almeno ZORZI 1962; FRANZONI 1981; MANCINI 1995; FAVARETTO 2002, pp. 99-115; FONTANA 2003; BODON 2005, pp. 69-121.

130MICHIEL ed. 1800, pp. 14-16; Cfr. almeno FAVARETTO 2002, pp. 100-103.

131MICHIEL ed. 1800, pp. 14-16; Cfr. ora GASPAROTTO D. 2013.

132Per gli affreschi padovani, BODON 2009, pp. 74-76. Per gli stucchi vicentini, cfr. almeno SCHWARZENBERG 1970, p. 611, nota 11; Favaretto 2007², p. 212.

perduta testa antica già in collezione Bembo, cui nel XVI secolo si attribuiva l'identità del giustiziere di Cesare¹³³.

Il nucleo di venti teste in stuccoforte appartenute al Benavides (figg. 98, 188, 190), cui si è dedicata in modo speciale Irene Favaretto¹³⁴, è un ulteriore ed imprescindibile riflesso del culto per l'antico nella città liviana. A dispetto del materiale povero, questa categoria di oggetti non era certo destinata a fungere da mero modello sugli scaffali delle botteghe d'artista, né doveva servire esclusivamente come matrice per il getto di effigi bronzee¹³⁵: lo dimostra, fra le altre cose, la vendita da parte dello Zoppo di una testa di cera ad un anonimo scolaro dello Studio¹³⁶, magari straniero, cosa che lascerebbe intravedere la diffusione di simili manufatti a nord delle Alpi. Il *Gymnasium* garantiva un ambiente cosmopolita, con le Nazioni universitarie che proprio nel secondo Cinquecento redigono matricole o statuti ed ottengono cappelle e sepolcri nelle principali chiese cittadine¹³⁷. Riflettiamo meglio sulla circolazione oltralpe delle teste all'antica nei capitoli dedicati allo Zoppo e a Girolamo Campagna. Anche il maestro veronese, al suo esordio, ebbe infatti modo di studiare i modelli Benavides, quando condusse a termine una serie di Cesari spedita nel 1573 ad Hans Fugger. Presenteremo una nuova opera di Campagna, già parte di quel ciclo, che è una piccola aggiunta all'indagine sui busti pseudo-antichi nella Padova del secondo Cinquecento, di cui ha scritto in tempi recenti anche Victoria J. Avery¹³⁸: un tema di fortuna internazionale, insomma, che ha finito però per oscurare quello dei ritratti "moderni", coi loro caratteri di marcata originalità.

In effetti, non è per nulla immediato passare da teste antiche e pseudo-antiche, come quelle appena citate, alla galleria di personaggi contemporanei che incontreremo in questa tesi. Né la linea di sviluppo istituita da Martin chiude il

133BODON in PADOVA 2012, pp. 330-331, cat. 5.9.

134Cfr. almeno CANDIDA 1967; FAVARETTO 1976-1977; FITTSCHEN 1985, pp. 402-405; FAVARETTO 1993, pp. 65-72; FAVARETTO 2007, p. 212.

135FITTSCHEN 1985; FAVARETTO 1993; AVERY V. J. 2007².

136ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, cc. 5v-6r. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 309.

137Cfr. almeno WINDAKIEWICZ 1922; KOWALCZYK 1967; WEIGLE 1963; FERALTO 1980.

138AVERY V. J. 2007².

discorso sull'affermazione a Padova del busto-ritratto all'antica: c'è una soluzione di continuità fra i busti pseudo-antichi eseguiti a Mantova da Bonacolsi, quelli veneziani di Simone Bianco¹³⁹, quello liviano dello Zoppo e, finalmente, il ritratto del contemporaneo Pietro Bembo, eseguito da Cattaneo. È d'altro canto difficile trovare nei ritratti che esamineremo uno specifico prototipo antico cui scultori e committenti potrebbero aver guardato: unica eccezione è il busto femminile in terracotta bronzata di Chaalis-Fontaine (figg. 225, 230-231), qui attribuito a Francesco Segala ed evidentemente ispirato ad una Faustina maggiore o ad altro ritratto d'età antonina¹⁴⁰.

1.3.1 Ritratto dell'autore nei frontespizi librari e busti-ritratto all'antica nelle tombe padovane

Nei sepolcri dei dotti, l'iconografia del *magister in cathedra* fu eclissata, dopo il 1550, dal busto-ritratto all'antica: cerchiamo di svolgere una riflessione su questo aspetto, per integrare la lettura prevalentemente antiquariale fin qui proposta. Massimiliano Rossi, nella sua monografia su Danese Cattaneo, ha sottolineato la cesura fra le ultime tombe ancora ligie alla frusta immagine del lettore, rinverdata dai Grandi nel quinto decennio del XVI secolo, ed i monumenti gemelli di Pietro Bembo e di Lazzaro Bonamico, pubblicati rispettivamente nel 1550 e nel 1554¹⁴¹: in essi, "la tipologia funeraria è così radicalmente modificata da un'impaginazione all'antica che non può che escludere qualunque concreto attributo professionale"¹⁴². L'elemento di novità è ancora più palese nel caso di Bonamico, che a differenza di Bembo lesse retorica presso lo Studio dal 1530 al 1552¹⁴³. Il modello ebbe fortuna, e da questo momento in avanti esce dalla tomba del professore il tradizionale orpello di libri, scansie e cattedra che per

139MELLER 1977; SCHLEGEL 1979; LUCHS 1995, pp. 103-114. Va comunque ricordato che quest'ultimo fu ritrattista anche di donne (cfr. *Ibid.*, pp. 106-108) e uomini a lui contemporanei (cfr. HOCHMANN 2001, pp. 219-220; LOTTO 2007; AVERY V. J. 2011, p. 132).

140Cfr. capitolo 5.5.

141Schede 8.6 e 8.8.

142ROSSI M. 1995, p. 60.

143Per l'insegnamento padovano di Bonamico, cfr. PIOVAN 1988.

secoli aveva reso subito evidente il mestiere svolto in vita dal defunto. È come se la fisionomia del personaggio e la sua individualità trionfassero per la prima volta sulla sua professione.

Cambia insomma il modo di rappresentare il letterato: il rinnovamento delle tombe padovane è da questo punto di vista affine all'evoluzione che in ambito tipografico interessa i frontespizi col ritratto dell'autore. Ci riallacciamo a quanto abbiamo scritto nell'introduzione di questo capitolo, dove abbiamo paragonato il monumento Calturnio di Antonio Minelli alla xilografia che ritrae Pietro da Montagnana nel *Fascicolo di medicina* di Giovanni di Ketham (figg. 6-7). Per i libri italiani di fine Quattrocento si è sempre parlato di “ritratti convenzionali e stereotipati esemplati sulle scene iconograficamente consuete del maestro in cattedra”¹⁴⁴, nelle quali, va detto, il disinteresse per l'indagine fisionomica era comunque determinato anche dai limiti tecnici correlati a quelle date alla xilografia¹⁴⁵. Tali immagini, soprattutto a partire dagli anni Venti del Cinquecento, vennero sempre più spesso sostituite da illustrazioni in cui dell'autore “non conta più il solo ruolo ma la personalità, i tratti del viso, la verosimiglianza”¹⁴⁶.

Cerchiamo allora di istituire un nesso fra i nuovi ritratti tipografici e le tombe esemplate sul modello di Cattaneo. Massimiliano Rossi ha dato il giusto peso al contributo di Paolo Giovio all'edicola di Bembo: l'epitaffio fu infatti dettato dallo storico lombardo, attore protagonista di quella Roma farnesiana che fu l'ultima dimora di Bembo. Ecco allora che il cenotafio potrebbe essere inteso come “la versione monumentale di una delle *verae imagines* del 'museo', corredata dal suo *elogium*”¹⁴⁷. Si mette quindi a paragone la memoria al Santo con le pagine illustrate degli *Elogia virorum literis illustrium* vergate da Giovio. L'ipotesi appare molto suggestiva, ma va detto che gli *Elogia* uscirono accompagnati dalle effigi dei letterati solo nell'edizione postuma di Basilea del 1577, mentre nella *princeps* veneziana del 1546 le illustrazioni non furono inserite per evitare

¹⁴⁴ZAPPELLA 2007, p. 13

¹⁴⁵Cfr. in proposito BARBERI 1969, I, p. 118; CLOUGH 1993, p. 195.

¹⁴⁶ZAPPELLA 2007, p. 30. Per questo sviluppo, Cfr. inoltre BARBERI 1969, I, pp. 117-120; MORTIMER 1996, pp. 35-53; CLOUGH 1993, pp. 195, 197; WADDINGTON 2009, pp. 123-137.

¹⁴⁷ROSSI 1995, p. 57. Ipotesi accolta da AGOSTI 2008, p. 143.

intoppi tipografici¹⁴⁸. I primi veri libri di ritratti, nati sulla suggestione dell'ancora incompiuto modello gioviano, datano ad anni un poco più avanzati rispetto ai monumenti in oggetto, ed includono le padovane *Illustrium iureconsultorum imagines* di Mantova Benavides, edite a Roma da Lafréry solo nel 1566¹⁴⁹.

Howard Burns ha invece accostato il cenotafio di Padova al frontespizio dell'*Italia liberata dai Gotthi* di Gian Giorgio Trissino, per l'impiego delle colonne corinzie a sostegno di un frontone triangolare¹⁵⁰. Quell'antiporta, tuttavia, aveva fatto la sua comparsa nel 1539, in apertura delle *Rime et Prosa* di Luigi da Porto, stampato a Venezia da Francesco Marcolini¹⁵¹. Si tenga allora presente che il cenotafio bembiano sembrava in un primo tempo destinato non al Santo, contravvenendo a quanto il cardinale stesso aveva chiesto ed ottenuto dal Consiglio maggiore di Padova nel 1534¹⁵², ma alla chiesa veneziana di San Salvador, poco lontano dal palazzo lagunare della famiglia del poeta. Lo sappiamo grazie ad una missiva di Pietro Aretino al committente del cenotafio, Girolamo Querini, datata gennaio 1549 e consegnata alle stampe nel quinto libro delle *Lettere* del Bacci¹⁵³. Più in generale, ribadiamo con Rossi che lo stesso Cattaneo, autore del busto e del cenotafio, può essere definito "a pieno diritto un artista dell'Aretino"¹⁵⁴.

Nel quarto decennio del XVI secolo, si affacciano anche nell'ambito del Bacci e del suo tipografo Francesco Marcolini quelle idee sul ritratto xilografico dell'autore che abbiamo messo a paragone col rinnovamento dei sepolcri padovani. Il poligrafo e l'editore sono tuttavia rimasti a margine degli studi sul monumento Bembo, quasi l'Aretino fosse uno spettatore che curava i rapporti con Cattaneo e Querini senza incidere sul corso degli eventi. A riprova di un ruolo più attivo in questa vicenda possiamo ricordare che era stato il Bacci a promuovere, pur senza successo, la collocazione dell'edicola in San Salvador a

148CLOUGH 1993, p. 199; MORTIMER 1996, p. 44; AGOSTI 2008, p. 38.

149Per le quali cfr. almeno DWYER 1991. Per un'indagine sui primi libri di ritratti, cfr. CLOUGH 1993.

150BURNS 1979, p. 20. Edito nel 1547 a Roma da Valerio e Luigi Dorico.

151BARBERI 1969, I, p. 129; II, tav. CI; ROSSI M. 1995, p. 52.

152ASPd, Archivio civico antico, Atti del Consiglio, b. 14, cc. 16v-17r; RONCHI 1923-1924, pp. 309-310, 235-326, nr. 47.

153ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, pp. 273-274. Per la fortuna del quinto libro delle *Lettere*, cfr. almeno BERTOLO 2003, pp. 110-115.

154ROSSI M. 1995, p. 74.

Venezia, “perché a Padova basta il modello di gesso crudo o di terra cotta”¹⁵⁵. Al letterato ed al mondo dell'editoria marcoliniana era di certo legato anche Tiziano, che assieme a Sansovino tante volte si era recato nello studio di Cattaneo “a vedere il ritratto de lo immortal Bembo” (fig. 37)¹⁵⁶. Proprio al Vecellio è stata attribuita l'effigie xilografica dell'Aretino per il frontespizio del primo libro delle *Lettere*, dato alle stampe da Marcolini nel gennaio 1538, riedito nel settembre di quell'anno ed ancora nel 1552 (fig. 40)¹⁵⁷.

Nel frontespizio, l'autore compare di tre quarti e a mezza figura, all'interno della celebre cornice architettonica con erme di satiro e frontone triangolare, su cui torneremo tra breve. La critica ha più volte rimarcato la novità sia di questa immagine sia dei profili aretiniani che introducono alle due edizioni della *Cortigiana*, pubblicate dallo stesso Marcolini nel 1534 e nel 1535¹⁵⁸: “l'Aretino appare privo dei consueti attributi del letterato (la penna, il libro, la scrivania, l'alloro)” e la sua effigie tipografica acquisisce un “aspetto plastico, di busto scolpito”¹⁵⁹. La novità, in buona sostanza, è che nei frontespizi marcoliniani “il ritratto dell'autore con identità definita comporta una concentrazione specifica sul volto e l'eliminazione degli attributi convenzionali della professione propri del ritratto tradizionale”¹⁶⁰.

È esattamente ciò che avviene nei due monumenti padovani di Cattaneo. Non è implausibile che il poeta e scultore di Carrara, nel rinnovare la tradizione funeraria di Padova, abbia sposato idee sull'iconografia dell'uomo di lettere che circolavano in ambito editoriale, specialmente nella cerchia di Marcolini e dell'Aretino¹⁶¹. Né si potranno dimenticare le relazioni che il poligrafo e l'editore coltivavano con Padova: se il primo fu candidato da Alessandro Piccolomini

155ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, II, pp. 273-274.

156ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, II, pp. 213-214.

157Per l'attribuzione del ritratto, ROSAND in WASHINGTON 1976, p. 270, cat. 82. Per queste ed altre edizioni del primo libro delle *Lettere*, cfr. almeno BERTOLO 2003, pp. 49-83.

158Per i due ritratti xilografici di Caraglio che introducono alla *Cortigiana*, cfr. almeno WADDINGTON 2009, p. 126, nota 26 (con bibliografia relativa)

159BOILLET 2008, pp. 183-184.

160WADDINGTON 2009, p. 130. Ad esiti analoghi si era pervenuti nel celebre profilo dell'Ariosto disegnato da Tiziano per l'*Orlando furioso*, stampato da Francesco Rosso da Valenza nel 1532, che però non presenta una cornice architettonica. Cfr. ora IMOLESI POZZI 2009, p. 270.

161Per il progressivo allontanamento del poligrafo dall'editore, cfr. almeno QUONDAM 1980, pp. 89-99; TEMEROLI 2009, pp. 108-109 (con bibliografia precedente).

come membro dell'Accademia degli Infiammati, peraltro lodata dal Bacci nella *Talanta*¹⁶², entrambi furono ospiti di casa Cornaro¹⁶³ e godettero dell'amicizia di Sperone Speroni, dedicatario di due monumenti con busto-ritratto all'antica esaminati in questa tesi (figg. 250-251, 265, 267)¹⁶⁴.

Anche accettando il parallelo fra i monumenti di Cattaneo ed i frontespizi, in nome della comune rinuncia agli attributi iconografici del letterato, si potrebbe obiettare che nelle architetture corinzie del carrarese c'è un rigore classico che manca nella xilografia che introduce alle *Lettere* dell'Aretino (fig. 40). La cornice, in ogni modo, ebbe molta fortuna e fu più volte impiegata da Marcolini. La sua comparsa si registra nel settembre 1537, in apertura del *Quarto libro di Architettura* di Sebastiano Serlio, peraltro dedicato ad un mecenate patavino come Alvise Cornaro: anche l'architetto, al pari del suo editore, strinse rapporti col "Vita sobria" e con la città universitaria¹⁶⁵. Nel 1540, la cornice venne poi inserita nel controfrontespizio delle *Sorti* (fig. 42): qui reca di nuovo un ritratto dell'autore, che in questo caso è Marcolini medesimo, effigiato di profilo e sempre senza alcun attributo che possa qualificare la professione¹⁶⁶. È già stata riconosciuta l'immediata influenza delle illustrazioni delle *Sorti* sulle pose chiasliche delle figure sul fregio dipinto al Capitaniato a Padova. Alle tavole delle *Sorti*, dopotutto, contribuirono due maestri attivi per la città universitaria, e cioè Lambert Sustris e Giuseppe Porta¹⁶⁷: il primo dipinse nei cantieri cornariani dell'Odeo e della Villa dei Vescovi di Luvigliano; entrambi furono apprezzati da Mantova Benavides e furono presenti proprio sui ponteggi della Sala dei Giganti¹⁶⁸.

La regia erudita di quel ciclo di affreschi spetta all'antiquario Alessandro Maggi, già evocato a proposito del monumento a Tito Livio¹⁶⁹. Non sembra allora

162Cfr. DANIELE 1989, p. 3.

163MANCINI 1993, p. 19.

164Cfr. almeno MORO G. 1989, pp. 197, 203; ALFANO 2001, p. 230.

165VAN HASSELT 2004. Per la dedicatoria, cfr. MANCINI 1993, pp. 19-20.

166IMOLES POZZI 2009, p. 270; TEMEROLI 2009, p. 107.

167MANCINI 1993, p. 20; SACCOMANI 2009, p. 364.

168Cfr. almeno BALLARIN 1968; MANCINI 1993, pp. 1-52; Id. 1995, pp. 115-137; SACCOMANI 1998; BODON 2009, p. 43; SACCOMANI 2009.

169Cfr. almeno SCARDEONE 1559, p. 250; ZORZI 1962; BODON 2005, pp. 69-121; Id. 2009, pp. 40-41.

casuale che la cornice xilografica marcoliniana sia il modello cui ci si ispira, finalmente anche per il disegno dell'edicola funeraria, nel sepolcro di un soldale del Maggi, il canonico e giurista veneziano Girolamo Negri, morto nel 1557 e commemorato in San Francesco Grande (figg. 40-41). Il suo monumento viene qui attribuito allo Zoppo, lo scultore prediletto del Maggi¹⁷⁰. Più ancora che del controfrontespizio delle *Sorti*, l'edicola sembra la versione lapidea della prima carta delle *Lettere* aretiniane, specie se ci riferiamo alla seconda edizione del settembre 1538, in cui il busto del Bacci è di dimensioni leggermente ridotte¹⁷¹. A riprova di un intreccio a Padova fra editoria marcoliniana e sepolcri delle élite culturali possiamo allora citare anche il monumento del professore di retorica Francesco Robortello, sepolto nei chiostri del Santo fra 1567 e 1570 (figg. 42-43). La foggia dell'edicola è la medesima del sepolcro Negri, ma compaiono adesso erme femminili in luogo dei satiri che affiancano il canonico¹⁷².

Il parallelo coi frontespizi librari può forse integrare la spiegazione in chiave solo antiquariale fin qui data alle edicole patavine con busto-ritratto. Abbiamo dopotutto già accennato alla preminenza, ovvia per una città universitaria, delle memorie dedicate a letterati, filosofi, medici e giuristi, a un tempo fruitori ed autori del libro stampato. Nondimeno, fra 1555 e 1559, sorsero nella basilica del Santo due grandiosi monumenti con busto all'antica non in onore di dottori, ma di membri del patriziato lagunare: la committenza si deve più precisamente a due procuratori di San Marco. La peculiarità dell'ambito sociale è rimarcata dalle proporzioni grandiose di quelle tombe, ben superiori alla media padovana. Il monumento di Alessandro Contarini (fig. 55), progettato a ridosso del 1553 da Michele Sanmicheli ed eseguito entro il 1558 è una delle tombe più celebri fra quelle considerate da questa tesi¹⁷³. Fu l'ammiraglio medesimo a chiedere nel proprio testamento di venir sepolto al Santo e lo stesso busto, eseguito da Cattaneo quando ancora Contarini era in vita, venne destinato al sepolcro per

170Scheda 8.11.

171Per la fortuna di questa edizione, cfr. almeno BERTOLI 2003, pp. 70-71.

172Scheda 8.19.

173Cfr. DAVIS 1995 e qui scheda 8.9.

disposizione testamentaria (fig. 57)¹⁷⁴. Il secondo monumento fu a sua volta finanziato da un procuratore di San Marco, quel Melchiorre Michiel ritratto da Tintoretto ed onorato più tardi da una statua pedestre in San Geminiano¹⁷⁵. Il patrizio volle commemorare suo figlio Girolamo con un arco dorico (figg. 156, 158) ed un ritratto bronzeo attribuito a Francesco Segala (figg. 154, 157)¹⁷⁶. Anche Girolamo aveva fatto parte della flotta della Serenissima come il Contarini ed entrambi i depositi rinviano da un punto di vista iconografico all'armata da mar¹⁷⁷. Anche in virtù della presenza del cenotafio Bembo, la basilica del Santo aveva attirato l'attenzione di due potenti famiglie lagunari: le loro suppliche rivolte al Consiglio maggiore di Padova citano espressamente la memoria cardinalizia¹⁷⁸.

Diverse, comunque, sono le premesse culturali di questi busti rispetto alle effigi degli scolari e dei dottori di Padova. Qui si anticipa (nel caso del Contarini) e si affianca (nel caso del Michiel) la fortuna dei busti-ritratto all'antica nella Venezia di Alessandro Vittoria. I committenti dei primi ritratti vittorieschi sono appunto procuratori di San Marco, oppure giuristi dell'Accademia della Fama¹⁷⁹. In proposito è illuminante un recente contributo di Martin Gaier, che colloca la fioritura della ritrattistica vittoriesca sullo sfondo del dibattito giuridico intorno allo *ius imaginis*. Ad alimentarlo fu soprattutto il filologo modenese Carlo Sigonio, che insegnò a Venezia lungo il sesto decennio del XVI secolo e che fu reggente degli umanisti presso l'Accademia della Fama¹⁸⁰. Per Sigonio, la nobiltà nell'antica Roma era intesa non tanto come fatto genetico o di sangue, quanto come discendenza da chi aveva ricoperto un'importante carica pubblica: ciò dava il diritto a farsi ritrarre nel marmo. Nessuna carica, poi, era nell'antica Roma più onorata di quella degli *aediles*, che hanno il loro corrispettivo

174Il testamento dell'ammiraglio Contarini è stato rintracciato da DAVIS 1995.

175SANSOVINO 1581, c. 132v; CICOGLIA 1824-1853, IV, pp. 13-15; GAIER 2002¹, pp. 476-477, nr. 6.

176Cfr. scheda 8.10. L'attribuzione, ancora condivisibile, risale a VENTURI 1935-1937, III, pp. 186-187.

177Cfr. CALORE 1988; DAVIS 1995.

178ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 16, cc. 23r-24v, 25v-26r; ROSSI M. 1995, pp. 63-66.

179Cfr. MARTIN T. 1988 [1993]; Id. 1998, pp. 47-63. Per l'Accademia della Fama, fondata da Federico Badoer nel 1557 e già chiusa nel 1561, cfr. almeno ROSE, 1969; BOLZONI 1981; EAD. 1995, pp. 3-25.

180GAIER 2007; per la carica di Sigonio, cfr. BOLZONI 1995, p. 6.

moderno e lagunare nei procuratori di San Marco, addetti agli spazi pubblici cittadini. Ecco che, contestualmente alla dibattito giuridico sullo *ius imaginis*, anche la Dominante si apre finalmente al genere del ritratto scolpito.

Ma sono meccanismi rappresentativi di una classe che a Padova è attestata soltanto nei due monumenti appena citati. E se l'arco dorico Michiel è per lo meno confrontabile con l'edilizia civica patavina, come prova un confronto col portale di Andrea Moroni al primo piano del palazzo municipale (figg. 158, 160)¹⁸¹, il sanmicheliano sepolcro Contarini (fig. 55) resta isolato anche da un punto di vista formale. Non è un caso che il protagonista della sua decorazione plastica sia Vittoria, che di lì a poco Vasari battezzerà profeticamente come lo sculture destinato a meritare “sopra gli altri di quel paese la palma”¹⁸². Vittoria stava diventando per davvero il primo scultore di Venezia¹⁸³. A Padova, il monumento Contarini sarà tuttavia la sua unica opera pubblica (fig. 58): le vicende della città universitaria imboccano insomma un sentiero in larga parte autonomo rispetto alla strada battuta dalla Dominante.

1.3.2 “Una memoria in tutto simile a quella del signor Lazzaro Bonamico”: la lunga fortuna di un modello (con una proposta per Danese Cattaneo)

Il ritratto di Bembo fu in effetti il primo busto all'antica pubblicato a Padova, ma non per questo era destinato ad assumere un carattere normativo: l'ampio taglio della scultura, la cui terminazione segue l'andamento della mozzetta cardinalizia, era poco replicabile in una città dove non si registrano altri monumenti per porporati (fig. 37). Lo stesso impiego del marmo ed il “brulicante polipaio della barba”¹⁸⁴, scavata col trapano, contribuirono a fare di questa effigie un capitolo a parte, in una Padova che, come vedremo, fino al primo

¹⁸¹Cfr. RIGONI 1939, tav. 5. Il monumento è accostato all'ambito di Andrea Moroni in CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO 1961, p. 327 e LORENZONI 1984, p. 227. Si tenga presente che Melchiorre Michiel fu capitano di Padova dal 16 aprile 1553 al 19 agosto 1554, cfr. GLORIA 1861, pp. 18-19.

¹⁸²VASARI [1568] ed. 1966-1987, VI, p. 192.

¹⁸³Per la sua fama, cfr. almeno ROSSI M. 1995, pp. 190-191; Id. 1999¹, pp. 165-178

¹⁸⁴VENTURI 1935-1937, III, p. 12.

quarto del Seicento si dimostra fedele alla sua gloriosa tradizione toreutica. L'opera che davvero assunse un carattere esemplare per i busti padovani è semmai il ritratto di Lazzaro Bonamico (fig. 38). Eseguito a sua volta da Cattaneo per un'edicola che replicava quella bembiana, il busto, questa volta in bronzo, avrebbe dovuto fronteggiare quello del cardinale entro la basilica antoniana. A seguito del rifiuto da parte dei notabili cittadini e dei frati minori di concedere il pilastro, la tomba del professore finì tuttavia nella chiesa di San Giovanni di Verdara, nel 1554¹⁸⁵.

La commissione appare meno prestigiosa rispetto a quella del busto di Bembo, il più famoso letterato italiano di quel tempo. Eppure, dall'indagine sui monumenti ed i busti padovani, risulta che sia stato il bronzo Bonamico a fare scuola, soprattutto entro una specifica cerchia di committenti. Si tratta dopotutto del primo monumento ad un professore universitario che adotti il busto-ritratto all'antica, voltando le spalle all'iconografia del *magister in cathedra*: e, come si è detto, su cinquantuno monumenti contemplati da questa tesi ben ventitré sono quelli dedicati a lettori che insegnarono nelle università artista e legista.

Alla fortuna del modello dovette contribuire anche il peso della "regia culturale". In assenza di documenti, è una cronaca contemporanea a raccontarci che a voler commemorare Bonamico con un monumento affine a quello bembiano furono i suoi "comissari et heredi"¹⁸⁶. Basta allora una scorsa al testamento del professore per rendersi conto che il principale indiziato per un simile progetto è il più volte citato Alessandro Maggi. Quest'ultimo si reputava un allievo di Bembo, dal quale fu incitato a redigere un trattato numismatico; ma l'antiquario doveva stimare altrettanto Bonamico, al punto da affidare a lui l'epigrafe metrica per il monumento di Tito Livio¹⁸⁷. Bonamico, dal canto suo, aveva nominato Alessandro commissario ed esecutore del testamento¹⁸⁸: deve allora essere stato il Maggi ad occuparsi del sepolcro. L'antiquario aveva già curato iniziative

¹⁸⁵Cfr. scheda 8.8.

¹⁸⁶*Frammenti*, c. 363r; PIOVAN 1988, p. 112.

¹⁸⁷SCARDEONE 1559, p. 42; TOMASINI 1670, pp. 74-76. Per il trattato numismatico, cfr. MAGGI DA BASSANO 1556, p. 6; ZORZI 1962; BODON 1991, p. 61. Ad istituire i legami fra Bembo, Bonamico e Maggi è PIOVAN 1988, pp. 96-99.

¹⁸⁸ASPd, Notarile, Gasparo Villani, b. 4847, cc. 173v-174v. PIOVAN 1988, pp. 111-116, 147-148, doc. XV. Il testamento non contiene alcuna disposizione in merito alla sepoltura.

artistiche cruciali per la città, come la già menzionata decorazione pittorica della Sala dei Giganti o l'edicola liviana, e si sarebbe più tardi occupato degli apparati per l'ingresso di Bona Sforza a Padova, messi in scena da Michele Sanmicheli¹⁸⁹.

Il taglio compositivo del busto, la predilezione per il bronzo e la fresca descrizione dell'abito contemporaneo influenzarono un buon numero di ritratti ancora conservati nella città universitaria o di certo provenienti da Padova. L'effigie Bonamico presenta una peculiare sagoma pressoché pentagonale, i cui lati alti sono disegnati dalla curvatura delle spalle (fig. 38). Sotto alla pressione dell'omero, il robone con collo di pelliccia si allarga fino alla ripida troncatura diagonale, che cala ad incontrare la base. Non sarà un caso che le prime e più puntuali riprese da questo modello si trovino nel gruppo di busti che studiamo nel capitolo sullo Zoppo, e cioè lo scultore di fiducia del Maggi¹⁹⁰. Sui dieci busti a lui assegnabili, ben nove riprendono l'impaginazione del ritratto Bonamico, e l'unica eccezione è costituita dall'effigie di Erazm Krethkowski al Santo (fig. 116), poiché il senatore polacco viene raffigurato in armatura, in ossequio alla tradizione iconografica d'oltralpe che imponeva la corazza come attributo di nobiltà¹⁹¹. Le personalità ritratte secondo questo schema, poi, sono spesso collezionisti di anticaglie e membri della cerchia intellettuale capeggiata dal Maggi: a cominciare dall'unico busto certo dello Zoppo, il Luca Salvioni Gallina oggi a Minneapolis (fig. 112). Quel bronzo nacque con ogni probabilità non per un monumento funerario, ma per un contesto privato¹⁹²: è un ritratto, postumo, di un avvocato che il Maggi ricordava con parole lusinghiere nel suo trattato numismatico¹⁹³. Analoga è anche l'impaginazione del busto in stucco bronzato del canonico Negri (figg. 115, 148), testimone assieme al Maggi di documenti rogati in casa Bonamico e presente alla stesura delle ultime volontà del retore,

¹⁸⁹MAGGI DA BASSANO 1556; DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 374-375, cat. 88.

¹⁹⁰Molti di questi ritratti, non a caso, sono stati attribuiti a Cattaneo. Cfr. almeno FABBRI BUTERA 1978 e ROSSI M. 1995, pp. 163-164, nota 112.

¹⁹¹Scheda 8.12; per la convenzione iconografica, ECONOMOPOULOS 2007, pp. 393-394.

¹⁹²Scheda 10.6.

¹⁹³MAGGI DA BASSANO, cc. 35v-36v. La presenza dell'avvocato tra quelle pagine è stata rimarcata già da ZORZI 1962, p. 62, MANCINI 1995, p. 127 e BODON 2005, pp. 83-84.

questa volta insieme a Giovanni da Cavino, medaglista amico dell'antiquario¹⁹⁴. Il medesimo discorso vale per un busto della National Gallery di Washington (fig. 125), ancora una volta in bronzo, che si propone dubitativamente di identificare nel medico padovano Francesco Frigimelica¹⁹⁵: si tratterebbe in tal caso di un secondo busto documentato dello Zoppo e per di più riconducibile ad un altro sodale di Alessandro, che entro il 1545 aveva omaggiato il medico con una fontanella di marmo¹⁹⁶. Non è stato purtroppo possibile dare un nome ad altri personaggi, ritratti sempre in bronzo e probabilmente dallo stesso Zoppo, impedendoci di speculare sull'ambito di committenza. Certo è che, per ragioni di costume, per il taglio compositivo e per l'impiego del nobile metallo, anche i busti virili del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 113) e della Frick Collection di New York (fig. 114) derivano dal prototipo Bonamico (fig. 38)¹⁹⁷. Interessante ai fini del nostro discorso è anche un busto in terracotta dipinta della collezione Flagg presso il Museo di Milwaukee (fig. 321), vicino alle prove giovanili di Francesco Segala, che ad una data precoce come il 1556 mostra l'immediata fortuna del ritratto del retore bassanese, fuso soltanto due anni prima¹⁹⁸. Lo stesso peduccio del bronzo di Cattaneo, definito da due volute divergenti, venne più volte replicato sia dallo Zoppo sia da Segala¹⁹⁹.

Impressiona constatare come la fortuna tutta patavina di questo modello si sia prolungata fino ai primi anni del Seicento. La tomba del medico padovano Emilio Campolongo ai Servi di Maria (fig. 280), qui restituita al poco noto Cesare Bovo, replica l'edicola disegnata da Cattaneo per i monumenti Bembo e Bonamico, ricalcando in maniera un po' goffa e con mezzo secolo di ritardo l'effigie in bronzo del retore bassanese (figg. 277-278)²⁰⁰. A commissionare quel sepolcro dopo il 1604 era stato un fratello del defunto, il giurista Annibale, che

194 Scheda 8.11. Per il testamento, cfr. ASPd, Notarile, Gasparo Villani, b. 4847, cc. 173v-174v. PIOVAN 1988, pp. 111-116, 147-148, doc. XV.

195 Scheda 10.12.

196 Per il dono, cfr. ASPd, Notarile, b. 827, c. 210r; SARTORI 1964, pp. 194-195, doc. VIII; ID. 1976, p. 236-237; BODON 2005, p. 127. Per il busto e la proposta di identificazione, cfr. scheda 10.12 e capitolo 2.6.1.

197 Schede 10.3, 10.7.

198 Scheda 10.5.

199 Per i peducci di Vittoria, cfr. AVERY V. J. 2007¹.

200 Scheda 8.32. SIRACUSANO 2012, pp. 191-196.

aveva sposato una figlia del titolare della seconda cattedra di diritto civile Ottonello Descalzi. Il padovano Ottonello ebbe l'onore di due monumenti con busto-ritratto all'antica. Ci è pervenuto il solo cenotafio con l'effigie in stucco (figg. 282, 288), commissionato nel 1607 dai membri della Nazione Germanica giurista per la basilica del Santo²⁰¹. Ma per sé Descalzi aveva richiesto, nell'inedito testamento rogato a Padova nel 1605, di venir sepolto agli Eremitani in "una memoria in tutto simile a quella del signor Lazzaro Bonamico". E la vedova dovette accontentare la sua disposizione, se ancora Salomoni poteva leggerne l'epigrafe, nella chiesa degli Eremitani, "sub vultu aeneo"²⁰².

Per ben mezzo secolo, avvocati e procuratori, giuristi e medici dello Studio elessero a modello il busto Bonamico. Di Alessandro Vittoria e della sua straordinaria galleria di ritratti veneziani si avverte a Padova una remota eco solo nell'isolato e misterioso busto siglato "IFN", murato nella navata sinistra del Santo (figg. 308-311)²⁰³. Dopotutto, come abbiamo già accennato, non potevano essere più diverse le premesse culturali e l'ambito di committenza rispetto ai ritratti lagunari.

I contatti padovani di Cattaneo, che paiono particolarmente stringenti con Alvise Cornaro e che, tramite l'Aretino e Minio, potevano rimontare già agli anni Quaranta, valsero probabilmente a Danese anche opere finora non attestate da documenti o fonti antiche. Appare condivisibile la recente proposta di Massimiliano Rossi relativa ai due profili maggiori del vero, ancora una volta in bronzo, che Giovanni Ramusio fece porre sulla nuova porta urbica in San Benedetto, probabilmente nel 1553, in onore degli amici Andrea Navagero e Girolamo Fracastoro, morto in quell'anno²⁰⁴. I tondi vennero assegnati a Giovanni da Cavino nel 1765 da Giovanni Battista Rossetti, ma non è affatto pacifico confermare il riferimento attributivo al medaglista padovano, documentato di norma nella tecnica del conio e non in quella della fusione²⁰⁵.

201Scheda 8.33.

202Scheda 9.12; La prima citazione è dall'inedito testamento, rogato a Padova il 3 marzo 1605 ed aperto il 12 maggio 1607, per il quale cfr. ASPd, Notarile, b. 2604, cc. 338r-347v. La seconda citazione è da SALOMONI 1701, p. 230, nn. 91-92.

203Scheda 8.26.

204ROSSI M. 2012.

205Cfr. ROSSETTI 1765, pp. 98-99. Inoltre, cfr. almeno MOSCHINI 1817, p. 16; PETRUCCI 1858, p. 74;

Non è di poco conto che il nome di Cavino non venga associato ai due tondi dal contemporaneo Scardeone, che poteva appellare Giovanni "amicus noster"²⁰⁶. Né è possibile paragonare i profili ad un'altra opera di grande formato attribuita al Cavino da Rossetti, e cioè il medaglione bronzeo sulla tomba di Andrea Riccio, già scomparso all'epoca della terza edizione della guida rossettiana²⁰⁷. Navagero e Fracastoro, nella loro severa concentrazione del volto e negli effetti pittorici della fluida barba ondata, paiono davvero confrontabili col busto Bonamico, peraltro realizzato nel medesimo arco di tempo.

Si cerca allora in questa tesi di ampliare il catalogo dei ritratti di Cattaneo. Com'è noto, i punti fermi sono tre, e tutti patavini: i ritratti Bembo, Bonamico e Contarini (figg. 37, 38, 57). Perduti, ma attestati dalle fonti, sono invece il rilievo fiorentino col profilo di Alessandro de' Medici²⁰⁸ nonché i busti veneziani di Giustiniano Giustinan e di Stefano Tiepolo in Santa Croce alla Giudecca²⁰⁹. Problematico è anche il caso del busto di Giannandrea Badoer, morto nel 1566 e sepolto nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Venezia. L'effigie viene ricordata come opera di Cattaneo da Francesco Sansovino, ma la modesta qualità della scultura, rilevata già da Temanza, ha suscitato i legittimi dubbi di Rossi, che ipotizza la possibile sostituzione con una copia entro il 1778²¹⁰. Dopo le pionieristiche proposte attributive di Planiscig, Pallucchini e Fiocco, hanno tentato di integrare questo filone dell'attività di Cattaneo John Pope-Hennessy e Virginia Fabbri Butera, le cui ipotesi sono però state espunte nell'unica monografia dedicata allo scultore²¹¹. Proposte problematiche si sono succedute anche in tempi recenti, come quelle di Adrienne de Angelis, che avvicina al carrarese sculture assai diverse tra loro come il bronzo Krethkowski (fig. 116), qui proposto allo Zoppo, o un busto giunto al Victoria and Albert Museum nel

CESSI-CAON 1969, pp. 17, 28-29; GORINI 1973, p. 113; BODON 2005, p. 37; PARISE in TRENTO 2008, pp. 526-527, cat. 125

206SCARDEONE 1559, pp. 97, 427

207ROSSETTI 1780, p. 183; SARTORI 1988, p. 1546, nr. 14; Id. 1963, pp. 88-90, doc. VIII.

208L'episodio compare già nell'edizione torrentiniana delle *Vite*. Cfr. VASARI 1550, p. 780.

209CAMPORI 1873; MACCHIONI-GANGEMI 1979.

210SANSOVINO 1581, c. 71r; TEMANZA 1778, p. 278; ROSSI M. 1995, p. 163.

211PLANISCIG 1921, pp. 424-427, 460-461; PALLUCCHINI 1934; FIOCCO 1958; POPE-HENNESSY 1970², pp. 172-177; FABBRI BUTERA 1978; ROSSI M. 1995, pp. 163-164, nota 112. Cfr. qui schede 10.3, 10.7, 10.12.

2000 dalla collezione di Peter Murray²¹². Quest'ultima effigie in marmo viene identificata dalla studiosa nel “ritratto di messer Girolamo Gigante”, che Vasari ricordava nella chiesa di San Giovanni di Verdara²¹³. È possibile che un busto di Giganti non sia mai esistito: il biografo aretino cadeva probabilmente in un *lapsus*, intendendo in realtà riferirsi al ritratto Bonamico ed attribuendo al retore bassanese l'identità di un giurista effigiato da Cattaneo su una medaglia²¹⁴; l'opera oggi a Londra mostra per giunta caratteri di stile che denunciano la provenienza fiorentina del pezzo, con una cronologia nella seconda metà del Cinquecento. Difficile poi valutare la proposta, che peraltro Massimiliano Rossi formula in modo dubitativo ed in nota, del busto di un ammiraglio veneziano a Chaalis-Fontaine, anche in ragione del cattivo stato conservativo del marmo francese²¹⁵. Più credibile è invece l'attribuzione di Paola Rossi per il Giovanni Paolo Gradenigo dei Musei veneziani, che presenta soluzioni morfologiche abbastanza vicine al Giano Fregoso di Verona, nella barba scavata col trapano e nel panneggio steso in lunghe pieghe poco rilevate²¹⁶.

Qui proponiamo a Danese l'inedito busto, questa volta in marmo, di un fuoriuscito fiorentino, l'oratore Bartolomeo Cavalcanti, morto a Padova nel 1562 e commemorato sulla controfacciata di San Francesco Grande (fig. 48)²¹⁷. Questo monumento appare di grande interesse, anche perché il disegno dell'architettura è evidentemente ripreso dalla tomba michelangiolesca di Cecchino Bracci nel tempio romano dell'Aracoeli, non per nulla legata al mondo degli esuli repubblicani fiorentini a Roma (figg. 46-47)²¹⁸. È da pensare che la foggia della tomba, fuori contesto in area veneta, sia da ricondurre alle vicende personali del dedicatario, che aveva passato una parte consistente della propria

212DE ANGELIS 1997, pp. 142-144; Per l'ipotesi Giganti, cfr. EAD. 2001. L'ipotesi è stata garbatamente messa in dubbio da MOTTURE 2002, che accenna alla necessità di “further study”.

213VASARI [1568] ed. 1966-1987, VI, p. 193.

214L'ipotesi del *lapsus*, già formulata da ROSSETTI 1765, è stata rilanciata da ROSSI M. 1995, p. 62, che chiama in causa la medaglia. Per quest'ultima, cfr. ATTWOOD 2003, I, p. 238, cat. 444, che tuttavia non accoglie l'attribuzione dell'opera a Cattaneo.

215ROSSI M. 2012, p. 205, nota 25.

216ROSSI P. 2006.

217Scheda 8.15.

218Per la tomba Bracci, cfr. almeno RAGIONIERI 2009.

vita a Roma assieme ai compatrioti fuoriusciti²¹⁹. Se il progetto architettonico difficilmente potrà riferirsi a Cattaneo, a lui sembra spettare il ritratto, che pur nella qualità non esaltante trova puntuali riscontri morfologici con le opere eseguite da Danese a Verona nei primi anni Sessanta del Cinquecento, e cioè in perfetta contemporaneità con la scomparsa del *sitter*: la massa stondata della barba ricciuta e lavorata a trapano, le labbra serrate ad esprimere la severa concentrazione ed il taglio netto delle palpebre ricordano da vicino la statua di Fracastoro sull'Arco delle Fogge o il *Cristo* del monumento Fregoso in Sant'Anastasia a Verona, capolavoro del carrarese (figg. 50-53)²²⁰. Dopotutto, Cattaneo, poeta oltre che scultore, doveva essere familiare con la *Retorica* di Cavalcanti, condividendo con l'oratore l'origine toscana ed i legami con Francesco Sansovino²²¹. L'effigie, in ogni modo, costituisce un *unicum* fra i busti-ritratto oggetto di questa tesi. Il letterato sfoggia infatti una clamide antica, che appare un attributo iconografico conveniente ad un oratore che amava citare nelle sue allocuzioni gli *exempla virtutis* greco-romani.

I ritratti dei notabili patavini, viceversa, risultano di norma alieni da qualsiasi travestimento antiquario, per abbracciare semmai l'abito contemporaneo: è un dato di non poco conto e che dimostra quanto il riferimento al culto dell'antico nella Padova del Cinquecento non basti di per sé a spiegare la cifra dei busti prodotti in città. Dietro alle asperità di certi volti fusi nel bronzo, e poi quasi lasciati senza rinettatura, si avverte non tanto una eco delle teste romane, quanto semmai la memoria di Donatello e del suo *San Francesco* per l'altare del Santo²²²: vedremo nei prossimi capitoli quanto il maestro toscano sarà amato, studiato e collezionato in calco dagli scultori padovani del secondo

219Per la biografia di Cavalcanti, cfr. ROAF in CAVALCANTI [1526-1561] ed. 1967, pp. XIII-LXXXVII; MUTINI 1979; BAIOCCHI-ALBONICO 1993, pp. 221-231; CAMPITELLI 2011. Cfr. inoltre la scheda 8.15.

220Cfr. ROSSI M. 1995, pp. 67-79, 104-112.

221Per il giovane Francesco Sansovino corrispondente di Cavalcanti, cfr. ROAF in SANSOVINO [1541] ed. 2003, pp. 168-170, 176, nota 56. Inoltre, i *Trattati* di CAVALCANTI (1571) furono pubblicati proprio per iniziativa di Francesco, che nella dedicatoria descrive l'oratore come "uomo notevole non pur per l'antica sua nobiltà nella città di Fiorenza, ma illustre per le sue qualità così d'animo come di corpo".

222Che, appunto, giunse ad una finitura solo parziale. Cfr. almeno ROSENAUER 1993, pp. 213, 232-240, cat. 48.

Cinquecento²²³. Se prescindiamo dai busti dedicati ai nobili d'oltralpe, dal già citato "IFN", dai cinque militari e dall'oratore Cavalcanti, i ritratti scolpiti a Padova raffigurano sempre uomini vestiti da mantelle o roboni con collo di pelliccia, che li qualificano come professionisti delle arti liberali, a prescindere dall'appartenenza o meno ad un casato nobiliare: la toga, insomma, prende il posto della clamide tanto cara ai patrizi eternati da Vittoria. Il rifiuto del paludamento si legge d'un fiato con la riflessione di uno dei più stimati intellettuali patavini del tempo, Sperone Speroni, che nel suo celebre *Dialogo delle lingue* metteva in bocca a Bembo la domanda:

"Le case, i tempî, e finalmente ogni artificio moderno, i disegni, *i ritratti di metallo e di marmo non sono da esser pareggiati agli antichi*. Dovremmo però abitare tra boschi? Non dipingere, *non fondere, non isculpîre*, non sacrificare, non adorar Dio?"²²⁴

Il tema della dignità della raffigurazione dei soggetti contemporanei si riflette pure nel pensiero del retore udinese Francesco Robortello, docente dello Studio di Padova fra 1552 e 1557, acerrimo rivale di Sigonio ed eternato in un busto fittile nel chiostro del noviziato al Santo (fig. 130)²²⁵. Il filologo è ritenuto il primo commentatore moderno della *Poetica* di Aristotele e come tale aveva dovuto misurarsi col problema della rappresentazione dei "simili". Il testo aristotelico, che paragona l'attività di poeti e pittori, distingue gli esseri umani, intesi come oggetto di imitazione letteraria o figurativa, in tre diverse categorie: gli uomini migliori di noi, quelli come noi ed infine i peggiori di noi. Nel suo commento, Robortello interpreta la categoria intermedia, quella dei "simili", non solo in

²²³Per i quattro calchi donatelliani posseduti dallo Zoppo, cfr. ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, nr. 3634, c. 207r-212v. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 305-306. Disponeva di "quattro quadri di Donato" anche Francesco Segala, che il 3 maggio 1592 li donerà all'esecutore testamentario Giambattista Bozzola. Cfr. ASPd, Notarile, b. 4295bis, c. 72r. PIETROGRANDE 1963, pp. 71-79, doc. V. Anche nelle botteghe dei pittori padovani del pieno Cinquecento sono attestati calchi con soggetti donatelliani, come attesta la cessione di "quatuor quadros zesi figuratos [...] manu quondam Donati scultoris" da parte di Gualtiero dell'Arzere in favore di Bartolomeo di Guido il 9 luglio 1541. Cfr. ASPd, Notarile, b. 4842, c. 418; SARTORI 1989, p. 114, nr. 116.

²²⁴Corsivi miei.

²²⁵Cfr. scheda 8.19.

un'ottica morale, ma anche secondo una connotazione d'ordine più propriamente temporale: i simili sono coloro che “nostra aetate vivunt”. In tal modo, si è scritto, Robortello “fa risaltare grandemente l'autonomia del soggetto contemporaneo”²²⁶.

Ma nei busti padovani non solo ci si astiene dal nobilitare il *sitter* attraverso il travestimento all'antica, cosa cui invece fece ricorso Vittoria nel busto del giurista Ferretti (fig. 39)²²⁷: ci si spinge talvolta ad una franca descrizione dei difetti fisici del ritrattato, voltando qui le spalle anche ai coevi trattati d'arte, come ad esempio a Lomazzo, che raccomandava di accrescere “grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale”²²⁸. Sono dati che emergono in modo impressionante, e senza alcun intento caricaturale, nei busti qui accorpati attorno al nome dello Zoppo, specie nel busto virile di Vienna (fig. 131) ed in quello del cosiddetto Matteo Forzadura (fig. 136). Anche il busto dell'appena menzionato Robortello (fig. 130) è franco nel descrivere la carnosità delle labbra ed il naso camuso del professore, la cui mole possente ed il cui carattere burrascoso, tramandati dalle fonti, si indovinano pur nell'economia di mezzi imposta dal taglio del busto²²⁹. Insieme alle diverse premesse culturali ed al diverso ambito sociale della committenza, possiamo senz'altro individuare in questa naturalezza una delle cifre della ritrattistica patavina, in antitesi alla più nobilitante produzione vittoriesca in Laguna.

Un ulteriore elemento utile a darci il *quid* dei busti padovani è senza dubbio quello dei materiali prediletti da scultori e committenti. Basta una scorsa all'indice della monografia di Thomas Martin sui busti di Vittoria, da integrare con alcune recenti aggiunte al catalogo dello scultore, per rendersi conto che il maestro trentino produsse un unico busto in bronzo, quello di Tommaso Rangone all'Ateneo Veneto, un tempo in San Geminiano a Venezia. Per il resto, su trentadue ritratti giudicati autografi, conosciamo di Vittoria due effigi in stucco, quattordici in terracotta e quindici in marmo²³⁰. Analoga è la

226ALFANO 2001, pp. 34-35.

227MARTIN T. 1998, pp. 105-106, cat. 6; GAIER 2007, pp. 273-274.

228LOMAZZO [1584] ed. 1971-1977, p. 2740.

229Per la fama di Robortello e per il suo monumento, cfr. scheda 8.19.

230MARTIN T. 1998, cui va aggiunto MARTIN T. 2001 per il busto fittile di ignoto del Musée des

distribuzione dei materiali nelle opere giudicate di bottega, ventisei, dove, a fronte di uno zero nella casella dei getti bronzei, incontriamo quattordici marmi, nove effigi fittili, due in pietra ed una sola in stucco. Per Padova abbiamo raccolto complessivamente quarantasei busti-ritratto all'antica, siano essi con destinazione pubblica o privata, ancora collocati sulla rispettiva edicola funeraria o musealizzati, tutt'oggi conservati o solamente attestati da fonti e documenti. Per quattro effigi perdute non è stato possibile risalire al materiale impiegato, ma a fronte di diciassette ritratti marmorei, tre lapidei, e tre in stucco, abbiamo cinque busti in terracotta e ben quattordici in bronzo. Anche gli inventari degli scultori, come quello dello Zoppo, parlano di una preminenza della toreutica, con quattro ritratti bronzei sui sette documentati per lo scultore di contrada San Prosdocimo²³¹. Ecco che busti come quelli Badoer-Giustinian, problematicamente attribuiti a Jacopo Sansovino e datati al quarto decennio del Cinquecento, hanno buone probabilità di uscire da una fucina di Padova: il busto di Agnesina Badoer a Washington serba caratteristiche formali proprie dei busti esaminati in questa tesi, per l'impaginazione analoga al Bonamico di Cattaneo, per l'impetoso realismo e per la scelta del materiale (figg. 141-142, 145-147)²³².

Padova, malgrado l'aprirsi nel secondo quarto del Cinquecento di una pagina affatto nuova grazie agli approdi toscani di Sansovino, Cosini e Cattaneo, restò fedele al suo "Rinascimento di terra e di fuoco"²³³. Anche nell'ambito della ritrattistica emerge il filo rosso della toreutica, che nella città universitaria si dipana dal Quattrocento donatelliano fino alla tarda 'Maniera' di Tiziano Aspetti²³⁴. Per i busti, questa vicenda si chiude in modo infelice, con le effigi

Beaux-Arts di Strasburgo e ATTARDI 2011, per un busto in stucco, e cioè il presunto Girolamo Forni in collezione privata, e il ritratto virile in marmo di recente acquistato dalla Provincia Autonoma di Trento. Nel computo degli stucchi includo anche il ritratto di Enrico II di Francia nella Sala dei Principi in Palazzo Thiene a Vicenza.

231Cfr. ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, cc. 3r-4v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 306-307, 312-315, doc. III e capitolo 2.6.

232Cfr. capitolo 2.6.2. Per una bibliografia essenziale sui busti Badoer-Giustinian, cfr. LEWIS 1983; BOUCHER 1991, II, pp. 370-371, catt. 114-116; LUCHS 1995, p.113; LEWIS 2000; ANDROSOV 2008, pp. 141-142, catt. 163-164; FRANK M. E. 2012.

233Con questa espressione viene introdotta la scultura dei primi tre decenni del Cinquecento e l'attività del Riccio in BACCHI-GIACOMELLI 2008.

234È questa, dopotutto, la spina dorsale che sostiene la mostra PADOVA 2001, dedicata a quasi

fuse per le edicole funerarie di Cesare Bovo, triste epigono a ridosso del 1620 di una luminosa tradizione. A Padova, all'approssimarsi del limite temporale estremo di questa tesi, le fonderie non rimbombavano quasi più e sarà necessario attendere gli apporti di due forestieri, quali il bolognese Camillo Mazza ed il veneziano Francesco Bertos, per vedere la basilica del Santo arricchirsi, fra il Seicento e l'aprirsi del secolo successivo, di oggetti fusi nel nobile metallo.

1.4 Appunti sul quadro giuridico

Le modalità per ottenere una sepoltura monumentale si diversificano, ovviamente, a seconda del luogo scelto per il sepolcro. La strada era senza dubbio in discesa quando si voleva innalzare un sepolcro all'interno di una chiesa o di una cappella di giuspatronato del defunto o della sua famiglia. Mi riferisco all'istituto giuridico, proprio del diritto canonico, in base al quale “ai fondatori di chiese, cappelle o benefici, o ai loro aventi causa”, viene concesso un privilegio “che si concreta soprattutto in un diritto di collazione di un ufficio ecclesiastico”²³⁵. Ma il giuspatronato non permetteva soltanto di presentare il cappellano cui affidare l'ufficio liturgico dell'altare o della chiesa: fra i diritti del patrono poteva esserci lo *ius sepeliendi*, e cioè il diritto dell'inumazione²³⁶. Negli anni posteriori il Concilio di Trento, in un contesto come quello milanese, la condotta intransigente verso i sepolcri privati da parte di Carlo Borromeo segnò una netta cesura col passato²³⁷. Non fu così per altre realtà territoriali, come Padova, dove non c'è soluzione di continuità rispetto ad una pratica consolidata da secoli, malgrado Pio V avesse disposto, nel 1569, che non fosse possibile costruire nuovi sepolcri nelle chiese secolari senza la licenza vescovile e, in

due secoli di scultura patavina.

²³⁵Questa, ad esempio, la definizione della voce “Patronato” su uno dei più correnti strumenti di consultazione, il *Vocabolario della lingua italiana* Treccani. Sul giuspatronato, cfr. almeno LANDAU 1976.

²³⁶MARANGO Sguerzo 1976, p. 76.

²³⁷Cfr. ad esempio BARONI 1935.

quelle regolari, senza la licenza del padre provinciale²³⁸.

In questo contesto, il monumento funerario vale anche come prova di giuspatronato sullo spazio sacro. Martin Gaier ha evidenziato, a proposito del rapporto fra tomba e patronato nelle chiese veneziane, che “gli stemmi, le iscrizioni e anche i monumenti sepolcrali non servivano solo alla memoria o all'autocelebrazione di una persona o di una famiglia, ma contrassegnavano anche in senso giuridico i diritti su un determinato luogo”²³⁹. Non a caso, un giurista piemontese lettore a Padova fra 1544 e 1551, quel Girolamo Cagnolo del cui monumento in San Francesco Grande abbiamo già detto, aveva modo di scrivere che lo “*ius patronatus probabitur per tales litteras scriptas in aliqua columna vel antiquo marmore*”²⁴⁰.

La tomba, le epigrafi e lo stemma familiare comprovavano insomma i diritti dei privati sullo spazio consacrato. Possiamo a questo proposito citare il caso della famiglia San Bonifacio, che aveva commissionato ad Agostino Zoppo le “arme da mettere a Santa Croce”, evidentemente per dare evidenza plastica al loro diritti su quella chiesa²⁴¹. Interessante, per il valore di stemmi e sepolcri all'interno delle cappelle gentilizie, è poi la causa giudiziaria che oppose la famiglia Lanza-rotti ai padri del Santo. Nel 1558, i frati minori avevano concesso al polacco Jerzy Rokitnicki di occupare metà della cappella di San Bartolomeo, affinché il nobile potesse erigere un monumento al suo compatriota Erazm Krethkowski, appena sepolto nei chiostri antoniani. A lavori già avviati insorse tuttavia Vincenzo Lanza-rotti, che a nome suo e dei suoi parenti rivendicava il giuspatronato su quella cappella. Per dimostrare le sue ragioni, Vincenzo evidenziò la presenza in quello spazio delle “insignia [...] de Lancerotti” e, soprattutto, di “monumenta et sepulcra antiqua”, facendo persino trascrivere negli atti le epigrafi tombali di due avi deceduti rispettivamente nel 1321 e nel

238Cfr. MARANGO SGUERZO 1976, pp. 75-76; Per il caso senese, cfr. COLUCCI 2003, pp. 27-29.

239GAIER 2002¹, p. 11.

240CAGNOLO 1570, III, p. 136. Sul tema del giuspatronato, ovviamente, non mancarono di pronunciarsi anche i maggiori giuristi che occuparono la cattedra patavina di diritto civile nel secondo Cinquecento, e cioè Marco Mantova Benavides e Tiberio Deciani. MANTOVA BENAVIDES 1559, cc. 55v-58r; DECIANI [1579] ed. 1602, IV, cc. 202r-203v.

241Poi completamente ricostruita nel XVIII secolo. ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 3r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 313; BODON 2005, pp. 136-137. Per i lavori di metà Cinquecento nella chiesa, cfr. BRESCIANI ALVAREZ 1975², pp. 316-317.

1371²⁴². Si capisce allora perché, già nel XVII secolo, Giulia Speroni Conti, dopo aver dato disposizioni in merito al completamento dell'edicola funeraria del padre (fig. 265) ed aver richiesto per sé un deposito di identica fattura nel sacello familiare in duomo (fig. 266), raccomandò ai suoi eredi che “in caduan loco dove ho fatto metter l'arma Conte e Sperona non possa alcun delli discendenti mei spegazzarla, né levarla via, anzi per la propria memoria voglio che siano rinnovate per li mei heredi almeno ogni vinti anni”²⁴³.

Gli Speroni detenevano il patronato sulla cappella di San Giorgio, e non fu quindi necessario sottoporre alcuna supplica al capitolo della cattedrale per potervi innalzare le due edicole²⁴⁴. La procedura, ovviamente, sarebbe stata diversa qualora si fosse inteso posizionare le memorie al di fuori della cappella gentilizia. Restiamo allora nella cattedrale patavina e citiamo il caso di due monumenti di primo Seicento. Per commemorare il giurista Bartolomeo Selvatico sulla parete alla destra dell'altare di San Girolamo, il figlio del defunto chiese nel 1603 il permesso al capitolo dei canonici²⁴⁵. La stessa procedura si rese necessaria quando i fratelli Zabarella intesero onorare la memoria del giovane militare Achille (figg. 279, 286), morto nel 1600 nella Guerra d'Ungheria. Era di patronato Zabarella il sacello nel braccio meridionale del transetto, dove si custodiva una venerata icona mariana²⁴⁶. L'ambiente doveva essere ormai intasato dai monumenti familiari, tanto che Lepido prese atto, nel 1602, che la pur modesta edicola del fratello non avrebbe potuto trovare posto “dentro di essa capella”. Fu quindi rivolta una supplica ai canonici, affinché gli fosse concessa una porzione della parete esterna, “a canto la porta della

242ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. Z, c. 25; SARTORI 1965, pp. 178-179, doc. IV. Per la vicenda e per il successivo accomodamento che permise di mantenere il cenotafio Krethkowski nella cappella di San Bartolomeo, cfr. scheda 8.12.

243Per il testamento, ASVe, Notarile Testamenti, Paolo Lion, b. 582, nr. 295, c. 5v. Per i monumenti, schede 8.37, 8.38.

244Allo stesso modo, non ho rinvenuto la supplica per il monumento del giurista Dario Conti, posteriore al 1556, un tempo nella cappella di famiglia al Santo ed oggi nei chiostri antoniani. Cfr. scheda 8.16. La cappella Speroni, intitolata alla Vergine e a San Giorgio, fu demolita in seguito ai lavori di ricostruzione del duomo, conclusi nel 1754. Cfr. BELLINATI 1977, p. 50. I monumenti di Giulia e Sperone furono traslati nell'atrio della porta aquilonare, come attesta un'epigrafe trascritta per la prima volta da FERRETTO², I, cc. 4-5.

245Per il monumento, perduto, cfr. la scheda 9.11

246Cfr. almeno GROSSATO 1977, p. 164. Per il patronato degli Zabarella, cfr. ZANOCCO 1927-1928, pp. 734-736.

sagrestia”²⁴⁷. Il monumento fece il suo ingresso nel sacello familiare solo più tardi, a ridosso della metà del XVII secolo, grazie all'ampliamento della cappella finanziato col lascito di un insigne devoto dell'icona: il cardinale Pietro Valier, vescovo di Padova dal 1625 al 1629²⁴⁸. In quella circostanza, gli Zabarella diedero l'assenso ai lavori di ricostruzione del sacello solo dopo aver ricevuto garanzie in merito alla sorte dei monumenti familiari: le memorie andavano custodite in un luogo sicuro durante tutto lo svolgimento dei lavori, e dovevano venir riposizionate all'interno della cappella a ricostruzione ultimata, senza che venissero mai sostituite da quelle della famiglia Valier²⁴⁹.

Per l'importanza attribuita ai monumenti come prova di giuspatronato e per la necessità di rivolgere suppliche per innalzare i depositi al di fuori delle cappelle gentilizie, la realtà patavina non fa certo eccezione. Tuttavia, appare ben più intrigante l'intreccio giurisdizionale che interessa la concessione di nuove sepolture monumentali all'interno della basilica di Sant'Antonio: in questa particolare ottica, la città universitaria viene a porsi come un caso davvero unico.

1.4.1 I monumenti al Santo. Una riflessione sull'intreccio giurisdizionale

Questa tesi contempla poco meno di un secolo di scultura: non possiamo certo ambire nel breve spazio di questo paragrafo ad offrire una visione unitaria sull'articolato tema delle tombe al Santo. Ci limitiamo a ribadire che, come tutte le grandi chiese degli ordini mendicanti, anche la sede padovana dei frati conventuali divenne, fin dal secondo Duecento, luogo privilegiato per le sepolture: un recente contributo di Tiziana Franco, incentrato sul secolo XIV, dimostra che il Santo “in età carrarese divenne un autentico *pantheon* civico”.

247Scheda 8.30. Per il documento, cfr. ACP, Acta capitularia, 1602, c. 124v. Il primo grande monumento che ci sia pervenuto è quello del cardinale Francesco Zabarella, morto nel 1417, per il quale cfr. almeno WOLTERS 1976, I, pp. 234-235, cat. 166.

248Cfr. ZABARELLA 1666, pp. 137-142; DONDI DELL'OROLOGIO 1794, p. 42-45; BRESCIANI ALVAREZ 1977², pp. 111-113; CONZATTI 2011.

249BELLINATI 1977, p. 44.

La chiesa, inoltre, anche in virtù della presenza della tomba di Sant'Antonio, attirò le richieste di sepoltura dei tanti devoti del taumaturgo portoghese, non necessariamente dignitari di corte²⁵⁰. Per i secoli medievali disponiamo inoltre del recente *corpus* epigrafico dal XIII al XV secolo²⁵¹, e non sono mancate indagini su specifici ambiti di committenza, come quello dei dottori²⁵².

Quanto ai decenni contemplati da questo studio, non possiamo trarre grande giovamento delle pagine di Giovanni Lorenzoni e di Camillo Semenzato, che di fatto si limitano ad aggiornare la raccolta erudita di padre Gonzati, offrendo poco più che una panoramica sui monumenti conservati. Per il XVI secolo disponiamo poi di indagini dedicate a casi di particolare interesse, come quello del cenotafio Bembo o del mausoleo Contarini²⁵³. Conviene allora partire da uno spunto di Massimiliano Rossi, che individua nel monumento bembiano il “generatore della riqualificazione della Basilica del Santo” in fatto di monumenti sepolcrali: a partire dalla metà del XVI secolo, la navata cominciò ad assumere l'aspetto attuale, caratterizzato dalle grandi memorie affacciate sullo spazio dei fedeli. Avvalendosi dei documenti raccolti nell'Archivio Sartori, Rossi considera alcune suppliche cinquecentesche rivolte al Consiglio cittadino per l'ottenimento di una tomba al Santo²⁵⁴. Basta questo rinvio all'autorità civica per farci capire che c'è qualcosa che distingue radicalmente la nostra chiesa dalle altre officiate dagli ordini mendicanti. Imbocchiamo allora questa strada per riflettere su un tema curiosamente trascurato dalla letteratura: quello del quadro normativo che regolava la concessione di un nuovo sepolcro all'interno della basilica antoniana.

In città, niente di paragonabile avveniva nella chiesa di San Francesco Grande, officiata dagli Osservanti, o nel tempio dei Santi Filippo e Giacomo, dei padri Eremitani, o infine nel Sant'Agostino dei frati predicatori, il cui presbiterio alla metà del Trecento accolse le grandi tombe dei signori Ubertino e Jacopo da

250FRANCO 2002.

251FOLADORE 2009.

252WOLFF 2002. Si vedano poi le approfondite e recenti indagini su singoli monumenti del XV secolo: per il monumento del giurista Roselli, cfr. MARKHAM SCHULZ 2010 e, per i monumenti della cappella del Gattamelata, cfr. MARKHAM SCHULZ 2011.

253LORENZONI 1984; SEMENZATO 1984; DAVIS 1993; ROSSI M. 1995, pp. 39-56; MORRESI 2000.

254ROSSI M. 1995, pp. 56-66. La citazione è dalle pagine 58-66.

Carrara²⁵⁵. Il tema dei sepolcri al Santo rientra infatti in un discorso sul peculiare intreccio giurisdizionale che avvolge la postazione conventuale. Si è parlato in proposito di “natura stratificata della basilica”, che doveva rispondere alla triplice funzione di “chiesa santuariale-chiesa francescana-chiesa civica”²⁵⁶. L'origine di questo volto triforme risiede negli statuti comunali e rimonta all'epoca del podestà Lorenzo Tiepolo. Nel 1265, fu stabilito che “il Comune di Padova sia tenuto a dare e a spendere ogni anno 4000 lire, che devono essere devolute solamente all'edificazione e ai lavori di ristrutturazione della chiesa del beato padre Sant'Antonio, finché non sarà ultimata”²⁵⁷. Si potrebbe obiettare che il Comune aveva scucito una lauta donazione anche per la fondare la chiesa domenicana di Sant'Agostino, ma per il Santo c'è qualcosa di più. Gli statuti comunali piantarono infatti anche il seme dell'ente che dal XVI secolo è detto Veneranda Arca di Sant'Antonio, e cioè la congrega preposta alla cura della tempio: un collegio composto insieme da laici e religiosi, per certi versi assimilabile ad una fabbriceria e dotato di un suo patrimonio imperniato sulla gastaldia di Anguillara, donata da Francesco da Carrara nel 1405²⁵⁸. Ribadiamo che, fin dagli statuti del 1265, i membri dell'Arca, a quel tempo chiamati *custodes*, erano “tenuti a rendere ragione” delle spese sostenute “ogni anno innanzi al podestà e agli anziani”²⁵⁹. Sarah Blake McHam non ha mancato di sottolineare come anche l'avvio della sontuosa riqualificazione cinquecentesca della cappella antoniana, innescata dal lascito del padre generale Francesco Sansone nel 1497, sia stato preceduto da un accordo stipulato con le autorità cittadine, che diedero l'assenso alla campagna decorativa²⁶⁰.

La città si identificava insomma nella chiesa di Sant'Antonio, al punto che in mezzo al soffitto della cappella del taumaturgo si srotola il noto cartiglio con

255Giunte agli Eremitani entro il 1817, dopo la demolizione della chiesa domenicana. Cfr. almeno MOSCHINI 1817, p. 88, nota 1; SPIAZZI 2006.

256GALLO 2010, p. 403.

257Per gli statuti del Comune di Padova, ora tradotti in italiano, cfr. *Statuti* 2000, p. 410.

258*Statuti* 2000, p. 410. Per la struttura e lo sviluppo dell'ente, cui la critica sta cominciando a dedicarsi in modo specifico solo negli ultimi tempi, cfr. GONZATI 1852-1853, I, p. 43; BONFIGLIO-DOSIO 2010, p. 449; GALLO 2010 e, soprattutto, il recente FOLADORE 2012¹.

259*Statuti* 2000, p. 410.

260BLAKE McHAM 1994, pp. 20-28.

l'iscrizione "Gaude Padua felix, quae thesaurum possides" (fig. 65)²⁶¹. La basilica si configura insomma come chiesa ad un tempo francescana e civica: un caso davvero unico nel panorama italiano. A questo proposito, è già stata rimarcata la profonda differenza rispetto al San Petronio di Bologna, chiesa comunale affidata ad un capitolo secolare, mentre il Santo sarà sempre *anche* la chiesa dei frati conventuali²⁶².

L'inedita situazione si ripercuote inevitabilmente sulle modalità con cui i privati potevano ottenere un sepolcro nelle pertinenze dell'edificio sacro: tanto le autorità civiche quanto il capitolo dei frati erano destinatari di suppliche per la costruzione di una tomba. Se è impossibile esaminare questo fenomeno per la stagione comunale e per la fase carrarese, anche a causa della perdita degli atti civici più antichi dell'incendio che devastò l'archivio pubblico nel 1420, una riflessione è senz'altro possibile per l'età moderna. Poteva capitare che il Consiglio maggiore ed il capitolo dei frati si trovassero in disaccordo circa la concessione di un sepolcro: il primo caso a me noto data al terzo decennio del XV secolo. Nel 1421, era morto a Padova l'esule fiorentino Lorenzo Alberti, padre del grande Leon Battista. Suo nipote Benedetto aveva ottenuto dai religiosi una sepoltura davanti all'altare maggiore, nel coro dei frati. Quando, tre anni più tardi, i Francescani permisero all'Alberti di costruire all'altro capo del coro un secondo monumento familiare, le autorità cittadine, che già avevano mal digerito la prima concessione, si opposero strenuamente, giudicando l'opera sconveniente alla sacralità del luogo e reputando le mire della famiglia fiorentina "animo appropriandi sibi totum dictum chorum"²⁶³. Il Consiglio cittadino deliberò quindi di inviare a Venezia due ambasciatori, che sottoposero la questione al doge Francesco Foscari. Quest'ultimo, l'8 giugno 1424, decretò che

261Inoltre, sulla facciata della cappella, si legge RP PA P, che già al tempo di PORTENARI (1623, p. 401) veniva interpretato come "R[es]P[ublica] PA[tavina] P[osuit]". Per le diverse interpretazioni date alla sigla sul finire del Cinquecento, cfr. POLIDORO 1590, c. 21r-v.

262BONFIGLIO-DOSIO 2010, p. 449.

263ASPd, Civico antico, Ducali-Cancelleria, b. 3, c. 32r; SAVIOLO-FRANCO 1765, p. 36, nr. 33; CESSI R. 1907, pp. 252-254, 271-272, doc. III.

“nullius sint efficacie, vel vigoris et non intendimus quod huiusmodi concessionones siant contra voluntatem ipsius nostrae Communitatis”²⁶⁴.

Il primo statuto della Veneranda Arca, siglato nel 1396, era stato in effetti laconico in tema di monumenti funerari. La lettera del Foscari è invece assunta quale norma nel secondo statuto, letto di fronte al Consiglio maggiore della Comunità di Padova il 2 gennaio 1471. La coda del testo si concentra sul problema delle concessioni dei sepolcri stabilendo che

“de locis in ecclesia vel locis existentibus in conventu alicui de novo concedendis, serventur mens litterarium illustrissimi domini nostri, videlicet quod non concedantur sine voluntate et consensu communitatis Padue”²⁶⁵.

Ovviamente, i frati non venivano per questo estromessi dal meccanismo della concessione: ai religiosi veniva riconosciuto lo “ius concedendi”, ossia il diritto di assegnare, dietro richiesta di un privato, una sepoltura nella chiesa o nel convento. Tale diritto veniva tuttavia vincolato e controbilanciato dallo “ius approbandi”, proprio dell'autorità civica, cui sola spettava di validare la concessione effettuata dal capitolo dei frati.

Le espressioni latine con cui abbiamo designato i diritti della parte civica e di quella francescana sono mutate dalla controversia per il monumento del giurista padovano Girolamo Olzignani (figg. 281, 289), morto *ab intestatu* a Napoli nel 1592²⁶⁶. Si tratta della causa più interessante per il periodo contemplato da questo studio. Francesco Olzignani, nipote ed erede universale del giurista, si risolse nel 1593 ad innalzare un'edicola al suo parente nel terzo

264ASPd, Civico antico, Ducali-Cancelleria, b. 3, c. 32r; SAVIOLO-FRANCO 1765, p. 37, nr. 34.; CESSI R. 1907, pp. 233-284, speciatim 252-254, 271-272, doc. III.

265SAVIOLO-FRANCO 1765, p. 45, nr. 55. Già alla fine del Cinquecento, POLIDORO (1590, c. 57r) aveva chiaro che “ordinò la medesima [i.e. il doge] che nella chiesa del Santo o convento non si facessero sepolcri, acciò non apportassero sconcio, senza l'assenso della Magnifica Comunità padovana, che sempre mostrò d'haver a cuore l'ornamento di tal chiesa e convento; e si pubblicò tal ordine nell'anno 1424, il giorno 8 di giugno, essendo prencipe serenissimo Francesco Foscari. E fu quest'ordine havuto molto caro dalli reverendi padri della religione de' Minori, che però il reverendissimo general loro Giuannettino (sic) da Udine lo ricevè tra suoi statuti nell'anno 1471 f, il giorno 28 di dicembre”.

266Scheda 8.34. SIRACUSANO 2012, pp. 196-201.

pilastro di destra della basilica del Santo, quello più prossimo al presbiterio, nel medesimo lato della navata maggiore su cui affaccia il cenotafio di Pietro Bembo. La sua richiesta fu accolta dal Consiglio cittadino, e con voto pressoché unanime²⁶⁷. Dopo un lungo silenzio, i documenti tornano a parlare nel 1606, assicurando che l'opera non era ancora stata avviata: questa volta erano stati i frati ad impugnare la scelta dell'autorità civica, giudicando il disegno del monumento incompatibile "in forma et in grandezza" col sepolcro di Giovanni Tommaso Costanzo (figg. 304-305), murato nel 1585 nel pilastro dirimpettaio a quello richiesto²⁶⁸. Rinviamo alla scheda relativa al monumento Olzignani per un esame più dettagliato della vicenda: basti qui ricordare che la controversia giunse ancora una volta a Venezia, dove, nel 1606, si recarono i rappresentanti della Comunità e del convento. I primi si appellavano alla lettera ducale del 1424 ed agli statuti del 1471, più sopra menzionati, mentre i religiosi si sentivano lesi nella loro prerogativa di fare le concessioni, avendo rifiutato l'edicola in quanto giudicata deturpante per la basilica²⁶⁹. Furono evidentemente i conventuali a spuntarla, perché il monumento finì nel 1610 nella chiesa dei Servi di Maria, dove almeno dal 1490 gli Olzignani vantavano lo *ius sepeliendi*²⁷⁰.

La procedura 'classica' imponeva insomma una sorta di partita doppia, con la concessione dei conventuali e l'approvazione del Consiglio cittadino. La peculiarità di questa situazione, inedita per la chiesa di un ordine mendicante, finì per creare qualche imbarazzo ai forestieri: fu così che il bavarese Georg von Ortenburg, per commemorare il fratello Karl, scolaro giurista, si rivolse in un primo tempo solo ai frati, incassando il permesso di innalzare il monumento nel

267ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 20, 1593, cc. 11v-12r. Una copia del documento è pubblicata in SARTORI 1983, pp. 669-670, n. 40.

268ASPd, Archivi giudiziari civili, Ufficio del Cammello, b. 86, fasc. 4, c. 12r; ASPd, Corporazioni sopresse, Sant'Antonio da Padova, b. 176, fasc. S., cc. 45r-46v; ASPd, Corporazioni sopresse, Sant'Antonio da Padova, b. 178, fasc. H, cc. 1r-2r, 3r-v, 4r-6r, 7r-9v, 16r-v; fasc. N, cc. 16r-v, 21r-23r, 23r-24r. Cfr. per i primi documenti pubblicati SAVIOLO-FRANCO 1765, pp. 210-211, n. 463; SARTORI 1983, p. 670, nn. 41-43.

269Cfr. la nota precedente.

270Per i primi sepolcri Olzignani ai Servi e per la data e la restituzione del monumento di Girolamo Olzignani al lapicida Cesare Bovo, sulla base dei documenti relativi all'eredità del nipote Francesco, cfr. scheda 8.34.

terzo pilastro di destra della basilica, sul lato rivolto alla sacrestia²⁷¹. Mentre gli operai davano principio alla tomba, il nobile fu avvisato dai religiosi che non era possibile procedere senza aver prima ottenuto l'approvazione del Consiglio maggiore. I rappresentanti della Nazione Germanica dei giuristi si curarono allora di mediare presso i deputati, ammettendo che il nobile tedesco, in quanto straniero, non poteva essere a conoscenza dei particolari usi in voga a Padova²⁷². Il monumento dello scolaro (fig. 312), in ogni modo, finì poi nell'andito fra il chiostro del noviziato e quello del capitolo, mentre nel luogo prospettato si trova dal 1657 il monumento di Pio Capodilista²⁷³.

1.4.2 La navata del Santo come “occhio del mondo”.

Il secondo pilastro di sostegno alla galleria, forse per la contiguità col pilastro del famoso cenotafio Bembo (fig. 36), fu più volte oggetto di suppliche per monumenti sepolcrali. Sia nel caso del medico tedesco Melchiorre Guilandino, nel 1592, sia in quello del matematico napoletano Vincenzo Pinelli, dieci anni più tardi, i propositi commemorativi furono però abortiti, a dispetto del beneplacito del Consiglio cittadino²⁷⁴: a quanto pare, prevalsero le ragioni del culto, perché la presenza di un venerato affresco mariano scongiurò la

271Cfr. scheda 8.27. ASPd, Atti del Consiglio, b. 20, 1593, c. 147v-148r. Una copia del documento è pubblicata in SARTORI 1983, pp. 669-670, nr. 40.

272ASPd, Corporazioni soppresse, b. 178, fasc. S, cc. 42-44; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 195, c. 132v; SARTORI 1983, pp. 669-670, nrr. 40-43.

273Il militare padovano Pio Capodilista fu commemorato dopo il 1619 (in corrispondenza del limite cronologico più tardo che ci siamo prefissati) sul lato rivolto alla navata maggiore del terzo pilastro di destra, quello negato agli Olzignani. La memoria fronteggiava quindi il sepolcro di Giovanni Tommaso Costanzo. Contestualmente ai lavori che alla metà del Seicento interessarono l'area presbiteriale, tanto il monumento Costanzo quanto quello Capodilista saranno traslati sul lato opposto del rispettivo pilastro, trovandosi così ruotati sulle navate minori. In quella circostanza, però, la memoria Capodilista venne completamente rifatta, poiché nel 1657 il figlio intese ridurre a “pulchriorem formam” il deposito paterno. Cfr. GONZATI 1852-1853, II, p. 253-254, nr. CCV; SARTORI 1983, p. 674, nrr. 60-61; SEMENZATO 1984, p. 183.

274Per il caso di Guilandino, curatore dell'Orto Botanico, cfr. SARTORI 1983, pp. 669, nr. 39; ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 20, 1592, cc. 18v-19v; GONZATI 1852-1853, II, pp. 221-222, nr. CLXXV. Per quello di Vincenzo Pinelli (Gonzati 1852-1853, II, p. 405, nr. CCCL; SARTORI 1983, p. 672, nr. 49). Per la vasta bibliografia sui due personaggi, cfr. almeno VERONESE CESERACCIU 2004, p. 153, note 41 e 42.

costruzione di monumenti in quel punto della chiesa²⁷⁵. Il pilastro successivo, detto “del pergolo”, sarà a sua volta destinato a rimanere privo di depositi monumentali, per le resistenze dei frati alla rimozione del pulpito gotico lì impiantato. L'aveva richiesto Scipione Costanzo, nipote *ex filio* del Tuzio committente di Giorgione e nipote *ex sorore* del doge Francesco Donà, ed ancora uomo d'armi e poeta dilettante in rapporto con l'Aretino²⁷⁶. Scipione intendeva commemorare su quel pilastro il figlio Giovanni Tommaso, caduto nella guerra di Fiandra. Ultimo erede di una stirpe di militari, da giovanissimo Giovanni Tommaso s'era reso protagonista di gesta eroiche contro l'armata turca a Corfù, cadendo prigioniero nel 1571. Per la fama del giovane Costanzo rinviando alla scheda relativa al monumento, dove si potranno trovare riferimenti pure ai versi composti per la sua morte nel 1581. Allo stesso modo, si rinvia alla scheda per il notevole ritratto marmoreo (figg. 305-306), rimasto finora a margine degli studi e che pare riconducibile a Giulio Del Moro. Qui ricordiamo invece che la sua edicola, proprio per la presenza del pulpito sul pilastro inizialmente richiesto, fu dirottata dal Consiglio maggiore sul lato opposto della navata, nel terzo pilastro, a ridosso del coro.

In questo modo, a partire dal 1585, anno di compimento dei lavori, il fianco sinistro della navata maggiore si configurò come un'infilata di tre sepolcri di militari veneziani. Se la collocazione negli anni Cinquanta dei già citati monumenti Contarini e Michiel si deve rispettivamente ad una richiesta testamentaria dell'ammiraglio ed alla supplica di Melchiorre Michiel al Consiglio cittadino, l'ubicazione del sepolcro Costanzo è invece frutto di una scelta dei deputati patavini, mossi plausibilmente dalla volontà di dare un ordine coerente ai sepolcri della navata²⁷⁷. La parata di militari, tuttavia, si interruppe a metà Seicento, quando, nell'ambito dei lavori che interessarono l'area presbiteriale, il monumento Costanzo fu traslato sulla faccia opposta del pilastro, per lasciare il

275Per la supplica Guildandino, cfr. ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 20, 1592, cc. 18v-19v; GONZATI 1852-1853, II, pp. 221-222, nr. CLXXV; SARTORI 1983, p. 669, nr. 39; per quella Pinelli, cfr. ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1602, cc. 14v-15r; GONZATI 1852-1853, II, p. 405, nr. CCCL; SARTORI 1983, p. 672, nr. 49.

276Scheda 8.25. ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 19, cc. 6v-7v.

277ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 19, c. 12r.

posto alla cantoria lapidea²⁷⁸. Anche in virtù di questo trasferimento fu forse possibile inserire fra i sepolcri Contarini e Michiel, alla fine del XVII secolo, il monumento di Elena Cornaro Piscopia, nota per essere “la prima donna laureata al mondo”²⁷⁹.

I notabili patavini contribuirono a connotare un altro settore della basilica come il più adatto alla commemorazione di una specifica categoria di professori dello Studio, quella dei frati del Santo che lessero pubblicamente la teologia scotista²⁸⁰. Negli anni Venti del Cinquecento, il già citato monumento Trombetta sorse sulla controfacciata, in corrispondenza del contrafforte dirimpettaio all'altare della 'Madonna del pilastro', in accordo con quanto aveva richiesto, due anni prima di morire, Trombetta medesimo (fig. 8)²⁸¹. In posizione speculare, sul contrafforte opposto, fu eretta l'edicola del suo allievo e successore sulla cattedra Simone Ardeo, questa volta dietro richiesta del supplicante fra Bernardino, che evidentemente voleva evidenziare il legame fra i due teologi (fig. 11)²⁸². Tuttavia, quando nel 1580 fra Massimiano Beniami decise di onorare il suo maestro Girolamo Girelli con un sepolcro al Santo, il frate lasciò carta bianca ai membri del Consiglio cittadino circa il luogo da eleggere per il notevole, ma inedito, monumento, che viene qui restituito a Girolamo Campagna: la scelta dei deputati cadde allora sul fianco del contrafforte occupato da Ardeo, consacrando definitivamente quel settore del tempio ai teologi francescani²⁸³. Ne terrà conto fra Serfino, quando chiese ed ottenne di poter erigere un'edicola allo scotista fra Filippo Fabbri sul pilastro dirimpettaio nel 1636²⁸⁴.

Il discorso può essere esteso alla qualificazione in senso nazionale di particolari aree della basilica, in un discorso interno alle nazioni universitarie. Fin dal 1552,

278Sartori 1983, p. 669, nrr. 33-38.

279Per questo monumento, successivamente rimaneggiato, cfr. almeno RUGOLO 2004.

280Sull'insegnamento francescano della teologia scotista, cfr. almeno POPPI 2003.

281MICHIEL ed. 1800, pp. 4-5; GONZATI 1852-1853, II, pp. 161-162, nr. CXXVI; RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 226-227, 233-234, doc. V-VI; SARTORI 1956, pp. 12-14, 19, doc. V; CESSI F. 1967, pp. 12-14; BLAKE McHAM 1994, p. 148, nota 57; DE GRAMATICA 2008, pp. 165-168; WARREN 2013, pp. 107-108.

282Cfr. scheda 8.5.

283Cfr. scheda 8.24.

284GONZATI 1552-1553, II, pp. 259-260, cat. CCIX; SARTORI 1983, p. 682, nr. 52; LORENZONI 1984, p. 225.

i giuristi tedeschi vantavano, nel tempio degli Eremitani, una sepoltura collettiva, mentre nel 1564 i connazionali artisti ottennero di innalzare un deposito comune nella parrocchiale di Santa Sofia²⁸⁵. Nondimeno, nel decennio fra 1607 e 1616, la Nazione Germanica legista guadagnò quasi tutta la terza campata della navata laterale sinistra del Santo, grazie a tre monumenti individuali. A monte di questa piccola serie sta una scelta operata non dai supplicanti, ma dal capitolo dei frati. Nel 1607, i giuristi chiesero di poter commemorare con un cenotafio il loro avvocato Ottonello Descalzi (fig. 282), sepolto temporaneamente ai Carmini e poi traslato nella già menzionata tomba con busto bronzeo agli Eremitani, oggi perduta²⁸⁶. Furono i religiosi ad assegnare loro il lato occidentale del secondo pilastro della galleria, sul lato sinistro della navata. Malgrado il dedicatario fosse un nobile patavino, tutto concorre a fare di questa edicola un monumento germanico, dalla grande aquila bicipite sul frontone al contenuto delle epigrafi, fino al massiccio apparato araldico legato ai consiglieri della Nazione²⁸⁷. I giuristi tedeschi tennero presente la collocazione dell'opera quando, nel 1614, supplicarono di poter commemorare lo scolaro Christoph von Dohna (fig. 284) sulla "facciata dirimpeto alla porta del Santo, posta nella colonna dove è il cavaliere Descalzo"²⁸⁸; e ancora, due anni dopo, il compagno di studi Ludwig von Pappenheim (fig. 283), con un'edicola da porre di fronte a quella Dohna²⁸⁹.

Non è da escludere che i legisti d'oltralpe fossero pungolati da quanto avevano ottenuto, nella prima campata della medesima navata nord, i consiglieri della più giovane Nazione Polacca. Questi ultimi avevano finalmente potuto

285WEIGLE 1963, pp. 495-504. La Nazione Germanica artista, tuttavia, innalzò definitivamente il deposito sepolcrale solo nel 1586, tutt'ora conservato in Santa Sofia. Del monumento dei giuristi si conserva invece la sola epigrafe, sopravvissuta alle bombe che colpirono la chiesa degli Eremitani nel 1944.

286Per il cenotafio, cfr. scheda 8.33. Per la concessione dei frati minori, cfr. SARTORI 1983, p. 627, n. 53. Per l'approvazione del Consiglio maggiore, cfr. ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1607, c. 15v.

287Per gli stemmi, cfr. ora BENUCCI 2007, pp. 146-160, cat. 34.

288Cfr. scheda 8.35. Per la supplica, cfr. ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, cc. 73, 75; SARTORI 1983, p. 673, nr. 57.

289Cfr. DAMIANI 2011. Negli anni a cavaliere fra Cinque e Seicento altre tre edicole di scolari tedeschi sorsero al Santo, ma questa volta nei chiostri antoniani. Cfr. le schede 8.27, 8.28, 8.36.

innalzare, fra 1606 e 1607, un altare di loro patronato con annessa cripta. Lo spazio era stato loro concesso dal frati fin dal 1593, incontrando l'approvazione del Consiglio cittadino²⁹⁰. In un primo tempo, tuttavia, la cappella della Nazione Polacca sembrava destinata alla navata destra, tanto che sul finire del 1593 ebbe a dolersene un nobile padovano. Il 12 dicembre di quell'anno, Camillo Sant'Uliana protestò di fronte al Consiglio maggiore, perché la concessione in suo favore dello spazio fra la cappella del Gattamelata e quella di San Felice, dove avrebbe dovuto sorgere un monumento Sant'Uliana, era minacciata dalle ambizioni degli scolari poloni²⁹¹.

Il malcontento per la penalizzazione dei nobili cittadini si riflette anche nella supplica che nel 1619 la vedova Pantasilea Dotto rivolse al Consiglio maggiore, affinché le fosse concesso di commemorare nella basilica il marito Pio Capodelista: la nobile auspicava che “tra tante memorie notabili de forestieri, [che] nella chiesa del Santo appariscono, una se ne veda di cittadino di questa patria”²⁹². Nell'arco di tempo contemplato da questo studio, abbiamo schedato per la chiesa ed il convento del Santo ventuno monumenti, di cui soltanto due sono in effetti intitolati a nobili patavini. Entrambi i casi, per giunta, sono a loro modo eccezionali: il monumento a Dario Conti non rientra nell'ambito delle concessioni *ex novo*, regolamentate dagli statuti del 1471, ma fu al contrario eretto in una cappella di patronato familiare²⁹³; il cenotafio Descalzi (fig. 282), come si è detto, è dal canto suo chiaramente percepibile come monumento della Nazione Germanica. Aveva insomma ragione Scipione Costanzo, quando nella sua supplica per l'edicola del figlio Giovanni Tommaso descrisse la basilica del Santo come “occhio del mondo”²⁹⁴.

Usciamo ora dal tempio antoniano. Anche la chiesa degli Osservanti, pur non godendo dei connotati di tempio civico propri del Santo, si arricchì fra sesto e settimo decennio del Cinquecento di due monumenti che ne qualificarono la

290L'altare, intagliato da Cesare Bovo, venne demolito al principio dell'Ottocento. KOWALCZYK 1967.

291ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 20, 1593, cc. 21v-22r.

292ASPd, Corporazioni soppresse, b. 178, fasc. S, c. 79; SARTORI 1983, p. 674, nr. 60.

293Per il monumento, cfr. scheda 8.16; per la cappella Conti, intitolata al beato Luca Belludi ed affrescata da Giusto de' Menabuoi, cfr. BARTOLETTI ET AL. 1988; HEINEMANN 2012, pp. 443-456.

294ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 19, 1582, cc. 6v-7v.

controfacciata in senso nazionale: sopra le due porte minori sorsero i monumenti di due fuoriusciti fiorentini, i già citati Antonio Berardi e Bartolomeo Cavalcanti, coi loro gigli bottonati bene in vista (figg. 44, 48)²⁹⁵. In una città universitaria come Padova, la provenienza geografica dei dedicatari non poteva che essere varia. Nel complesso, su cinquantuno monumenti schedati, sono solo sedici i defunti padovani e complessivamente trenta quelli nati entro i confini della Serenissima.

Va infine segnalata la presenza di un solo monumento dedicato ad una donna: la nobile padovana Giulia Speroni Conti, la figlia prediletta del grande Sperone, morta nel 1600 (figg. 266, 270)²⁹⁶. Grazie al suo inedito testamento siamo in grado di dimostrare che fu Giulia a richiedere per sé un'edicola con ritratto identica a quella del padre: un fatto per nulla banale²⁹⁷. La stessa Giulia si sentì in dovere di giustificare anzitutto di non voler essere sepolta assieme al marito, rinviando ad un accordo verbale col consorte, "il quale mi diede questa satisfatione et si contentò". Il suo monumento, con cui si chiude il catalogo della tesi, è tanto più eccezionale, poiché Giulia non era una donna di cultura come sarà nel secondo Seicento Lucrezia Cornaro Piscopia, la già citata "prima donna laureata nel mondo" -il cui cenotafio al Santo, oggi interpolato, fu peraltro commissionato non da Lucrezia stessa ma da suo padre, e con l'intenzione di riscattare il buon nome della famiglia-²⁹⁸. Giulia non era nemmeno una dogaresa come Benedetta Pisani, ritratta al fianco del coniuge e doge da Girolamo Campagna, nel monumento in San Salvador a Venezia²⁹⁹; né tantomeno era una regina, come la Caterina Cornaro commemorata nella medesima chiesa veneziana³⁰⁰. Ciò che legittimò Giulia nella sua singolare richiesta, in una cappella di patronato privato all'interno della cattedrale, fu probabilmente il suo lungo impegno nella gestione del patrimonio familiare. È stato notato, infatti, che "Giulia ebbe un trattamento diverso da quello riservato

295Cfr. schede 8.13, 8.15.

296Cfr. scheda 8.38.

297ASVe, Notarile Testamenti, Paolo Lion, b. 582, nr. 295.

298Cfr. almeno RUGOLO 2004.

299Cfr. almeno TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 273-276, cat. 22

300Cfr. almeno GAIER 2002².

alle sorelle: forse non si va lontano dal vero pensando che il padre finì per affidarle compiti più adatti a quel maschio che non aveva avuto la ventura di mettere al mondo”³⁰¹. Questa condizione sarà definitiva per i suoi ultimi dodici anni di vita dopo il 1588, quando, alla scomparsa del padre e del marito, la donna divenne a tutti gli effetti il capofamiglia: non è allora casuale che Giulia venga effigiata, nel busto che restituiamo a Girolamo Paliari, in abiti vedovili.

In questo, Giulia Speroni Conti può ricordare la vedova bolognese Elisabetta Bianchini Vizzani, ritratta nel 1593 da Lazzaro Casario in un busto oggi al Metropolitan Museum di New York. Il nesso non è certo stilistico, essendo il penetrante busto newyorkese una “sorta di effigie passerottiana trasposta nel marmo”³⁰², lontanissima dall’astratto rigore geometrico del busto di Giulia (fig. 270). In entrambi i casi, tuttavia, ci troviamo di fronte ad una donna che, rimasta vedova, ebbe un ruolo chiave nelle vicende del proprio casato.

301LOI-TOZZI 1993-1994, I, p. 19.

302BACCHI 1996, pp. 74, 77-78.

2 Agostino Zoppo fra tradizione patavina e 'Maniera'

Si fatica a valutare in maniera affatto pacifica il ruolo occupato dallo Zoppo nella scultura veneta del dopo-Sansovino. Certo non possiamo condividere oggi l'entusiasmo di Scardeone che, quando l'artista era ancora nel pieno dell'attività, non esitò ad immaginarlo “de palma cum superioribus atque antiquis certans”¹. Concepito dal canonico entro un più ampio quadro celebrativo delle glorie patavine, l'elogio suona ai giorni nostri davvero iperbolico e non può essere preso in parola. Ma d'altro canto, Agostino non sembra essere neppure, o almeno non essere del tutto, uno scultore “modesto e attardato”². A fronte dei molti documenti che rischiarano il suo percorso per quasi mezzo secolo, dalla formazione negli anni Venti fino alla morte nel 1572, sul catalogo dell'artista gravano ancora problemi d'ordine cronologico e filologico, che ne offuscano il giudizio. Da questo punto di vista, il caso è sintomatico dello stato degli studi sulla scultura padovana del pieno Cinquecento, per la quale, dopo i fondamentali scavi d'archivio di Erice Rigoni ed Antonio Sartori, è talvolta mancato un più diretto rapporto con gli oggetti d'arte³.

In particolare, sembra necessaria una rivalutazione dell'artista alla luce di un'idea che solo di recente si è affacciata nella letteratura⁴: lo Zoppo risulta oggi il candidato più credibile per un *corpus* omogeneo di originali busti-ritratto in bronzo e terracotta, custoditi in prestigiosi musei internazionali e per i quali è possibile documentare l'origine padovana, attraverso i passaggi di proprietà delle opere o grazie alla comparazione stilistica con quanto ancora si conserva nella città universitaria. Sono ritratti che attestano per Padova, lungo il terzo

1 SCARDEONE 1559, p. 377.

2 MANCINI 1993, p. 69.

3 RIGONI [1936-1937] ed. 1970; SARTORI 1976, pp. 236-237.

4 Cfr. KRYZA-GERSCH in VIENNA 2009, pp. 86-87, cat. I.20; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14.

quarto del XVI secolo, la fortuna di un approccio all'effigie scolpita largamente influenzato da un prototipo di Danese Cattaneo, ma del tutto disinteressato alla lezione di Alessandro Vittoria, che anche grazie ai successi conseguiti come ritrattista stava costruendo il suo primato a Venezia. In buona sostanza, stiamo parlando di uno degli aspetti più autentici della scultura patavina del secondo Cinquecento, di quelli che invitano a parlare di una "scuola"⁵. Con le radici ben piantate nella tradizione toreutica locale, i maestri della città universitaria perseguivano linee di sviluppo autonome rispetto alla pur vicinissima Dominante, in una storia della scultura manierista che sembra correre su un binario parallelo.

Prima di affrontare la questione dello Zoppo ritrattista, conviene ripercorrere la fortuna critica di questo maestro e riesaminare il suo catalogo. Nei primi paragrafi di questo capitolo si tenterà quindi di riordinare il percorso dello scultore, rivendicando la precocità di opere che, poste come sono in un momento più avanzato della carriera, rischiano di far apparire il loro autore davvero ritardatario; nei paragrafi conclusivi verranno invece concentrate le proposte in favore di Agostino come autore di monumenti funerari e di busti-ritratto.

2.1 Stato degli studi, documenti e contesto

Bernardino Scardeone, nel suo elogio pubblicato vivente Agostino, si limita a ricordare dello Zoppo soltanto i telamoni posti entro il 1558 sui due fianchi del monumento di Alessandro Contarini al Santo (figg. 99, 107-108)⁶. L'importanza di quell'intervento appare oggi marginale, soffocato com'è dalle sculture posizionate sul fronte della grandiosa tomba progettata dal Sanmicheli, firmate per giunta da maestri celebri anche perché citati da Giorgio Vasari, come Pietro da Salò e soprattutto Alessandro Vittoria, mentre il nome dello Zoppo non

5 Si pensi all'etichetta di "scuola" spesa da PUPPI 1976 per la pittura padovana degli anni 1540-1570.

6 SCARDEONE 1559, p. 377.

ricorre nelle *Vite*⁷. Ne consegue che per tutta l'erudizione successiva, fin dentro al Novecento, i due schiavi siano rimasti le sole opere dell'artista⁸. Non sarà quindi difficile comprendere il perché della sostanziale estromissione di Agostino dai *Venezianische Bildhauer* di Leo Planiscig o dalla *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi, dove i bronzi oggi concordemente assegnati ad Agostino vengono distribuiti nel catalogo di artisti anche molto diversi tra loro⁹. Nel frattempo si apprese che era stato lo Zoppo a fondere i modelli delle figure di Sansovino per la porta bronzea della sacrestia di San Marco a Venezia, ricevendo quattro pagamenti diluiti fra il 1553 ed il 1563¹⁰. Il mero getto, tuttavia, non poteva dire molto sulla personalità dell'artista, che continuava a rimanere indistinto fra i tanti *nomina nuda* documentati nella cerchia del Tatti. È quanto ad esempio avviene nelle pagine di Tommaso Temanza, e pensanti incertezze nella stessa collocazione cronologica dell'artista emergono tanto in Leopoldo Cicognara quanto nel padovano Napoleone Pietrucci, che lo ritenevano rispettivamente maestro del più anziano Giammaria Mosca (sul cui nome dovremo comunque tornare) ed allievo del più giovane Alessandro Vittoria¹¹. Come per altre figure che animarono il Cinquecento patavino, per veder gettate le fondamenta di un recupero dello Zoppo furono necessarie le ricerche archivistiche di Erice Rigoni¹². La studiosa proponeva di collocare la nascita dello scultore al 1520 circa ed apriva uno spiraglio sulla sua formazione, dando la parola allo stesso Agostino, che nell'ambito di una contesa familiare testimoniava d'aver frequentato la bottega di Guido Lizzaro¹³; il catalogo

7 8.9.

8 Cfr. almeno PORTENARI 1623, p. 403; VIOLA ZANINI 1629, p. 75-76; TEMANZA 1778, p. 266; ROSSETTI 1780, p. 75; MOSCHINI 1817, pp. 40; CICOGNARA 1823-1824, II, p. 172; V, p. 302; SELVATICO 1847, p. 314.

9 Nel volume dello studioso viennese, lo Zoppo compare come fonditore della porta della sacrestia di San Marco a Venezia e come autore dei due schiavi sui fianchi del monumento Contarini, mentre, ad esempio, il *San Pietro* ed il *San Paolo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna vengono attribuiti a Minio. PLANISCIG 1921, pp. 369, 390-391, 449. Adolfo Venturi cita le *Montagne infernali* come opera di Bellano e la *Santa Giustina* della Basilica del Santo come di Pirgotele. VENTURI 1908, p. 494; ID. 1935-1937, I, pp. 443-444.

10 I pagamenti furono pubblicati da ONGANIA 1886, p. 44, doc. 225; ASVe, Procuratie de supra, busta 77, proc. 181, fasc. I, c. 30r.

11 TEMANZA 1778, p. 266; CICOGNARA 1823-1824, V, p. 488; PIETRUCCI 1858, p. 293.

12 RIGONI [1936-1937] ed. 1970; EAD. [1953] ed. 1970, pp. 211-214, doc. IV.

13 ASPd, Notarile, Francesco Cornelio, b. 935, cc. 412r-v.

dell'artista veniva ora ampliato documentando le tre statue (in verità piuttosto deludenti) dell'altare Conti ai Carmini, saldate nel 1540, che sono ad oggi la sua prima opera databile¹⁴; e, soprattutto, venivano pubblicati alcuni fondamentali documenti rogati dopo il 3 marzo 1572, data di morte dello scultore¹⁵.

L'inventario dei beni mobili, che per disposizione testamentaria furono in larga parte destinati alla vendita, offre una fotografia di quanto si poteva trovare nella casa con officina di contrada San Prosdocimo, dove lo Zoppo aveva sempre vissuto ed operato: è sulla base di questa descrizione del fondo di bottega che gli studi successivi hanno potuto ampliare il catalogo dell'artista¹⁶. Fondamentale è anche il fascicolo pergameneo che include l'elenco dei creditori di Agostino¹⁷. Quest'ultima nota attesta la florida attività ritrattistica dello Zoppo, citando i suoi committenti.

Al pari di altri scultori patavini, anche Agostino deve aver sofferto della spiccata predilezione per i maestri forestieri che connota, dopo l'approdo lagunare di Jacopo Sansovino, le scelte del principale committente pubblico di Padova, e cioè la congrega della Veneranda Arca di Sant'Antonio. Nondimeno, lo Zoppo risulta apprezzato nella dimensione privata da un patriziato cittadino spesso legato all'ambiente universitario ed animato da interessi antiquari. Fra i suoi creditori spiccano infatti Marco Mantova Benavides e soprattutto Alessandro Maggi, che lo favorirono nell'ottenimento di incarichi grandi e piccoli: fra questi ultimi andrà ricordata anche la commessa di alari da camino da parte di Sperone Speroni, citati in una lettera del filosofo in cui il Maggi è espressamente menzionato come intermediario¹⁸. Se ne evince pure il carattere poliedrico di una bottega in grado di produrre oggetti assai diversi tra loro e che vanno dalle teste pseudo-antiche alle armature, dai capitelli alle epigrafi

14 ASPd, Notarile, b. 4836, c. 732r, 921r.

15 Il 3 marzo 1572, lo scultore dettava il proprio testamento, morendo il giorno stesso. ASPd, Notarile, b. 4028, c. 579v. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 305. Come ricorda ROSSETTI 1780, p. 238, Agostino fu sepolto nella perduta chiesa delle Maddalene.

16 ASPd, Notarile, b. 4067, c. 195r. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 305-306. Per la disposizione degli oggetti nell'officina dello Zoppo, cfr. BODON 2005, pp. 131-151.

17 Redatta il 27 novembre 1573. ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, cc. 3r-4v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 312-317, doc. III.

18 In una lettera del 1561, lo Speroni invitava la figlia Giulia a contattare Alessandro Maggi, affinché si facesse consegnare i due alari da camino richiesti allo Zoppo. Cfr. LOI 1989, p. 239-240, nr. XV; MANCINI 1993, p. 133, nota 42.

funerarie, dai busti-ritratto ai picchiotti, dalle statue in pietra agli alari ed alle nappe da camino, dai bronzetti alle mazze processionali per le cerimonie accademiche.

Unendo finalmente questo quadro documentario ad un esame stilistico delle ancora poche opere certe, Manfred Leithe-Jasper ha potuto tracciare un profilo coerente dell'artista, dedicando particolare attenzione alla produzione dei piccoli bronzi¹⁹. Nell'unico saggio monografico finora dedicato ad Agostino, lo studioso viennese ha dimostrato la paternità dello Zoppo delle cosiddette *Montagne infernali*, note in cinque versioni di cui solo tre sono sopravvissute all'ultima guerra mondiale (figg. 78, 81-82); dei *Santi Pietro e Paolo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (figg. 133, 137), un tempo nella collezione Obizzi di Padova; e dei tre bronzetti fusi dai modelli del telamone di destra del già citato monumento Contarini (fig. 109): le prime due opere sono citate nell'inventario dei beni mobili dello scultore. Agli studi veniva finalmente restituito uno dei più prolifici artisti del Cinquecento patavino, confuso fino a quel momento con Andrea Riccio, Desiderio da Firenze e Tiziano Minio.

A stretto giro dal saggio di Leithe-Jasper, nuovi ed importanti documenti furono rinvenuti da Antonio Sartori²⁰. Al di là delle molte carte relative agli investimenti immobiliari e fondiari, preziose più che altro per apprendere della floridezza economica dell'artista²¹, fondamentale è un atto del 1545 relativo all'asse ereditario dei Maggi, famiglia ben nota per il pregio delle sue raccolte antiquarie, fra le maggiori della Padova cinquecentesca²². A quel tempo, Alessandro Maggi si trovava in lite coi nipoti, che rivendicavano il possesso di alcuni beni del casato, inclusi oggetti d'interesse artistico. Fra questi compare una testa marmorea antica, oggi dispersa, che allora si pensava effigiasse Tito

¹⁹ LEITHE-JASPER 1975.

²⁰ SARTORI 1976, pp. 236-237.

²¹ A questi possiamo aggiungere gli otto campi ricevuti a garanzia di un mutuo di 100 ducati da parte di Giovanni Maria Caso l'11 ottobre 1549 (ASPd, Notarile, b. 4035, c. 325r-v) ed i diritti sul resto della casa in San Prosdocimo acquistati da Matteo Zoccolario per 138 ducati, 3 lire e 1 soldo il 4 agosto 1559 (ASPd, Notarile, b. 4046, c. 127r-v).

²² ASPd, Notarile, Antonio Villani, b. 827, cc. 204v-211v, *speciatim* 208r-v. Il documento venne pubblicato per la prima volta in SARTORI 1964, pp. 194-195, doc. VIII; cfr. anche *Id.* 1976, pp. 236-237. Per il collezionismo della famiglia Maggi, cfr. almeno BODON 1991; FAVARETTO 2002, pp. 107-108; BODON 2005, pp. 69-121.

Livio. Alessandro l'aveva ricevuta dapprima in prestito dallo zio Antonio, e quindi a titolo definitivo dopo la morte di quest'ultimo, ricavandone un calco in gesso che l'antiquario intendeva far gettare in bronzo dallo Zoppo²³. Dal documento si apprende che lo scultore aveva già eseguito per Alessandro "due altre teste marmoree", pagate col denaro ricavato dalla cessione al patrizio veneziano Girolamo Lion di un non meglio precisato busto²⁴. Anzitutto, esce confermato il sodalizio dell'artista col Maggi, certificato anche dalla nota-crediti di Agostino dove l'antiquario compare, non a caso, per la fattura di una testa bronzea di Cesare; in secondo luogo, viene ribadita l'abilità dell'artista come autore di sculture pseudo-antiche. Già prima che Sartori rendesse noto il documento, Leithe-Jasper aveva d'altro canto contemplato la possibilità che un ritratto bronzeo cinquecentesco del presunto Tito Livio, custodito nel museo di Varsavia (fig. 96), potesse essere dello Zoppo, anche alla luce della sua sicura provenienza padovana²⁵. Sulla scorta del rogito del 1545, Thomas Martin e Giulio Bodon, in modo indipendente l'uno dall'altro, hanno finalmente identificato l'effigie del Muzeum Narodowe con quella che Agostino fuse per il suo mecenate²⁶.

In prospettiva, quell'episodio è importante anche perché costituisce la premessa per il monumento di Tito Livio in Palazzo della Ragione a Padova, datato 1547. Il monumento allo storico latino fu realizzato proprio sotto l'egida del Maggi, che aveva messo a disposizione della città il preteso ritratto liviano, per ricavarne questa volta un busto in marmo: la partecipazione di Agostino all'impresa, fondamentale per comprendere la cultura antiquaria patavina del pieno Cinquecento, era già stata intuita a suo tempo da Erice Rigoni e fu confermata su base documentaria da Sergio Bettini²⁷. Ad ingentilire l'edicola di Agostino, cui

23 BODON 1988, pp. 91-93 ha in un primo tempo proposto di identificare la testa antica in una scultura del Museo Civico di Vicenza (inv. 112), che ben presto però lo studioso ha riconosciuto come cinquecentesca. Id. 1989, p. 75; Cfr. anche Id. 2005, pp. 193-194. Per la precisazione sulla provenienza della scultura, cfr. qui *ultra*, capitolo 2.4.

24 ASPd, Notarile, b. 827, c. 208r. SARTORI 1964, pp. 194-195, doc. VIII; Id. 1976, pp. 236-237; BODON 1988, p. 87; Id. 2005, p. 94.

25 LEITHE-JASPER 1975, pp. 136-137, nota 99. A portare l'attenzione sull'origine padovana della scultura fu BECKER 1890, p. 14-19.

26 BODON 1988, pp. 90-91; Id. 2005, p. 193; MARTIN T. [1988] 1993, pp. 53-54, nota 58.

27 RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 307; BETTINI 1940-1941, p. 27, nota 23. Lo studioso, pur senza riportare la segnatura archivistica, dimostra di conoscere il pagamento del 22

sono oggi giustamente attribuiti tanto gli elementi bronzei quanto il più modesto busto lapideo, fu significativamente Domenico Campagnola, altro artista della scuderia Maggi, già da tempo in rapporto con lo Zoppo e chiamato ad affrescare nel 1552 la cornice pittorica²⁸.

Dobbiamo a Giulio Bodon gli affondi maggiori sul rapporto fra lo scultore ed il Maggi. Il profilo dell'antiquario, che era già stato in parte rischiarato dai contributi di Elda Zorzi, è stato oggetto di ripetuti interventi da parte dello studioso²⁹. Vediamo oggi il Maggi spiccare all'interno di un cenacolo di devoti dell'antichità, che gli riconobbero il ruolo di vero animatore culturale dell'*urbs antenorea*: a lui venne affidata la regia di cruciali iniziative pubbliche come la decorazione pittorica della Sala dei Giganti al Liviano intorno al 1540, il già ricordato monumento di Tito Livio in Palazzo della Ragione nel 1547 e l'allestimento degli apparati per il passaggio da Padova della regina di Polonia Bona Sforza, nel 1556³⁰. Il suo appoggio dev'esser stato quindi imprescindibile per volgere ad Agostino il favore di certa committenza: non può essere casuale che alcuni clienti dello scultore siano menzionati anche dal Maggi nella già citata contesa coi nipoti del 1545, ovvero nel suo trattato di numismatica, compilato anche grazie agli incoraggiamenti di Pietro Bembo, rimasto manoscritto e pervenutoci limitatamente al primo volume³¹. Allo stesso modo, è significativo che i due colleghi artisti che di solito accompagnano lo Zoppo nei documenti siano a loro volta dei protetti dell'antiquario: il già citato pittore Domenico Campagnola ed il medaglista Giovanni da Cavino. Di quel sodalizio testimoniano anche i versi pavani di Giambattista Maganza, a lungo sfuggiti alla

settembre 1547 in favore di Agostino, registrato nella Cassa della Città (ASPd, Cassa della città, b. 193, alla data). Il nome dello Zoppo compare anche nella scheda di SEMENZATO (in PADOVA 1976, p. 139, cat. 104), ma per un più preciso riferimento al documento d'archivio è necessario attendere BRESCIANI ALVAREZ in PADOVA 1980, pp. 282-283, cat. 13.

28 Cfr. almeno SACCOMANI 1980, p. 70; EAD. 1998, p. 590.

29 Cfr. almeno ZORZI 1962; BODON 1991; ID. 2005, pp. 69-121.

30 Nello stesso 1556, fu inoltre chiesto ad Alessandro di sovrintendere al restauro degli affreschi del Palazzo della Ragione (SPIAZZI 1998, p. 69). Per la cerchia del Maggi, cfr. almeno BODON 2005, pp. 127-128. Per la Sala dei Giganti, cfr. ora ID. 2009; a ricordare Alessandro come estensore del programma iconografico è SCARDEONE 1559, p. 250. Per gli apparati, progettati da Michele Sanmicheli sotto la regia erudita del Maggi, cfr. almeno DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 374-375, cat. 88 (con bibliografia precedente).

31 MAGGI DA BASSANO; ZORZI 1962.

critica, ma non a Vincenzo Mancini³². In una canzone dedicata a Parrasio Michiel, pubblicata nel 1562 all'interno del secondo volume de *Le Rime*, Maganza racconta d'aver donato ad Agostino una partita di ottimo pesce, che lo scultore avrebbe consumato con gli amici Cavino e Campagnola³³. Più che aprire su possibili contatti vicentini per lo scultore, quei versi sono eloquenti delle frequentazioni padovane di Maganza e Michiel³⁴. Altri pittori compaiono nella nota dei creditori dello Zoppo, fra cui Cornelio Campagnola, figlio di Domenico, e Paolo Pino, che nel 1565 aveva eseguito la pala dell'altare Urbino in San Francesco Grande. Entrambi avevano contratto debiti per alcune derrate di gesso³⁵.

Veniamo invece ai due sodali patavini dello Zoppo: i committenti di Cavino e quelli dello scultore finiscono in molti casi per sovrapporsi e, come vedremo, i personaggi immortalati di profilo nei conii del primo trovano talvolta un riscontro tridimensionale nei busti del secondo; quanto al rapporto col Campagnola, è interessante anche il comune ricorso al notaio Rocco dalla Sega, che nel 1564 annotava fra le sue carte il dolore per la morte del pittore³⁶. Fra i suoi rogiti mi sono imbattuto in un curioso lacerto di esercizio grafico di tono davvero campagnolesco, con uno scorcio di paese forse tracciato dallo stesso dalla Sega³⁷.

A conclusione di questa panoramica sugli studi dell'ultimo quarantennio, ricaviamo che il nome dello Zoppo è oggi associato soprattutto alla produzione di bronzetti e di teste all'antica, tema sul quale in tempi molto recenti è tornata

32 MANCINI 1999, p. 87.

33 MAGAGNÒ-MENON-BEGOTTO [1562] ed. 1570, p. 55.

34 La parentesi padovana di Michiel è nota almeno a partire dalla mostra dal 1976. Cfr. OLIVATO in PADOVA 1976, pp. 87-88. Per Parrasio nella nota-crediti di Agostino, ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 3v. Per Maganza a Padova, cfr. MARINELLI 2008, pp. 212-213.

35 Per la pala di Paolo Pino, cfr. almeno SESLER 1983, pp. 133-134. Per i contatti padovani del pittore e trattatista, che coinvolgono anche Alvise Cornaro e Marco Mantova Benavides, cfr. PUPPI 1992; MANCINI 1994; ID. 1995, pp. 119. Per i due pittori nella nota-crediti dello Zoppo, cfr. ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 3v; MANCINI 1999, p. 90, nota 47. È lecito immaginare che il gesso servisse ai pittori per realizzare modelli tridimensionali da tenere in bottega. Per una diversa ipotesi circa l'impiego del materiale, cfr. MANCINI 1994, p. 84, che pensa all'esecuzione di cornici.

36 SARTORI 1988, p. 1540, nr. 18.

37 ASPd, Notarile, b. 4031, c. 458v.

Victoria J. Avery³⁸. Un capitolo tutto da esplorare, invece, è quello del suo approccio alla *modern likeness*, quell'attività di ritrattista di giuristi e studiosi contemporanei attestata dai documenti, ma ancora in attesa di un'analisi specifica. Da questo recupero potrebbe uscire mitigato il recente giudizio negativo di Manfred Leithe-Jasper, secondo il quale le opere di Agostino “solo raramente giungono oltre un'aurea mediocrità”³⁹. La discontinua qualità del suo catalogo, in ogni modo, potrebbe leggersi anche sullo sfondo dell'alto numero di aiuti che popolava la bottega di contrada San Prosdocimo, che documenti alla mano risulta la più affollata della Padova cinquecentesca. Non può essere casuale che di Agostino ci siano pervenuti ben tre contratti di apprendistato e che alla sua morte lo scultore fosse ancora circondato da collaboratori attorno ai quali è impossibile costruire un catalogo⁴⁰. Resta d'altro canto da capire se bronzi come le ruvide *Montagne infernali* possano ad esempio nascere nello stesso arco di tempo delle più ammanierate figure sul monumento di Tito Livio.

2.2 La data di nascita e gli esordi dello Zoppo

Dai documenti in nostro possesso, possiamo in primo luogo arretrare di quasi un decennio la data di nascita dello scultore, che nel saggio d'apertura di Erice Rigoni veniva ipoteticamente fissata al 1520. Lo Zoppo, figlio di un Giovanni Andrea, lapicida d'origine bresciana⁴¹, dovette rimanere presto orfano o comunque entrare molto giovane in una vivace officina padovana, seguendo un percorso formativo piuttosto diverso da quello del padre. Sarà bene ripartire dalla deposizione rilasciata da Agostino al notaio Francesco Cornelio il 27 ottobre 1553, nell'ambito della lite che separava gli eredi del merciaio Angelo Petrobelli e Francesco Lizzaro, figlio del fonditore Guido e quindi fratello del da

38 AVERY V. J. 2007², pp. 95-103.

39 LEITHE-JASPER 2001.

40 Cfr. ASPd, Notarile, Rocco dalla Sega, b. 4035, c. 30r-v; b. 4041, cc. 454r-v, 455; ASPd, Notarile, Aurelio Colombina, b. 5060, cc. 207r-v. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 308-309. Del tutto misteriosi rimangono ad esempio Antonio da Collalto e Pompeo di Gualtiero dell'Arzere, che citeremo più oltre.

41 Cfr. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 303-304.

poco scomparso Tiziano Minio. Francesco pretendeva la restituzione di alcuni beni sottratti dalla casa paterna per iniziativa del Petrobelli, che tanti anni prima era stato tutore suo e dei suoi fratelli. Nel 1536, infatti, gli orfani di Guido persero anche la madre: il solo Minio aveva a quel tempo raggiunto la maggiore età, mentre tutti gli altri furono posti sotto la tutela legale di Angelo, amico di famiglia e loro vicino di casa⁴².

Come persona informata dei fatti, venne chiamato a deporre anche lo Zoppo. Dalle sue parole apprendiamo anzitutto dei rapporti non sempre armonici col defunto Minio, al quale Agostino non aveva ancora perdonato alcuni compensi mai liquidati, nell'ambito di non meglio precisate collaborazioni; ma soprattutto, il nostro scultore rammenta i suoi esordi nella bottega del Lizzaro, dove lo Zoppo aveva operato come fonditore di pettini per la cardatura, apprendendo l'arte della toreutica. Tale frequentazione viene descritta come un vero apprendistato: l'artista dichiara d'aver conosciuto a fondo Minio, perché avevano “praticato *assai* assieme quando io *staseva* cum suo padre”⁴³. Ora, se consideriamo che Guido Lizzaro morì certamente nel 1528, l'anno di nascita dello Zoppo dovrà subire un sensibile arretramento⁴⁴.

Un documento finora ignorato, forse anche perché pubblicato in posizione defilata fra le migliaia di atti raccolti nel monumentale Archivio Sartori, ci assicura dopotutto che “Magister Augustinus lapicida, filius quondam magistri Iohanni Andree, habitator Padue in contrada Sancti Prosdocimi”, fosse già abilitato a testimoniare il 23 novembre 1537⁴⁵: alla stesura del rogito, lo Zoppo doveva aver già compiuto venticinque anni. La sua data di nascita cadrà allora nel 1512 o poco prima; anche se probabilmente non molto tempo avanti, dal momento che il 6 dicembre 1539 il capitolo del duomo lo considerava ancora un “*prudens iuuenis*”⁴⁶.

L'età propizia per venir messi a bottega si aggirava a quel tempo sui quattordici

42 Cfr. EAD. [1953] ed. 1970, pp. 203-204, 211-214, doc. IV.

43 ASPd, Notarile, Francesco Cornelio, b. 935, cc. 412r-v.

44 Per la data di morte di Guido Lizzaro, cfr. RIGONI [1953] ed. 1970, pp. 201, 211-212, docc. III-IV.

45 ASPd, Notarile, b. 941, c. 65r-v. SARTORI 1989, p. 230.

46 ASPd, Notarile, b. 4836, c. 921r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 303, nota 7.

anni⁴⁷. È allora possibile che lo Zoppo sia entrato nella fucina di Guido alla metà degli anni Venti, imparando i rudimenti della toreutica al fianco di Minio, che nacque verso il 1511 ed è quindi all'incirca suo coetaneo. A quel ristretto torno d'anni risale la visita di Marcantonio Michiel alla casa del Lizzaro, dove, com'è noto, il patrizio veneziano ebbe modo di ammirare cinque modelli in terracotta, tutti di Giammaria Mosca, fra cui quello del *Miracolo del bicchiere* destinato alla cappella di Sant'Antonio⁴⁸. Il Mosca era intimo di Guido e s'era avvalso già nel 1516 della sua collaborazione per gettare in bronzo la *Decollazione del Battista*, oggi nel duomo di Padova⁴⁹. Le carte relative al *Miracolo*, il quinto rilievo in ordine di tempo dei nove previsti per la cappella di Sant'Antonio, confermano il rapporto tra il fonditore e lo scultore. Nella contabilità della Veneranda Arca di Sant'Antonio, Guido è infatti registrato nell'ottobre 1527 per aver prestato al Mosca un anonimo "fattor"⁵⁰. Non sorprende allora incontrare, subito dopo la morte del Lizzaro, i due giovanissimi Minio e Zoppo fra i garzoni attivi sul *Miracolo* di Giammaria: quest'ultimo doveva aver accolto in bottega i due giovani 'orfani' del fonditore suo amico.

Alle date 15 giugno 1528 e 22 febbraio 1529 vengono registrati i compensi di un "garzon" denominato "Tician", nel quale Anne Markham-Schulz ha giustamente riconosciuto Minio⁵¹; il 17 marzo 1528, tuttavia, aveva già fatto capolino un "Agostino suo lavorante": questo nome ha suscitato scarso interesse nella letteratura, ma si riferisce senza dubbio allo Zoppo, imponendosi come la più antica attestazione dello scultore⁵². Il Mosca era comunque in procinto di abbandonare la città natale per trasferirsi in Polonia dopo l'aprile 1529,

47 Francesco de Surdis, ad esempio, venne affidato al magistero di Agostino Zoppo nel 1549 all'età di quattordici anni. Cfr. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 308. ASPd, Notarile, Rocco dalla Sega, b. 4035, cc. 30r-v.

48 MICHIEL ed. 1800, pp. 26-27.

49 Per la datazione della visita di Marcantonio Michiel alla bottega di Guido Lizzaro, cfr. SCHMITTER 2003, pp. 565-566; per la *Decollazione* di Mosca, che si reputa fusa da Guido nel 1516 sulla base di un documento non ancora rintracciato e noto a ROSSETTI (1780, p. 147), cfr. MARKHAM SCHULZ 1998, p. I, pp. 23-24; DE VINCENTI in PADOVA 2001, p. 230, cat. 62.

50 AdA, reg. 391, c. 69; MARKHAM SCHULZ 1998, I, p. 197, doc. 5.

51 AdA, reg. 392, c. 76; 394, c. 62. I documenti sono stati pubblicati da MARKHAM SCHULZ 1998, p. I, pp. 34-35, 200-202, docc. 7-8. Il 28 gennaio 1528, Guido Lizzaro firmò inoltre la fideiussione del nuovo accordo fra la congrega dell'Arca e Giammaria Mosca. ASPd Notarile, b. 2709, cc. 60r-61r. *Ibid.*, I, pp. 198-199, doc. 6.

52 AdA, reg. 392, c. 76.

lasciando addirittura che fosse il lombardo Paolo Stella a portare a termine quell'importante incarico⁵³. La frequentazione da parte di Agostino dell'officina del Mosca dovette quindi protrarsi, nell'ipotesi più estensiva, per poco più di un anno.

Nel 1532, Minio e lo Zoppo ricompaiono ormai ventenni nello stesso cantiere antoniano, passato ora sotto la guida di Giammaria Falconetto. Le loro strade, però, si sono ormai separate: il più dotato ed intraprendente Minio è sui ponteggi della volta della cappella del Santo, a modellare lo stucco in compagnia dei figli di Falconetto e soprattutto di Silvio Cosini (fig. 63): da questo momento, la sua carriera decolla e quando sul finire del decennio il cantiere della volta antoniana si trasferirà sull'altra sponda di contrada del Santo, in casa di Alvise Cornaro, Tiziano è già lo specialista padovano della decorazione a stucco (figg. 67-68)⁵⁴; Agostino, invece, in quel 1532 è ancora confuso nella schiatta di lavoranti assoldati per incarichi non meglio precisati, operosi sulla facciata della cappella. Se non altro, lo Zoppo era in buona compagnia, perché fra tanti scalpellini senza fama spiccano anche Andrea da Valle e Vincenzo Grandi⁵⁵.

2.2.1 Un esordio “riccesco”?

Agostino aveva quindi appreso l'arte di fondere il bronzo nella bottega del Lizzaro ed i rudimenti della scultura in pietra nel cantiere del sacello di Sant'Antonio, frequentando per qualche tempo il Mosca. È necessario però attendere la fine del quarto decennio per trovarci di fronte alla sua prima opera documentata. L'interesse del giurista Pietro Conti per la cappella designata ad accoglierne le spoglie ai Carmini è stato illuminato, come abbiamo detto, da Erice Rigoni. Il 28 novembre 1539, il lapicida Bartolomeo Cavazza da Sossano

53 Per la vicenda del rilievo, affidato al Mosca nel 1520, lasciato da lui incompiuto nel 1528 e terminato l'anno successivo da Paolo Stella, cfr. MARKHAM SCHULZ 1998, p. I, pp. 55-60, 193-204.

54 Cfr. da ultimo SIRACUSANO 2011.

55 AdA, reg. 397, c. 91r; SARTORI 1976, p. 236.

ed il nostro Agostino vennero incaricati di realizzare un altare dedicato ai Santi Alberto, Giobbe e Sebastiano, del cui compenso i due associati potevano dirsi soddisfatti il 23 dicembre 1540 (fig. 87)⁵⁶. Il più esperto collega vicentino, noto anche per aver accolto in bottega un tredicenne Andrea Palladio nel 1521⁵⁷, doveva accompagnarsi abitualmente allo Zoppo allo scadere del quarto decennio del secolo. Il 2 aprile 1539, infatti, Agostino aveva testimoniato al contratto d'affitto d'una casa con bottega di proprietà del Cavazza, che veniva ora assegnata ad un altro e più agguerrito duo di concorrenti sulla scena padovana: Tiziano Minio ed Andrea da Valle⁵⁸. Il rapporto col Cavazza, in ogni modo, fu duraturo, se quest'ultimo compare fra i testimoni ad un rogito che riguarda lo Zoppo ancora nel 1556⁵⁹.

Con disposizione testamentaria del 1541, ad altare terminato, Pietro Conti aveva fatto affrescare il catino absidale del suo sacello, forse rivolgendosi a Stefano dell'Arzere⁶⁰. Il contesto in cui l'ancona sorgeva, in ogni modo, è perduto, e l'altare ha lasciato nel 1799 la cappella Conti, la quinta di sinistra, per accasarsi nella sua ubicazione attuale, sul lato destro dell'aula⁶¹. Quanto al committente, un'inedita fonte contemporanea ce lo descrive come membro del ramo familiare "di Vicenza, quali portano la stessa arme di quelli di Padoa. Fu in legge dottor et visse assai tempo. Ebbe per moglie una sorella delli nobili Papafava da San Zuanne, et nel 1555 nel tempo di peste morì, et senza niuna pompa nella chiesa de li Carmini fu sepolto ne la sepoltura per lui fatta insieme con una magnifica capella"⁶². Si tratta insomma di un primo contatto fra l'artista ed il mondo dei giuristi del collegio di Padova, che incontreremo nella disamina sui ritratti.

Una lettura stilistica delle tre statue di Agostino, raffiguranti i santi titolari

56 ASPd, Notarile, b. 4836, c. 732r, 921. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 311-312, doc. I-II.

57 Cfr. almeno BATTILOTTI 1980, p. 169.

58 ASPd, Notarile, Rocco dalla Sega, b. 4031, c. 1r. RIGONI 1939, pp. 39-40.

59 ASPd, Notarile, Rocco dalla Sega, b. 4041, cc. 454r-v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 308.

60 Cfr. GASPAROTTO C. 1955, p. 302.

61 RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 301.

62 *Fragmenti...*, c. 367. Negli *Acta graduum* dello Studio patavino troviamo citato più volte Pietro. Come scolaro compare una prima volta il 12 marzo 1505, quanto testimoniò al dottorato di Antonio Porcellini (*Acta graduum* 1501-1550, pp. 130-131, nr. 380). Il 14 dicembre 1512 si laureò dottore in diritto civile (*Ibid.*, pp. 230-231, nr. 663). Dal 1529 lo ritroviamo con la carica di priore del collegio dei giuristi (*Ibid.*, p. 141, nr. 1549).

dell'altare, è stata affrontata dal solo Manfred Leithe-Jasper, che ha giustamente rilevato come a queste date lo scultore avesse filtrato ben poco delle novità di Jacopo Sansovino⁶³. Il *San Sebastiano* fa pensare alla conoscenza della tomba Nicesola nel duomo veronese: tuttavia, rispetto al martire dello scultore toscano, quello dello Zoppo si presenta rigido ed impacciato nella posa quasi colonnare. Possiamo rilevare in queste statue, come fece lo studioso austriaco, il persistere del classicismo dei rilievi antoniani commissionati prima dell'approdo del Tatti in Laguna. Anche sulla scorta dei documenti più sopra discussi, i riferimenti culturali dello Zoppo andranno però orientati, anziché in direzione di Antonio Minelli, verso Giammaria Mosca. Anche se la frequentazione della sua bottega dovette consumarsi in un arco di tempo circoscritto, i volti dei santi ai Carmini serbano nell'accorato patetismo la memoria della lezione di Giammaria: ed è più precisamente ad alcuni passaggi del *Miracolo del bicchiere* che fanno pensare quei grandi occhi spalancati sotto una fronte aggrottata o quelle bocche schiuse a lasciar intravedere i denti.

La 'timidezza' qui palesata dallo Zoppo, artista ormai prossimo ai trent'anni, fotografa bene la situazione di una scultura padovana ancora in cerca di linee di sviluppo definite. Il *Miracolo del bambino Parisio* di Sansovino era già stato installato nella cappella del Santo nel 1536⁶⁴; e se cogliamo oggi il valore avanguardistico delle decorazioni a stucco della volta antoniana (1532-1533) e dell'Odeo Cornaro (*post* 1537-*ante* 1542), possiamo nondimeno imbatterci, nel decennio 1540, in opere attardate come il pur ambizioso sepolcro Riario (figg. 27-29), già nel capitolo dei frati, o in queste deludenti statue di Agostino⁶⁵.

Uno Zoppo ancora rivolto agli esempi del primo Cinquecento ci porta a fare qualche ipotesi in merito al suo esordio. È pur vero che il favore di Alessandro Maggi per Agostino e l'amicizia con Giovanni da Cavino sono attestati solo a partire dal 1545. Nondimeno, il rapporto dello scultore col Campagnola, altro

63 LEITHE-JASPER 1975, p. 117.

64 Il rilievo col *Miracolo del bambino Parisio*, iniziato da Antonio Minelli, fu realizzato da Jacopo Sansovino, che per questo incarico compare sul libro paga della congrega dell'Arca fino al 1536. Cfr. GONZATI 1852-1853, I, p. CIV, doc. XCVIII; BLAKE MCHAM 1994, pp. 52-54, 213-216; PIZZO 1990, p. 159; BOUCHER 1991, I, pp. 94-95; II, 336-337, cat. 29.

65 Per il sepolcro Riario, cfr. scheda 8.2.

artista della scuderia Maggi, era già saldo nel 1539⁶⁶. Se consideriamo poi che il pittore era “compare de maestro Guido” Lizzaro, che tenne Agostino in bottega, non sarà azzardato far scoccare l'amicizia con Domenico in date più precoci⁶⁷. Viene allora da chiedersi se il giovane Zoppo non avesse potuto beneficiare della fiducia del Maggi fin dagli esordi, nel decennio 1530. Mi spiego: nella pur nutrita bibliografia sul monumento di Tito Livio, che alla metà del secolo dà corpo al sodalizio Maggi-Zoppo-Campagnola, consacrando pubblicamente lo scultore, sembra che al solo Charles Davis non sia sfuggito il nesso col sepolcro di Andrea Riccio⁶⁸, per il quale non disponiamo di una data certa, ma che è lecito immaginare eseguito non molto tempo dopo il 1532. Eppure, sarà sufficiente uno sguardo al purtroppo frammentario monumento del maestro trentino per accorgersi che l'edicola liviana ne ricalca lo schema (figg. 76-77). Dell'esecuzione della tomba del Riccio si fecero carico per l'appunto Giovanni da Cavino ed Alessandro Maggi, esecutori testamentari dell'artista⁶⁹. Ciò che resta di cinquecentesco nel monumento del plastificatore si riduce di fatto alla sezione mediana, incentrata sulla grande lastra con l'epigrafe. La struttura ad arco di trionfo che inquadra il testo è impostata su due coppie di lesene con rozzi capitelli compositi. Negli intercolumni, dove l'edicola liviana presenta nicchie abitate da bronzetti, troviamo due goffi putti con le faci rovesciate e due cartelle; la trabeazione presenta un fregio pulvinato, eminente nei due segmenti terminali, secondo linee che saranno riprese alla lettera nell'omaggio allo storico latino. Com'è noto, il progressivo smembramento della tomba cominciò nella seconda metà del Settecento. Collocato com'era in un luogo estremamente visibile ed accessibile, quale la facciata della chiesa di San Giovanni di Verdara, il medaglione bronzeo col profilo del dedicatario scomparve già prima della soppressione dell'ordine dei canonici lateranensi nel

66 Il 16 settembre 1539, Agostino è testimone all'atto con cui il pittore nomina sua procuratore Odorico Orobelli nella riscossione di un suo credito. ASPd, Notarile, Rocco dalla Segà, b. 4031, c. 25r. COLPI 1942-1954, p. 108, doc. II.

67 DA CORTE, cc. 236v, 288v; LAZZARINI 1927; PUPPI 1974, p. 313.

68 DAVIS 2007², p. 274.

69 Per il testamento in volgare di Andrea Riccio, rogato l'8 marzo 1532, cfr. RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 230-231, doc. I. Per il testamento latino, cfr. ASPd, Notarile, b. 827, c. 209r; SARTORI 1964, pp. 194-195, doc. VIII; Id. 1976, p. 236-237; BODON 2005, pp. 124-125.

1783⁷⁰. Nel 1829 vennero asportati altri elementi non meglio precisati, da identificare forse nel coronamento, e a quel tempo ci fu chi ventilò il nome dell'abate Roberti quale responsabile del furto del medaglione, forse anche perché il canonico bassanese aveva provveduto ad aggiudicarsi il busto Bonamico di Cattaneo (fig. 38), un tempo nella medesima chiesa di San Giovanni di Verdara⁷¹. Al pari dell'edicola Bonamico, anche il monumento in oggetto pervenne infine, nel 1871 ed in stato frammentario, nel chiostro del noviziato in Sant'Antonio⁷².

La fattura del profilo bronzeo del Riccio, mai più rintracciato, viene attribuita a Giovanni da Cavino per la prima volta nella guida di Giambattista Rossetti del 1765⁷³. Quanto all'epitaffio, le fonti ne riconducono il testo al canonico Girolamo Negri, altro sodale del Maggi⁷⁴. Senza voler conferire alla modesta e lacunosa tomba particolari pregi artistici, non sembra azzardato immaginare un coinvolgimento come lapicida (e, forse, come fonditore del medaglione) del giovane Zoppo, per l'ambito di committenza che abbiamo evocato e per le assonanze col monumento di Tito Livio, opera documentata del nostro scultore nel decennio successivo. Nel 1532, data di morte del Briosco, Agostino aveva già compiuto vent'anni e l'ipotesi di un suo esordio in quell'impresa potrebbe dare un senso nuovo alla cronologia ed alla lettura stilistica di alcuni suoi bronzetti.

2.2.2 I bronzetti giovanili

L'arretramento della data di nascita e dell'esordio dello scultore permette di inquadrare meglio le *Montagne infernali*. Ad un primo sguardo, tali opere

70 Il tondo, com'è noto, era già sparito al tempo della terza edizione della guida di ROSSETTI 1780, p. 183.

71 SARTORI 1988, p. 1546, nr. 14. I notabili patavini, a seguito di questa seconda asportazione, decretarono di trasferire dopo il 1829 il sepolcro all'interno della già soppressa chiesa.

72 Id. 1963, pp. 88-90, doc. VIII.

73 ROSSETTI 1765.

74 La notizia si ricava da MORELLI (in MICHIEL [ed. 1800], pp. 92-93, nota 3). L'abate apprendeva della paternità dell'epigrafe grazie ad un manoscritto di Desiderio del Legname allora consultabile presso il convento di Sant'Agostino. Per Girolamo Negri, cfr. scheda 8.11 e *ultra*.

sembrano rientrare nell'alveo di quella produzione toreutica padovana di metà Cinquecento descritta di recente, in modo forse ingeneroso, come “eminentemente epigonale”: quasi ad incolpare la gran parte delle officine di Padova d'essere ancora arenate nella stanca ripetizione delle invenzioni d'inizio secolo⁷⁵. È pur vero che al 1532 ed al 1545 risalgono le uniche attestazioni relative all'attività di Desiderio da Firenze, ma la validità dell'etichetta di “falsario del Riccio” affibbiata a quello scultore è ancora tutta da dimostrare⁷⁶. Al di là del problema filologico legato al bronzista d'origine toscana, i modelli del Briosco vennero davvero fusi e diffusi anche dopo la scomparsa del maestro trentino. Tali manufatti dovevano risultare appetibili sia alla committenza cittadina sia a quanti, fra professori e studenti, giungevano nella Padova universitaria da paesi lontani. Lo dimostrano le sfingi, i satiri ed i bruciatori di essenze dipendenti dagli esempi di Severo da Ravenna o del Riccio, ma di certo fusi dopo la morte di quei due artisti e connotati da stemmi di famiglie come i San Bonifacio o i Capodivacca; per altro verso, analoghi oggetti sono documentati già in antico in collezioni nobiliari parigine o viennesi⁷⁷.

Le opere certe del nostro scultore assicurano però l'adesione dello Zoppo ai modi sansovineschi già alla metà del decennio 1540, al tempo del monumento di Tito Livio. Possiamo pertanto mantenere le *Montagne infernali* nel catalogo di Agostino solo se poniamo la loro esecuzione in date precoci. Manfred Leithe-Jasper ha riconosciuto questi bronzetti, a lungo dibattuti fra Bellano ed il Riccio, fra gli oggetti inventariati nella bottega di contrada San Prosdocimo⁷⁸. Nel documento compaiono infatti “due montagne con molte figurine et altre cosette di bronzo al numero di 28, tutte differenti”, seguite da “due altre montagne di bronzo con le sue figure”⁷⁹. Queste ultime coincidono secondo lo studioso coi due esemplari approdati nel 1953 al Victoria and Albert Museum di Londra⁸⁰; il

75 KRAHN 2003, p. 23.

76 JESTAZ 2005; cfr. le obiezioni in proposito di LEITHE-JASPER 2008, pp. 159-163.

77 Cfr. ad esempio GASPAROTTO D. 2008, p. 92.

78 LEITHE-JASPER 1975, pp. 124-133.

79 ASPd, Notarile, 4067, c. 202v. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 305-306.

80 L'esemplare inventariato A.63-1953, privo della figura di *Ercole*, ha una provenienza dalla collezione Cook. Quello A.62-1953 è lacunoso anche di parte dell'*Arpia* apicale, di una testa di *Cerbero*, del *Sisifo* e della *Alceste*. Venne reso noto da POPE-HENNESSY 1953, dopo l'acquisto da parte del museo inglese.

computo complessivo di ventotto figurine delle prime due *Montagne* inventariate ha invece permesso la loro precisa identificazione nella coppia di bronzi proveniente dalla raccolta Figdor di Vienna e scomparsa nell'ultimo conflitto mondiale, quando si trovava nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino⁸¹. Una quinta versione, un tempo nell'abbazia cistercense di Heiligenkreuz presso Vienna, e poi nella raccolta Delmar di Budapest, si trova ora nel museo di quella città. L'esemplare ungherese, che ha goduto di una discreta fortuna espositiva, veniva associato da Leithe-Jasper alla bottega dello Zoppo e datato allo scorcio del Cinquecento, anche se un'esecuzione così tarda sembra oggi poco credibile e lo scarto qualitativo rispetto agli altri esemplari meno evidente⁸².

Le *Montagne* sono ben note alla critica e non giova riesaminare in dettaglio la loro iconografia, la funzione e la vicenda attributiva. Per il primo aspetto, si può rinviare al classico contributo di Ragna Enking, che associava queste visioni dell'oltretomba pagano a fonti come le *Metamorfosi* di Ovidio e l'*Eneide* di Virgilio, pur non riprese alla lettera⁸³; ci piace inoltre ribadire il nesso istituito da John Pope-Hennessy con le edizioni illustrate del testo ovidiano pubblicate a Venezia allo scadere del Quattrocento⁸⁴. Si tratta insomma di opere che, per i rimandi dotti, dovevano risultare appetibili ai cultori padovani dell'antico, fra i quali è quasi scontato ricordare il solito Maggi. Quanto alla funzione, i bronzetti sono paragonabili ad un coperchio di turibolo, da porre al di sopra di un recipiente dove venivano bruciate le essenze: in uno dei due esemplari londinesi, sbucano ancora piccoli tubicini dalle bocche delle *Erinni* e dell'*Arpia* sommitale. La montagna del Tartaro, brulicante di figure dall'espressività

81 Ma per una lettura diversa della voce inventariale, cfr. CANNATA in PADOVA 2001, p. 204, cat. 50. Andrà forse ripensata l'ipotesi dello studioso, secondo cui la cifra "28" andrebbe riferita a singoli bronzetti indipendenti dalle *Montagne infernali*.

82 Cfr. ora BODON in TRENTO 2008, pp. 332, cat. 44. Lo studioso propende per l'attribuzione del pezzo ungherese allo Zoppo, senza chiamare in causa la bottega. Nondimeno, la datazione proposta, posteriore al 1550, sembra comunque troppo avanzata.

83 Nel complesso, le cinque versioni, tutte differenti l'una dall'altra, offrono un campionario di punizioni esemplari derivate dal mito classico in voluta contrapposizione con la virtuosa Alceste. Quest'ultima, in premio dei suoi meriti di moglie fedele ed esemplare, riemerge dal Tartaro e viene scortata da Ercole attraverso la porta degli Inferi. ENKING 1941. PLANISCIG 1927, pp. 155-158 pensava erroneamente all'Inferno dantesco come fonte letteraria.

84 POPE-HENNESSY 1954, p. 9. Cfr. HENKEL 1926-127, p. 68, fig. 9.

bestiale, doveva suscitare un misto di terrore e sorpresa alla fuoriuscita dei vapori.

La spola attribuita fra Bellano e Riccio, durata per quasi tre quarti di secolo, dimostra l'impossibilità di una cronologia al 1550 o persino posteriore, se ricordiamo che lo Zoppo fuse l'*Eternità* e la *Minerva*, già orientate sul Sansovino della Loggetta, nel 1547 (figg. 103-104). Aveva ragione Leithe-Jasper a collocare le *Montagne* nel primo tempo di Agostino, ma questo significa oggi immaginare un'esecuzione nel quarto decennio del secolo. Appare ancora fresca, nei *Titani* e nelle *Erinni* che si agitano fra le asperità rocciose, la memoria dei patriarchi e dei demoni della *Discesa di Cristo al Limbo* sul candelabro pasquale del Riccio, ovvero della scena di identico soggetto già sull'altare Maffei in Sant'Eufemia a Verona ed oggi al Louvre⁸⁵.

Per le sole *Montagne* andate perse a Berlino si può accogliere una data più prossima alla metà del secolo: i robusti conci a bugnato che incorniciano la porta dell'Ade, di gusto già manierista, non richiedono però una cronologia troppo avanzata. Si può pensare alla ricezione degli esempi d'ordine rustico fatti incidere nel 1537 per il *Quarto libro* di Serlio, che peraltro era stato a Padova come ospite di Alvise Cornaro⁸⁶; o forse, con riscontri ancora maggiori, è ipotizzabile la conoscenza delle finestre e delle porte della Villa dei Vescovi a Luvigliano, realizzate a seguito dell'intervento di Giulio Romano sulla fabbrica del cardinal Pisani, recentemente documentato al 1542 (figg. 78-79)⁸⁷.

Ciò che più conta ai fini del nostro discorso, è che l'elemento riccesco sia solo un punto di partenza, che viene poi rielaborato ed anzi stravolto secondo modi del tutto personali, forse poco gradevoli ai nostri occhi perché ruvidi ed alquanto sgrammaticati: proprio per la loro scomposta espressività le *Montagne* venivano negate a Riccio ed indirizzate verso Bellano da Pope-Hennessy, che parlava di "sublime disregard for the classical canon or for aesthetic effect"⁸⁸. La

85 Cfr. GASPAROTTO-GIACOMELLI 2009.

86 Cfr. almeno BRESCIANI ALVAREZ 1980, p. 52.

87 Il rinvenimento, merito di Guido Beltramini, è stato presentato in un intervento dal titolo *Giulio Romano, il cardinale Francesco Pisani e villa dei Vescovi a Luvigliano*, in occasione del convegno *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, tenutosi nel Teatro Bibiena di Mantova dal 28 al 30 maggio 2009.

88 POPE-HENNESSY 1953, p. 10.

predilezione per le superfici ruvide e per un registro iper-espressivo, abbracciato fin dagli esordi, sarà una costante dello Zoppo bronzista e, come vedremo, ritrattista.

Spunti di riflessione vengono dal *Sisifo*, presente solo negli esemplari di Londra e Berlino, che nel caricare il masso sulla spalla riprende in modo puntuale un'invenzione di Severo da Ravenna: l'*Atlante*, noto in più esemplari (figg. 80-81)⁸⁹. Si comprende allora come anche per lo Zoppo si apra la possibilità dell'esecuzione di bronzetti da più antichi modelli altrui. Lascia tuttavia perplessi l'attribuzione ad Agostino della lucerna del Metropolitan di New York, derivata da un tipo d'acrobata molto replicato, forse ideato a sua volta dallo stesso Severo: non ravvisiamo infatti particolari assonanze fra il bronzetto americano e le espressive figure delle *Montagne infernali*⁹⁰. Per il viso deformato da una smorfia e la ruvida conduzione delle ciocche di capelli ha maggiori possibilità d'entrare nel catalogo dello Zoppo la lucerna Vok, a sua volta derivata da una tipologia d'acrobata molto fortunata⁹¹. In questo contesto, credo vada recuperato anche il *Vulcano* che Planiscig dava a Riccio, già in collezione Le Roy ed oggi al Musée des arts décoratifs di Parigi, e già accostato dubitativamente allo Zoppo (fig. 83). Patrick M. De Winter ne ha invece proposto comprensibilmente il riferimento a Severo da Ravenna, anche per la base triangolare tipica di quel maestro. La mimica spastica, il modellato compendiario dei muscoli, la conduzione della capigliatura e la bocca spalancata sono però davvero molto prossimi ai *Titani* dello Zoppo, sprofondati tra le rocce dell'Ade (figg. 82-83)⁹². Devono spettare ad Agostino l'*Ercole*, già nel museo di Gotha, perso durante la seconda guerra mondiale, ed il *Tizio* d'ubicazione ignota, poiché entrambi direttamente associabili alle *Montagne*

89 Cfr. DE WINTER 1986, pp. 101, 134, nota 52.

90 Numero di inventario 1982.60.93. Cfr. anche DRAPER in *Linsky Collection* 1984, p. 146, cat. 59 (dove l'opera è più semplicemente giudicata padovana). Per il modello di Severo, cfr. RAGO in TRENTO 2008, pp. 386, cat. 70.

91 BAZZATO in PADOVA 2004, p. 54, cat. 18.

92 PLANISCIG 1927, p. 96; BRUNHAMMER 1964, p. 129. Il bronzetto è stato accostato allo Zoppo in BODE [1907-1912] ed. DRAPER 1980, p. 92, tav. XL. Patrick de Winter ha preferito inserire il *Vulcano* fra le opere di Severo da Ravenna: DE WINTER 1986, pp. 101-102. Nel Museo di Palazzo Venezia a Roma è presente una variante di qualità nettamente inferiore, cfr. CANNATA 2011, pp. 70-71, cat. 72.

infernali: il primo in quanto frammento staccatosi forse dalla *Montagna* londinese, il secondo come dettaglio della composizione isolato e fuso come bronzetto autonomo⁹³.

All'interno di questo momento giovanile, va accolta infine la recente proposta di Claudia Kryza-Gersch relativa al bacile del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 84), invero già accostato allo Zoppo nel 1986 da de Winter⁹⁴. Il metallo ha la solita rinettatura pressoché inesistente ed i mascheroni coi baffi arricciati appaiono prossimi al volto dell'*Ercole* sulla *Montagna infernale* di Budapest (fig. 86). Si tratta di un oggetto eccezionale, unico nel suo genere e che ha dato non poco filo da torcere agli studiosi, anche perché ci sembra godere di un discreto margine d'autonomia tanto rispetto ai prototipi antichi del Vaso Torlonia o del *labrum* dei Musei Civici di Padova⁹⁵, quanto rispetto ai disegni di vasi pseudo-antichi di Giulio Romano⁹⁶. Nella seconda metà del Settecento, in ogni modo, quando il bronzo s'era già accasato a Vienna nella collezione del tesoriere imperiale Josef Angelo de France, il getto veniva giudicato direttamente antico⁹⁷.

L'attribuzione allo Zoppo appare credibile anche per ragioni di contesto, dal momento che Manfred Leithe-Jasper ha notato la citazione quasi letterale del bacile negli affreschi della Sala dei Giganti al Liviano del 1539-1541, e più precisamente nel vaso dipinto ai piedi dell'*Augusto* di Domenico Campagnola⁹⁸. Colmo di ramoscelli d'ulivo che qualificano il sovrano come pacificatore⁹⁹, il bacile dell'affresco, sebbene marmoreo, è del tutto simile all'esemplare di Vienna, con minime varianti. Ancora una volta, sarà utile rinviare all'amicizia fra il nostro scultore ed il Campagnola e ribadire la regia erudita degli affreschi

93 WEIHRAUCH 1940, p. 64.

94 DE WINTER 1986, p. 118; KRYZA-GERSCH in TRENTO 2008, pp. 398-400, cat. 76, cui si rimanda anche per le peregrinazioni attributive del bronzo, transitato dai cataloghi del Riccio (PLANISCIG 1927, p. 274; WEIHRAUCH 1960, p. 228) e di Severo da Ravenna (POPE-HENNESSY 1965, p. 133, cat. 490).

95 Per la fortuna del Vaso Torlonia, cfr. almeno LEONCINI 1991; per il *labrum* padovano posto a confronto col bacile di Vienna, BODON 1994; ID. 2009, p. 226. Per il confronto con una vasca di acquasantiera proveniente da San Giovanni di Verdara, cfr. C. RIGONI 2009, p. 132.

96 Cfr. almeno HAYWARD 1972.

97 KEHLL 1767, p. X, nr. IV; MARTINI 1781, p. 216, cat. 57.

98 LEITHE-JASPER in PADOVA 2001, p. 216, cat. 59; POPE-HENNESSY 1970², pp. 148-150.

99 Per l'*Augusto* della Sala dei Giganti, cfr. BODON 2005, pp. 251-274.

affidata al Maggi, patrono dello Zoppo.

In questa circostanza, purtroppo, non si è potuto ricavare molto dalla lettura dello stemma rilevato nell'incavo del recipiente, un elemento che sarebbe prezioso ai fini della datazione (fig. 85). Al centro di una specchiatura circolare, due putti reggono uno scudo gentilizio, sormontato da filatteri col motto "VNVS AMOR / VNA FIDES": l'oggetto celebrava un'unione matrimoniale. Si deve però osservare che lo scudo è composito e che solo la parte alla destra della partizione rinvia ai conti San Bonifacio, assicurando che sia la donna della coppia a provenire dal ramo patavino di quella famiglia¹⁰⁰. Il loro albero genealogico, però, come di consueto privilegia la discendenza maschile e non ci soccorre nella lettura dell'oggetto¹⁰¹. Per giunta, un bullone piantato in data imprecisata proprio al centro dell'incavo, con lo scopo di mantenere il bacile ancorato alla base, pregiudica la lettura della metà dello stemma che identifica il marito. Solo il riconoscimento di quell'arme potrà circoscrivere meglio l'occasione a monte dell'opera. In ogni modo, va ricordato che i San Bonifacio del ramo di Sant'Agata furono per davvero committenti dello Zoppo: nel 1572, lo scultore era ancora creditore presso Ercole, che gli aveva ordinato degli stemmi per la chiesa di Santa Croce, su cui il casato vantava il patronato¹⁰². La famiglia si interessò anche alla scultura in bronzo. Al loro mecenatismo si deve infatti la coppia di sfingi del Victoria and Albert Museum, che passò per la collezione Obizzi. Desunte da quelle del candelabro pasquale del Riccio, le sfingi rientrano nel problema filologico 'Desiderio da Firenze' e recano lo stemma San Bonifacio, combinato adesso con uno scudo leonino. L'opera dovrebbe datare al decennio 1530, in sostanziale contemporaneità col nostro bacile¹⁰³.

100 Campo dello scudo inquartato: in 1 e in 4, palato d'argento e di nero; in 2 e in 3, d'azzurro alla stella d'oro; col capo dello scudo d'argento attraversante sulla partizione e caricato di una croce di rosso. CROLLALANZA 1886-1890, III, p. 477.

101 BCPd, BP 1619, *Alberi genealogici delle famiglie nobili di Padova*.

102 ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 3r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 313; BODON 2005, pp. 136-137. In TOMASINI 1649, p. 317-318, in ogni modo, non compaiono iscrizioni associabili alla famiglia nella chiesa di Santa Croce, che fu ricostruita nel secondo quarto del XVIII secolo. Cfr. BRESCIANI ALVAREZ 1975², pp. 316-317. Secondo quanto riporta lo studioso, al principio del Cinquecento la chiesa fu data in commenda a Ludovico San Bonifacio ed alla metà del secolo furono intrapresi consistenti lavori di abbellimento del tempio. Il lavoro dello Zoppo si cala pertanto in questo contesto.

103 Le *Sfingi* rientrano in quel *corpus* di bronzetti ricceschi attribuiti a Desiderio da Firenze.

Il percorso giovanile che si è cercato di definire, concluso dalle tre statue dell'altare Conti ai Carmini, saldate nel 1540, è quindi in larga parte costituito da bronzetti e fotografa uno Zoppo ancora in attesa dell'incontro con gli esempi della maniera toско-romana. Minio, un tempo suo compagno di studi, aveva imboccato quella via in date precocissime, grazie alla collaborazione con Silvio Cosini, in veste di stuccatore, e con Jacopo Sansovino, in qualità di fonditore nel cantiere del primo 'pergolo' marciano a Venezia. Per Agostino la ricezione di quei modelli avverrà solo lungo il decennio successivo, in sostanziale contemporaneità con l'amico pittore Campagnola. Questo ritardo sembra aver ingenerato alcuni fraintendimenti, come l'attribuzione allo Zoppo di uno dei bruciaprofumi ora dati a Desiderio¹⁰⁴; ovvero, di recente, il battesimo del modesto autore del *Laocoonte* di Palazzo Venezia col nome di "Maestro ispiratore di Agostino Zoppo"¹⁰⁵. Il nostro scultore, pur guardando agli esempi primo-cinquecenteschi (di Riccio, ma anche, come si è detto, di Severo), ha in realtà già imboccato una strada personale, connotata dalla forte espressività e dalla predilezione per le superfici scabre del bronzo.

2.3 La congiuntura del 1540, una nota per Minio e lo Zoppo scultore in terracotta

Quella che per lo Zoppo appare come una vera conversione, nel decennio 1540, si cala nel contesto di radicali cambiamenti che interessarono anche la pittura padovana. È soprattutto merito delle indagini di Alessandro Ballarin, Elisabetta Saccomani e Vincenzo Mancini se abbiamo oggi chiara la portata del rinnovamento innescato nei primi anni Quaranta del secolo dall'approdo in città di due pittori dal *curriculum* 'romanista': Giuseppe Porta Salviati e Lambert

Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.89-1910. Per l'attribuzione a Desiderio, cfr. A. RADCLIFFE 1982, p. 418. JESTAZ 2005, p. 105.

104BODE [1907-1912] ed. DRAPER 1980, p. 93, cat. LX. Si tratta dell'esemplare di Londra, collezione di Daniel Katz. Per l'attribuzione a Desiderio, cfr. PELLEGRINI in PADOVA 2001, p. 183, cat. 43.

105CANNARSI in PADOVA 2001, p. 204, scheda 50; Id. 2011, pp. 48-50, cat. 45.

Sustris¹⁰⁶. I due artisti rinnovarono il contesto locale grazie ad uno stile decorativo, grazioso, aggiornato sugli esempi raffaelleschi, salviateschi e parmigianeschi in virtù dell'esperienza maturata personalmente a Roma. Che il luogo privilegiato per ammirare l'esito di tale cambiamento siano le pareti della già citata Sala dei Giganti al Liviano è tuttavia un'acquisizione critica recente. La campagna decorativa del Palazzo del Capitaniato, avviata nei mesi a cavaliere fra 1539 e 1540, aveva visto in un primo tempo attivi i maestri locali Gualtiero e Stefano dell'Arzere con Domenico Campagnola, i soli artisti ricordati dalla letteratura antica. La svolta si registra nel 1541, con l'inserimento nel cantiere del Porta e di Sustris, accreditati oggi di aver eseguito rispettivamente le figure di *Antonino Pio* e di *Tullio Ostilio*¹⁰⁷. I loro due giganti sono finalmente sciolti nella posa, eloquenti nella gestualità, aggraziati nell'atteggiamento e ricercatamente eleganti: in una parola, rispondono alla categoria critica di “grazia” che ci porta ora nella congiuntura del decennio 1540, sulla quale abbonda la letteratura per il contesto lagunare¹⁰⁸. Domenico Campagnola, amico di Agostino, non fu per nulla sordo a queste novità e la sua maturazione è registrata in presa diretta sulle stesse pareti del Liviano e, a distanza di forse un lustro, nel *Battesimo di Cristo* in Santa Maria in Vanzo¹⁰⁹.

A ben vedere, il primo, grande episodio di decorazione 'alla romana' di Padova è in realtà un fatto squisitamente scultoreo e davvero precoce per il Veneto, quale l'ornato a stucco della volta antoniana del 1533-1534 (figg. 63, 65). È solo per via della sfortuna critica della plastica patavina del dopo-Riccio che tale *exploit* è passato in sordina negli studi sul Manierismo veneto. Centrale fu sicuramente il ruolo di Giammaria Falconetto, proto della cappella dal 1532¹¹⁰, lodato da Vasari non solo per aver portato in Veneto “la buona architettura”, ma anche per aver fatto finalmente “lavorare di stucchi” e per aver insegnato a

106Cfr. almeno BALLARIN 1966; ID. 1968, pp. 115-126; SACCOMANI 1980; MANCINI 1993; SACCOMANI 1998; Per la cronologia dell'arrivo dei due pittori, cfr. EAD. 2009, p. 364.

107MANCINI 1993, pp. 23-27; SACCOMANI 1998, pp. 556-569; EAD. 2009, p. 364.

108In proposito, cfr. almeno quanto scrive ROSSI M. 2004.

109SACCOMANI 1998, p. 588.

110AdA, reg. 397, c. 77r. Per il documento cfr. SARTORI 1983, p. 363, nr. 482; BLAKE McHAM 1994, p. 233, doc. 94.

“mettergli in opera”¹¹¹. Alla cultura antiquaria di Falconetto rimandano le cornici della volta della cappella, ispirate alla Domus Aurea¹¹², tanto più che il proto si era già recato a Roma in compagnia del suo patrono Alvise Cornaro. Quanto all'ornato, le bizzarre grottesche, i riquadri figurati e la teoria degli Apostoli si devono però all'invenzione di Silvio Cosini, nonostante il suo nome sia taciuto dalle fonti cinquecentesche: documenti alla mano, lo scultore d'origine pisana percepì, nel biennio 1533-1534, un compenso *grosso modo* doppio rispetto a quello dei suoi compagni, e cioè Ottaviano e Provolo Falconetto, i misteriosi figli di Giammaria, e Tiziano Minio¹¹³. A quel tempo, Cosini poteva vantare nel suo *curriculum* le esperienze nei cantieri della Sacrestia Nuova a Firenze, con Michelangelo, e nel palazzo di Andrea Doria a Genova, con l'allievo di Raffaello Perin Del Vaga¹¹⁴: credenziali non di poco conto, se si parla di decorazione 'alla romana' in Veneto. Non a caso, abbiamo nella volta della cappella di Sant'Antonio puntuali riprese dagli stucchi genovesi, tanto più impressionanti perché ci troviamo non all'interno di una residenza, ma in uno dei luoghi più sacri per la spiritualità francescana e per Padova (figg. 64-65).

Dell'esperienza al fianco di Cosini, Minio fece tesoro, nel dossale di San Rocco, nel monumento Naldi e nell'Odeo Cornaro (figg. 22-26, 67-68)¹¹⁵. Credo vadano infine restituiti a Minio buona parte dei mascheroni e delle *Vittorie*, sempre in stucco (figg. 69-70), che si ammirano all'esterno di un cantiere chiave per la congiuntura padovana del 1540, e cioè la Villa dei Vescovi di Luvigliano, affrescata nelle sale interne da Sustris e da Gualtiero dell'Arzere¹¹⁶. Il 13 settembre 1542 fu intimato al proto Andrea da Valle che quegli stucchi fossero condotti a termine entro tre giorni¹¹⁷. Sulla scorta dell'ingiunzione, si è ipotizzato che l'intervento possa spettare allo stesso Andrea, del quale non conosciamo

111VASARI [1568] ed. 1966-1987, IV, p. 593.

112Cfr. almeno WOLTERS in PADOVA 1980, p. 78.

113Cfr. AdA, reg. 398, cc. 62v-63v, 67r (trascrizione parziale in GONZATI 1852-1853, I, p. 163, XCVII-XCVIII, doc. LXXXIX) e AdA, reg. 399, c. 48r, dove si annota lo stipendio di “Maestro Silvio fiorentino”, pubblicato da RIGONI [1930] ed. 1970, p. 248, doc. IV. Cfr. ora BLAKE McHAM 1994, pp. 81- 83, 219, 235-236, docc. 101-102.

114Cfr. almeno CAMPIGLI 2006¹; Id. 2006²; Id. 2008.

115Cfr. da ultimo SIRACUSANO 2011.

116Cfr. almeno BALLARIN 1968; MANCINI 1993, pp. 1-52; Id. 1995, pp. 115-137; SACCOMANI 1998.

117ASPd, Civico antico, Ufficio del sigillo, b. 731, 1542, fasc. 6, c. 33v. RIGONI 1939, pp. 40, 76, doc. XXIV.

però un'attività scultorea¹¹⁸. In certi passaggi mi paiono troppo forti i nessi con la volta di Sant'Antonio, tali da autorizzarci a candidare il nome di Minio (figg. 69-70)¹¹⁹. Conviene pensare che da Valle sia stato chiamato all'Ufficio del Sigillo semplicemente in quanto proto del cantiere, e non come decoratore. A rendere del tutto credibile l'attività di Minio a Luvigliano sono poi la società che Tiziano aveva istituito col da Valle nel 1539¹²⁰, la contemporanea presenza nelle sale di Gualtierio dell'Arzere, cognato di Minio¹²¹, e non da ultimo il patrocinio sui lavori alla villa da parte del suo mentore Alvise Cornaro.

Minio stava acquisendo una fama sempre crescente. Oltre alle note lettere di Aretino¹²², rinviando alla presenza dello scultore, evidenziata da Vincenzo Mancini, nei *Ragionamenti della lingua toscana* di Tomitano, dove si narrano le sue burle, in un passo importante per confermare quanto Minio fosse familiare ai dotti dell'Accademia degli Infiammati, in un ambiente non a caso frequentato dal Cornaro¹²³. Ci piace infine rinviare ai ben meno noti versi di Pietro Girolamo Figoli da Cagli, davvero preziosi perché precisano la partecipazione del maestro padovano agli apparati effimeri allestiti nel gennaio 1548 per l'ingresso a Pesaro ed Urbino di Vittoria Farnese, fresca sposa di Guidubaldo della Rovere. Minio aveva evidentemente realizzato una statua equestre:

“Et indi appresso sopra un piedistallo / del princip'era una gran statua d'oro /
era dorato ancor tutto'l cavallo / dal natural l'haveano fatto loro, / Titian chel fece fu
senz'alcun fallo / formollo con mirabile lavoro / nel piedistallo eran sculti d'intorno /
d'arme diverse e di trofei adorno”¹²⁴.

Aggiungo solo che l'autore del poemetto riservò parole di lode anche al brillante orefice marchigiano Bartolomeo Campi, evidentemente in grado di modellare

118MANCINI 1993, p. 129, nota 75.

119Sono comunque rilevabili differenze di qualità, anche perché, messo alle strette il proto dall'autorità giudiziaria, ci si dovette avviare ad una affrettata conclusione.

120Come si è già ricordato, il 2 aprile 1539, Minio ed Andrea da Valle affittarono insieme una bottega di proprietà di Bartolomeo Cavazza. ASPd, Notarile, Rocco dalla Sega, b. 4031, c. 1r. Citato da RIGONI 1939, pp. 39-40

121Per il legame di parentela fra i due cfr. ora MANCINI 1996-1997, pp. 208-230.

122ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, II, p. 115, nr. CCLXXVIII; pp. 246-247, nr. CDLVI.

123TOMITANO 1545, pp. 394-395; MANCINI 1996-1997, pp. 215-216.

124FIGOLO 1548, [p. 62].

sculture di grandi dimensioni ed a sua volta coinvolto nei lavori: “vedeasi tener l'arco a i gran colossi, / fatti per Bartolomeo Campi divino / qual aguagliar con Buonarrota puossi”¹²⁵: si tratta di un interessante esempio della fama michelangiolesca con un anticipo di due anni sul Vasari torrentiniano.

La carriera di Minio, che sembrava destinata ad essere gravida di successi, fu stroncata dalla prematura morte ad un'età di circa quarant'anni nel 1552. Tiziano si impone come un importante interprete della maniera aggraziata del 1540 in scultura, al punto da risultare, nei rilievi bronzei del coperchio del fonte battesimale di San Marco a Venezia del 1545, sensibile agli esempi della grafica parmigianinesca, certo disponibili in Laguna (figg. 71-72)¹²⁶. Nello stesso arco di tempo, Ammannati, nel suo sfilato modello in stuccoforte della *Sapienza* per Mantova Benavides, dialoga con la maniera salviatesca (fig. 35)¹²⁷. Quanto a Cattaneo, il poeta e scultore di Carrara appare come un parallelo tridimensionale dell'aggraziata pittura di Porta Salviati (figg. 171-172)¹²⁸. Non mi sembra affatto casuale che tutti e tre questi scultori fossero particolarmente cari all'Aretino, permettendo di individuare una linea di gusto coerente.

Anche lo Zoppo cominciò ad allinearsi ai più aggiornati colleghi. Jacopo Sansovino, dal canto suo, aveva risposto allo sbarco in Laguna dei “demoni etruschi”¹²⁹ Cecchino Salviati, Giuseppe Porta e Giorgio Vasari realizzando l'opera simbolo della scultura veneta del quinto decennio del Cinquecento: le statue della Loggetta (fig. 103), che come ha scritto Bruce Boucher sono la creazione più fortunata del Tatti non solo presso gli scultori, ma anche fra i pittori. Le tre divinità bronzee di piazza San Marco sono la più felice traduzione a tutto tondo dell'ideale di “grazia” raffaellesca¹³⁰.

Questa premessa ci serve per reintrodurre e contestualizzare nel catalogo dello Zoppo un'opera che illustra la ricezione di queste nuove istanze di stile. La

¹²⁵*Ibid.*, [p. 58].

¹²⁶Cfr. da ultimo SIRACUSANO 2011, p. 88.

¹²⁷Cfr. da ultimo ID. in PADOVA 2013, p. 375, cat. 6.10.

¹²⁸Cfr. in proposito ROSSI M. 2004, p. 430.

¹²⁹LONGHI [1946] ed. 1978, p. 20.

¹³⁰BOUCHER 1984; ID. 1991, I, pp. 73-88, II pp. 334-335, cat. 27. Com'è noto, Sansovino dovette avviare il lavoro sui quattro bronzi della Loggetta nel febbraio 1541; le sculture erano in lavorazione nel febbraio successivo e nel febbraio 1546 risultano già installate.

Figura allegorica in terracotta dei Musei Civici di Padova (fig. 88) è stata riconosciuta ad Agostino da Manfred Leithe-Jasper¹³¹, ma la mancanza di studi sistematici sulla scultura patavina del pieno Cinquecento ha fatto sì che la sua proposta venisse presto dimenticata. Ne fa fede la vecchia e poco convincente attribuzione a Francesco Segala, radicata nella letteratura a partire dagli anni Settanta del Novecento, con cui la scultura ha partecipato anche ad una recente mostra padovana¹³². È pur vero che non disponiamo di terrecotte sicure dello Zoppo e che, per contro, Segala diede prova di abilità in questo campo nell'ampio ciclo fittile per i monaci di Santa Giustina, fra 1564 e 1565¹³³. Le statue del cenobio cassinese sono però atteggiate in pose sinuose, che non trovano riscontro nella più statica figura dei Musei Civici. La *Santa Scolastica* e la *Santa Caterina* di Segala (fig. 227) presentano assonanze solo superficiali con la nostra scultura e ad un esame più attento le loro vesti si rivelano più mosse e nervosamente marezzate, i visi maggiormente animati, le chiome scavate da più decisi affondi della stecca (fig. 178). Con Leithe-Jasper, possiamo allora evidenziare la stretta parentela della *Figura allegorica* con le statue lapidee dell'altare Conti, documentate dello Zoppo al 1539-1540, rispetto alle quali la statua femminile dev'essere cronologicamente vicina: sulla terracotta torna il motivo-firma delle ripetute pieghe a "V" che nella chiesa dei Carmini solca i perizomi dei *Santi Sebastiano e Giobbe*, nonché il disegno ancora primo-cinquecentesco del drappo che scende in una piega ondulata lungo il fianco della figura (figg. 87-88). L'acconciatura elaborata e la gestualità

131LEITHE-JASPER 1975, pp. 118-119.

132Cfr. ATTARDI in PADOVA 2012, pp. 60-64, cat. 15. In un primo tempo, l'opera venne accostata a Bartolomeo Ammannati (GLORIA 1880, p. 93, cat. 7). Allo scultore toscano pensava anche GABBRIELLI (1937, p. 25, nota 17), che proponeva di riconoscere nella terracotta il modello della *Sapienza* per la tomba di Marco Mantova Benavides, poi correttamente identificata da BETTINI (1940-1941, pp. 24-25) nello stuccoforte bronzato del Museo di Scienze archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova. Per quanto concerne invece l'autore della nostra terracotta, quest'ultimo studioso dubitava dell'antichità della scultura, da lui ritenuta ottocentesca. Il nome di Segala compare infine in Heim 1972, cat. 33 e in KINNEY 1976, pp. 171-172, nota 11, ripreso ora da Luisa Attardi (ATTARDI in PADOVA 2000, pp. 131-133, cat. 54; EAD. in PADOVA 2012, pp. 60-64, cat. 15). Sia Peter Kinney sia Luisa Attardi, tuttavia, non citano il contributo di Leithe-Jasper, che correttamente aveva individuato la paternità dello Zoppo.

133Le terrecotte furono riconosciute a Segala su base stilistica in un pionieristico intervento di SCRINZI (1926, p. 84). I documenti relativi alla commissione furono pubblicati da PIETROGRANDE (1963, pp. 15-20, 68, doc. II). Cfr. anche BACCHI in TRENTO 1999, p. 394, cat. 88.

leziosa sono però il segno più evidente dell'adesione allo stile decorativo ed elegante del 1540. Per l'atteggiamento della statua, può tornare ad esempio utile un confronto con la *Menzogna* da poco incisa, probabilmente dal Porta, per le *Sorti* di Francesco Marcolini (fig. 89)¹³⁴.

Cava sul retro e pensata per una visione frontale, la scultura doveva in origine trovare posto entro una nicchia ed il suo gesto retorico lascia immaginare l'appartenenza ad un ciclo più ampio¹³⁵. Di dimensioni minori del naturale ed originariamente bronzata, la fanciulla è il prodotto finale del processo artistico, e non certo un modello pensato per la fusione in bronzo o preliminare alla traduzione in pietra. Possiamo allora immaginare per la statua un contesto affine a quello descritto dalle fonti per lo studio di Marco Mantova Benavides, dove un perduto ciclo fittile, eseguito forse da Ammannati, era esibito all'interno di nicchie. Nella stessa Padova, dopotutto, il medesimo allestimento può essere ipotizzato per la *Ebe* ed il *Meleagro* di Vienna, già in collezione Obizzi e qui proposti a Francesco Segala (figg. 204, 211)¹³⁶.

La confusione fra lo Zoppo ed il più giovane collega potrebbe essersi verificata, sempre per quanto concerne la scultura in terracotta, in almeno un'altra circostanza. Sembra essere questo il caso del *San Matteo e l'angelo*, grande al naturale, passato dalla Heim Gallery di Londra nell'estate 1972 sotto il nome di Segala (fig. 90)¹³⁷. Ancora una volta, l'attribuzione, formulata quando lo Zoppo era quasi ignorato dagli studi, sembra motivata più che altro dalla fama di Segala quale maestro della scultura fittile. Il *San Matteo e l'angelo* potrebbe però appartenere allo Zoppo nello stesso momento della statua dei Musei Civici. Rispetto alla *Figura allegorica* di Padova (fig. 91), del tutto simile è il motivo del braccio attaccato al corpo e fasciato dalla toga, che dalla spalla cala sul gomito, motivo che trova riscontro anche nell'*Eternità* (fig. 104) e nella *Minerva* bronzee sul monumento a Tito Livio. Analoghe appaiono le mani

¹³⁴MARCOLINI [1540] ed. 2007, p. 77; MANCINI 1993, pp. 2-5; IMOLESI POZZI 2009, p. 278, nota 29.

¹³⁵La gestualità della figura ha lasciato supporre che la statua possa essere un'allegoria della *Eloquenza*. La totale assenza di attributi, tuttavia, non permette di individuare più precisamente il soggetto dell'opera. Per l'iconografia, cfr. ora ATTARDI in PADOVA 2012, pp. 60-64, cat. 15.

¹³⁶Cfr. capitolo 5.2.

¹³⁷LONDRA 1972, cat. 30. La terracotta misura 160 centimetri d'altezza.

tondeggianti e leggermente sovradimensionate, secondo caratteri che troveremo anche nel più tardo bronzetto di *San Pietro* al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 133). A quest'ultimo rinvia la testa dell'evangelista Heim, la cui barba sembra troppo appiattita rispetto alle più elaborate chiome ricciute di Segala (fig. 180).

Lo Zoppo 'scultore di terracotta' sembra in ogni modo costituire un valido precedente per l'*exploit* di Segala negli anni Sessanta. La sua adesione ad una maniera più sciolta e decorativa, attestata dalla *Figura allegorica* dei Musei Civici, ci introduce all'opera che decreta l'affermazione pubblica dell'artista e che riassume alcuni temi nodali della sua attività: l'aggiornamento sullo stile di Jacopo Sansovino, il confronto con l'antico e, finalmente, l'esecuzione di monumenti e busti-ritratto.

2.4 Intorno al monumento a Tito Livio

Sul monumento di Tito Livio nel Palazzo della Ragione (fig. 77) si è giustamente scritto molto, poiché l'opera è davvero rappresentativa della temperie antiquaria patavina. L'edicola coronò infatti la lunga vicenda, avviata in età comunale, della pretesa epigrafe sepolcrale e delle presunte ossa dello storico latino, nume tutelare dei padovani e *patavinus* lui stesso. Per altro verso, il 1547 inciso sullo stilobate colloca l'edicola nel decennio inaugurato dagli affreschi della Sala dei Giganti, che paiono il frutto del medesimo culto per i *vires illustres* di petrarchiana ascendenza. Non è quindi un caso che, per mettere a punto la nuova iniziativa, i notabili patavini avessero richiamato Alessandro Maggi, già estensore del programma iconografico al Liviano, che il 13 maggio 1546 ed il 30 agosto 1547 ottenne compensi dalla Cassa della Città per la direzione dei lavori al monumento¹³⁸. Per l'antiquario si trattò di una straordinaria affermazione personale, anche perché il suo casato amava vantare una discendenza

¹³⁸ASPd, Cassa della città, b. 193, alla data; BRESCIANI ALVAREZ IN PADOVA 1980, pp. 282-283, cat. 13.

matrilineare dalla *gens liviana*¹³⁹. Inoltre, il ritratto da porre sul monumento doveva basarsi sulla testa più sopra ricordata, da poco entrata definitivamente in possesso del Maggi e che veniva giudicata a quel tempo come l'autentico ritratto di Livio¹⁴⁰. Al fianco dell'antiquario troviamo ancora una volta lo Zoppo, che ormai trentacinquenne giungeva alla consacrazione pubblica, partecipando ad un'iniziativa di straordinaria importanza e visibilità. Ne fa fede il flusso di visitatori, inclusi viaggiatori e scolari stranieri, che pur tralasciando di ricordare il nome dello scultore diffusero nei rispettivi paesi di provenienza la memoria dell'impresa, attraverso testimonianze figurative e verbali¹⁴¹.

Il busto pseudo-antico dell'edicola (fig. 92) è ben noto alla letteratura. Già Michel Montaigne, a solo pochi decenni dalla sua esecuzione, poteva scambiare per un originale romano e fu definitivamente riconosciuto come opera del XVI secolo solo nel 1890 da Robert Becker¹⁴². Da allora, l'effigie, già accostata allo Zoppo da Erice Rigoni e quindi documentata da Sergio Bettini, ha attirato l'attenzione degli studiosi soprattutto nell'ambito dell'iconografia cinquecentesca di Tito Livio e per il suo nesso con altri tre ritratti liviani a tutto tondo, che verranno discussi in questo paragrafo. Non giova tornare sul tema dell'immagine liviana in età rinascimentale, che dopo la disamina di Becker ha goduto delle indagini di Dagobert Frey e, in tempi più recenti, di J. B. Trapp e soprattutto di Giulio Bodon¹⁴³.

Non possiamo tuttavia sottrarci dal riassumere le premesse del monumento, che doveva reimpiegare l'epigrafe romana rinvenuta nei pressi della basilica di Santa Giustina fra Due e Trecento e da tutti creduta, almeno fino al XVII secolo, l'autentico epitaffio dello storico latino. La lastra, dedicata in realtà ad un Tito che fu sacerdote della dea Concordia e liberto della nobile Livia, aveva fino a quel momento trovato posto nel monastero benedettino, dove nel 1413 vennero

¹³⁹Cfr. almeno JOOST-GAUGIER 1983.

¹⁴⁰Il possesso della testa, oltre che dai documenti più sopra ricordati, è attestato da tre fonti cinquecentesche: SCARDEONE 1559, pp. 41-42; SCHRADER 1592, p. 32, che aveva visitato Padova nel 1556 (TRAPP [1992] ed. 2003, p. 304); un anonimo commentatore di Manuzio, ritracciato da BODON 1988, p. 84 (*Apud Manutium*, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 5237, c. 227).

¹⁴¹Per questi aspetti, cfr. soprattutto TRAPP [1992] ed. 2003, pp. 306-307.

¹⁴²BECKER 1890.

¹⁴³FREY 1955; TRAPP [1992] ed. 2003; BODON 1988; Id. 1989; Id. 2005, pp. 183-202.

fortuitamente rinvenuti anche dei resti umani da subito associati, pur in modo del tutto arbitrario, a Tito Livio. Collocate in un primo tempo nella sede del Capitaniato, le spoglie furono traslate nel 1426 all'interno del Palazzo della Ragione, dove furono murate all'interno della parete occidentale¹⁴⁴. Un primo progetto monumentale venne elaborato all'epoca del rinvenimento dei resti ed è descritto in un'epistola dell'umanista e cancelliere carrarese Sicco Rizzi detto Polenton. Destinata alla Piazza dei Signori, l'opera, tuttavia, non venne mai avviata¹⁴⁵. Doveva trattarsi di una struttura dipendente per molti versi delle arche scaligere di Verona, con la cassa sorretta da quattro colonnine ed elevata su di un alto pilastro. Al vertice, era previsto un ritratto lapideo a tutto tondo, la cui figura seduta avrebbe recato un libro in mano, secondo le convenzioni dell'*imago cathedrata*¹⁴⁶.

Se il monumento descritto da Polenton rimase sulla carta, in Palazzo della Ragione vennero invece eseguite due effigi marmoree a rilievo, all'esterno della Porta delle Debite, forse prima del rinvenimento dei resti, e, insieme ai ritratti di Giulio Paolo, Pietro d'Abano e Paolo Veneziano, al primo piano del loggiato esterno, fra 1420 e 1435¹⁴⁷. La tipologia ritrattistica, anche in questi due casi, si cala nella tradizione gotica del *magister in cathedra*: l'autore dell'*Ab Urbe condita*, quasi fosse un docente dello Studio di Padova, reca abiti contemporanei, porta il dito alla bocca in atto riflessivo e, nell'esemplare della loggia, abita uno spazio connotato in senso umanistico dalla presenza di un libro e di un badalone.

In pieno XVI secolo, una simile immagine doveva apparire del tutto sconveniente alla cerchia di antiquari capeggiata dal Maggi e di cui faceva parte anche il retore Lazzaro Bonamico, chiamato a comporre l'epigrafe poi fusa in

144V F / TITVS LIVIVS / LIVIAE T. F. QVARTAE L. / HALYS / CONCORDIALIS PATAVI / SIBI ET SVIS OMNIBVS. Cfr. almeno BILLANOVICH 1976; TRAPP [1992] ed. 2003, pp. 287-293. Dubbi in merito all'identità fra il Tito Livio dell'epigrafe e l'autore dell'*Ab urbe condita* furono espressi già da PIGNORIA 1625, p. 132 e, nello stesso secolo, dal tedesco Marquardt Gude. Per una seconda epigrafe associata a Livio, cfr. TRAPP [1992] ed. 2003, pp. 290-291.

145POLENTON ed. 1899, p. 80.

146FREY 1955, pp. 150-151; TRAPP [1992] ed. 2003, pp. 293-294.

147WOLTERS 1976, I, pp. 169-170, cat. 42; 237-238, cat. 170; TRAPP [1992] ed. 2003, pp. 294-300; ROSSI M. 1995, pp. 59-60; CARRINGTON 1996, pp. 147-148.

bronzo dallo Zoppo¹⁴⁸. Nel 1547, pertanto, il nuovo monumento venne dotato di un busto pseudo-antico (fig. 92), adagiato su un peduccio, col retro cavo e profilato da una terminazione arrotondata che esclude le braccia dalla composizione. Il solo Thomas Martin sembra aver notato il parallelo di questa scelta in relazione allo sviluppo della nuova tipologia funeraria affermatasi a Padova a partire dal cenotafio di Pietro Bembo al Santo, collocato nella navata antoniana nel 1550 (figg. 36-37). Anche l'edicola del cardinale rompe infatti con la tradizione del *magister in cathedra*, per ricorrere finalmente ad un busto dal taglio 'all'antica'¹⁴⁹. In ogni modo, come si discute più estesamente nel capitolo 1, la commemorazione del cardinale è altrimenti gravida di implicazioni relative all'immagine dell'uomo di lettere e si pone in un dialogo più serrato col mondo del frontespizio librario. Pur senza dimenticare il legame fra Alessandro Maggi e Pietro Bembo, e la più che plausibile regia dell'antiquario dietro al monumento di Lazzaro Bonamico, che dal precedente bembiano deriva, l'edicola in onore di Tito Livio appare ben altra cosa¹⁵⁰. Anche se ci troviamo di fronte ad un vero monumento funerario, per via dell'associazione con le presunte ossa di Livio murate nella parete, l'edicola di Palazzo della Ragione è dotata di un busto pseudo-antico che effigia uno storico romano, e non un poeta contemporaneo. L'originalità del monumento liviano va poi ridimensionata. Sembrano da ripensare i rimandi altre volte proposti alla porta della sacrestia di San Marco a Venezia, avviata nel 1546 ed a quel tempo ancora in elaborazione, alla quale lo Zoppo collaborò come fonditore delle parti figurali, ma ricevendo pagamenti solo a partire dal 1553¹⁵¹. Come si è detto più sopra, la genesi dell'edicola liviana è invece da ritenersi tutta patavina e lo schema compositivo corrisponde a quello del monumento di Andrea Riccio (figg. 76-77), realizzato sempre su

148 OSSA TVVMQ[VE] CAPUT CIVIS TIBI MAXIME LIVI / PROMPTO ANIMO HIC OMNES
COMPOSVERE TVI/TV FAMAM AETERNAM ROMAE PATRIAEQ[VE] DEDISTI / HVIC
ORIENS ILLI FORTIA FACTA CANENS / AT TIBI DAT PATRIA HAEC ET SI MAIORA
LICERET / HOC TOTVS STARES AVREVS IPSE LOCO / T[ITVS] LIVIVS QVARTO IMPERII
TIBI CAESARIS / ANNO VITA EXCESSIT AETATIS VERO / SVAE LXXVI.

149 MARTIN T. [1988] 1993, pp. 51-54; Id. 1993¹, pp. 75-76 Id. 1998, pp. 15-17.

150 Per questi aspetti, cfr. il capitolo 1.3.

151 Il rinvio alla porta della sacrestia è stato proposto da PLANISIG 1921, pp. 317-318 e accolto in tempi recenti anche da MARTIN T. [1988] 1993, p. 75. Per la cronologia della porta veneziana, cfr. almeno BOUCHER 1991, II, pp. 331-332, cat. 23.

commissione di Alessandro Maggi, che il Briosco aveva nominato esecutore del suo testamento assieme a Giovanni da Cavino. Se per commemorare lo scultore trentino venne posto un medaglione col ritratto di profilo, per Tito Livio la scelta del busto pseudo-antico era quasi obbligata: il modello da seguire era adesso la perduta testa tridimensionale che a quel tempo veniva venerata come vero ritratto liviano, dotata per l'occasione del torace.

C'è insomma una diversità tipologica fra il busto dello storico latino ed i ritratti 'moderni' che discuteremo nel paragrafo successivo. In ogni modo, vale la pena di fare il punto sullo Zoppo autore di effigi pseudo-antiche. Attorno al busto del Palazzo della Ragione, da associare al saldo del 22 settembre 1547 già noto a Bettini e che assicura l'autografia di Agostino¹⁵², la critica ha raccolto altre tre teste liviane, prive questa volta del busto, di cui solo due, però, possono essere accolte nel catalogo dell'artista. L'esemplare del Kunsthistorisches Museum di Vienna (figg. 94-95), già in collezione Obizzi a Padova, ha infatti le medesime sembianze della scultura sul monumento; ma sebbene l'opera sia stata in un primo tempo creduta dello Zoppo, la testa appare inconciliabile col suo stile, per la superficie estremamente levigata del volto, tale da lasciar supporre che possa trattarsi di un prodotto d'età neoclassica, montato su un busto più antico¹⁵³.

Dobbiamo invece a Giulio Bodon la riscoperta di una testa lapidea del Museo Civico di Vicenza (fig. 93), per la quale l'autografia dello Zoppo è garantita dai precisi riscontri col busto sul monumento di Padova. Pubblicata in un primo tempo come ritratto virile del III secolo d.C., l'opera è stata giustamente riconosciuta da Bodon come effigie rinascimentale dello pseudo-Livio¹⁵⁴. Secondo quanto riportava Giulio Fasolo, la testa proverrebbe dal "Museo Tornieri", e cioè dalla collezione allestita a Vicenza fra Sette e Ottocento dal

152ASPd, Civico antico, Cassa della città, b. 193, 22 settembre 1547; BETTINI 1940-1941, p. 27, nota 23.

153Per l'attribuzione dubitativa allo Zoppo, cfr. LEITHE-JASPER 1975, p. 136.

154L'opera venne pubblicata da FASOLO (1940, p. 33, cat. 112), che ipotizzava una data al III secolo d. C.. In un primo tempo, anche BODON (1988, p. 91-93) ha creduto all'antichità dell'opera, ventilando che potesse trattarsi dell'originale romano appartenuto ad Alessandro Maggi da Bassano. La testa è stata quindi riconosciuta come cinquecentesca (BODON 1989, pp. 74-77; ID. 1992, pp. 136-140; ID. 2005, pp. 193-194; ma nuovamente reputata antica da AVERY V. J. 2007², p. 95).

conte Arnaldo Arnaldi Tornieri: le sculture di sua proprietà, donate alla città veneta nel 1908, giunsero infatti nel 1937 nel museo di Palazzo Chiericati¹⁵⁵. La notizia, tuttavia, è stata messa in dubbio, perché la testa non viene citata nei documenti Tornieri ad oggi noti e per via della difficoltà di “collocare idealmente l'opera fra il materiale proveniente dalle principali collezioni vicentine [...], come quella Gualdo o quella di Velo”¹⁵⁶. Al contrario, da una verifica sull'inventario manoscritto di casa Gualdo del 1643 mi sono imbattuto non in una, ma in ben tre teste espressamente identificate come di Tito Livio. Di particolare interesse appare la prima, per il peculiare allestimento nell'atrio al piano terra:

“Stano vicinissime alla porta doi colone alte piedi 5 tutte intagliate a fogliami, papiri, grappi d'uva e vaghi uccelli di finissimo marmo, che mostra già essere anco stato dorato e sopra queste colone in una sta la testa di Giulio Paulo eccellentissimo I. C., nell'altra quella di Tito Livio historico e principe di quelli et magnifici cittadini di Padova e sono di marmo”¹⁵⁷.

In casa Gualdo, su due colonne che inquadravano una porta, si trovavano insomma una testa lapidea del giurista Giulio Paolo, la cui attuale ubicazione mi è ignota, ed una di Tito Livio: abbiamo già visto questi due personaggi fare coppia, nel Quattrocento, in Palazzo della Ragione a Padova. Dato il valore 'patavino' di questo allestimento, è da chiedersi se le teste fossero entrate nella più importante raccolta di Vicenza già alla metà del Cinquecento con Girolamo Gualdo senior o se non siano invece acquisizioni del secolo successivo, da imputare al discendente suo omonimo Girolamo junior, autore dell'inventario del 1643. Quest'ultimo s'era infatti trasferito temporaneamente nella città

¹⁵⁵FASOLO 1940, p. 33, cat. 112. Per la raccolta Arnaldi Tornieri, cfr. almeno BENALI 1987; FAVARETTO 2002, pp. 248-252. La collezione numismatica e quella naturalistica passarono, alla morte di Arnaldo nel 1829, al figlio Giacomo, che le donò nel 1843 alla città di Vicenza. Le epigrafi e le anticaglie, invece, giunsero ad una nipote di Arnaldo, Sigismonda, e quindi alla bisnipote Lucrezia. Solo nel 1908 anche questa sezione fu donata alla città e si trova dal 1937, dopo una temporanea esposizione nell'atrio della Biblioteca Bertoliniana, al Museo Civico di Palazzo Chiericati.

¹⁵⁶BODON 1989, p. 76.

¹⁵⁷*Raccolta delle Inscritzioni...*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. it. IV 133 = 5103, c. 14. A solo un anno di distanza, nel 1644, il medesimo allestimento è ricordato da BASILIO [1644] ed. 1854, p. [6].

universitaria dapprima con lo zio Paolo e poi col fratello Giuseppe, entrambi arcipreti del duomo di Padova¹⁵⁸. Se è per ora impossibile dare una risposta a questo quesito, segnaliamo che nello studio di Girolamo junior figuravano altri “doi capi del famoso Livio Padovano”, di cui però non viene specificato il materiale¹⁵⁹. La testa di Palazzo Chiericati, riconducibile allo Zoppo, potrebbe insomma essere una di quelle citate nell'inventario di casa Gualdo. Ci limitiamo per ora a ricordare che, nel 1782, Arnaldo Arnaldi Tornieri acquistò numerose epigrafi appartenute ai Gualdo¹⁶⁰: in quella occasione avrebbe potuto rilevare anche la testa poi giunta nel Museo Civico.

Ben nota alla letteratura è invece la testa bronzea di Varsavia (fig. 96), più sopra citata. Già allo scorcio dell'Ottocento, Robert Becker, nel rendere nota l'opera, la riallacciava al busto di Tito Livio a Padova e documentava la provenienza patavina del pezzo, donato alla biblioteca teologica di Breslavia nel 1589 dagli eredi di Thomas Rehdiger. Quest'ultimo aveva frequentato lo Studio patavino nel biennio 1567-1568, albergando presso l'antiquario Francesco Querini¹⁶¹. Grazie al già citato documento del 1545, segnalato da Antonio Sartori, sappiamo che il Maggi aveva chiesto ad Agostino di gettare in bronzo un calco in gesso della testa di Tito Livio: con buone probabilità, si tratta proprio della scultura oggi a Varsavia, che Rehdiger dovette aggiudicarsi durante il soggiorno padovano, al tempo dell'incipiente dispersione della raccolta Maggi¹⁶². Il bronzo, passato nel 1946 da Breslavia al Muzeum Narodowe di Varsavia, si distingue dagli esemplari lapidei di Padova e Vicenza per l'intento di infondere una viva espressione al volto dello storico latino, la cui testa è ora reclinata all'indietro e spostata verso sinistra, con lo sguardo che si fa

158Cfr. almeno ORSATO 1652, pp. 276-282; FAVARETTO 2002, pp. 171-172.

159*Raccolta delle Inscritioni...*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. it. IV 133 = 5103, c. 55.

160Per l'acquisto delle epigrafi, cfr. BENALI 1987; FAVARETTO 2002, pp. 248-252. Per i documenti sulla collezione Arnaldi Tornieri, cfr. *Lapidi iscrizioni e monumenti antichi posseduti dal co. Arnaldo I. Tornieri...* 1792, ms., BCB, Ms. Ds. 3; A. Tornieri, *Memorie di Vicenza*, BCB, Mss. G.8.7.19-21 (3109-3111); A. Tornieri, *Raccolta di lapidi antiche posseduta e spiegata dal c. Arnaldo P. Tornieri negli anni 1786, 1797, 1798*, BCB, ms. 3112; O. Orgian, *Lapidi di proprietà casa Orgian esistenti in casa Tornieri sul Corso*, in *Iscritzioni vicentine dell'epoca romana*, BCB, Ms. G.30.7.6 (3139).

161BECKER 1890, p. 14; MANCINI 1995, p. 70.

162BODON 1988, pp. 90-91; ID. 2005, p. 193; MARTIN T. [1988] 1993, pp. 53-54, nota 58.

trasognato. Per primo, Dagobert Frey ha rivendicato per il bronzo lo status di libera creazione artistica cinquecentesca, ben lontana dalla fedele riproduzione di un originale romano perduto e confutando anche la teoria della derivazione da una maschera funeraria, cui Planiscig aveva creduto anche per il busto liviano di Padova¹⁶³. È inoltre di un certo interesse che Frey proponesse per la testa del Muzeum Narodowe la paternità di Andrea Riccio, in base alla superficie ruvida del metallo che allo studioso ricordava le *Montagne infernali* dello Zoppo, allora attribuite al Briosco.

2.4.1 Agostino Zoppo scultore 'all'antica'

Il documento del 1545, dal quale apprendiamo che il Maggi aveva richiesto il getto della testa oggi a Varsavia a partire da un calco in gesso, è oltremodo interessante, perché fotografa consuetudini di bottega da tempo diffuse fra gli scultori veneti del Cinquecento per ottenere teste all'antica in bronzo. Un modello antico o pseudo-antico poteva infatti venir replicato, con l'aiuto di puntelli e distanziatori, in un materiale duttile come la terracotta; quest'ultima poteva essere modellata a piacimento, permettendo di reinterpretare il soggetto per conferire, ad esempio, maggiore patetismo ai tratti fisionomici. Era ora possibile ottenere un calco in gesso, materiale molto più duraturo e stabile, da cui ottenere, questa volta tramite calchi a tassello, potenzialmente infinite teste di cera, da gettare in metallo con la tecnica della fusione a cera persa¹⁶⁴. Un procedimento analogo dev'essere all'origine, per esempio, del *Vitellio* bronzeo del Museo archeologico di Venezia attribuito a Simone Bianco, o dei due esemplari di identico materiale del *Commodo* e del cosiddetto *Adriano giovane*, associabili alle omonime teste in gesso della collezione Mantova Benavides¹⁶⁵. Inevitabile, insomma, porre in relazione questo filone dell'attività di Agostino col

¹⁶³PLANISCIG 1921, pp. 315-323. Lo studioso non era tuttavia a conoscenza dell'esemplare bronzeo polacco e discute il monumento del Salone di Padova in relazione alla più sopra ricordata testa viennese. L'ipotesi della derivazione da una maschera funeraria, a quanto mi costa, è accettata per l'ultima volta da DAVIS 1978, p. 333.

¹⁶⁴Il procedimento è ora descritto in AVERY V. J. 2007², pp. 98-99.

¹⁶⁵Cfr. FITTSCHEN 1990, pp. 203-208.

nucleo di teste in gesso appartenute al giurista padovano, per le quali Klaus Fittschen ed Irene Favaretto hanno dimostrato l'impiego come matrici per il getto bronzeo¹⁶⁶. I modelli Benavides, come aveva già intuito Erkingen Schwarzenberg nella recensione al pionieristico studio di Bianca Candida, sono infatti solo in minima parte copie fedeli da originali romani: del gruppo, di sicuro eseguito da mani differenti ed in tempi diversi, fanno parte soprattutto libere invenzioni rinascimentali ispirate all'antico, categoria nella quale rientra anche la testa di Varsavia dello Zoppo (fig. 96)¹⁶⁷.

Su questi temi è tornata in tempi molto recenti Victoria J. Avery, nell'ambito di un'indagine sulla produzione di teste bronzee all'antica nel XVI secolo¹⁶⁸. La studiosa affronta il problema delle teste in gesso appartenute a Benavides, ora nel Museo di Scienze archeologiche e d'arte dell'Università di Padova, ed isola gli esemplari tradizionalmente identificati in *Commodo*, *Menandro*, *Augusto*, *Giulio Cesare* e *Milicho*, proponendone l'attribuzione allo Zoppo. L'ipotesi è molto suggestiva e per sostenerla si potrebbe aggiungere che il nostro scultore fu documentatamente in rapporto col Mantova, che fu tra i sodali di Alessandro Maggi, come attesta il famoso conio di Giovanni da Cavino in cui compaiono i profili dell'antiquario, del medaglista e del professore; ancora più importante è ricordare che, alla morte di Agostino, il Mantova fosse ancora creditore dell'artista per la fattura di una non meglio specificata "figura"¹⁶⁹. Uno dei più noti episodi della fortuna delle teste Mantova Benavides si lega poi all'ambiente frequentato dallo Zoppo, poiché almeno cinque degli eroi affrescati nella Sala dei Giganti fra 1539 e 1541 devono le proprie sembianze ad altrettanti calchi in gesso pervenuti al giurista¹⁷⁰. Più problematico, però, spiegare come Alessandro Vittoria fosse entrato in possesso di quelle teste quando, fra 1552 e 1553, realizzò i suoi ritratti imperiali nella Sala dei Cesari in Palazzo Thiene a Vicenza, ispirandosi, fra gli altri, anche all'*Augusto* ed al *Milicho* ora attribuiti allo

166Cfr. almeno Id. 1985, pp. 403-404; FAVARETTO 1993.

167SCHWARZENBERG 1970.

168AVERY V. J. 2007².

169Per la medaglia, cfr. PARISE in TRENTO 2008, p. 523, cat. 123; per il documento, ASPd,

Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 6r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 316, doc. III.

170Cfr. ora BODON 2009, pp. 74-76.

Zoppo¹⁷¹.

I cinque calchi sembrano in realtà legarsi da un punto di vista stilistico ad uno scultore contemporaneo alla seconda generazione dei Lombardo. D'altro canto, come a ragione obietta Bodon, il cosiddetto *Milicho*, identificato nel Cinquecento con *Bruto minore*, si lega saldamente al *Milone*, altra testa della collezione Mantova Benavides la cui fortuna 'visiva' rimonta ad almeno due sculture di Antonio Minelli, ovvero il celebre *Mercurio* già di Marcantonio Michiel ed il rilievo col *Miracolo del Bambino Parisio* nella cappella antoniana: per questo gesso, dobbiamo quindi presupporre una comparsa precedente all'attività dello Zoppo¹⁷². Proprio il *Milone*, in ogni modo, doveva essere ben noto al nostro artista. A quanto mi consta, nella pur nutrita bibliografia sul monumento Contarini al Santo, ci si è limitati a rilevare la dipendenza del telamone nudo di Alessandro Vittoria dal *Vespasiano* Grimani; per contro, viene taciuto che il volto dello schiavo intagliato dallo Zoppo sul fianco sinistro della tomba riprenda in maniera fedele le sembianze del *Milone* appartenuto al Mantova (figg. 98-99). Non è chiaro quando i calchi in gesso, inclusi i cinque riferiti dalla Avery ad Agostino, siano entrati nella raccolta del giurista. Come si argomenta più estesamente nel capitolo 4.1, la dimenticata vicenda delle teste Fugger di Girolamo Campagna, che costituiscono un'ulteriore traccia per gli esordi patavini dello scultore veronese, mi porta ad affermare che i modelli fossero già nella raccolta del professore nel 1573, e cioè in una data immediatamente successiva la morte dello Zoppo. Mi sembra allora più prudente mettere tra parentesi l'eventualità dell'invenzione di Agostino dei cinque gessi accorpati dalla Avery, che si direbbero più antichi; del tutto plausibile, invece, è l'ipotesi di un loro passaggio dalla bottega dello Zoppo, dove nel 1572 figuravano "XVII pezzi di zesso fra teste e figure" e "nove teste di imperadori"¹⁷³.

Il transito di simili oggetti da una bottega all'altra è estremamente difficile da ricostruire, ma pensiamo ad alcune coincidenze fra gli inventari dei beni mobili dello Zoppo e di Segala: "i quattro quadri di Donato" appartenuti al primo, e che

¹⁷¹Cfr. ora MARCHAND 2010, p. 76, con bibliografia precedente.

¹⁷²BODON in PADOVA 2013, pp. 330-331, cat. 5.9.

¹⁷³RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 305.

figurano fra gli oggetti stimati dal suo allievo Marcantonio de Surdis per venir destinati alla vendita, trovano perfetto riscontro nei “quattro quadri di Donato delli miracoli del glorioso Sancto Antonio di Padua”, citati nell'officina del più giovane scultore nel 1592¹⁷⁴. Segala era probabilmente entrato in possesso di alcuni oggetti della bottega dello Zoppo: allo stesso modo, Agostino poteva aver raccolto le teste in gesso da un artefice della generazione precedente, prima che queste giungessero al Mantova. Né si deve dimenticare che in città potevano esistere contemporaneamente più esemplari di un'unico modello, distribuiti fra le diverse botteghe: vanno qui perlomeno citate le diciassette teste in gesso, ora presso il Museo Antoniano, che in parte derivano dagli esemplari dell'Università di Padova, pur essendo connotate da una qualità esecutiva meno soddisfacente e, per contro, da una maggiore omogeneità stilistica interna al gruppo¹⁷⁵. Tale *corpus* alla fine del Cinquecento era di proprietà di padre Valerio Polidoro, che lo aveva fatto dipingere a finto bronzo e lo esibiva all'interno della sua biblioteca. A riprova di quanto simili oggetti, ancorché in materiali poveri, non fossero solo modelli di bottega, ma risultassero anzi appetibili per il collezionismo privato, possiamo volgerci ancora alle carte relative all'eredità dello Zoppo, da cui si apprende della vendita di “una testa di cera ad uno scholaro” e, per 34 lire, di “teste di zesso numero 17” ad un membro della famiglia Foscari¹⁷⁶.

Se è bene estromettere dal catalogo di Agostino le cinque teste in gesso dell'Ateneo, non risulta del tutto agevole neppure accogliere le due fusioni proposte allo Zoppo, che da quei modelli dipendono. In particolare, l'espressione del *Commodo* del Walters Art Museum di Baltimora appare troppo

174Per i calchi donatelliani nella bottega dello Zoppo, cfr. ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 207r-212v. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 305-306. “Quattro quadri di Donato” vengono citati anche nel testamento di Francesco Segala, rogato il 3 maggio 1592. Lo scultore dona i calchi al suo esecutore testamentario Giambattista Bozzola. Non è implausibile che si tratti dei rilievi già custoditi nell'officina dello Zoppo e quindi temporaneamente passati all'allievo Pompeo dell'Arzere. Per il documento su Segala, cfr. ASPd, Notarile, b. 4295bis, c. 72r. PIETROGRANDE 1963, pp. 71-79, doc. V.

175Le teste sono state solo dubitativamente accostate allo Zoppo da BODON 2005, pp. 147-148. La loro modesta qualità esecutiva sembra però inconciliabile col catalogo del nostro scultore. Per una scheda su queste opere, cfr. Cfr. FAVARETTO in *Basilica* 1995, pp. 229-232, catt. 17-33.

176ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, cc. 5v-6r.

raggelata in rapporto al *Tito Livio* di Varsavia (fig. 96): il bronzo, pur d'origine padovana, sembra pertanto eseguito secondo istanze di stile all'opposto dell'unica testa bronzea sicura di Agostino, nella quale la temperatura emotiva dei tratti fisionomici è nettamente più alta¹⁷⁷.

Se si vuole rimpolpare questo filone della produzione dell'artista, dobbiamo piuttosto volgerci ad un'effigie su cui Bianca Candida richiamò l'attenzione nel suo pionieristico contributo sulle teste Mantova Benavides (fig. 97)¹⁷⁸. La scultura, tuttavia, venne presto dimenticata dagli studi veneti, anche perché la vicenda collezionistica solleva dubbi sulla sua autenticità. Eppure, da un punto di vista stilistico ed esecutivo, si tratta dell'opera in assoluto più vicina al *Tito Livio* del Muzeum Narodowe (fig. 96). La testa si trova oggi a Parigi, fra i bronzi della Bibliothèque Nationale, ed è comparsa nella letteratura nel 1759, quando era già entrata nella raccolta del conte Caylus. A quest'ultimo dobbiamo le sole, e per certi versi poco rassicuranti, notizie circa il suo rinvenimento. A detta dell'antiquario, la testa bronzea, già in quella circostanza identificata come di *Celio Caldo*, si trovava in precedenza presso il medico parigino GÉNÉVRIER, che l'avrebbe acquistata per la modica somma di dodici lire da un operaio impegnato a scavare nei pressi di Montmartre¹⁷⁹. La vicenda sembra spuria e finalizzata a dare alla scultura i quarti di nobiltà del reperto archeologico; a rendere ancora più intricata la questione, però, è un notizia riportata dallo stesso Caylus, secondo il quale nel luogo del ritrovamento era installata una fonderia dismessa: tale aspetto dovrebbe sollevare degli interrogativi sulla cronologia della fusione¹⁸⁰. Nondimeno, il conte si diceva certo di trovarsi di fronte ad una scultura d'età romana ed anche dopo il dono dell'oggetto alla corona francese non si levarono voci avverse alla sua antichità, nemmeno nei cataloghi dei bronzi della Bibliothèque Nationale pubblicati allo scadere del XIX secolo¹⁸¹. Dubbi furono semmai sollevati sull'identità del personaggio effigiato,

¹⁷⁷Ma per un'opinione diversa, cfr. AVERY V. J. 2007², p. 103.

¹⁷⁸CANDIDA 1967, pp. 77-80, cat. 17.

¹⁷⁹CAYLUS 1752-1767, III, pp. 394-395, cat. VIII.

¹⁸⁰*ibid.*, II, pp. 389-390.

¹⁸¹Cfr almeno CHABOUILLET 1858, pp. 526-527, cat. 3120; BABELON-BLANCHET 1895, pp. 360-361, cat. 828; ESPÉRANDIEU 1907-1955, IV, p. 253, cat. 3196.

per alcuni non Celio Caldo ma Lepido¹⁸². Più interessante, invece, la posizione di Jean de Foville, che cadeva in errore nell'immaginare che la testa raffigurasse un santo, anziché un antico romano, ma che vedeva assai bene quando giudicava l'opera un prodotto del Rinascimento¹⁸³: la pista donatelliana da lui suggerita riallaccia finalmente la scultura, anche se in modo indiretto, a Padova. A stabilire un più sicuro nesso con la città universitaria è stata infine Bianca Candida, che ha riconosciuto nel bronzo le sembianze del *Celio Caldo* in gesso appartenuto a Mantova Benavides¹⁸⁴.

Ripristinata l'origine patavina, restano comunque misteriosi l'ingresso e la comparsa dell'opera in Francia: se quella del rinvenimento in uno scavo sembra una pista fuorviante, poco credibile appare anche l'eventuale fusione in un'officina parigina scomparsa ben prima della metà del Settecento. Il confronto col Tito Livio di Varsavia depone in ogni modo a favore della paternità dello Zoppo. Anche il bronzo della Bibliothèque Nationale risponde infatti alla medesima volontà di rielaborare il modello alzando la temperatura emotiva del volto: rispetto al calco dell'Ateneo patavino, gli occhi della figura si presentano più grandi ed espressivi mentre il collo è lievemente piegato per portare la testa all'indietro, secondo modi che trovano riscontro nell'opera polacca. Anche gli aspetti morfologici delle due teste appaiono confrontabili, dal taglio delle palpebre al profilo delle labbra sottili (figg. 96-97).

La produzione dell'artista in questo campo dovette in ogni modo essere più vasta ed internazionale di quanto oggi non appaia, sia per la presenza nello studio di contrada San Prosdocimo di "una testa di Faustina"¹⁸⁵, sia per la citazione dello Zoppo nella corrispondenza tra Johann Jakob Fugger ed il suo agente Nicolò Stoppio. Il 12 ottobre 1567, quest'ultimo informava il banchiere che Jacopo Strada aveva acquistato nove teste pseudo-antiche eseguite circa

182DUCHALAIS 1852.

183FOVILLE 1914, pp. 228-230.

184Al calco in gesso identificato come *Celio Caldo* è ispirato il volto di Marco Claudio Marcello affresco nella Sala dei Giganti al Liviano. Cfr. BODON 2009, p. 75. Un secondo gesso con le medesime sembianze fa parte della serie di diciannove teste del Museo Antoniano. Cfr.

FAVARETTO in *Basilica* 1995, pp. 229-232, catt. 17-33.

185ASPd, Notarile, b. 4067, c. 217r-v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 306; BODON 2005, pp. 148-149.

dieci anni prima “d'uno detto Segale, un Baptista Lecco et uno Augustin Zotto in Padua”¹⁸⁶. Se il secondo nome rimane misterioso, la lettera, come vedremo, sarà preziosa per ricostruire tale filone dell'attività di Segala ed attesta il successo di Agostino in quest'ambito. Non è da escludere che a suggerire il nome dello Zoppo sia stato questa volta Marco Mantova Benavides, che risulta in relazioni amichevoli col Fugger, come attesta la dedica a Johann Jakob dell'edizione del 1569 delle *Illustrium iureconsultorum imagines*¹⁸⁷. Dev'essere anzi sul campo della produzione di bronzetti e di teste all'antica che si concretizzò quella fortuna extra-patavina di cui parla iperbolicamente Scardeone, quando assicura che dello Zoppo si possono ammirare molte opere anche a Venezia o a Roma¹⁸⁸: lo scultore, infatti, è altrimenti attestato come maestro autonomo solo nella natia Padova.

A margine di questo *excursus*, possiamo citare un'opera che ci avvicina ulteriormente alla creazione di ritratti moderni. Rientra infatti nella produzione di teste bronzee nella Padova di metà Cinquecento anche l'effigie di Petrarca (fig. 100), collocata nel 1547 sulla trecentesca tomba del poeta ad Arquà¹⁸⁹. Ricovertato nel secolo scorso all'interno della casa-museo del letterato, e sostituito sulla tomba da una copia, il ritratto petrarchesco si accompagnava in origine ad una targa, rimasta sul sarcofago ed anch'essa bronzea, che attesta la perfetta contemporaneità d'esecuzione rispetto al monumento a Tito Livio e riallaccia la commissione a Paolo Valdezocco¹⁹⁰. Nipote di un tipografo padovano che nel 1472 aveva curato un'edizione del *Canzoniere*, Valdezocco riuscì ad entrare in possesso dell'ultima dimora arquatese di Petrarca, abitando nel decennio a partire dal 1546. A quel tempo risale anche la decorazione pittorica delle sale della palazzina, i cui modesti affreschi sono stati dubitativamente accostati alla cerchia di Stefano dell'Arzere, pittore col quale

186München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Lib. Ant. 2, fol. 106r-v; *Antiquarium* 1987, I, p. 462, nr. 86; MARTIN T. 1998, p. 17; BODON 2005, pp. 147-148.

187Cfr. DWYER 1990; MANCINI 1993, p. 103.

188SCARDEONE 1559, p. 377.

189Cfr. CERIANA-SIRACUSANO in PADOVA 2013, pp. 151-152, cat. 2.10.

190“FR(ANCISCO) PETRAR(CAE) PAUL(US) VALDEZUCUS PAT(AVINUS) / POEMATUM EIU(S) ADMIRAT(OR) AED(IUM) / AGR(ORUM)Q(UE) POSSESSOR HANC EFF(IGIEM) POS(UIT) / AN(NO) MDXLVII / IDIB(US) SEPT(EMBRIIS) / MANFREDINO COMITE VICARIO”.

Valdezocco fu di certo in rapporto, come attestano alcuni rogiti rinvenuti da Vincenzo Mancini¹⁹¹.

La testa bronzea di Arquà sembra mutuare le sembianze del poeta dall'unico brano superstite del trecentesco ciclo dei *Vires illustres* in Palazzo della Ragione, sostituito dalla più volte citata decorazione degli anni 1539-1541: l'effigie altichieresca fu l'unico lacerto pittorico ad essere salvato e reinserito nel nuovo ciclo del Liviano, a dimostrazione di quanto fosse fervente il culto di Petrarca a queste date. Quanto alla possibilità di un coinvolgimento di Agostino nella modesta impresa di Valdezocco, dobbiamo agire con prudenza in mancanza di documenti. Il riferimento ad un prototipo così antico, inoltre, conferisce alla testa un aspetto alquanto arcaico, al punto da risultare quasi priva di stile. Una veduta laterale può comunque mettere in risalto stilemi sansovineschi, come le lunghe pieghe falcate che ricordano la *Madonna* della Ca' d'Oro, riconducibile ad uno scultore della cerchia del Tatti¹⁹²; in direzione dello Zoppo ci porta anche la cartella con l'epigrafe, il cui profilo rimanda alla targa del contemporaneo monumento a Tito Livio (figg. 101-102). Le assonanze si spingono in questo caso persino nel motivo a racemi vegetali che corre sui cartocci, ai quattro angoli della cartella. La qualità modesta della testa lascia in ogni modo pensare che la scultura possa essere niente di più che un prodotto dell'officina dello Zoppo, che a queste date, come vedremo, andava popolandosi di collaboratori.

2.5 I piccoli bronzi sul monumento di Tito Livio ed altre statuette

Il monumento di Tito Livio è prezioso anche perché attesta, alla data 1547, un'ulteriore maturazione rispetto ai modi decorativi della 'Maniera', già abbracciati nella *Figura allegorica* in terracotta più sopra discussa. Nei bronzetti liviani è infatti già pienamente assimilata la lezione delle divinità della Loggetta

¹⁹¹MANCINI 1990, pp. 284-285.

¹⁹²Cfr. BOUCHER 1991, II, p. 345, cat. 40.

di Jacopo Sansovino a Venezia. La *Minerva* e l'*Eternità*, pur connotate dalla solita asperità della fusione e viziate da qualche incertezza anatomica, occupano le rispettive nicchie quasi fossero una versione 'in sedicesimo' dei bronzi sansoviniani (figg. 103-104)¹⁹³. Questi ultimi, peraltro, erano appena stati pubblicati, essendo giunti nella piazza marciana solo entro il 1546. Il precoce accoglimento di questi modelli ci obbliga a fare nostra un'ipotesi già ventilata nella letteratura, e cioè che Agostino possa aver partecipato alla fusione delle quattro statue veneziane, per le quali, purtroppo, non sopravvivono però documenti risolutivi¹⁹⁴. È pur vero che il primo pagamento in favore dello Zoppo come fonditore del Tatti risale al 9 agosto 1553 e si riferisce alla porta della sacrestia marciana¹⁹⁵: siamo significativamente a circa un anno dalla scomparsa di Tiziano Minio, che era stato fino a quel momento fra i collaboratori più fidati del maestro toscano. Nondimeno, la *Minerva* e l'*Eternità* necessitano della diretta conoscenza della Loggetta. Giova a questo proposito ribadire che nello studio del nostro scultore furono rinvenuti “cinque quadri del Sansoino” e “una Madonna” dello stesso maestro¹⁹⁶.

Non meno interessanti sono le allegorie fluviali del *Tevere* e del *Bacchiglione*, collocate, insieme alla *Lupa*, nella predella del monumento. Nei robusti vecchioni compaiono infatti elementi ciclici dello Zoppo, come le pesanti ciocche dei capelli, la ruvida barba ondata e la robusta anatomia distinta da *tic* esecutivi come le mani sovradimensionate. Sulla scorta di queste opere, del tutto condivisibile appare la recente proposta di Manfred Leithe-Jasper di riferire al nostro artista il cosiddetto *Diavolino* del Museo Civico di Belluno, che per la sua espressività ferina sembra fare da cerniera fra le *Montagne infernali* ed i lavori per il monumento liviano¹⁹⁷. Anche quest'opera ha avuto oscillazioni attributive fra Riccio e Desiderio da Firenze, ma trova precisi riscontri nei

¹⁹³Per una scheda della *Minerva* e dell'*Eternità*, cfr. LEITHE-JASPER in PADOVA 2001, p. 252, cat. 68.

¹⁹⁴Cfr. BOUCHER 1984; Id. 1991, I, pp. 73-88, II pp. 334-335, cat. 27.

¹⁹⁵I pagamenti furono pubblicati da ONGANIA 1886, p. 44, doc. 225; ASVe, Procuratie de supra, busta 77, proc. 181, fasc. I, c. 30r.

¹⁹⁶RIGONI [1936-1937], ed. 1970, p. 305. Si tratta di modelli poi acquistati dall'allievo Pompeo dell'Arzere.

¹⁹⁷LEITHE-JASPER in TRENTO 2008, p. 362, cat. 58.

bronzetti certi di Agostino e la critica non ha mancato di sottolineare “l'assenza di cesellatura”, quell'asperità superficiale che appare uno dei tratti salienti dello Zoppo¹⁹⁸. Allo stesso tempo del monumento liviano appartiene invece la *Figura allegorica* riconosciutagli da James D. Draper ed entrata al Metropolitan Museum di New York nel 1978, che costituisce una variante dell'*Eternità* sull'edicola liviana¹⁹⁹. Probabilmente più tardi sono invece i *Santi Pietro e Paolo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (figg. 133-137), che Leithe-Jasper ha identificato nelle due statuette inventariate nella bottega dello scultore²⁰⁰. Le incertezze nella resa anatomica, le mani sovradimensionate, le grandi vesti che sembrano pesare sulle spalle al punto da flettere il corpo e la posa ancheggiante trovano riscontro in un altro bronzo del Metropolitan, in cui si riconosce il *Tempo* (figg. 106, 128), giustamente attribuito allo Zoppo da Draper²⁰¹. Possiamo aggiungere che il robusto vegliardo, con le sue ali e la lunga cascata di barba, trova un interessante parallelo pittorico nella decorazione di un cratere pseudo-antico appartenuto a Marco Mantova Benavides (fig. 105). Il bronzo è accostabile alla ceramica per ragioni più propriamente di stile, oltre che per le ovvie affinità iconografiche dovute alla raffigurazione del medesimo soggetto²⁰²: analoghe appaiono le membra possenti e la resa della folta matassa barbata. Entrambe le opere, d'altro canto, si legano alla colta committenza padovana, legata all'ambiente universitario ed al collezionismo antiquario.

Questi bronzetti offrono un valido termine di paragone per ricostruire il catalogo dei busti-ritratto moderni: anche le effigi riconducibili allo Zoppo sono contraddistinte da superfici metalliche aspre, poco rinettate, dal naturalismo a tratti scostante in sintonia coi piccoli bronzi. Le espressive teste ed il garbuglio barbuto delle allegorie fluviali o del *Tempo* (figg. 106, 128) appaiono trasposte nel grande formato sui volti dei dotti padovani che stiamo per incontrare. Né si

198La citazione è da JESTAZ 1997, pp. 143-144, cat. 195, cui si rinvia anche per la vicenda attributiva del bronzo.

199Inv. nr. 1978.422.

200Per una scheda dei due bronzetti, cfr. LEITHE-JASPER in PADOVA 2001, p. 256, cat. 70.

201DRAPER 1998.

202Cfr. MENEGAZZI in TRENTO 2008, p. 404, cat. 78; per l'iconografia e le fonti figurative del vaso, PIERGUIDI 2008.

deve dimenticare che i piccoli bronzi appena elencati, eccetto il *Diavolino*, si presentano tutti cavi sul retro ed erano quindi nati per trovare posto entro una nicchia: sulla base del monumento di Tito Livio, possiamo quindi immaginare la loro provenienza da un'edicola funeraria dotata di ritratto, magari perduta all'epoca della soppressione degli edifici di culto.

2.6 Ipotesi sull'attività di ritrattista. Documenti e stato degli studi

Per il sesto ed il settimo decennio del Cinquecento sembrano esserci pervenute poche opere sicure di Agostino. Per contro, i documenti lasciano intravedere, nelle fasi matura e tarda dell'artista, un aumento della mole di lavoro. L'officina di contrada San Prosdocimo andava popolandosi di aiuti, come attestano i contratti di apprendistato quinquennali siglati dal barcaiolo Giammaria de Surdis, che affidava ad Agostino i suoi due figli: il quattordicenne Francesco, nel 1549, e Marcantonio, nel 1556²⁰³. Dieci anni più tardi, anche Antonio da Collalto si impegnò a restare per cinque anni nella bottega del nostro scultore²⁰⁴. Negli ultimi anni di vita dello Zoppo, infine, frequentò intensamente l'officina anche Pompeo dell'Arzere, figlio del Gualtierio pittore che fu cognato di Minio: dai documenti, sappiamo che questo discepolo aveva compiuto, nell'ambito di una commissione ad Agostino da parte del nobile Giovanni Antonio dall'Orologio, alcune teste all'antica, e che aveva acquistato parte del fondo di bottega subito dopo la morte del maestro²⁰⁵.

Figurano poi atti relativi agli acquisti di pietra. Agostino è infatti in rapporto con Matteo Grandi, che dimorava in quel torno d'anni nei pressi delle cave di Nanto ed era attivo nel commercio del materiale lapideo. Nel 1553, lo Zoppo è testimone ad un rogito che riguarda il patrimonio dei figli di Matteo; nel biennio

203ASPd, Notarile, Rocco dalla Sega, b. 4035, c. 30r-v; b. 4041, cc. 454r-v, 455; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 308.

204ASPd, Notarile, Aurelio Colombina, b. 5060, cc. 207r-v. RIGONI [1936-1937] ed. 1980, p. 309.

205Pompeo dell'Arzere, inoltre, aveva portato a compimento degli alari da camino eseguiti dal maestro. Cfr. ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, cc. 4v, 7r. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 309.

1565-1566, i documenti si fanno più espliciti, specie nel caso della sentenza del giudice del Cavallo contraria al Grandi ed al suo socio Giuseppe Farato, colpevoli d'aver consegnato ad Agostino una derrata di pietre in ritardo²⁰⁶. Tutto questo lascia insomma pensare ad un'attività crescente, che, incrociando i dati desumibili anche dalla nota-crediti stilata alla morte dello scultore, sembra in buona parte coincidere con l'esecuzione di edicole funerarie abitate da busti-ritratto. Non sarà casuale che l'amico Manganza esaltasse lo Zoppo per le sue doti di costruttore di monumenti, quando, rivolgendosi in versi ad Agostino Rava, diceva che quest'ultimo s'era fatto erigere “un mulimento pi duro e pi bello / che se Gostin ghe l'hesse destagiò”²⁰⁷.

Scomparsi Minio nel 1552 e Gian Girolamo Grandi nel 1560, lo Zoppo dovette assicurarsi un'ulteriore fetta del mercato padovano, tanto più che Francesco Segala era un concorrente ancora troppo giovane. L'appoggio di Alessandro Maggi, ancora una volta, gli fu sicuramente d'aiuto. Anche dietro alla partecipazione di Agostino ai lavori per il monumento Contarini al Santo, avviato nel 1555 e terminato entro il 1558, nel quale lo Zoppo figura come unico padovano in un gruppo di maestri di stanza a Venezia, sembra esserci la mano dell'antiquario. Come si argomenta più estesamente nella scheda relativa al sepolcro, lo Zoppo dev'essere intervenuto solo nella fase tarda dei lavori, forse assemblando le parti eseguite dai colleghi ed eseguendo i due schiavi collocati sui lati brevi della tomba (figg. 107-109). Non sembra casuale il coinvolgimento in un progetto architettonico elaborato da Sanmicheli: il veronese stava allora operando sotto la regia erudita del Maggi. Nel 1556, infatti, era stato il Sanmicheli a dare forma agli apparati effimeri per il passaggio patavino di Bona Sforza, il cui programma era stato dettato dall'antiquario patrono dello Zoppo²⁰⁸. Come abbiamo detto in apertura, l'intervento del nostro alla tomba Contarini appare oggi marginale, ma la partecipazione a quell'impresa dovette dare ad Agostino grande visibilità nel contesto locale e consacrarlo, almeno *pro tempore*, come primo scalpello cittadino. A suggerirlo non è solo l'elogio di

206ASPd, Notarile, b. 4024, c. 133; b. 4054, cc. 538r-v; b. 3223, c. 188. SARTORI 1976, p. 238.

207MAGAGNÒ-MENON-BEGOTTO [1562] ed. 1570, p. 59.

208MAGGI 1556; DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 374-375, cat. 88. Cfr. qui scheda 8.9.

Scardeone: lo scultore decise infatti di realizzare, a partire dal modello del suo telamone di destra, un bronzetto che ci è pervenuto in tre esemplari, a Klosterneuburg ed al Louvre (fig. 109)²⁰⁹. La fusione dimostra quanto lo Zoppo fosse orgoglioso dell'apporto alla tomba dell'ammiraglio: con analogo procedimento, circa un lustro più tardi, Alessandro Vittoria fece fondere in bronzo ad Andrea di Alessandro Bresciano un *San Sebastiano*, noto anche come *Marsia*, di qualità incomparabilmente più alta rispetto al *Telamone* dello Zoppo, ma egualmente elaborato dal modello di una statua molto amata dal suo autore, e cioè il *San Sebastiano* dell'altare Montefeltro in San Francesco della Vigna a Venezia. Che lo scultore trentino stimasse in modo speciale quella sua invenzione è comprovato anche dal ritratto di Veronese, che effigia Vittoria mentre esibisce fieramente quel modello²¹⁰. Anche Agostino, insomma, volle tramandare in un piccolo bronzo la scultura che giudicava più rappresentativa della propria arte.

È allora nell'ambito dei monumenti funerari e dei busti-ritratto che dobbiamo scavare per ampliare il catalogo della maturità dell'artista. Anche perché la committenza pubblica sembrò riservargli poche gioie, come la sconfitta nel concorso del 22 giugno 1565 per il nuovo tabernacolo in bronzo nella basilica del Santo, affidato al misterioso orefice napoletano Gaspare Moneta che, peraltro, non riuscì a dare seguito alla commissione²¹¹. Poco altro gli venne dalla congrega della Veneranda Arca di Sant'Antonio, se non il compito di installare nel 1563 il *Miracolo della fanciulla Carilla*, il secondo rilievo di Sansovino per la cappella antoniana, e la richiesta d'una *Santa Giustina* per una pila dell'acquasanta, liquidata fra 1559 e 1560²¹². A lungo confusa, per un *lapsus* nella lettura dei documenti, con una perduta statuina di Pìrgotele, l'effigie della martire è però in uno stato conservativo talmente frammentario da risultare ormai ingiudicabile²¹³.

209Restituito allo Zoppo da LEITHE-JASPER 1975, pp. 109-111. Per le tre versioni, cfr. LEFÉBURE 1990, pp. 78-80; LEITHE-JASPER in PADOVA 2001, p. 254, cat. 69.

210Cfr. LEITHE-JASPER in TRENTO 1999, pp. 342-345, cat. 75.

211ASPd, Notarile, b. 2458, c. 137; SARTORI 1983, pp. 245-247, nr. 82.

212AdA, reg. 423, c. 74v; AdA, reg. 544, c. 26r; SARTORI 1964, pp. 190-192, doc. IV.

213La statuina era stata attribuita a Pìrgotele in virtù di alcuni pagamenti in suo favore, datati 1513 e resi noti da GONZATI 1852-1853, I, p. 253. L'opera di Pìrgotele, tuttavia, era già in

Possiamo cominciare col proporre cautamente ad Agostino il monumento di Dario Conti (fig. 111), oggi nei chiostri antoniani ma proveniente dalla cappella di famiglia all'interno della basilica. Si tratta di uno dei pochi sepolcri oggetto di questo studio in cui si rinunci al ritratto del defunto²¹⁴. Sulla scorta dei *Fragmenti di cronica* abbiamo potuto datare la tomba a subito dopo il 1556 ed è interessante notare che l'ambito familiare da cui proviene la commissione sia il medesimo di quel Pietro Conti, da poco scomparso, che nel decennio precedente aveva affidato ad Agostino le statue per l'altare nella cappella dei Carmini. Pietro, peraltro, è presente nel 1545 all'esame 'tentativo' di Dario Conti, a seguito del quale quest'ultimo ottenne il dottorato *in utroque*²¹⁵. Per quanto lacunose, le tre *Parche* sul monumento sono confrontabili coi coevi telamoni del monumento Contarini (figg. 107-109), soprattutto per gli arti robusti ed il pannello solcato da profonde scanalature, che cadono formando le caratteristiche pieghe "V" ripetute sul petto. La maniera con cui le tre divinità occupano il sepolcro trova poi un puntuale confronto nel mondo dell'illustrazione libraria: si veda la tavola, raffigurante appunto le *Parche*, dedicata a Claudia all'interno delle *Donne auguste* di Enea Vico (figg. 110-111), testo di carattere numismatico che dovette incontrare immediata fortuna fra gli antiquari padovani capeggiati dal Maggi²¹⁶. Nell'incisione così come nel sepolcro, le *Parche* occupano l'architettura con identica disposizione piramidale, al punto da lasciar credere che la tomba sia una trasposizione tridimensionale del modello grafico. Lo stato frammentario dell'apparato scultoreo, tuttavia, deve indurre alla prudenza nell'attribuzione.

Gli altri monumenti che stiamo per esaminare, invece, si intrecciano tutti al problema dello Zoppo ritrattista. La sua attività in questo campo è attestata in primo luogo dalla nota-crediti, da cui si apprende che l'artista, al momento della

cattive condizioni alla metà del Cinquecento e venne infine sostituita dalla *Santa Giustina* dello Zoppo. La frammentaria scultura del Lascaris fu poco dopo richiesta da Francesco Segala, quando quest'ultimo si offrì, il 20 gennaio 1564, di eseguire la *Santa Caterina* sull'acquasantiera "apud sacristiam". Cfr. ASPd, Notarile, b. 2458, c. 69v; SARTORI 1964, p. 193, doc. VI.

²¹⁴Cfr. scheda 8.16.

²¹⁵*Fragmenti*, c. 367r; *Acta graduum 1501-1550*, pp. 245-246, nr. 3199. 28 novembre 1545,

²¹⁶Vico 1557, c. 2r.

morte nel 1572, era in attesa del saldo di ben sette busti-ritratto. L'elenco degli effigiati ci è noto grazie alle ricerche di Erice Rigoni²¹⁷, ma vale la pena di richiamare questi sette nomi: date alla mano, si potrebbe concludere che lo Zoppo incrociò dei pessimi pagatori; ovvero, più plausibilmente, che la gran parte delle effigi da lui eseguite fossero ritratti postumi.

Ludovico Lion è il primo della lista, da identificarsi col giurisperito accolto nel collegio dei legisti nel 1548²¹⁸, il cui busto era stato commissionato dal figlio Francesco. Dalla medesima famiglia proviene Gentile, che venne ritratto per volere dei suoi eredi, e potremmo in questo caso trovarci di fronte ad un giurista entrato in collegio nel lontano 1503, e quindi morto da lungo tempo²¹⁹. Viene quindi citato un terzo nobile padovano, Bartolomeo da Panico, defunto nel 1562, e quindi a sua volta ritratto forse postumo, dietro richiesta d'un nipote non meglio specificato²²⁰. Da molto tempo, poi, era morto l'avvocato Luca Salvioni Gallina, assassinato nel 1536 per invidia della sua folgorante carriera, quando lo Zoppo non aveva che venticinque anni: la spesa dell'effigie, senza dubbio postuma, gravava sui figli Antonio e Giacomo, a loro volta giuristi²²¹. Compare quindi il nome di Giulio Salerno, professore di *ius cesareus* presso lo Studio, anche se limitatamente al biennio 1563-1564, prima di morire: un altro personaggio scomparso da ormai un decennio, il cui ritratto era stato richiesto da Bonifacio da Reggio²²². Più di recente era invece morto Ludovico Dotto, testatore nel 1566, il cui busto doveva essere pagato dal figlio Francesco²²³. Un ultimo ritratto menzionato nella nota-crediti è piuttosto interessante, perché si riferisce all'ennesimo giurista, questa volta però d'origine bergamasca:

217ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, cc. 3r-4v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 306-307, 312-315, doc. III; cfr. ora BODON 2005, p. 136. Alcuni di questi busti ebbero sicuramente una destinazione funeraria, come quello di Francesco Frigimelica, per il quale cfr. *ultra*. A tal proposito va ricordato che Agostino eseguì anche stemmi ed epigrafi, se vantava un credito di 5 lire e 5 soldi "dallo Habriano, per averli fatta fare l'arma et le lettere su la sepoltura". Si tratta con buone probabilità del medico Evangelista Abriano, sepolto nella demolita chiesa di Sant'Agostino, cfr. TOMASINI 1649, p. 38, nr. 48.

218PORTENARI 1623, p. 288.

219*Ibid.*, p. 287.

220RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 306, nota 4 fissa la data di morte grazie agli estimi. ASPd, Estimi, 1518, t. 211, nr. 14 (15 ottobre 1562).

221Cfr. scheda 10.6 e *ultra*.

222TOMASINI 1654, p. 255.

223RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 307, nota 2.

Giovanfrancesco Fiamma, il cui busto era stato richiesto dal più noto figlio Gabriele. Il committente, veneziano di nascita e canonico regolare lateranense, è uno dei massimi predicatori del tempo, uomo di respiro nazionale, in rapporto con figure del calibro di Laura Battiferri e Giorgio Vasari, nell'ambito delle sue frequentazioni centro-italiane. In tempi recenti, il suo nome è stato accostato anche a Marco Mantova Benavides, nel periodo in cui Gabriele visse ed operò nel convento padovano di San Giovanni di Verdara²²⁴.

Fra gli oggetti d'arte rimasti nella bottega di Agostino e destinati alla vendita figura infine un ottavo ritratto, un "Frigimelega di metallo, cioè la testa", stimato 36 lire da Marcantonio de Surdis²²⁵. Sorge allora il sospetto che la "testa" coincida con la "effigies" menzionata in un rogito del 1568, quando lo Zoppo reclamava per l'appunto 36 lire come saldo del busto del professore di medicina Francesco Frigimelica, scomparso dieci anni prima²²⁶. Da quest'ultimo documento si apprende che la scultura era stata richiesta da Giorgio, il fratello del medico: lo stesso che nel 1559 aveva fatto erigere la tomba di famiglia in Sant'Agostino, ricordata dalle fonti -non sarà un caso- come allestita per accogliere un ritratto di Francesco²²⁷. Il committente, tuttavia, era morto senza liquidare la fattura e a farsi carico della spesa furono chiamati Elena e Jacopo di Pietro Maria, rispettivamente vedova e nipote del debitore. Jacopo dovette servirsi anche in un'altra circostanza del nostro scultore, poiché il suo nome compare nella nota-crediti per "una corazza, gambiere, bracciali et sopraveste da cavallo"²²⁸. L'atto notarile del 1568 conferma la destinazione funeraria del busto: si vietava infatti ai due nobili di "innalzare" l'opera fino a saldo avvenuto ("ellevari non possint"). La presenza della "testa" nel fondo di bottega lascia intendere che Elena e Jacopo non avessero tenuto fede all'impegno preso: il

224Per Gabriele Fiamma, cfr. PISTILLI 1997, pp. 330-331. Per il nesso col Mantova, CHERUBINI 2005.

225ASPd, Notarile, b. 4067, cc. 211v-212v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 305-306; BODON 2005, pp. 146-147.

226ASPd, Notarile, Bernardino Burletti, b. 3799, c. 193r. L'atto, mai esaminato in precedenza ma molto importante ai fini del nostro discorso, viene solamente citato in nota da RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 307, nota 3. Per un profilo di Francesco Frigimelica, cfr. SCARDEONE 1559, pp. 225-226; VON WILLE 1998.

227SCARDEONE 1559, p. 226; TOMASINI 1649, p. 47, nr. 105. Cfr. qui scheda 9.6.

228ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 4r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 312-317, doc. III

busto sembra in effetti non essere mai approdato sulla tomba in Sant'Agostino, dal momento che nelle fonti antiche la nicchia è descritta come vuota²²⁹. Il bronzo, del quale dopo la morte dello Zoppo si perdono le tracce, non dovette insomma partecipare alla dispersione del patrimonio della chiesa domenicana, soppressa nel 1806 e demolita tredici anni più tardi²³⁰.

Se la commissione del predicatore Gabriele Fiamma può spiegarsi con la preferenza accordata allo Zoppo da Marco Mantova Benavides, Luca Salvioni Gallina e Francesco Frigimelica sono invece figure legate a doppio filo ad Alessandro Maggi. Il primo viene citato nel trattato numismatico dell'antiquario²³¹; quanto al Frigimelica, sappiamo che nel 1545 il medico era stato omaggiato dal Maggi di una "fontanella di marmo", anche grazie alla mediazione di Giovanni da Cavino e del patrizio veneziano Girolamo Lion²³².

Degli otto ritratti documentati, solo uno è stato finora identificato. Alla National Gallery di Washington, in occasione del simposio del 1984 sulle medaglie italiane, Peter Meller riconobbe in un busto bronzeo del museo di Minneapolis le sembianze di Luca Salvioni Gallina (fig. 112), raffigurato di profilo in un conio del Cavino²³³. In un primo tempo, il museo presentò quindi l'opera con l'attribuzione al medaglista, tuttavia mai attestato come scultore a tutto tondo, né sul campo della fusione: gli stessi tondi di Fracastoro e di Navagero del Museo Bottacin di Padova, a lui riferiti nel XVIII secolo, gli sono ora negati²³⁴. Sarà necessario attendere fino al 1999 perché Donald Myers pubblichi finalmente il busto con la giusta attribuzione allo Zoppo, grazie alla menzione di un ritratto dell'avvocato Salvioni Gallina nella nota-crediti del nostro scultore²³⁵.

229Cfr. TOMASINI 1649, p. 47, nr. 107; SALOMONI 1701, p. 75, nr. 187. Giulio Bodon, peraltro, ha rimarcato come la "testa" Frigimelica non compaia fra le opere acquistate da Pompeo dell'Arzere, il discepolo di Agostino che aveva rilevato una parte consistente del fondo di bottega dello Zoppo. BODON 2005, pp. 146-147. Cfr. qui scheda 9.6.

230Cfr. MEROTTO GHEDINI 1995.

231MAGGI, cc. 35v-36v; ZORZI 1962, p. 62; MANCINI 1995, p. 127; BODON 2005, pp. 83-84.

232ASPd, Notarile, b. 827, c. 210r; SARTORI 1964, pp. 194-195, doc. VIII; ID. 1976, p. 236-237; BODON 2005, p. 127. Quest'ultimo studioso identifica peraltro il Girolamo Lion del documento con l'omonimo medico effigiato in una medaglia di Giovanni da Cavino (cfr. CESSI-CAON 1969, p. 53, nrr. 22-23).

233GORINI 1987, p. 53, nota 33.

234ROSSI M. 2012, che propone la paternità dei due tondi a Danese Cattaneo. Cfr. capitolo 1.3.2.

235MYERS 1999.

Le basi per ricostruire l'attività di Agostino in questo campo furono quindi gettate poco più di un decennio fa.

Prima di esaminare alcune recenti proposte, e di effettuarne di nuove, dobbiamo fare una premessa sul busto del giurista patavino. Da un punto di vista dell'impaginazione, infatti, dobbiamo riconoscere in questa scultura l'allineamento al modello del Lazzaro Bonamico di Danese Cattaneo (fig. 38). Gli omeri e la curvatura delle spalle tracciano il vertice alto di un pentagono, definito dai due tagli diagonali che calano subito sotto le spalle per convergere su una retta in corrispondenza della base. Questo disegno, come vedremo, è comune a tutto il *corpus* che proponiamo allo Zoppo. Per la lunga fortuna del Bonamico di Cattaneo, identificato dal ceto intellettuale patavino come modello da seguire fin dentro al Seicento, si rinvia al capitolo 1.3 della tesi: basterà qui aggiungere che Agostino ebbe forse una particolare familiarità con quel prototipo. Non solo “Danese scultore a Ponte Corbo” sarà nell'elenco dei creditori dello Zoppo per 7 lire. Per la cronaca, la piccola somma si lega ad un debito che Cattaneo contrasse di sicuro prima del suo ultimo approdo padovano, durante il quale il carrarese dimorò appunto in contrada Ponte Corvo: quel soggiorno, diluito fra la Pentecoste ed il settembre 1572, risale infatti ad un momento in cui lo Zoppo era già morto²³⁶. Agostino, semmai, aveva familiarità col busto Bonamico perché quella scultura sembra commissionata, lo abbiamo detto altrove, dal solito Alessandro Maggi²³⁷.

Quale opera 'pilota' per ampliare il catalogo dei busti di Agostino, il Salvioni Gallina presenta un problema oggettivo. Per rendere le sembianze dell'avvocato, morto nel lontano 1536, lo scultore si basò non su una maschera funeraria o su un dipinto, ma sulla medaglia coniata dall'amico Giovanni da Cavino: come ha dimostrato Myers, il profilo monetale fu proiettato da Agostino

²³⁶Per Danese Cattaneo nella nota crediti di Agostino, ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 3v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 312-315, doc. III. La cronologia dell'arrivo di Cattaneo a Padova è fissata dalle carte che tramandano la lite tra Francesco Sansovino ed i procuratori di San Marco per la stima della porta della sacrestia eseguita da Jacopo. Cfr. ASVe, Procuratie de supra, b. 77, proc. 181, c. 20r, pubblicato per la prima volta da TEMANZA 1778, p. 519. Cattaneo dettò il proprio testamento a Padova il 28 settembre 1572, risultando già morto il successivo 27 novembre. ASPd, Notarile, b. 1180, c. 597v-599r, pubblicato in RIGONI [1938], ed. 1970 pp. 232-233, doc. IV.

²³⁷Cfr. scheda 8.8.

nelle tre dimensioni²³⁸. Sappiamo oggi che questo procedimento era praticato nelle botteghe venete del Cinquecento ed era di certo nelle corde di uno scultore abituato a produrre teste all'antica: è proprio seguendo questa tecnica che furono realizzati alcuni modelli in gesso della raccolta Mantova Benavides, come l'*Augusto*, il cui volto deriva dal profilo su una moneta imperiale sviluppato a tutto tondo²³⁹. In ogni modo, se la testa presenta il problema di cui si è detto, il taglio del busto e la conduzione della veste offrono sicuri appigli per tentare un ampliamento del *corpus* dello scultore, ed in soccorso ci verranno anche i bronzetti e le teste all'antica che abbiamo già esaminato.

Ad aprire uno spiraglio sullo Zoppo ritrattista sono state due recenti schede di catalogo. Nel 2009, Claudia Kryza-Gersch ha accostato ad Agostino un busto virile del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 129). La studiosa si è basata soprattutto sulle asperità del volto dell'allampanato personaggio, la cui barba di tre giorni viene confrontata con la testa di Tito Livio a Varsavia (figg. 129-130)²⁴⁰. Nel 2012, infine, Andrea Bacchi è ritornato sul tema, proponendo allo Zoppo il cosiddetto Matteo Forzadura (fig. 136), a sua volta connotato da un naturalismo esasperato. In quella circostanza, venivano riferiti al nostro scultore i busti virili della Frick Collection di New York (fig. 114), del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 113), della National Gallery di Washington (fig. 125) ed il Giovan Pietro Mantova Benavides della Ca' d'Oro di Venezia (fig. 115)²⁴¹. In buona sostanza, lo Zoppo viene ora individuato come il candidato più credibile per l'esecuzione di un gruppo omogeneo di busti, quasi tutti transitati dal catalogo di Cattaneo, fino alla monografia di Massimiliano Rossi. Secondo quest'ultimo studioso, si tratta di sculture nelle quali la "maniera del Cattaneo viene declinata con esiti qualitativi diversi, ma tutti alternativi ai caratteri dominanti nella ritrattistica di Vittoria"²⁴². Abbiamo visto, d'altro canto, come

²³⁸Donald Myers ha forse insistito troppo nel rimarcare le differenze fra le vedute busto, con lo scopo di dimostrare che il profilo sinistro, non ritratto nella medaglia, sarebbe più debole. La tesi di fondo della proiezione tridimensionale della medaglia caviniana, tuttavia, appare inconfutabile. MYERS 1999.

²³⁹FAVARETTO 1993, p. 70; BODON 2009, pp. 75-76.

²⁴⁰KRYZA GERSCH in VIENNA 2009, pp. 86-87, cat. I.20.

²⁴¹BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14. Cfr. qui schede 10.7, 10.3, 10.12, 10.10.

²⁴²Oltre alle relative schede di questa tesi, cfr. almeno FABBRI BUTERA 1978; ROSSI M. 1995, pp. 163-164, nota 112.

anche il Salvioni Gallina di Minneapolis risentisse della lezione del busto Bonamico, eseguito dal maestro carrarese.

Cerchiamo ora di sostanziare le attribuzioni fin qui proposte e di volgerci finalmente ad alcune opere padovane. I busti appena elencati, custoditi in larga parte in prestigiosi musei stranieri, hanno infatti goduto di una certa visibilità negli studi. Ad occuparsene sono stati storici dell'arte come Adolfo Venturi o Rodolfo Pallucchini, nella letteratura nazionale, o Leo Planiscig e John Pope-Hennessy, in ambito internazionale²⁴³. I ritratti ancora custoditi nella città universitaria, spesso entro la medesima edicola funeraria per cui nacquero, sono invece rimasti paradossalmente a margine del discorso ed hanno vissuto una vicenda critica quasi indipendente. Di fatto, si tratta di opere esaminate dalla sola Luisa Pietrogrande, nell'ambito del suo pionieristico saggio su Francesco Segala²⁴⁴. Il riferimento al più giovane scultore fu tuttavia avanzato quando lo Zoppo era ancora ignorato dagli studi e Segala sembrava l'unico ritrattista del secondo Cinquecento padovano: la progredita conoscenza del contesto scultoreo di questa città autorizza a mettere in dubbio tali attribuzioni. Solo le opere conservate *in situ*, ed associabili a documenti ed epigrafi, permettono d'altro canto una seriazione cronologica delle effigi riconducibili allo Zoppo, che qui si tenterà per la prima volta.

Consideriamo allora il monumento con busto bronzeo del nobile polacco Erazm Krethkowski, morto a Padova nel maggio 1558 e sepolto nella cappella di San Bartolomeo, oggi intitolata a San Stanislao. Dai documenti si capisce che il sepolcro fu approntato in tempi brevi, pur con qualche intoppo relativo all'opposizione dei Lantarotti, detentori del patronato della cappella. In ogni modo, l'avello doveva essere già pronto sul finire del 1559. Anche quest'effigie (fig. 116) è stata in passato accostata, senza convincere, sia a Cattaneo sia a

²⁴³PLANISCIG 1921, p. 427; PALLUCCHINI 1934; VENTURI 1935-1937, III, p. 182; POPE HENNESSY 1964, II, p. 535, cat. 574; Id. 1970², p. 172-177.

²⁴⁴PIETROGRANDE 1942-1954.

Segala²⁴⁵. Ma confrontiamo il volto del senatore polacco con due opere sicure dello Zoppo, realizzate nel decennio precedente. Una veduta frontale mette in luce la parentela con la testa di Tito Livio del Muzeum Narodowe (figg. 96, 117), per l'analoga morfologia del volto dagli zigomi prominenti e per i grandi occhi dall'espressione trasognata. Se osserviamo invece il busto di profilo, si palesano le somiglianze con la testa del *Tevere* (figg. 118-119), sul monumento allo storico latino in Palazzo della Ragione, fatto salvo lo scarto dimensionale fra il ritratto ed il bronzetto. La pesante calotta di capelli bagnati, la matassa ruvidissima della barba ed i grandi baffi sfrangiati sono quasi un motivo firma dello scultore, e paiono d'altro canto inconciliabili tanto con le superfici assai più liquide del Bonamico di Cattaneo quanto con la predilezione per gli effetti pittorici di Segala, comprovata dalle barbe tentacolari dei santi del ciclo fittile di Santa Giustina, del 1564-1565 (fig. 177)²⁴⁶.

La parte architettonica (fig. 122) può a sua volta trovare confronti con l'edicola di Tito Livio (fig. 77), per la collocazione del busto entro una nicchia timpanata, alla sommità della struttura. Lo stato conservativo ormai disastroso della pietra di Nanto, a seguito dello spostamento del sepolcro nel chiostro del Paradiso nel 1895, non permette comunque una seria lettura del monumento. In ogni modo, la cartella con l'epigrafe, rimasta invece nella cappella assieme al busto, conferma la vicinanza con l'edicola liviana: il profilo delle due targhe sagomate da cartocci e foglie d'acanto è pressoché sovrapponibile (figg. 123-124).

Potrebbero collocarsi subito prima di quest'opera due busti bronzei, a loro volta espunti dal catalogo di Danese Cattaneo e già accostati da Andrea Bacchi al nostro scultore. Le due opere sono approdate rispettivamente al Victoria and Albert Museum (fig. 113) ed alla Frick Collection di New York (fig. 114)²⁴⁷ e nel primo caso la provenienza padovana è attestata dal precedente proprietario, il collezionista tolosano Jules Soulages, che aveva acquistato l'effigie nella città

²⁴⁵Per i documenti, la vicenda critica e le manomissioni patite dal monumento, cfr. scheda 8.12.

²⁴⁶Le terrecotte furono riconosciute a Segala su base stilistica in un pionieristico intervento di SCRINZI 1926, p. 84. I documenti relativi alla commissione furono pubblicati da PIETROGRANDE 1963, pp. 15-20, 68, doc. II. Cfr. anche BACCHI in TRENTO 1999, p. 394, cat. 88

²⁴⁷Cfr. schede 10.3 e 10.7.

universitaria nel secondo quarto del XIX secolo. Possiamo mettere a confronto il ruvido pizzetto caprino dell'uomo di Londra con le asperità della matassa barbata di Krethkowski (figg. 120-121), con precisi riscontri anche nella resa dei lunghi baffi, nel taglio degli occhi e dell'arcata sopraccigliare: le due sculture sembrano eseguite non solo dallo stesso artista, ma anche concepite in un arco di tempo ristretto.

Il nobile polacco reca un'armatura, in ottemperanza alla consuetudine transalpina secondo cui l'abito guerresco equivale ad un attributo iconografico di nobiltà²⁴⁸. Per contro, la toga ed il nicchio indossati dal personaggio di Londra ci riportano sul terreno dei dotti che popolano la nota-crediti di Agostino, i cui *sitters*, come abbiamo visto, sono in massima parte giuristi legati allo Studio di Padova. In questo caso, il copricapo potrebbe farci propendere per l'identificazione in un ecclesiastico, dato che il nicchio era portato di frequente, ma non in via esclusiva, dai chierici. Assonanze di costume si palesano ad esempio col canonico e giurisperito Girolamo Negri (figg. 115, 148), sepolto in San Francesco Grande, che incontreremo tra breve. Si evidenziano ora forti assonanze anche col sicuro busto di Luca Salvioni Gallina (fig. 112), da cui abbiamo preso le mosse: del tutto simile è infatti la resa schiacciata delle pieghe della veste, così come analogo è il taglio pentagonale del busto. Tornano persino le più minute soluzioni di dettaglio, come il cordino infiocchettato sul collo della camicia, sovrapponibile a Londra e a Minneapolis. La parentela formale col ritratto Krethkowski suggerisce di collocare l'opera entro il decennio 1550. Verso una simile cronologia orienta anche la fresca memoria del Bonamico di Cattaneo (fig. 38), dal quale viene ad esempio mutuata la base a due volute divergenti.

Il medesimo discorso varrà a maggior ragione per il ritratto della Frick Collection di New York (fig. 114)²⁴⁹: in questo caso, la volontà di replicare il prototipo bronzeo del carrarese è ancora più manifesta nella cascata di barba che cade sul petto, anche se il tutto appare appiattito e ruvido, in accordo con quella asperità materica che è un tratto saliente dello Zoppo bronzista. Ancora una

²⁴⁸ECONOMOPOULOS 2007, p. 372.

²⁴⁹Cfr. scheda 10.7.

volta, troviamo il profilo sagomato a diamante del busto e le pieghe poco rilevate, come nel ritratto di Minneapolis. Le opere di Londra e New York non sono purtroppo associabili a medaglie in grado di dare un nome ai personaggi immortalati: aspetto che, lo abbiamo detto, se può essere cruciale per trovare un riscontro nella nota-crediti dello Zoppo, o per ricostruire la provenienza da uno smembrato complesso funerario, appare invece poco incisivo ai fini della cronologia delle sculture, che sono spesso effigi postume. Nondimeno, ci troviamo finalmente di fronte a ritratti apparentemente liberi dal vincolo della proiezione a tutto tondo di un profilo monetale, e per questo più autentici.

Tenendo sempre un occhio alle opere padovane ed uno a quelle conservate nei musei internazionali, si può esaminare il busto della National Gallery di Washington (fig. 125), confrontabile col busto sul monumento di Girolamo Negri in San Francesco Grande (figg. 113, 146), che ci avvicina all'ultimo decennio di attività dello scultore.

2.6.1 Verso il decennio 1560: il monumento di Girolamo Negri ed una ipotesi per il monumento Frigimelica

Per quanto interpolata, l'edicola del canonico e giurista di origine veneziana Girolamo Negri (fig. 41), oggi nell'anti-sacrestia della chiesa osservante di San Francesco Grande, appare di notevole interesse ai fini del nostro discorso. L'opera fu commissionata dagli eredi, i fratelli Francesco e Felicità, in una data posteriore alla morte del dedicatario, scomparso il 7 dicembre 1557. I lavori al sepolcro erano già terminati nel 1559, quando Scardeone poteva leggere l'epigrafe "sub aenea effigie", dando luogo ad una serie di fraintendimenti sul materiale della scultura (figg. 115, 148), che da un esame ravvicinato si direbbe piuttosto stuccoforte bronzato²⁵⁰. L'opera è stata fin qui esaminata dalla sola Luisa Pietrogrande, che propose l'attribuzione a Segala, pur riconoscendo la presenza di elementi dissonanti dalla sua maniera quali "lo sguardo fisso e assente" e "l'ampia, pensante barba rotonda non [...] ancora abbastanza mossa

²⁵⁰Cfr. scheda 8.11.

e pittoricamente penetrata dalla luce”²⁵¹. Tale presunto calo qualitativo veniva giustificato nell'ambito di un Segala ancora acerbo rispetto al suo unico busto sicuro, il Tiberio Deciani del 1578 (fig. 221), eseguito nella piena maturità artistica²⁵². Proprio questi elementi portano a dubitare del nome di Segala e la matassa appiattita ed intricata della barba, i lunghi baffi e lo sguardo di sottecchi sembrano trovare maggiore riscontro nei busti più sopra esaminati o nei piccoli bronzi di Agostino, ad esempio il *San Pietro* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 133), riconosciuto da Manfred Leithe-Jasper nell'inventario dei beni mobili dello Zoppo. È pur vero che in questo caso il risalto plastico del robone, senza dubbio maggiore rispetto alla veste schiacciata del Salvioni Gallina di Minneapolis (fig. 112), può far pensare alla maniera di Segala, ma non andranno trascurati altri elementi di stile come la consistenza ruvida della barba o l'impaginazione pentagonale del busto, estranei al catalogo di quello scultore; non da ultimo, potrebbero rivelarsi in questo caso preziosi alcuni indizi “contestuali”, finora ignorati ma che contribuiscono ad avvicinare il ritratto allo Zoppo.

Girolamo Negri, rimasto a margine degli studi moderni sulla cultura padovana, è in realtà una figura di un certo interesse, in grado di fare la spola, lungo la prima metà del Cinquecento, fra Roma ed il Veneto²⁵³. Nell'*Urbe* fu infatti al servizio di tre cardinali veneziani, Marco e Francesco Cornaro prima e Gasparo Contarini poi, entrando in contatto con figure del calibro di Jacopo Sadoletto ed in rapporto epistolare, sul versante veneto, con Pietro Bembo e Marcantonio Michiel. Più importante, ai fini del nostro discorso, la sua vicinanza al mondo degli antiquari patavini, ricostruibile per gli anni della vecchiaia e quindi in date assai prossime all'esecuzione del monumento funerario. Volgiamoci ora alle epigrafi composte dal Negri: le fonti ricordano ad esempio quella redatta nel 1532 per il monumento di Andrea Riccio già in San Giovanni di Verdara (fig. 76), riconosciuta al canonico già dal Morelli sulla scorta di un manoscritto di

251PIETROGRANDE 1942-1954, pp. 118-120.

252Cfr. scheda 8.24.

253Per maggiori approfondimenti, cfr. la scheda 8.11.

Desiderio dal Legname²⁵⁴. Si tratta della premessa ideale per ricostruire la relazione del Negri con Alessandro Maggi e Giovanni da Cavino, che sappiamo essere stati gli esecutori testamentari del Briosco. Più precisi riscontri documentari emergono negli ultimi anni di vita di Girolamo, quando il canonico risulta intimo di figure come Marco Mantova Benavides, Lazzaro Bonamico e, per l'appunto, il Maggi ed il Cavino. Illuminanti sono a questo proposito tre documenti rinvenuti da Francesco Piovan e finora mai messi in relazione al sepolcro in esame. Il 6 febbraio 1552, Bonamico lasciò a titolo di livello una bottega all'ancora misterioso orefice Agostino Mose, "eius amicissimo", in un atto che vede testimoniare il Negri assieme al Maggi²⁵⁵. Lo stesso giorno, Girolamo presenziò, questa volta assieme al Cavino, al testamento di Bonamico²⁵⁶. Morto il professore, il canonico veneziano agisce addirittura in qualità di procuratore di Alessandro Ferruzzi, nipote ed esecutore testamentario del grecista, nell'ambito della riscossione di quanto restava della dote di Caterina, vedova Bonamico, andando così ad affiancarsi ancora una volta al Maggi, lui pure esecutore delle ultime volontà di Lazzaro²⁵⁷. Non scordiamo infine che l'ultima orazione pronunciata dal Negri fu in morte di Mantova Benavides, quando il giurista giaceva infermo nel 1557. Quest'ultimo, tuttavia, guarì e visse per ancora un quarto di secolo, mentre per ironia della sorte fu Girolamo Negri a perire in quell'anno. Dell'amicizia col Mantova, in ogni modo, fa fede anche la pubblicazione postuma, nel 1579, di parte dell'epistolario e delle orazioni dell'ecclesiastico, proprio dietro iniziativa del celebre professore di diritto civile²⁵⁸.

Mantova Benavides, Alessandro Maggi e Giovanni da Cavino sono tutti, lo abbiamo visto, personaggi cui Agostino Zoppo aveva legato a vario titolo il proprio nome. Potremmo includere in questo quadro anche Lazzaro Bonamico, scomparso da almeno un lustro all'epoca del monumento Negri: il retore aveva dettato l'epitaffio in lode di Tito Livio fuso in bronzo dal nostro scultore. Le

254MORELLI in MICHIEL [ed. 1800], pp. 92-93, nota 3.

255PIOVAN 1988, pp. 146, doc. XIV.

256*ibid.*, pp. 147-148, doc. XV

257*ibid.*, p. 148-151, doc. XVI.

258NEGRI 1579.

frequentazioni del dedicatario della tomba combaciano insomma alla perfezione con le personalità cui lo Zoppo doveva larga parte della propria fortuna.

In conclusione, è bene soffermarsi sull'edicola dalle erme di satiro (fig. 41) che, per i lunghi baffi alla turca, evocano il contemporaneo prigioniero scolpito dallo Zoppo sul fianco destro del monumento Contarini al Santo (fig. 108). È curioso che la parte lapidea del sepolcro Negri non sia mai stata messa in rapporto con la celebre cornice architettonica più volte impiegata da Francesco Marcolini nei suoi frontespizi figurati, fra cui quelli delle *Regole generali di architettura* di Sebastiano Serlio del 1537 e delle due edizioni del 1538 delle *Lettere* di Pietro Aretino, o ancora nel controfrontespizio de *Le Sorti* del 1540 (figg. 40, 42)²⁵⁹: in questi ultimi tre antiporta compare anche il ritratto dell'autore, aspetto che aumenta la suggestione di un confronto. Il paragone appare più efficace se si accostano il monumento padovano con l'edizione delle *Lettere* del settembre 1538, nella quale l'effigie di Aretino, posta di tre quarti, è di dimensioni leggermente ridotte (figg. 40-41). Nel monumento Negri si opta quindi per una scelta eterodossa rispetto al modello delle edicole classiche realizzate da Cattaneo, per approdare ad una soluzione ispirata al mondo dell'editoria marcoliniana. È un ambito, quest'ultimo, che a Padova aveva ispirato anche i pittori impegnati nella Sala dei Giganti verso il 1540, ancora una volta sotto la regia antiquaria del Maggi²⁶⁰.

Il busto del canonico Negri (figg. 115, 148), collocabile fra 1557 e 1559, depone in favore della medesima cronologia per il ritratto della National Gallery di Washington (fig. 125), già accostato allo Zoppo da Andrea Bacchi²⁶¹. Le assonanze fra le due sculture, nel taglio del busto o nella resa della barba e della veste, sono piuttosto forti, sebbene l'opera padovana si presenti più morbida nel panneggio increspato, anche per l'impiego di un materiale duttile come lo stucco. Il busto americano andrà allora collocato allo scadere del sesto decennio del Cinquecento e per avvalorare la paternità dello Zoppo possiamo

²⁵⁹Per le xilografie cfr. almeno IMOLESI POZZI 2009, p. 270; TEMEROLI 2009, p. 107. Cfr. qui capitolo 1.3.

²⁶⁰Per l'influenza de *Le Sorti* nel ciclo del Liviano, cfr. ora SACCOMANI 1998, p. 564; EAD. 2009, pp. 364-366.

²⁶¹BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14. Cfr. qui la scheda 10.12.

proporre un confronto col bronzetto del *Tempo* al Metropolitan Museum di New York (figg. 125-126): la superficie metallica appare connotata dalla medesima asperità e le due teste sono strettamente imparentate per l'espressione accigliata, il naso aquilino e la solita, ruvida matassa barbata che si schiaccia sul torace.

Il nome del personaggio immortalato nel busto americano è misterioso ed oggi nessuno crede più alla vecchia identificazione in Pietro Aretino, probabilmente indotta dalla fisicità imponente del soggetto e dall'irsutismo del volto. Non abbiamo però alcuna attestazione nel ricco epistolario del Bacci di una simile scultura e manca la collana onorifica, che il poligrafo sicuramente non avrebbe mancato di sfoggiare in una simile circostanza. La robusta canna nasale, l'arcata sopraccigliare prominente, la lunga barba e soprattutto l'ampia fronte calva trovano allora riscontro in un'incisione tirata da Jérôme David per una delle più note 'gallerie' di padovani insigni: gli *Illustrium virorum elogium* di Jacopo Filippo Tomasini. Nello specifico, si tratta dell'immagine a corredo della biografia del professore di medicina Francesco Frigimelica (fig. 126), morto nel 1558 e più sopra ricordato fra i personaggi ritratti dallo Zoppo²⁶².

Alcuni elementi richiamano alla prudenza, come la barba che nell'incisione appare meno lunga e folta rispetto a quanto si può vedere nel busto. Riconoscere nel personaggio di Washington il medico padovano equivarrebbe al rinvenimento del busto eseguito da Agostino su commissione del nobile Giorgio Frigimelica. Come abbiamo visto, la scultura era destinata alla tomba di famiglia eretta nel 1559 nella chiesa di Sant'Agostino, ma la fattura non venne saldata dal committente né, in apparenza, dai suoi eredi, tanto che il bronzo rimase nello studio dello scultore fino al 1572, senza mai approdare sul sepolcro familiare. Bisognerebbe a questo punto immaginare che la scultura sia riaffiorata nel 1900 alla vendita della raccolta Miller Aichholz, per pervenire infine nel museo americano, attraverso il lascito di Joseph Widener. Né si deve dimenticare che, fra i ritratti padovani sicuramente databili, il busto di Washington trova i più stringenti confronti stilistici col Girolamo Negri in San

²⁶²TOMASINI 1630, pp. 50-52.

Francesco Grande (figg. 115, 148), che abbiamo visto eseguito proprio allo scadere del sesto decennio del Cinquecento e quindi in date che combaciano con la commissione dell'effigie da parte di Giorgio Frigimelica.

A quanto mi risulta, la memoria del medico non è attestata da fonti iconografiche e sappiamo che doveva trovarsi sopra la porta occidentale²⁶³. Sulla scorta del monumento di Tito Livio in Palazzo della Ragione di dodici anni prima, si potrebbe comunque immaginare una struttura ad edicola coronata da un busto e corredata di bronzetti a rilievo: il *Tempo* del Metropolitan Museum (figg. 106, 128), che appare così prossimo da un punto di vista stilistico al presunto ritratto Frigimelica, potrebbe provenire da un complesso funerario simile, per il retro cavo e per la sicura destinazione ad una nicchia. Un analogo soggetto allegorico avrebbe sicuramente ben figurato sulla tomba di un dotto professore dello Studio patavino.

2.6.2 Monumenti e busti del decennio 1560

Col presunto Frigimelica ci portiamo nell'ultimo decennio della carriera di Agostino, che ancora una volta andrà integrato volgendosi ai busti-ritratto ed alle edicole funerarie. A questo momento, dopotutto, dovrebbe appartenere lo stesso Luca Salvioni Gallina di Minneapolis (fig. 112), che alla morte dello scultore non era ancora stato liquidato.

Consideriamo ora il busto virile del Kunsthistorisches Museum di Vienna (figg. 129), riferito allo Zoppo da Claudia Kryza-Gersch sulla base di un confronto col Tito Livio di Varsavia²⁶⁴. La resa della barba di tre giorni, apprezzabile soprattutto da una veduta di profilo, lascia davvero pensare ad una parentela con l'effigie dello storico latino (figg. 131-132). In favore dello Zoppo possono deporre anche la generale ruvidità della superficie metallica, sulla quale il lavoro di rinettatura è ridotto al minimo, secondo modi che trovano riscontro nei bronzetti certi dello scultore, nonché il formato pentagonale del busto ed il

²⁶³Cfr. scheda 10.11.

²⁶⁴KRYZA GERSCH in VIENNA 2009, pp. 86-87, cat. I.20.

panneggio poco rilevato del robone, analoghi al Salvioni Gallina. Ciò che più colpisce del ritratto viennese è però il totale disinteresse per qualsiasi intento celebrativo: lo scultore si sofferma in modo del tutto franco sul naso adunco e sulle labbra collassate per l'età avanzata. Si tratta di un'opera davvero impressionante, soprattutto se confrontata col primo ritratto certo di Alessandro Vittoria, quel Battista Ferretti così disteso nei lineamenti e nobilitato dall'infingimento antiquario della toga romana (fig. 39)²⁶⁵. Ma riscontriamo ora anche un buon grado di autonomia rispetto al Bonamico di Cattaneo (fig. 38), che rimane comunque il punto di partenza. Agostino sembra avere ormai imboccato una via personale al busto, agli antipodi rispetto ai precetti in tema di ritrattistica di Giovan Paolo Lomazzo, secondo il quale all'artista "conviene che sempre accresca nelle facce grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale"²⁶⁶.

Per datare la sorprendente scultura di Vienna possiamo volgerci ad un'opera padovana, esaminata da un punto di vista stilistico dalla sola Pietrogrande, che ne ha proposto il riferimento a Francesco Segala, quando però, lo abbiamo visto, Agostino era ancora ignorato dagli studi²⁶⁷. Si tratta del monumento con busto in terracotta bronzata in memoria del professore di retorica Francesco Robortello (fig. 130), innalzato nel chiostro del noviziato in Sant'Antonio fra il 1567 ed il 1570, dietro commissione degli studenti legisti tedeschi, in date che coincidono con gli ultimi anni di vita dello Zoppo²⁶⁸. Ancora una volta, le asperità della materia, specie nella resa della barba e della capigliatura, paiono inconciliabili con la maniera più cesellata di Segala e con le sue pittoriche terrecotte destinate in quel torno d'anni al sacello dei martiri in Santa Giustina (fig. 180). La ruvida testa e lo sguardo di sottecchi possono allora dialogare con maggior profitto col bronzetto raffigurante *San Pietro* del museo di Vienna (figg. 133-134), proveniente dalla raccolta Obizzi e riconosciuto da Manfred Leithe-

265MARTIN T. 1998, pp. 42-46, 105, cat. 6; sul significato della toga romana del Ferretti, nell'ambito del dibattito veneziano sullo *ius imaginis*, cfr. ora GAIER 2007, pp. 273-274.

266LOMAZZO [1584] ed. 1971-1977, p. 2740. Cfr. qui capitolo 1.3.2.

267PIETROGRANDE 1942-1954.

268Cfr. scheda 8.19.

Jasper in un'opera citata nell'inventario dello Zoppo²⁶⁹. Quanto alla relazione col ritratto viennese, la parte inferiore della scultura sembra eseguita a partire da un unico modello, per l'identico peduccio a volute divergenti ed il medesimo robone, aperto sul davanti, col bavero alzato e le cuciture ben descritte all'altezza dell'attacco delle maniche. Ci troviamo pertanto di fronte a due opere eseguite sicuramente nello stesso tempo, a ridosso del 1570. Quanto all'edicola Robortello, che è una replica del sepolcro Negri, andranno ribaditi i nessi col mondo dell'editoria marcoliniana che abbiamo più sopra evocato (figg. 42-43).

Del tutto simile è un altro busto in terracotta, in collezione privata e più sopra citato fra le opere accostate allo Zoppo da Andrea Bacchi. Nell'effigiato si riconosce per tradizione il giurista d'origine bassanese Matteo Forzadura (fig. 136), che nel 1573 s'era fatto costruire, da vivo, un sepolcro nella perduta chiesa di San Paolo²⁷⁰. Nella valutazione di questa scultura si dovrà tenere conto dello stato non ottimale della parte inferiore, il cui modellato troppo piatto è imputabile ad un restauro divenuto necessario quando, nel primo Novecento, l'effigie subì una traumatica caduta. Ritorna comunque il peduccio a volute già evidenziato nei busti del chiostro antoniano (fig. 130) e di Vienna (fig. 129) ed identico è il risentito realismo, che indugia ora persino nella descrizione di un vistoso porro sulla canna nasale. A dare ulteriore sostanza al riferimento allo Zoppo è il confronto col bronzetto di *San Paolo*, al quale il busto si lega saldamente per le lunghe setole dei baffi e l'aspra cascata della barba ondata.

A chiudere questa galleria è un'ultima effigie (fig. 115), inserita per la prima volta nel catalogo di Agostino da Douglas Lewis e proveniente dal convento di San Giovanni di Verdara, dove l'abate Ascanio Varese aveva raccolto, nel Settecento, un gran numero di "ritratti d'uomini illustri in metallo, in marmo, in avorio ed in cera"²⁷¹. L'opera è tutta nello spirito di queste tarde effigi del settimo decennio, ma ha dato del filo da torcere agli studiosi in relazione alla sua cronologia: la sicura identificazione del *sitter* nel padre di Marco Mantova

269LEITHE-JASPER 1975, pp. 122-124; per una scheda del bronzetto, in coppia col *San Paolo*, cfr.

LEITHE-JASPER in PADOVA 2001, p. 256, cat. 70.

270Cfr. scheda 10.1.

271ROSSETTI 1780, p. 184; LEWIS 2000, p. 345; Cfr. scheda 10.10.

Benavides, il medico Giovan Pietro, stabilita già nell'Ottocento, ha indotto a credere che il ritratto potesse datare ai primi anni del XVI secolo, poiché il padre di Marco morì poco dopo il 1529²⁷². Con negli occhi i busti finora discussi, saranno tuttavia chiari la collocazione della scultura in date più avanzate e lo *status* di ritratto postumo, destinato a figurare in una residenza familiare. Possiamo oggi concludere, in accordo con la vecchia e trascurata ipotesi di Mariani, che la testa bronzea altro non sia che la proiezione tridimensionale dalla medaglia di Giovan Pietro coniata dal solito Giovanni da Cavino: il medesimo procedimento, dopotutto, è stato evocato in apertura della nostra carrellata per il Luca Salvioni di Minneapolis (fig. 112)²⁷³. Dal conio di Cavino derivano anche due effigi dipinte d'ubicazione ignota, rese note da Vincenzo Mancini con un'attribuzione rispettivamente a Domenico Campagnola ed al Porcia, nelle quali il medico non a caso è ritratto di profilo²⁷⁴.

Dei rapporti fra lo Zoppo e Marco Mantova Benavides si è già discusso a sufficienza, e non pare necessario insistere su quanto sia plausibile una commissione ad Agostino del ritratto paterno. L'opera, in ogni modo, non ebbe una destinazione funeraria e trovò più probabilmente posto in una delle case del giurista²⁷⁵. Lo schietto naturalismo della testa appare in linea col busto viennese e per la maniera di incidere i capelli radi è decisivo il confronto con l'opera di Minneapolis (fig. 112). L'esecuzione della veste, tuttavia, appare questa volta particolarmente scialba e più goffa è la linea che profila la terminazione: sembra credibile che all'esecuzione abbia partecipato un collaboratore dello Zoppo, magari quell'Antonio da Collalto che abbiamo visto eseguire, all'interno dell'officina dell'ormai anziano Agostino, le teste all'antica per il Dondi dall'Orologio e completare i candelieri avviati dal maestro.

Prima che il busto di Luca Salvioni Gallina fosse reso noto con la giusta

²⁷²Cfr. scheda 10.10.

²⁷³MARIANI 1895, pp. 56-57. Ma cfr. per una diversa ipotesi DAVIS 1978, secondo il quale le affinità tra deriverebbe da una maschera funeraria. Cfr. scheda 10.10.

²⁷⁴MANCINI 1995, pp. 125-132.

²⁷⁵Il busto, tuttavia, non compare nell'inventario del 1695 del palazzo di contrada Porciglia, dove si trovava invece un ritratto di Giovan Pietro in terracotta. Cfr. scheda 10.10.

attribuzione, solo due studiosi hanno tentato di fare delle proposte in favore dello Zoppo ritrattista. Non appare più percorribile l'ipotesi di Thomas Martin relativa al cosiddetto Leonardo Rinaldi della National Gallery di Londra, che ha la sfortuna d'esser stata formulata solo un anno prima che il bronzo di Minneapolis venisse consegnato agli studi: il marmo di Londra, connotato da una falsa firma di Alessandro Vittoria, risulta inconciliabile con le opere certe dello Zoppo e sembra credibile la pista romana, con una cronologia al primo Seicento, suggerita da Christopher Baker e Tom Henry²⁷⁶. Allo stesso modo, andrà scartata la pionieristica ipotesi di Manfred Leithe-Jasper relativa ai tre busti virili del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 140)²⁷⁷. Pur provenienti dalla collezione Obizzi di Padova, i tre bronzi non trovano un immediato riscontro con quanto veniva prodotto nel secondo Cinquecento nella città universitaria ed è bene ricordare che allo scadere del XVIII secolo il conte Tommaso Obizzi fece non pochi acquisti al di fuori dai confini della Serenissima²⁷⁸.

I ritratti viennesi presentano una qualità disomogenea. Spicca all'interno del gruppo un busto virile del quale sono note altre versioni, più rifinite e cesellate dell'esemplare del museo, una delle quali, dopo il saggio di Leithe-Jasper, è transitata dalla galleria Colnaghi di Londra²⁷⁹. Gli altri due busti del Kunsthistorisches paiono invece di qualità lievemente inferiore, connotati come sono da proporzioni più tozze. Proprio questi ultimi sembrano deporre in favore della provenienza marchigiana dei tre bronzi, dal momento che si palesano assonanze col busto di Francesco Alberici (fig. 139), già nel duomo di Recanati ed oggi nel Museo diocesano di quella città²⁸⁰. Fuso da Antonio Calcagni nel 1574, prima opera datata dello scultore, il bronzo recanatese si presenta affine ai ritratti di Vienna per la resa del volto tondeggiante, per i lunghi baffi appuntiti

²⁷⁶BAKER-HENRY 1995, p. 737; MARTIN T. 1998, pp. 161, cat. 76.

²⁷⁷LEITHE-JASPER 1975, pp. 133-135.

²⁷⁸Per i dipinti toscani, come l'Apollonio di Giovanni ed il Botticini di Modena, cfr. almeno DUGONI 2007, pp. 57-69. Per note sulla collezione Obizzi ed un inventario inedito, cfr. il capitolo 5.2.

²⁷⁹LONDRA 1982, p. 86, cat. 42. I precedenti passaggi collezionistici si desumono da LEITHE-JASPER 1975, p. 134, nota 95.

²⁸⁰Cfr. almeno CERVELLI 1998, p. 143.

e per le ampie e pesanti pieghe a zig-zag della veste. Il confronto, comunque, non vuole essere risolutivo e la nostra conoscenza della ritrattistica di Calcagni è ancora troppo lacunosa per pronunciare l'attribuzione in favore di quel maestro. Basti pensare all'evidente scarto qualitativo fra il busto Alberici ed il più pregevole ritratto postumo di Annibal Caro, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, a sua volta considerato giovanile, ma non immediatamente conciliabile con l'opera recanatese²⁸¹.

A conclusione di questo percorso, possiamo assegnare allo Zoppo la palma di protagonista della ritrattistica scolpita a Padova nel ventennio 1550-1570. I busti che abbiamo raccolto attorno al suo nome mostrano la dipendenza, nel momento iniziale, dall'esempio del Lazzaro Bonamico di Cattaneo, da cui viene ad esempio mutuato il profilo pentagonale del busto. Nella fase più tarda emergono progressivamente forme più originali, all'insegna di un franco naturalismo.

Dobbiamo inoltre sottolineare come, sui dieci ritratti esaminati in questo capitolo, ben sette siano in bronzo, due in terracotta ed uno in stuccoforte bronzato: anche in questo si misura la distanza rispetto al modello vittoriesco dominante a Venezia, remoto non solo per il registro stilistico o per il taglio della committenza, ma anche per la scelta dei materiali. Padova, in buona sostanza, si conferma anche nel secondo Cinquecento la città della plastica e della toreutica.

Con negli occhi questa piccola galleria di ritratti patavini, conviene svolgere una breve riflessione intorno ad un noto gruppo di nove sculture imparentate tra loro, e che sollevano non pochi dubbi sia per quanto concerne la loro attuale collocazione cronologica sia per la loro pretesa paternità. Si tratta dei busti che raffigurano Agnesina Badoer, Girolamo Giustinan ed un giovane dubitativamente identificato in uno dei figli della coppia. Tre di queste effigi vennero poste in reciproca relazione al principio del Novecento da Wilhelm

²⁸¹L'Annibal Caro oggi a Londra è ricordato già da Baldinucci come opera di Calcagni precedente il 1572: sarebbe quindi pressoché contemporaneo al busto recanatese. Cfr. almeno POPE-HENNESSY 1966.

Bode, ma dobbiamo a Douglas Lewis lo studio più approfondito del gruppo²⁸². Lo studioso se n'è occupato dapprima a margine di un saggio sulla committenza primo-cinquecentesca della famiglia cui si deve la celebre cappella Giustinian-Badoer in San Francesco della Vigna a Venezia, ora riesaminata da Mario Polesel ed Anne Markham-Schulz²⁸³.

Nel complesso, disponiamo di due busti in terracotta collocati entro nicchie nella cappella della villa Giustinian a Roncade²⁸⁴, raffiguranti Agnesina Badoer ed il suo secondo marito Girolamo Giustinian (figg. 143-144); del tutto simili alle terrecotte sono due ritratti bronzei del Musée Jacquemart-André di Parigi ed una terza versione, sempre fusa, si trova ora all'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 142)²⁸⁵; al Louvre si conservano invece la sola testa di Girolamo ed un ritratto in cui Lewis ha proposto di riconoscere Marcantonio Giustinian, secondogenito della coppia, mentre di recente si è fatto il nome del primogenito Benedetto, morto ventitreenne nel 1528: entrambe le identificazioni, però, sono meramente speculative per l'assenza di immagini certe dei due patrizi²⁸⁶. L'effigie del giovane, in ogni modo, si trovava nella collezione Spitzer fino al 1893, dove faceva *pendant* con un busto di Agnesina pervenuto infine alla National Gallery di Washington (fig. 146). Quest'ultimo si apparenta alle altre due effigi della nobile soltanto per la comune derivazione dalla maschera funeraria, ma diverso è il costume, poiché l'anziana si presenta ora a capo svelato.

A Lewis va riconosciuto il merito d'aver dato un nome alla vedova ed al marito, grazie alla scoperta delle due terrecotte fino a quel momento inedite della villa di Roncade. Poste entro edicole sulla controfacciata della cappella gentilizia, i busti vennero in quella circostanza correttamente associati ai primi due abitanti della residenza e a due epigrafi in loro memoria, murate sui bastioni che dominano l'entrata al complesso²⁸⁷. Per il resto, le pagine dello studioso

282BODE 1907, p. 91; LEWIS 1983.

283MARKHAM SCHULZ–POLESEL 2003.

284Per la villa, cfr. ora CERIANA in VICENZA 2005, pp. 261-265, cat. 44; LEWIS 2010.

285ANDROSOV 2008, pp. 141-142, catt. 163-164.

286Per l'identificazione in Benedetto, cfr. FRANK M. E. 2012, pp. 66-67.

287LEWIS 1983, p. 350, nota 63.

presentano non pochi problemi. In primo luogo (ed è curioso che non sia stato fin qui rilevato), risulta impossibile accettare i due esemplari fittili come i modelli cinquecenteschi da cui furono tratte le fusioni (figg. 143-144): ad un esame ravvicinato, le sculture di Roncade si rivelano anzi di fattura recente e potrebbero risalire al decennio 1870, quando furono immessi sul mercato antiquario i busti oggi a San Pietroburgo, che molto probabilmente furono i primi abitanti delle nicchie.

All'interno del gruppo, inoltre, Lewis ha isolato il Girolamo Giustinian di San Pietroburgo (fig. 142), il preteso Marcantonio Giustinian del Louvre e la Agnesina Badoer di Washington (fig. 146), proponendone l'attribuzione a Jacopo Sansovino. Il riferimento è stato seccamente negato da Bruce Boucher, e non pare necessario insistere su questo aspetto²⁸⁸; più di recente, si è invece tornati su queste effigi per il loro interesse come tipico esempio di raccolta iconografica familiare²⁸⁹. Ai fini del nostro discorso, giova invece sottolineare quanto tali sculture, invero non esaltanti per la qualità esecutiva, rischino di risultare stilisticamente isolate all'interno dello sviluppo veneziano del busto-ritratto all'antica, tanto più se si accetta la precoce cronologia al decennio 1532-1542, proposta più di recente da Lewis²⁹⁰. La fioritura in Laguna di questa tipologia ritrattistica pare essere in realtà un fenomeno della seconda metà del secolo, da porre in relazione al fervente dibattito intorno allo *ius imaginis*²⁹¹. Proprio per la scelta del bronzo e per l'impaginazione pentagonale del busto non sarà allora imprudente pensare ad un'origine padovana, con un'esecuzione

288BOUCHER 1991, II, pp. 370-371, catt. 114-116. È pur vero che Marcantonio Giustinian, primogenito della coppia, fu in saldo rapporto con Jacopo Sansovino, che giunse persino a nominarlo suo esecutore testamentario. I busti, tuttavia, appaiono inconciliabili con le opere certe dello scultore toscano. La proposta attributiva è stata nondimeno rilanciata in LEWIS 2000, p. 345, dove il busto di Girolamo Giustinian viene assunto a prototipo per lo sviluppo della ritrattistica di Cattaneo e dello Zoppo.

289FRANK M. E. 2012. Per il medesimo motivo, i busti vengono menzionati anche in LUCHS 1995, p. 113.

290LEWIS 1983; ID. 2000. La cronologia è stata accolta in MARTIN T. 1998, pp. 4-5; FRANK M. E. 2012, p. 60. Il primo estremo cronologico è costituito dalla morte di Girolamo, il cui anno si ricava dall'epigrafe nella cappella Giustinian in San Francesco della Vigna, oltre che da BARBARO, V, f. 468. La data più tarda è invece fornita dalla scomparsa di Agnesina, che dettò il suo testamento il 14 novembre 1542, morendo a distanza di pochi giorni. ASVe, Notarile, Testamenti, Branco Avidio, b. 43, nr. 19.

291Cfr. ora GAIER 2007.

nel terzo quarto del Cinquecento, in base ai confronti con le sculture dello Zoppo più sopra discusse. Dopotutto, le effigi sono con ogni evidenza postume e l'impiego della maschera funeraria per il ritratto di Agnesina depone in favore di una data successiva al 1542.

È possibile, ad esempio, porre idealmente il ritratto della vedova di Washington in una linea di sviluppo che si apre col Lazzaro Bonamico di Cattaneo e si chiude col più modesto Emilio Campolongo di Cesare Bovo, del primo decennio del Seicento (figg. 145-146)²⁹²; o ancora, possiamo rilevare le assonanze fra il Girolamo Giustinian di San Pietroburgo ed il Luca Salvioni Gallina dello Zoppo, apparentati per il taglio del busto sagomato a diamante (figg. 141-142). Alcuni dei più stretti collaboratori di Agostino, come Antonio da Collalto e Pompeo dell'Arzere, rimangono *nomina nuda* privi di un catalogo: non è insomma da escludere che l'autore delle effigi Giustinian-Badoer sia da cercare nella cerchia del nostro artista, che ebbe documentati contatti con Venezia, con Jacopo Sansovino e con la procuratia di San Marco nell'ambito della fusione della porta bronzea della Sacrestia.

Se non è stato possibile restituire una fisionomia ai più ristretti collaboratori del maestro, altrettanto difficile è fare chiarezza sugli interventi di Agostino entro alcune ville venete. Vincenzo Macini ha portato l'attenzione sulla presenza nella nota-crediti dello Zoppo del nobile patavino Dioclido Bigolin, che doveva 9 lire e 4 soldi allo scultore per l'operato del pittore carpigiano Sagacino. La spesa è da ritenersi contestuale alla decorazione della villa di Selvazzano Dentro, alla quale lo Zoppo dovette prendere parte, sebbene oggi non rimanga traccia del suo intervento²⁹³. Più consistente è la somma di 60 lire di cui Agostino è creditore presso Giorgio Cornaro “per resto di capitelli fatti a Piombino”, nella villa costruita su progetto di Andrea Palladio²⁹⁴. In questo contesto va recuperata infine la presenza dello Zoppo nei registri di spesa del cardinale

292Cfr. scheda 8.32.

293ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, cc. 3r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 312-317, doc. III; MACINI 1993, pp. 60-61, 133-134, nota 43. Come ha sottolineato lo studioso, tuttavia, non è possibile rintracciare la mano del nostro scultore in ciò che resta della decorazione cinquecentesca.

294ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, cc. 3v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 312-317, doc. III. Per la villa, cfr. almeno MITROVIC-WASELL 2006.

Francesco Pisani per la decorazione della Villa dei Vescovi a Luvigliano, negli anni posteriori all'uscita di Alvise Cornaro quale responsabile della cassa vescovile. I documenti a suo tempo resi noti da Emilio Lovarini registrano infatti, tra il 27 settembre 1548 ed il 27 marzo successivo, pagamenti in favore di un "Agostin scultore" che aveva eseguito le perdute "spine per la fontana dal porton grande" e "due nape de camino da metere nelle camere"²⁹⁵. Per la natura stessa dell'opera e per la qualifica di scultore, va confutata l'identificazione nel vicentino Agostino Righetti, attivo nel duomo di Padova e, come proto, nella certosa di Vigodarzere, citato semmai nelle carte d'archivio come "marangon"²⁹⁶. Deve insomma trattarsi di un altro intervento dello Zoppo, che prestò l'opera anche in questo cantiere così importante nello sviluppo dell'arte padovana di metà Cinquecento, specie per il coinvolgimento di Giulio Romano e per gli affreschi di Lambert Sustris²⁹⁷.

²⁹⁵ACPd, *Diversorum*, b. CLXXX, c. 153r; LOVARINI 1899, pp. 210-211, doc. V; BRESCIANI ALVAREZ 1980, p. 41.

²⁹⁶Per l'identificazione nell'artista vicentino, *Ibid.*, p. 196. Per Agostino Righetti a Padova, cfr. PIETRUCCI 1858, p. 101; MANTESE 1964, pp. 28-38; RIGONI 1939, pp. 81, doc. XXX; SARTORI 1989, p. 313.

²⁹⁷Cfr. almeno BALLARIN 1966; ID. 1968, pp. 115-126; SACCOMANI 1980; MANCINI 1993; SACCOMANI 1998.

3 Per il primo tempo di Segala (1533 ca.-1570)

3.1 Stato degli studi e obiettivi

Nell'ambito di una ricerca sulla scultura a Padova fra 1540 e 1620 circa, nella quale si ricorra allo sviluppo della ritrattistica e dell'arte funeraria come pietra di paragone, il nome di Francesco Segala dovrebbe senz'altro spiccare per la quantità e la qualità delle attestazioni. Sotto il suo nome, infatti, sono passati la gran parte dei busti innalzati sui sepolcri delle chiese di Padova o comunque sospettati di provenire dalla città universitaria. Il catalogo dell'artista si presenta insomma sovraffollato, proprio perché nei pionieristici studi sul contesto padovano gli si è voluto riconoscere non tanto un ruolo di rilievo, quanto una sorta di esclusiva, quasi fosse Segala l'unico maestro del secondo Cinquecento ferrato nell'arte del ritratto e nell'esecuzione dei monumenti funerari.

Le ricerche sul suo conto, comunque, non presero le mosse dagli scavi d'archivio di Erice Rigoni, che si interessò invece all'attività dei due principali bronzisti della generazione precedente, e cioè Tiziano Minio ed Agostino Zoppo. A differenza di questi ultimi, inoltre, a Segala non furono riservate biografie cinquecentesche, perché l'artista era troppo giovane per entrare nella *Historia* di Scardeone o nelle *Vite* vasariane. Un documento reso noto da Luisa Pietrogrande, oggi non più rintracciabile, attesta infatti che Francesco poteva già testimoniare ad un rogito notarile nel 1558¹: a meno che non fosse stato emancipato dall'autorità paterna, Segala doveva aver compiuto a quel tempo i suoi venticinque anni, lasciando intendere che la sua data di nascita sia da porre a ridosso del 1533. Il suo nome emerge comunque nelle fonti del XVI secolo, ma solo in riferimento ad uno specifico lavoro, e cioè la piccola *Santa Caterina d'Alessandria* in bronzo (fig. 177)². Consegnata ai padri del Santo il 18 giugno 1564, la statuetta resta ad oggi il suo più antico lavoro certo e coronava l'acquasantiera più prossima alla sacrestia del tempio francescano, per poi venir sostituita nel secondo dopoguerra da una copia e ricoverata nel Museo

1 PIETROGRANDE 1942-1954, p. 111, nota 1.

2 Scheda di BACCHI in TRENTO 1999, p. 392, cat. 87.

Antoniano. L'opera è data a Segala già da Valerio Polidoro, ben prima che padre Gonzati pubblicasse i relativi documenti³.

Già nel tardo Settecento, inoltre, si aveva piena contezza della sua attività veneziana. Francesco, infatti, fu il primo scultore di Padova a poter vantare, dopo la morte di Minio, lavori autonomi all'interno dei cantieri pubblici lagunari. Tommaso Temanza ricordava col giusto nome le due statue marmoree siglate FSPF e collocate nelle nicchie della Scala d'Oro di Palazzo Ducale⁴. Circa mezzo secolo più tardi, Leopoldo Cicognara dava invece alle stampe il contratto del 10 aprile 1565 che l'artista siglò coi procuratori di San Marco per il *San Giovanni* bronzeo (figg. 155, 182), destinato al battistero della basilica dei dogi⁵. Possiamo aggiungere che Giannantonio Moschini si premurò di dare in anteprima la notizia del rinvenimento archivistico all'erudito padovano Giovanni de Lazara. In un'inedita lettera spedita da Murano, e conservata presso il Getty Research Institute di Los Angeles, Moschini segnalava che il comune amico Cicognara aveva appena trovato “un contratto, per cui si sa che il *suo* Segala fece la figura del Batista sulla pila del Battistaro in S. Marco. E già io vi avea notato la sigla FSPF”⁶. Sulla base circolare della statua è infatti presente un acronimo che per la precisione cita F[RANCISCVS] S[EGAL]A P[ATAVINVS] F[ACIEB]AT. È inoltre interessante che Moschini definisca lo scultore il “suo” Segala, lasciando intravedere un interesse pregresso da parte di Cicognara.

Il catalogo dello scultore aveva insomma già acquisito, nel XIX secolo, una discreta consistenza, specie per la fase giovanile, tant'è che le prime attribuzioni novecentesche si concentrarono su quello specifico momento. È il caso dei due alari da camino con *Ercole* ed *Onfale* (fig. 152) andati persi a Berlino nel 1945 ed ornati dallo stemma Pesaro⁷. Anche l'importante ciclo fittile per i monaci cassinesi di Santa Giustina a Padova, composto complessivamente da diciassette statue, venne accostato a Segala su base

3 POLIDORO 1590, c. 28r. Per il documento, ASPd, Notarile, b. 2458, c. 69v; pubblicato da GONZATI 1852-1853, p. 248, CXXXI-CXXXII, doc. CXXII. Per le modalità di affidamento dell'incarico, cfr. *ultra*.

4 TEMANZA 1778, p. 254. Per le due statue, cfr. *ultra*.

5 ASVe, Procuratie de supra, busta 77, fasc. I, proc. 18, c. 19; CICOGNARA 1823-1824, V, p. 296-297, nota 1. Per la statua, cfr. *ultra*.

6 Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, Giovanni de Lazara papers, box 3, Moschini (1). Corsivo mio.

7 L'attribuzione fu proposta per la prima volta da LAUTS 1936. Per questi bronzi, cfr. *ultra*.

stilistica già nel 1926 da Alessandro Scrinzi, e quindi confermato dai pagamenti compresi fra il luglio 1564 e l'ottobre dell'anno successivo, pubblicati da Luisa Pietrogrande⁸.

In virtù di queste opere, eseguite soprattutto in terracotta e bronzo, a Segala venne riconosciuto uno spazio non marginale fra i *Venezianische Bildhauer* di Leo Planiscig e nella *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi⁹. Nel decennio 1930, lo stesso in cui vide la luce il tomo venturiano, s'affaccia nella letteratura anche il già menzionato problema della ritrattistica. Un piccolo ritratto in cera policroma dell'arciduca del Tirolo Ferdinando, un tempo nelle raccolte di Ambras ed oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, era già stato riconosciuto a Segala da Julius von Schlosser, che tramite la solita sigla "FSPF" era risalito a Francesco¹⁰. Sempre al principio del secolo, aveva aperto sui ritratti scolpiti Amelia Fano, rinvenendo fra le carte speroniane un atto, allora inedito ma il cui contenuto era già noto ai tempi di Rossetti, che tramandava l'esecuzione da parte di Segala di un busto di Sperone Speroni, lasciato incompiuto alla morte dell'artista e quindi affidato a Marcantonio de Surdis (fig. 251)¹¹.

La prima testimonianza tangibile dell'attività di Francesco in tale campo viene però dalla pregevole effigie di Tiberio Deciani (fig. 221), che ad oggi resta l'unico busto sicuro dell'artista. Issata nella chiesa padovana dei Carmini, sulla tomba del giurista morto nel 1582, l'opera venne ricondotta a Segala da Giuseppe Fiocco soltanto nel 1934, malgrado il peduccio fosse visibilmente siglato "FSF"¹². Lo studioso, però, cadeva probabilmente in errore quando identificava il modello per l'effigie marmorea di Padova in una problematica terracotta del Museo di Udine (figg. 223-224), sulla quale torneremo. Da allora sono stati riferiti a Segala numerosi busti, piuttosto disomogenei per stile ma spesso accomunati proprio dall'impiego della terracotta. Venturi, ad esempio, assegnò giustamente a Francesco il ritratto bronzeo di Girolamo Michiel nella basilica del Santo (figg. 154, 157), ma anche quello fittile del presunto Matteo

8 SCRINZI 1926, p. 84. Per i pagamenti (25 luglio, 8 ottobre, 24 dicembre 1864; 8 ottobre 1565) cfr. ASPd, Corporazioni soppresse, b. 490, c. 247; b. 491, c. 51; PIETROGRANDE 1963, pp. 15-20, 68, doc. II. Scheda della *Santa Caterina d'Alessandria* in BACCHI in TRENTO 1999, p. 394, cat. 88. Per il ciclo, cfr. *ultra*.

9 PLANISCIG 1921, pp. 550-556; VENTURI 1935-1937, pp. 180-206.

10 SCHLOSSER 1901, pp. 30-31; Id. 1910-1911, p. 225.

11 ACP, E13/XVI, c. 369; ROSSETTI 1780, p. 132; FANO 1909¹, pp. 7-11. Cfr. capitolo 6.3.1.

12 FIOCCO 1934. Cfr. scheda 8.23.

Forzadura (fig. 136)¹³. Nuove proposte saranno quindi formulate nell'unico studio monografico finora dedicato a Segala, firmato da Luisa Pietrogrande¹⁴. Si è già visto, nel capitolo dedicato allo Zoppo, come la gran parte dei ritratti pubblicati dalla studiosa paia in realtà riconducibile al più anziano artista, mentre altri busti sono documentatamente posteriori rispetto all'arco cronologico ricoperto da Francesco e sono qui restituiti ad un maestro più giovane come Girolamo Paliari¹⁵. La confusione intorno al Segala ritrattista è comprovata da un articolo di Francesco Cessi, nel quale gli sono avvicinati due busti virili, ovviamente fittili, piuttosto dissonanti anche tra loro, come la non facile effigie di Rhode Island e quella più propriamente vittoriesca del Museo di Brescia¹⁶.

La ricerca di Luisa Pietrogrande resta comunque fondamentale per chiarire le vicende dell'artista e ha l'indubbio merito d'aver portato l'attenzione su un nucleo di opere allora inedite, grazie ad una ricognizione delle chiese e degli spazi pubblici della città universitaria. La studiosa pubblicò poi interessanti notizie sul rango sociale di Segala e sugli oggetti custoditi nella sua officina, grazie al rinvenimento delle ultime volontà e dell'inventario dei beni mobili, redatto il 15 maggio 1592, giorno successivo la morte dello scultore¹⁷. Inoltre, seguendo una pista documentaria tracciata da Alessandro Luzio, veniva per la prima volta esaminata l'attività di Segala al di fuori dei confini della Serenissima, anche se in un contesto di marca lagunare. Allo scadere del decennio 1570,

13 VENTURI 1935-1937, III, pp. 182, 186-187. Cfr. schede 8.10, 10.1.

14 PIETROGRANDE 1942-1954; EAD. 1955; EAD. 1961.

15 Cfr. scheda 8.38 e capitolo 7.1.2.

16 CESSI F. 1962. La terracotta di Rhode Island è stata ricondotta a Jacopo Sansovino da LEWIS 2000, pp. 348-349. Mi sembra da preferire la posizione più prudente di BOUCHER (1991, II, p. 371, cat. 117), che non crede nell'attribuzione a Sansovino ed accosta dubitativamente l'opera a Giulio Del Moro. Una versione in marmo presso il Victoria and Albert Museum appare di qualità esecutiva meno pregevole, presenta leggere varianti ed è di dimensioni minori rispetto alla terracotta. L'identità del personaggio effigiato viene sciolta dubitativamente in Vettor Grimani da HOCHMANN (2008, p. 222, n. 41). Ulteriori indagini sono in corso, anche in relazione al recente acquisto da parte della Provincia Autonoma di Trento di un terzo ritratto del medesimo personaggio, questa volta in marmo e di dimensioni maggiori del vero, pubblicato come di Alessandro Vittoria in ATTARDI 2011, pp. 122-124.

17 Si tratta dello strumento dotale relativo alle nozze con Lucia, figlia del professore Teseo Mega, rogato a Padova il 7 gennaio 1559 (ASPd, Notarile, Marcantonio da San Vito, b. 1458, cc. 120r-v); dello strumento dotale relativo alle seconde nozze con la nobile Regina Contarini, rogato a Venezia il 18 agosto 1584 (ASVe, Notarile, Notaio Francesco Mondo, b. 8321, c. 416v); per il testamento, rogato a Padova il 3 maggio 1592, cfr. ASPd, Notarile, Giacomo de Negri, b. 4295bis, c. 71r-77r e, per l'inventario dei beni del defunto scultore, *Ibid.*, cc. 78r-88r. PIETROGRANDE 1942-1954, pp. 111-112, nota 1; EAD. 1961, pp. 47-55, doc. II, 56-58, doc. III.

Francesco fu infatti chiamato a Mantova per realizzare la decorazione in stucco che nella sala di Palazzo Ducale incorniciava i quattro teleri di Jacopo Tintoretto con le gesta dei marchesi di casa Gonzaga, oggi conservati a Monaco¹⁸.

Dopo la mostra sulla Padova post-mantegnesca del 1976 e dopo quella londinese sul "Genio di Venezia" del 1983, si è ritornati in tempi più recenti sull'artista in occasione di due esposizioni dedicate alla scultura veneta del Cinquecento, nei musei di Trento e di Padova¹⁹. Ne è uscita una novità di rilievo, e cioè la sansovinesca *Madonna col Bambino* in collezione privata (fig. 167)²⁰. Il gruppo in terracotta, che doveva un tempo prevedere anche un *San Giovannino*, proviene con ogni probabilità dal già citato ciclo fittile di Santa Giustina del 1564-1565. Ci riallacciamo idealmente ai cataloghi delle due mostre, che invitavano ad una ripresa delle indagini su questa personalità.

La carrellata negli studi dimostra che il nome di Segala è oggi legato soprattutto alla ritrattistica ed alla fortuna della terracotta nella Padova del pieno Cinquecento. Nel giudicare l'artista, inoltre, si dovrà tenere conto della sua fortuna al di fuori dei più ristretti confini della città universitaria, con frequentazioni lagunari che gli valsero anche la chiamata a Mantova. Ad esattamente mezzo secolo dalla raccolta in volume del triplice saggio della Pietrogrande, tanto la ritrattistica quanto la plastica di Segala possono riservare alcune novità, mentre ci sono aspetti della carriera dell'artista che non sono ancora stati contemplati. In particolare, grazie a nuove fonti archivistiche e a documenti già noti, ma non ancora letti a fondo, sarà possibile proporre a Segala tre pregevoli busti pseudo-antichi in bronzo. L'attività di Francesco in questo campo è dopotutto certificata da una lettera di Niccolò Stoppio a Johann Jakob Fugger del 1567, finora sfuggita agli studi sull'artista²¹. Va ricondotto inoltre a Segala un poco noto ritratto femminile in terracotta bronzata, di un certo interesse non solo per la sua intrinseca qualità esecutiva, ma anche per la minore frequenza delle effigi femminili scolpite del XVI secolo, rispetto ai più

18 ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2608, alla data. LUZIO 1890, p. 400; Id. 1913, p. 35, nota 1;

PIETROGRANDE 1955. Per gli stucchi, cfr. *ultra*.

19 SEMENZATO in PADOVA 1976, pp. 144-145; BOUCHER in LONDRA 1983, p. 385; BACCHI 1999¹ (cfr. anche Id. 2000); BANZATO 2001.

20 BACCHI 1999¹, p. 387.

21 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Lib. Ant. 2, fol. 106r-v. *Antiquarium* 1987, I, p. 462, nr. 86; MARTIN T. 1998, p. 17; BODON 2005, pp. 147-148

copiosi ritratti maschili. Ci concentreremo quindi sui concorsi indetti dalla congrega della Veneranda Arca di Sant'Antonio nell'ottavo decennio del Cinquecento. La sfida del 1573 per condurre a termine il *Miracolo del giovane di Lisbona*, solo sbizzato al momento dell'improvvisa morte di Cattaneo, offre il destro per ripensare il rapporto fra Segala ed il vincitore della tenzone, Girolamo Campagna, che allora si stava imponendo, giovanissimo, quale scultore di riferimento per Padova. Una volta chiarito il reale rapporto fra i due artisti, finora giudicati rivali, sarà possibile accostare a Francesco anche due terrecotte già Obizzi, rese note da Planiscig ma presto uscite dagli studi, che possiamo presentare assieme ad un inedito inventario della celebre raccolta del Cataio²². Non meno interessante, infine, risulterà il concorso per il nuovo altare maggiore della basilica del Santo, consumatosi il 22 giugno 1579. Il disegno architettonico che Francesco presentò ai commissari sembra infatti esserci pervenuto. Si tratterebbe ad oggi della sua unica prova grafica, tanto più importante alla luce della cronica carenza di disegni di scultori veneti del Cinquecento.

3.2 Intorno al concorso del 1565: l'alterna fortuna del giovane Segala

Le nuove proposte riguardano insomma l'attività matura di Segala. In questo primo capitolo si rifletterà invece sul momento giovanile, al fine di inquadrare il ruolo dello scultore nella Padova del terzo quarto del Cinquecento. Anche a prescindere dalle errate attribuzioni di cui si è detto, Segala appare infatti come un artista piuttosto discontinuo, specie se confrontiamo i suoi felici esiti come plastificatore e bronzista con le più deludenti prove in marmo. Altalenante, dopotutto, fu pure la sua carriera: Francesco fallì in modo sistematico i tre concorsi indetti dall'Arca cui prese parte. Abbiamo già accennato alle gare del 1573 e del 1579, ma concentriamoci ora sul suo primo insuccesso, che si verificò quando, il 22 giugno 1565, il *grosso modo* trentenne Francesco sfidò il più esperto concittadino Agostino Zoppo ed il napoletano Gaspare Moneta, per

²² PLANISCIG 1919, pp. 540-542, catt. 135-135; HHS AW, Estensisches Archiv, n. 648.

aggiudicarsi il nuovo tabernacolo bronzeo della basilica del Santo. L'incarico fu infine assegnato al misterioso orefice partenopeo, che comunque non diede seguito alla commissione e finì per vedersi intentata, dieci anni dopo, una causa da parte dei presidenti dell'Arca²³.

Sentendosi minacciato da agguerriti rivali, Segala decise di rendere note le sue credenziali, abbozzando nella lettera di presentazione un rapido *curriculum*. Nello specifico, Francesco doveva difendersi dall'accusa d'aver raccolto, per la gara, disegni altrui. Apprendiamo solo dai più tardi atti relativi al concorso del 1573 che a diffamare Segala era stato Moneta: l'accusa era di aver impiegato niente meno che disegni di Paolo Veronese. Al grande pittore, stando alla testimonianza di parte di Francesco, vennero poi mostrati i fogli, che il Caliarì “aprobò per buoni”²⁴.

Cerchiamo allora di controbilanciare le sconfitte patite nei concorsi pubblici coi successi elencati nella lettera. Francesco si annuncia come erede della tradizione cittadina, paragonandosi ad Andrea Riccio, il quale, “se non havesse fatta quella bella sepoltura di bronzo che è in Verona”, e cioè il monumento della Torre in San Fermo, “non gli sarebbe sta data quella opera del candeliero” per la basilica del Santo²⁵. A ben vedere, la sequenza stabilita da Segala fra i capolavori ricceschi va affatto capovolta, perché sappiamo oggi che la consegna del sepolcro della Torre seguì in realtà quella del candelabro pasquale²⁶. Ma il nesso fra le due opere è solo funzionale a dimostrare che quanto Segala stesso aveva già compiuto fuori dalla patria doveva valergli una commissione nel primo tempio cittadino: anzi, “maggior senza comparatione è l'opera che ho io nelle mani di San Marco, che nol fu quella che hebbe collui del candeliero a Verona”. Francesco basa insomma la sua strategia sull'acquisita fama lagunare e racconta d'aver già fatto “nella città de Venezia tante opere”, nonché d'aver appena ricevuto l'incarico di far “una figura alta piedi quattro di bronzo, la qual va in chiesa di San Marco, sopril battisterio, loco tanto honorato et celebre al mondo che anco Michiel Angelo se harebbe havuta cara”²⁷. Tutto

23 AdA, reg. 204, c. 49v; SARTORI 1983, p. 247, nr. 85.

24 ASPd, Notarile, b. 2501, c. 97; SARTORI 1983, p. 354, nr. 321.

25 ASPd, Notarile, b. 2458, c. 138v; SARTORI 1983, pp. 246-247, nr. 83.

26 Cfr. ora GASPAROTTO-GIACOMELLI 2009, p. 116.

27 ASPd, Notarile, Marcantonio da San Vito, b. 1458, c. 138v; SARTORI 1976, pp. 216-217; Id. 1983, pp. 246-247, nr. 82.

questo dovette concretizzarsi agli esordi. Ma se si prescinde dal *Battista* marciano (figg. 155, 182), le “tante opere” cui il testo rinvia restano ad oggi misteriose. Si trattava con buone probabilità di sculture destinate non a palazzi pubblici o a chiese, quanto piuttosto al collezionismo privato, come ad esempio teste all'antica, busti-ritratto o bronzi di piccole e medie dimensioni. Un buon candidato potrebbe allora essere la coppia di alari con *Ercole* ed *Onfale* andata persa a Berlino (fig. 152), sulla cui base campeggiava lo scudo dei Pesaro²⁸. Ci sono invece pervenute altre versioni delle statuette, che però poggiano su di una semplice terminazione piatta e quadrangolare, senza cioè l'elaborata base sostenuta da tre protomi di drago. La coppia così configurata può essere ammirata ai Civici di Padova, mentre esemplari del solo *Ercole* sono conservati nella Smith Collection di Washington ed al Museo di Budapest; e ancora, per quanto riguarda la sola *Onfale*, a Colonia ed al castello di Blankenburg²⁹. I bronzi si inseriscono bene nella fase giovanile dello scultore, per la posa ancheggiante delle figure che ricorda tanto la *Santa Caterina* del Museo Antoniano (fig. 177) quanto il ciclo fittile di Santa Giustina, opere della metà del decennio 1560. Le membra ipertrofiche dell'*Ercole*, inoltre, sembrano ispirarsi non solo dal colosso eseguito quasi vent'anni prima da Ammannati, cui in un primo tempo venne attribuita la versione dei bronzi di Padova³⁰: la muscolosa statuetta di Segala potrebbe nascere sotto la suggestione del *Marte* e del *Nettuno* di Sansovino.

Sappiamo che la spesa per porre i due colossi di fronte alla scala di Palazzo Ducale a Venezia, che dai giganti avrebbe poi preso il nome, venne sostenuta solo nel gennaio 1567, come attestano i documenti rivenuti a suo tempo da Lorenzi³¹. Le statue, in ogni modo, erano già famosissime al principio del settimo decennio del secolo, e non solo perché menzionate nel 1561 da

²⁸ LAUTS 1936.

²⁹ Per la coppia di Padova, già attribuita ad Ammannati (MOSCHETTI 1938, p. 224), cfr. BAZZATO in PADOVA 2001, pp. 326-327, cat. 87. Per l'*Ercole* di Budapest, già ritenuto di Bandinelli, cfr. BALOGH 1975, I, p. 124, cat. 152. Per l'*Ercole* della Smith Collection, cfr. RADCLIFFE in RADCLIFFE-PENNY 2004, pp. 102-104, cat. 16 (cui si rinvia per la fortuna critica di questi bronzi). Per le due *Onfale* di Colonia e del castello di Blankenburg, cfr. WEIHRAUCH 1967, p. 151. Va aggiunto che una fusione posteriore dal modello dell'*Ercole* è montata su un alare da camino ad Hampton Court (MARSDEN 2007, pp. 847-849).

³⁰ Cfr. la nota precedente.

³¹ ASVe, Consiglio dei X, Parti comuni, b. 99, 1567, marzo-giugno; LORENZI 1868, pp. 342-343, docc. 721-722; BOUCHER 1991, I, pp. 224-225, docc. 226-228.

Francesco Sansovino, quando ancora “si [dovevano] portare alla scala”³². Pubblichiamo in proposito lo stralcio di una lettera custodita al Getty Research Institute di Los Angeles, inviata il 31 gennaio 1562 ad Alfonso Gonzaga, conte di Novellara, dal suo segretario di stanza a Venezia, Muzio Busi³³:

“Vostra Signoria saprà che su le scale maggiori del palazzo da questi signori è stato fatto porre due statue di marmo, cio è Nettuno e Marte, i quali sono opera del Sansovino, le quale statue da ciascheduno sono come tutte le cose pubbliche lodate e biasimate”

La lettera apre degli interrogativi sull'effettiva cronologia della messa in opera dei giganti, aspetto che andrà approfondito in altra sede. Le parole di Busi, in ogni modo, sono la migliore prova della fortuna immediata ed alterna di queste colossali figure, già allora “lodate e biasimate”, anche fuori dai confini della Serenissima³⁴. Il diplomatico, peraltro, allegava alla sua lettera un foglio, purtroppo andato perso, dov'erano riportati dei versi in lode dell'impresa artistica, composti da un non meglio precisato “gentil spirito vinitiano et amico mio et di tutti i segretari”.

È da pensare che Segala abbia modellato l'*Ercole* in quel torno d'anni, ispirato dai colossi sansoviniani. Quanto agli alari andati persi a Berlino, non mi pare sia stato notato che la composizione della base con tre draghi angolari, dal cui corpo fuoriescono protuberanze grottesche simili a flaccidi seni, sia il più immediato precedente per un fortunato tipo di piede con protomi canine, di cui cito almeno gli esemplari del Norton Simon di Pasadena e della Estense di Modena, genericamente indicati come opera veneziana del primo Seicento³⁵. Inoltre si può mitigare la scomparsa dei bronzi berlinesi portando l'attenzione su di un frammento di base che ancora si conserva. Alla National Gallery di Washington si trova una statuetta di *Marte* assegnata alla cerchia di Tiziano Aspetti, montata su di un podio sorretto da tre telamoni, a sua volta fissato su di un piede che è stato giustamente riconosciuto come non pertinente (fig. 153)³⁶.

32 SANSOVINO 1561, c. 21r-v.

33 Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, nr. 880255.

34 Per l'alterna fortuna dei due giganti, cfr. BOUCHER 1991, II, pp. 341-342, cat. 35.

35 Per gli esemplari californiani, cfr. Pasadena, Norton Simon Museum, inv. F.1965.1.116.1-2.S.

36 POPE-HENNESSY 1965, pp. 125-126, catt. 464-465, figg. 569-570.

Qui ritroviamo i medesimi draghi bruciati a Berlino: l'elemento deve provenire da una sembrata opera di Segala.

Ritornando alla lettera di presentazione per il concorso del 1565, la “figura alta piedi quattro di bronzo”, da porre nel Battistero di San Marco a Venezia, è il già citato *Precursore* (figg. 155, 182), destinato a coronare il coperchio fuso vent'anni prima da Minio. A quel tempo, Segala aveva firmato il contratto coi procuratori di San Marco da soli due mesi e, come si evince dalle sue parole, l'opera non era ancora stata consegnata. L'accordo veneziano del 10 aprile 1565 s'intreccia comunque alla perfezione coi primi documenti sull'artista: in calce alla scrittura, a garantire della buona riuscita della fusione, troviamo infatti Danese Cattaneo³⁷.

Grazie alle ricerche di Paolo Sambin sappiamo che lo scultore e poeta di Carrara, il 18 luglio 1564, aveva scritto da Venezia ad Alvise Cornaro per rassicurarlo che “quando verrà il Segala farò per lui quanto mi piace volentieri”³⁸. Sembra insomma che sia stato il Cornaro a propiziare questo importante incarico per la chiesa dei dogi³⁹. Non a caso, il nome del mecenate spunta anche nella candidatura per il concorso del tabernacolo padovano. Quando Francesco passa ad elencare le sue credenziali patavine, vengono infatti citate le “opere [...] fatte di mia mano ai padri di Santa Iustina [...] ossia quelle che ho fatto al magnifico signor Luigi Cornaro, padre delle virtù et mio signor”⁴⁰. La decorazione oggi visibile nella Loggia e nell'Odeo Cornaro, tuttavia, data in massima parte ai primi anni Quaranta del Cinquecento: il pionieristico invito di Fiocco a cercare la mano di Francesco fra gli stucchi delle due palazzine deve quindi rimanere senza risposta⁴¹. Le opere di Segala per il Cornaro dovettero più probabilmente essere mobili ed andare incontro alla diaspora della raccolta di contrada Sant'Antonio. In quegli ambienti, identica sorte toccò alle non poche statue realizzate circa trent'anni prima da Jacopo Fantoni e ricordate da Vasari, ovvero “una Minerva, una Venere et una Diana maggiori del naturale e tutte tonde; di marmo un Mercurio e di terra cotta un

37 ASVe, Procuratie de supra, busta 77, fasc. I, proc. 18, c. 19. Il documento fu pubblicato per la prima volta da CICOGNARA 1823-1824, V, p. 296-297, nota 1.

38 SAMBIN [1966] ed. 2002, p. 328.

39 BACCHI 1999¹, p. 387.

40 ASPd, Notarile, Giovanni Domenico Ottaviani, b. 2458, c. 138v; SARTORI 1976, pp. 216-217.

41 FIOCCO 1965, p. 50, n. 10.

Marzio ignudo e giovinetto” nonché “un altro Mercurio di pietra”, poi donato dal Cornaro a Federico II Gonzaga⁴². A riprova della devozione di Segala per il mecenate possiamo comunque ricordare che il 15 maggio 1592, il giorno dopo la morte dello scultore, fu rinvenuto fra i beni di Francesco anche un piccolo ritratto di Alvise, che recava sul verso le *Tre Grazie*, eseguito probabilmente in cera dipinta ed inserito in una cornice di legno⁴³.

Il Cornaro dal canto suo citerà il “mio bravissimo messer Francesco Segala” nel suo testamento del 1566⁴⁴. Il giovane plastificatore dovette sostituire nel cuore del patrono Tiziano Minio, lo scultore prediletto dal “Vita sobria”, scomparso a soli quarant'anni nella primavera 1552. Francesco aveva tutte le carte in regola per prendere il posto di quel collega così apprezzato anche per la sua capacità “di intratenirse fra gentilhomeni”⁴⁵. Segala, infatti, non è un figlio d'arte, ma nasce al contrario da un procuratore legale: Angelo, il cui nome, per la natura stessa della professione, ricorre con una certa frequenza fra i rogiti dei notai padovani⁴⁶.

La provenienza dalla classe mediamente benestante e colta garantì all'artista anche un matrimonio dalla dote sostanziosa. Luisa Pietrogrande ha infatti pubblicato lo strumento dotale del 7 gennaio 1559, preliminare al matrimonio fra lo scultore e Lucia, figlia del professore di grammatica d'origine leccese Teseo Mega, già a Padova negli anni Quaranta del Cinquecento⁴⁷. Il retore, d'altro canto, risulta in rapporto con altri artisti, tanto che Giulio Campagnola, figlio del pittore Domenico, è presente al testamento del professore del 15 marzo 1545⁴⁸.

Alla relazione fra il suocero e lo scultore possiamo aggiungere solo qualche

42 VASARI [1568] ed. 1966-1987, VI, p. 189. Le prime tre statue non sono però identificabili con quelle ancora visibili al primo piano della Loggia Cornaro, come ipotizzava MARIACHER in PADOVA 1980. Per queste, andrò semmai seguita la traccia di MICHIEL ed. 1800, p. 10, che nella corte descriveva “figure [...] de mano de Zuan Padoan, detto da Milan, discepolo del Gobbo”, e cioè Giovanni Dentone, qualificato come allievo di Cristoforo Solari.

43 ASPd, Notarile, Notaio Giacomo de Negri, b. 4295bis, c. 79r; PIETROGRANDE 1961, pp. 56-58, doc. III. “Doi bussoli di nogara uno et l'altro di hebano nelle quali si vegono l'efficie d'una testa con lettere Aloysius Cornelio da una banda et dall'altra le tre Gratie et l'altro di una testa di putina in stucco o cera colorita”.

44 SAMBIN [1966] ed. 2002, p. 328.

45 ASPd, Notarile, b. 935, cc. 351v, 363v, 364r, 365v, 367r, 412r, 414v; RIGONI, *Notizie...* cit. (nota 19), pp. 201-214, doc. IV.

46 Si citano, a titolo d'esempio, ASPd, Notarile, Notaio Francesco Cornelio, b. 935, c. 355v; ASPd, Notarile, Evangelista Corradini, b. 2125, cc. 437v, 666v.

47 ASPd, Notarile, Marcantonio da San Vito, b. 1458, cc. 120r-v. PIETROGRANDE 1942-1954, p. 111, nota 1.

48 ASPd, Notarile, b. 1049, c. 211. SARTORI 1989, p. 111.

carta di poca importanza, relativa alla consegna dei trecento ducati di dote, liquidata in diverse *tranches* fra il 27 gennaio 1561 ed il 2 agosto 1564⁴⁹.

È il dotto suocero Teseo a fare da garante per Segala, quando il 18 giugno 1564 lo scultore si propose ai padri del Santo per la già citata *Santa Caterina* in bronzo (fig. 177), da destinare all'acquasantiera "apud sacristiam". Ancora una volta, i primi documenti sull'artista si intrecciano fra loro ed offrono un quadro coerente. Lo scultore, infatti, in questa circostanza chiede quale compenso solo una frammentaria statuina di marmo, che da documenti indiretti apprendiamo esser stata intagliata da Pirgotele⁵⁰, nonché i modelli in cera delle cancellate della cappella di Sant'Antonio, avviate nel 1543 da Danese Cattaneo e Tiziano Minio, ma lasciate incompiute nel 1551⁵¹. Non sembra casuale che tanto Pirgotele quanto Minio, peraltro l'unico artista che Segala nomini espressamente nell'offerta, fossero stati due protetti di Alvise Cornaro⁵². L'interesse di Francesco per le cancellate viene ribadito in occasione del concorso per il tabernacolo del 22 giugno 1565, quando, già ottenute le cere, Segala chiede ora anche i superstiti elementi bronzei avviati dall'Aspetti⁵³.

Tutti questi documenti concorrono, insieme alle coordinate stilistiche della opere, ad inserire Francesco Segala nel filone della scultura veneta fiorita verso la metà del decennio 1540, votata all'ideale estetico di "grazia". L'insistita ricerca di quanto restava delle cancellate di Minio ci porta nell'alveo di quello stile. Nulla resta dei modelli in cera o dei bronzi fusi fino al 1551, ma non vi è dubbio che la maniera fosse quella dell'Aspetti più parmigianinesco del coperchio del fonte battesimale di San Marco del 1545. Massimiliano Rossi ha giustamente sottolineato come Cattaneo sia rimasto, fino all'ultimo, il rappresentante più fedele di questo raffinato stile⁵⁴. La posa ancheggiante dei bronzi di Segala trova allora le più forti assonanze proprio nel catalogo del carrarese, in statue come il Fracastoro di piazza Dante a Verona o l'*Eternità*, al

49 ASPd, Notarile, b. 1458, c. 200v; ASPd, Notarile, b. 4092, cc. 170r-171v.

50 ASPd, Notarile, b. 2458, c. 69v; SARTORI 1964, p. 193, doc. VI.

51 ASPd, Notarile, b. 4897, c. 22r-27r; SARTORI 1983, pp. 370-371, nrr. 563-577; MANCINI 1993, p. 133; ROSSI M. 1995, pp. 39-40.

52 Per il rapporto fra Pirgotele ed Alvise Cornaro, cfr. PIOVAN 2009.

53 ASPd, Notarile, b. 2458, c. 138v; SARTORI 1983, pp. 246-247, nr. 83. I bronzi, tuttavia, non dovettero giungere a Segala, se davvero il 30 marzo 1569 fu deliberato di rifondere due cancellate per farne una campana. Cfr. *Ibid.*, p. 371, nr. 577.

54 ROSSI M. 2004, p. 430.

sommo dell'altare-tomba Fregoso nella chiesa domenicana della stessa città⁵⁵. Non è insomma imprudente immaginare la formazione di Segala sotto l'egida di Cattaneo, anche sulla scorta della missiva scritta dal carrarese al Cornaro il 18 luglio 1564 ed in virtù del ruolo di garante giocato dal toscano per il *Battista* di San Marco a Venezia (figg. 155, 182). Se Francesco nacque per davvero a ridosso del 1533, possiamo ipotizzare il suo ingresso in una bottega allo scorcio del decennio successivo. Danese si stava allora affermando sulla scena padovana grazie alla collaborazione con Minio nelle già citate cancellate e soprattutto in virtù dell'inaugurazione del cenotafio Bembo nel 1550 e del monumento Bonamico intorno al 1554⁵⁶. In questo caso, però, saremmo obbligati ad immaginare per Segala un tirocinio lagunare, poiché Danese risiedeva in San Pantalon a Venezia. Tale ipotesi potrebbe spiegare anche l'attacco veneziano del *curriculum* presentato ai padri del Santo, sebbene, a partire dal 1559, Francesco risulti domiciliato nella natia Padova, in contrada Rudena⁵⁷.

3.3 I due de Surdis, Antonio Gallina e Francesco Segala per i Cassinesi di Santa Giustina

A discapito dell'insuccesso patito nel concorso del tabernacolo, l'attività di Segala fu davvero intensa alla metà del settimo decennio del Cinquecento. Tant'è che la *Santa Caterina* (1564; fig. 177) ed il *Battista* veneziano (1565; figg. 155, 182) nacquero ad un tempo col ciclo fittile per la basilica di Santa Giustina a Padova, i cui compensi scalano fra il 25 luglio 1564 e l'8 ottobre 1565⁵⁸. Conviene allora portare l'attenzione sulle magnifiche terrecotte realizzate per il sacello di San Prosdocimo, per gli interrogativi che queste ancora presentano e perché le statue si collocano nel quadro di una più vasta campagna decorativa, nella quale agli scultori fu riconosciuto un ruolo di primo piano.

55 Cfr. Id. 1995, pp. 67-68, 104-112.

56 Cfr. schede 8.6, 8.8.

57 ASPd, Notarile, Marcantonio da San Vito, b. 1458, cc. 120r-v. PIETROGRANDE 1942-1954, p. 111, nota 1.

58 Per i pagamenti (25 luglio, 8 ottobre, 24 dicembre 1564; 8 ottobre 1565) cfr. ASPd, Corporazioni soppresse, b. 490, c. 247; b. 491, c. 51; PIETROGRANDE 1963, pp. 15-20, 68, doc. II.

La solenne, nuova architettura pensata da Andrea Moroni poteva dirsi ormai compiuta allo scadere del sesto decennio del Cinquecento ed ai monaci benedettini non restava che occuparsi della decorazione interna⁵⁹. Al 22 settembre 1558 risale il primo contratto fra i Cassinesi e l'intagliatore normanno Richard Taurigny per l'arredo ligneo del coro, alla presenza di Moroni e del marangon Battista da Vicenza, di cui Taurigny era genero e col quale s'era associato. La prima fase dei lavori, com'è noto, si concluse nel 1566, quando vennero richieste altre opere in legno, liquidate nel 1572⁶⁰.

Sappiamo invece da una lunga "*Descriptio*" del 15 marzo 1562, segnalata da Moschetti e di recente trascritta per esteso, dell'ingresso nel cantiere di un giovane maestro locale, Francesco de Surdis, lì definito in modo iperbolico "*sculptor optimus*"⁶¹. Nato intorno al 1535, de Surdis entrò nella bottega dello Zoppo nel 1549, dove svolse un alunnato di sei anni. A siglare il contratto di apprendistato fu suo padre, il barcaiolo Giovanni Maria, che avrebbe avviato alla professione scultorea anche il più giovane Marcantonio, nato nel 1542 ed affidato al magistero dello Zoppo nel 1556⁶². Il *burchiero* Giovanni Maria è noto anche per essersi recato nel 1563 in Palazzo della Regione, presso l'Ufficio del Porco, a garantire della nascita padovana di Andrea Palladio: solo dimostrando di appartenere alla *Natio Patavina*, infatti, Silla, figlio dell'architetto, avrebbe potuto essere accolto nel collegio universitario Pratense⁶³. Giovanni Maria racconta in quella circostanza della sua vecchia consuetudine con la famiglia di Palladio, anche perché uno zio di Andrea portava a sua volta le navi. Ma d'altro canto, per un barcaiolo, il rapporto con scultori ed architetti appare naturale in una città dove la pietra, che provenisse dalle cave di Nanto o dai magazzini veneziani, viaggiava sempre sull'acqua. Credo si spieghi in questo senso la destinazione di entrambi i figli maschi di Giovanni Maria ad un'officina come quella dello Zoppo.

Al momento della chiamata cassinese, Francesco de Surdis era un maestro

59Cfr. almeno TONZIG [1929] ed. 1932; *Basilica* 1970.

60Cfr. almeno IVANOFF 1970, pp. 224-272; SARTORI 1970², pp. 441-442, 445-448; ZANUSO in BACCHI 2000, p. 793.

61 MOSCHETTI 1908; ASPd, Corporazioni soppresse, Santa Giustina, b. 490, cc. 220r-224v. Cfr. ora FANTINI D'ONOFRIO 2000.

62 ASPd, Notarile, Rocco dalla Segna, b. 4035, c. 30r-v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 308.

63 RIGONI [1948-1949] ed. 1970.

autonomo da poco tempo ed aveva all'attivo alcuni interventi minori nel Palazzo del Podestà. Qui, fra 1559 e 1560, aveva modellato in stucco le figure sopra la nappa da camino della sala dell'udienza ed altri stucchi sul camino di una sala non meglio precisata⁶⁴. All'interno della “*Descriptio*” pubblicata da Moschetti, de Surdis viene inoltre ricordato come “familiaris” del medico Mariano Stefanello, che ne favorì la chiamata presso il priore benedettino Celso da Verona e l'abate Pellegrino da Modena. Stefanello fu procuratore del collegio universitario Engleschi nel 1553 e nel 1556 nonché lettore di medicina pratica straordinaria presso lo Studio dal 1564. Alla sua committenza si lega il perduto monumento del fratello Girolamo, come lui medico, già in San Michele⁶⁵. Grazie all'appoggio di Stefanello, i benedettini affidarono a de Surdis un busto all'antica da collocare sulla parete meridionale del presbiterio. La scultura onora Vitaliano (fig. 161), padre di Santa Giustina, e reca inciso sullo zoccolo dell'edicola il millesimo 1561⁶⁶. A stretto giro fu richiesto allo scultore un secondo busto, questa volta raffigurante Opilione Piccauro (fig. 162), mitico fondatore del futuro tempio benedettino, commemorato in posizione speculare sulla parete opposta⁶⁷. I due busti per Santa Giustina dipendono ancora, specie nell'andamento della clamide, dal precedente del Tito Livio in Palazzo della Ragione, eseguito nel 1547 dal maestro Zoppo⁶⁸. Il legame fra quest'ultimo e l'allievo dovette essere dei più saldi: nell'ultimo testamento, rogato il 3 marzo 1572, Agostino donava “a Massimo suo nipote et figliuolo del *quondam maestro Francesco scultore* ducati cento”⁶⁹. Finora non ci si è interrogati sull'identità del “quondam Francesco”, che ha grosse probabilità di essere proprio il de Surdis. Lo scultore avrebbe in tal caso sposato una sorella dello Zoppo. Non sembra allora casuale che l'orfano Massimo venga affidato, nel 1574, alla tutela di Marcantonio de Surdis⁷⁰.

64 Per i lavori nel Palazzo del Podestà, cfr. ASPd, Civico antico, Camera fiscale, Registro di cassa 1559-1560, fasc. IV; RIGONI 1939, pp. 23, 65-66, doc. IX.

65 RICCOBONI 1598, c. 50r; FACCIO LATI 1757, II, p. 352-352; VERONESE CESERACCIU 2001, p. 279. Per il perduto monumento, cfr. la scheda 9.4.

66 Per l'epigrafe, cfr. almeno TOMASINI 1649, p. 428, nr. 6.

67 L'epigrafe originaria, sostituita nel XVIII secolo, recava a sua volta l'anno 1561. Cfr. TOMASINI 1649, p. 428, nr. 7.

68 Cfr. capitolo 2.4.

69 ASPd, Notarile, Rocco Dalla Sega, b. 4028, cc. 579v-581r. Il documento viene citato, ma non trascritto, da RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 304.

70 ASPd, Notarile, b. 4779, cc. 495r-v. Il documento è citato con segnatura errata in SARTORI 1976, p. 240.

Al giovane Francesco, i Cassinesi chiesero anche di eseguire sette nuove arche, tutte rialzate su colonne secondo i modelli già presenti in basilica, e cioè quello trecentesco del sepolcro di San Luca e quello dell'arca di Santa Giustina⁷¹. Lo scultore reimpiegò a questo scopo i marmi di alcuni sarcofagi antichi, come suggerisce un passo del documento del 1562: “mirabili arte predictus [Franciscus] die noctuque insudabat ut marmores, vetustate ac ruina diruptos, in ellegantem formam deduceret”⁷². Il reimpiego del materiale, peraltro, è stato di recente confermato da alcune indagini petrografiche rese note da Girolamo Zampieri⁷³. In accordo col precedente trecentesco, le casse dovevano essere ornate ciascuna da otto rilievi, elaborati con la consulenza del già citato medico Stefanello. Il tutto avrebbe dovuto essere pronto per il 14 marzo 1562, data stabilita per il solenne ingresso dei corpi santi nella nuova chiesa. La solenne processione, cui presero parte anche i cardinali Carafa, Farnese e Medici, insieme ad altri padri impegnati nelle sedute conciliari a Trento, non poteva sfuggire a cronache contemporanee come quella manoscritta di Niccolò de' Rossi⁷⁴. È invece il solito documento reso noto da Moschetti ad informarci che il giovane de Surdis non fece in tempo a terminare l'incarico, poiché morì mentre i lavori ancora fervevano. Col solito tono celebrativo, l'anonimo compilatore della memoria afferma che la scomparsa dell'artista “ab universa patavina urbe deplorata fuit”. Per completare la campagna in tempo utile venne allora ingaggiato il fratello Marcantonio, all'epoca solamente ventenne ed uscito dalla bottega dello Zoppo da un anno soltanto.

L'infilata di arche connotò l'aula per poco più di un secolo. Una volta smembrate le casse, alcuni rilievi furono reimpiegati sul verso dei nuovi altari dell'ultimo quarto del Seicento⁷⁵. Risulta difficile distinguere la parte di Francesco da quella

71 Per l'arca di San Luca, cfr. di recente ERICANI 2000; ZAMPIERI 2003; TOMASI 2008, pp. 125-126; e, soprattutto, ID. 2012, pp. 35-38 (con bibliografia precedente). Per quella di Santa Giustina, cfr. almeno ZAMPIERI 2006; TOMASI 2008, p. 135. Per la primitiva arca di San Mattia, *Ibid.*, p. 126; ID. 2012, pp. 260-261, cat. 9.

72 MOSCHETTI 1908; ASPd, Corporazioni soppresse, Santa Giustina, b. 490, cc. 220r-224v.

73 ZAMPIERI 2003, p. 124.

74 DE' ROSSI; Cfr. soprattutto CAVACIO 1606; cfr. anche PORTENARI 1623, p. 434.

75 Prima dello smembramento, oltre oltre all'arca di San Luca e al sarcofago di Santa Giustina, posto “sotto il choro”, PORTENARI (1623, p. 424) poteva vedere “nelle cappelle verso tramontana S. Giuliano, S. Massimo, S. Mattia Apostolo e S. Urio. Nelle cappelle verso mezzogiorno sono alcuni corpi d'Innocenti, S. Arnaldo Abbate [...] e Santa Felicità”. Per le arche, cfr. anche MOSCHETTI 1908; IVANOFF 1970, p. 220; CESSI in PADOVA 1980², p. 424, cat. 420; ERICANI 2000, p. 135; ZAMPIERI 2003, pp. 121-129. I superstiti rilievi si trovano sul verso

dell'esordiente fratello minore. Inoltre, più che sulla teoria di rigidi apostoli sulla tomba di San Mattia, unico fra i sarcofagi del XVI secolo a conservarsi per intero, vale la pena di sostare di fronte ai superstiti rilievi dell'arca degli Innocenti, ora sul retro dell'altare di Giovanni Comin. Le concitata *Strage* (fig. 163), collocata entro architetture prospettiche, e l'intenso abbraccio fra la Madre ed il Bambino nella *Fuga in Egitto* (fig. 164) mostrano quanto la lezione di Donatello fosse lingua viva per gli scultori padovani del secondo Cinquecento. Francesco e Marcantonio, peraltro, s'erano di sicuro esercitati, durante l'apprendistato presso lo Zoppo, sui "quattro quadri di Donato", e cioè sui calchi in gesso associati al quattrocentesco altare del Santo, custoditi nella casa di Agostino⁷⁶.

La convocazione di Segala, che segue a ruota la vicenda delle arche, si colloca a sua volta sullo sfondo della sistemazione dei corpi santi nella nuova basilica, e nello specifico ai resti di San Prosdocimo. Le reliquie del vescovo, uno dei quattro patroni cittadini, furono traslate nel tempio benedettino il 27 febbraio 1564. A seguito di alcuni eventi miracolosi, tuttavia, l'abate Angelo Faggi da Castel di Sangro decise di riportare le spoglie nel primitivo sacello bizantino, riquilificandolo completamente e raccordandolo alla basilica tramite il cosiddetto Corridoio dei Martiri. Fu quindi avviata un'articolata campagna decorativa, che contemplava un ciclo di affreschi affidato ai modesti Camillo e Tommaso di Pellegrino da Chioggia ed al padovano Cornelio Campagnola, figlio di Domenico⁷⁷. Per la parte scultorea venne inoltre coinvolto un altro giovane artista cittadino, Antonio Gallina. Quest'ultimo, che a sua volta concorrerà per il *Miracolo del giovane di Lisbona* nel 1579, veniva da un'esperienza di non poco conto all'interno della bottega di Jacopo Sansovino, negli anni a cavaliere fra il

degli altari degli Innocenti, di San Massimo, di Sant'Urio, di San Giuliano e del beato Arnaldo.

76 Cfr. capitoli 1.3.2, 2.4.1. Appare più prudente per Francesco attenersi ai legami stilistici con Agostino Zoppo, più sopra evidenziati per i busti di Vitaliano e Opilione e da leggere sullo sfondo del documentato alunnato. Anche questi questi tardivi omaggi alla scultura di Donatello si spiegano con la frequentazione della bottega dello Zoppo. Più vago mi pare invece il nesso con Vincenzo e Gian Girolamo Grandi stabilito da ERICANI 2000, p. 135, così come non credo possa esser giudicata "egemone" la posizione dei fratelli de Surdis nel contesto padovano del terzo quarto del Cinquecento. Del tutto implausibili sono invece i rimandi bandinelliani, ravvisati da IVANOFF 1970, p. 221.

77 Cfr. almeno IVANOFF 1970, pp. 223-224; Sartori 1970², p. 444; per le fasi costruttive della basilica, cfr. almeno TONZIG [1929] ed. 1932; *Basilica* 1970.

sesto ed il settimo decennio del secolo. Ne veniamo informati dal diretto interessato: il 28 settembre 1572, Antonio fu chiamato a Venezia nell'ambito della contesa fra l'erede dello scultore fiorentino Francesco Sansovino ed i procuratori di San Marco per il pagamento dei già citati *Giganti* di Palazzo Ducale. Gallina racconta d'aver vissuto per un anno presso Jacopo, mantenuto come garzone. La sua manodopera venne impiegata per il *Marte* ed il *Nettuno* e per altri lavori non meglio precisati. All'intaglio dei due colossi, inoltre, Gallina contribuì come salariato per altri sei mesi una volta lasciata la casa del maestro⁷⁸. Questo fatto dimostra che Gallina passò a quel tempo dalla stato di apprendista a quello di lavorante: è quindi possibile che al principio del decennio 1560 il padovano avesse all'incirca vent'anni.

Le uniche opere autonome di Antonio che ci siano pervenute, in verità modeste, sono proprio quelle del sacello di San Prosdocimo. Si tratta della lastra in pietra con la figura del santo titolare e di due superstiti putti in stucco, documentati da un estratto dal libro di fabbrica privo di data, che possiamo comunque collocare al biennio 1564-1565 in cui fervevano i lavori⁷⁹. Sebbene non sia stato un allievo diretto dello Zoppo, cosa che invece furono i due de Surdis, il Gallina risulta a sua volta in rapporto con Agostino. Alla morte di quest'ultimo, infatti, Antonio è registrato fra i suoi creditori per 6 lire e 14 soldi, "prestadi quando stava in Vinegia"⁸⁰. I rigidi angeli ceroferari che sul paliotto in pietra vegliano la salma di San Prosdocimo sono parenti dell'angelo rilevato dai de Surdis per l'altare degli Innocenti (figg. 165-166). Sembra insomma di poter intravedere una cultura comune a questi tre intagliatori padovani di secondo piano.

In un cantiere dove si muovevano un valente maestro di legname forestiero come Taurigny e meno talentuosi artisti locali legati a vario titolo alla bottega dello Zoppo, l'intervento di Segala spicca per la maggiore complessità linguistica e per la qualità esecutiva assai più alta. L'ampio ciclo di statue in terracotta sembra anzi l'episodio più significativo per la scultura padovana nel

78 Cfr. LORENZI 1868, pp. 482-483; BOUCHER 1991, I, p. 138. Antonio Gallina in quella circostanza operò con Domenico da Salò, Francesco Fiorentino e Battista e Domenico di Bernardino. Lo scultore racconta che l'intaglio dei *Giganti* durò complessivamente "7 anni" e che furono lavorati "a buttade, tal volte un mese continovo et secondo li lavori che li venivano".

79 ASPd, Corporazioni sopresse, Santa Giustina, b. 491, c. 51r; SARTORI 1970², p. 444.

80 ASPd, Pergamene archivi privati, nr. 3634, c. 3r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 313, doc. III.

decennio 1560, assieme ovviamente alla consegna del penultimo rilievo per la cappella di Sant'Antonio, realizzato dal Tatti. Va però detto che il *Miracolo della fanciulla Carilla* era stato commissionato a Sansovino nel lontano 1536 e che la sua lavorazione fu affrontata probabilmente a partire dal 1542: si tratta insomma di un'opera dalla genesi più antica⁸¹. Il lavoro di Segala testimonia l'eccezionale fortuna della scultura fittile nella Padova del pieno Cinquecento. Purtroppo, nel 1957 si decise con un incredibile intervento di restauro di asportare dalla cappella la gran parte della decorazione del XVI secolo, sacrificando anche le nicchie abitate dalle statue di Segala. Già nell'Ottocento, peraltro, le sculture si presentavano mutili e vennero integrate con aggiunte in gesso e ricoperte da una tintura a finto bronzo. Tali problemi sono stati in parte affrontati dai restauri del 1976 e del 1980, ma il contesto primigenio del ciclo è irrimediabilmente perduto e la sua fruibilità è oggi preclusa⁸². Le uniche terrecotte che si conservino nella loro collocazione originaria sono i quattro santi, identificabili in *Stefano*, *Lorenzo*, *Giovanni Evangelista* (fig. 170) e *Andrea* (?), collocati ai quattro canti del cosiddetto Pozzo dei Martiri. Come vedremo, però, tali statue non sono accettate da tutta la letteratura come opera di Segala, al pari del *San Giorgio* e del *San Michele arcangelo*. Questi ultimi si trovavano in origine nelle nicchie ai lati della porta che immette al convento e sono ora ricoverate, in uno stato purtroppo lacunoso, nella scala prossima all'Istituto di liturgia pastorale. Al loro posto, nel 1957, giunsero il *San Giovanni Battista* e la *Maddalena* (fig. 174), prelevate dal sacello, mentre le rimanenti otto figure superstiti sono state portate nella nuova sala capitolare⁸³. Ben prima di queste interpolazioni, per giunta, mancava all'appello una statua: foto d'archivio documentano la nicchia al centro della parete di fondo vuota. Dalle guide padovane sappiamo che fino allo scadere dell'Ottocento si ammirava qui la pregevole *Madonna col Bambino*, ora nell'antisacrestia, databile su base stilistica al 1465 circa, identificabile come uno dei primi lavori padovani di Giovanni de Fondulis⁸⁴. L'opera del plastificatore cremasco, la cui ubicazione primigenia rimane misteriosa, dovette prendere il posto di una figura d'identico

81 BOUCHER 1991, II, p. 337-338, cat. 30.

82 SPIAZZI in PADOVA 1980¹, pp. 418-421, catt. 404-418.

83 Cfr. BACCHI in TRENTO 1999, p. 394 (con bibliografia relativa).

84 SIRACUSANO in TRENTO 2008, pp. 248-250, cat. 8.

soggetto eseguita da Segala, da identificare, come ha proposto Andrea Bacchi, in una terracotta di collezione privata (fig. 167), mutila del *San Giovannino*, evidentemente uscita dalla basilica prima della fine del XIX secolo⁸⁵. Ad affiancarla erano la già citata *Maddalena* (fig. 173) e la *Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 227).

Entro i confini della Serenissima ed in date così avanzate, la scelta della terracotta per una decorazione di tale portata era possibile solo nella città che aveva visto attivi Donatello, de Fondulis, Bellano e Riccio, senza dimenticare l'episodio perduto, ma attestato dai documenti rinvenuti da Anne Markham-Schulz, delle nove statue fittili per i Carmini, avviate nel 1524 da Giammaria Mosca e quindi affidate, nel suo per ora misterioso passaggio padovano, al lombardo Niccolò da Corte⁸⁶. In relazione al materiale, tuttavia, non andrà sottovalutato l'ambito di committenza. Proprio alla munificenza della congregazione benedettina cassinese dobbiamo alcuni fra i massimi capolavori fittili di metà Cinquecento in Val Padana, grazie alle opere eseguite da Antonio Begarelli per le postazioni conventuali di Modena, Parma e, soprattutto, San Benedetto Po. L'idea di aprire una teoria di nicchie lungo le pareti, dove porre statue in terracotta grandi quasi al naturale, sembra derivare proprio da questi precedenti ed in special modo, vista la consistenza numerica delle sculture, dall'episodio più tardo, quello del Polirone, il cui compimento anticipa di solo un lustro il lavoro di Segala⁸⁷. Il nesso con San Benedetto Po, in ogni modo, si gioca anche su una curiosa coincidenza documentaria. Com'è noto, l'incarico a Begarelli è tramandato da un rogito del 22 marzo 1559, già noto a Tiraboschi ed oggi disponibile nella trascrizione settecentesca. In base all'accordo, il plastificatore emiliano avrebbe dovuto condurre a termine la decorazione con ventisei sculture "ornate come sono le altre già fatte in detta chiesa"⁸⁸. Dal momento che le statue pervenute sono trentuno, il documento pone alcuni interrogativi ancora aperti in merito all'autografia ed alla cronologia dei singoli

85 BACCHI 1999¹, p. 387.

86 Per la fortuna della terracotta a Padova fra Quattro e Cinquecento, cfr. almeno GENTILINI 2008, con bibliografia precedente. ASPd, Notaio Massimo Massimo, b. 2066, c. 166r.

MARKHAM SCHULZ 1998, I, pp. 206-207, doc. VI.A.

87 Cfr. almeno BONSANTI 1992, pp. 99-103, 222-233.

88 Cfr. BELLUZZI 1991-1992, p. 56.

elementi del ciclo⁸⁹.

Qualcosa di analogo sembra essere avvenuto a Padova. Fra i pagamenti resi noti dalla Pietrogrande, c'è una nota in cui ci si riferisce a Segala per sole "11 statue di pria cotta", sebbene l'ambiente, come abbiamo visto, fosse nel complesso dotato di diciassette figure, inclusa la *Madonna* ora in collezione privata (fig. 167)⁹⁰. La contabilità sembrerebbe dare ragione allo Scrinzi, che nel 1926 aveva attribuito a Segala su base stilistica le sole terrecotte del sacello di San Prosdocimo, giudicando più tarde e d'altra mano sia le quattro statue del Pozzo dei Martiri sia il *San Michele arcangelo* ed il *San Giorgio*, da lui reputati meno pregevoli e più tardi, accostabili alla maniera di Tiziano Aspetti. Tale ipotesi è condivisa dalla stessa Pietrogrande e da Nicola Ivanoff, mentre Adolfo Venturi aveva giustamente dato ampio spazio alle sei sculture espunte⁹¹.

Per quanto il *San Giorgio* si presenti frammentario, il suo "vibrante gonnellino" appare in linea con le statue oggi nel capitolo, mentre la posa ancheggiante e leziosa del *San Giovanni evangelista* (fig. 170) è nelle corde dell'autore della *Santa Caterina d'Alessandria* per i padri del Santo (fig. 177). Proprio l'apostolo prediletto conferma anzi l'interesse di Segala per i modi di Cattaneo (fig. 172). Anche il *San Lorenzo* (fig. 184), che prende a prestito la posa dal *San Daniele* donatelliano sull'altare del Santo, non pare affatto disprezzabile. Sembra quindi di poter ascrivere tutte e diciassette le statue a Francesco, mettendo tra parentesi la nota relativa alle "11 statue de pria cotta": dopotutto, si tratta dell'estratto da un libro maestro che non reca alcuna indicazione di data e che potrebbe pertanto avere un valore meramente parziale nel quadro della decorazione complessiva di sacello, pozzo e corridoio, svolta nell'arco del biennio 1564-1565. Risulta d'altro canto difficile pensare ad un nome alternativo per queste sei statue, in un cantiere che abbiamo visto frequentato da colleghi padovani ben meno talentuosi di Segala.

89 Per due valutazioni diverse del ciclo, cfr. almeno *Ibid.*, p. 52 (dove si ravvisano scarti qualitativi interni al gruppo e si giudicano più antiche le cinque statue del deambulatorio) e BONSAITI 1992, pp. 99-103, 222-233 (dove, per contro, si tende a giudicare il ciclo omogeneo per qualità e stile, *speciatim* pp. 101-103).

90 ASPd, Corporazioni soppresse, Santa Giustina, b. 491, c. 51; PIETROGRANDE 1963, pp. 15-20, 68, doc. II.

91 SCRINZI 1926, p. 84; VENTURI 1935-1937, III, pp. 180-206; PIETROGRANDE 1942-1954, p. 128; IVANOFF 1970, p. 224. Anna Maria SPIAZZI (in PADOVA 1980¹, pp. 418-421, catt. 404-418) declassa a sua volta le quattro statue del pozzo ad opere di bottega.

Al contrario, non può essere accolta l'attribuzione a Francesco per un busto di *Santa Giustina* (figg. 175-176), pubblicato nella monografia sulla chiesa benedettina⁹². Non è nota l'ubicazione originaria dell'effigie, attualmente nella sala dell'Archivio antico. La cascata di ricci della martire, il suo viso pingue ed i bulbi oculari bombati ricordano in effetti Segala. Non ci troviamo però di fronte ad una terracotta, ma ad un'opera che si direbbe semmai in stuccoforte o gesso dipinto. Il peduccio a volute e la spilla presentano un profilo barocco, ed anche il bordo della veste decorato da losanghe o il manico del pugnale appaiono inconciliabili con l'arte del XVI secolo. Si deve per ora tenere aperto il problema della cronologia e dell'autenticità dell'opera, da risolvere in altra sede.

Appare prossimo ai modi di Segala, pur senza poter essere ascritto a questo scultore, anche un poco noto ritratto virile in terracotta (fig. 321). L'opera è pervenuta al Milwaukee Museum of Art dalla collezione Flagg e sul retro viene datata con precisione "de mazo / 1556"⁹³. Rispetto alle prime opere di Segala, la resa della barba appare meno fluida e la posa del *sitter* è rigidamente frontale. Sappiamo che la scultura venne acquistata da Stefano Bardini presso un non meglio precisato palazzo padovano. La sigla sul peduccio pone un problema per ora senza soluzione: l'acronimo "RPF" potrebbe rinviare tanto al *sitter* quanto allo scultore, che non sembra identificabile in alcuno degli artisti noti. A dispetto della buona qualità del busto non è insomma possibile fare un nome, ma si tratta di un maestro comunque ricettivo, a solo un paio di anni dalla sua pubblicazione, del Bonamico di Cattaneo (fig. 38), da cui sono mutuati la base a volute affrontate ed il profilo geometrico della terminazione⁹⁴. Di un certo interesse è anche la policromia che ancora riveste la superficie e che conferisce naturalismo all'immagine, secondo modi che troveremo di lì a poco nei ritratti di Johann Gregor van der Schardt⁹⁵.

Allo stesso modo, appare vicina a Segala una bella *Madonna* (fig. 169), sempre fittile e dipinta, nella chiesa novecentesca di San Bartolomeo a Frassinelle

92 IVANOFF 1970, p. 230, fig. 21. È più prudente Anna Maria SPIAZZI (in PADOVA 1980¹, pp. 418-421, catt. 404-418), che ne parla come di "una derivazione, forse un po' più tarda, dai prototipi delle sante del sacello".

93 Scheda di WIND in WINTERS 1999, p. 144, cat. 72. Cfr. qui scheda 10.5.

94 Come opera di Cattaneo, in effetti, la scultura è stata battuta a New York da Sotheby's il 31 maggio 1990. NEW YORK 1990, cat. 42.

95 Cfr. almeno SCHOLTEN 2001; Id. 2013.

Polesine. Per quanto intelligentemente argomentata, l'attribuzione in favore del nostro scultore necessita forse di un supplemento d'indagine, perché l'opera appare troppo statica rispetto alle vibranti superfici delle terrecotte di Santa Giustina⁹⁶.

Per tornare al ciclo benedettino, il gruppo mariano oggi in collezione privata è un vero e proprio tributo alla *Madonna della Loggetta* di Sansovino (figg. 167-168), e l'omaggio al Tatti doveva risultare ancora più scoperto prima che il simulacro perdesse il *San Giovannino*. In altre statue, le eleganze proprie di Cattaneo si sposano con un gusto per le superfici mosse che è tutto padovano. Nei panneggi sbattuti dal vento dell'impressionante *San Paolo* (fig. 180) sembra ad esempio esserci una memoria del *David* bronzeo di Gian Girolamo Grandi (fig. 179), fuso per la cantoria di Santa Maria Maggiore a Trento⁹⁷. Francesco, inoltre, riesce a dialogare in modo autonomo anche con la contemporanea pittura veneziana, poiché la posa della *Maddalena penitente* (fig. 174) si ispira alla celebre invenzione di Tiziano (fig. 173), concepita dal cadorino negli anni Trenta del Cinquecento e rivisitata in varie fasi della sua carriera⁹⁸. La cascata di ricci della santa è anzi il più valido precedente tridimensionale per la statua in stucco d'identico soggetto eseguita dal vicentino Camillo Mariani nella chiesa di San Bernardo alle Terme a Roma, che allo scadere del secolo riprende a sua volta il prototipo tizianesco⁹⁹. L'attenzione per i morbidi viluppi di barbe e capelli raggiunge il culmine in figure come il già citato *San Paolo* (fig. 180) e nel *San Prosdocimo*, o ancora nelle due sante *Caterina* (fig. 227) e *Giustina* (fig. 178). La cura nella resa delle matasse ricciute sembra derivare ancora una volta da Cattaneo, da sculture come i busti Bembo o Bonamico (figg. 37-38).

Al termine di questa carrellata sul momento giovanile, dobbiamo rilevare che la *Santa Caterina d'Alessandria* in bronzo (fig. 177), il ciclo fittile di Santa Giustina ed il *San Giovanni Battista* (figg. 155, 182) si concentrano tutti nel biennio 1564-1565, quando lo scultore doveva aver compiuto i suoi trent'anni. Ad invitare ad un'indagine 'a ritroso' rispetto alle opere certe concorre la più sopra menzionata

96 SAMADELLI 2002, pp. 69-77. Ringrazio Marco Maran dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Adria e Rovigo per avermi trasmesso la scheda dell'opera e le relative immagini.

97 Cfr. DE GRAMATICA 2008, p. 173, fig. 118.

98 Cfr. almeno REARICK 2001; BOREAN 2004.

99 Per le sculture di San Bernardo alle Terme, cfr. almeno DE LOTTO 2008, pp. 60-67.

lettera di Niccolò Stoppio a Johann Jakob Fugger. Il 12 ottobre 1567, l'agente fiammingo informava infatti il banchiere che il collega Jacopo Strada era entrato in possesso di nove busti all'antica eseguiti circa dieci anni prima "d'uno detto Segale, un Baptista Lecco, et uno Augustin Zoppo in Padua"¹⁰⁰. La missiva, che tornerà utile anche per discutere i tre nuovi bronzi all'antica, ci interessa qui perché conferma, anche se in modo indiretto, l'attività di Segala nel sesto decennio del Cinquecento.

Fra i molti busti riferiti a Segala, l'unico che sembra davvero reggere l'attribuzione è allora un ritratto eseguito fra 1558 e 1559, e cioè quello di Girolamo Michiel nella basilica del Santo (figg. 154, 157), proposto al nostro scultore da Adolfo Venturi¹⁰¹. Sottolineiamo l'alta qualità dell'effigie e la presenza di aspetti morfologici che si sposano con le prime opere documentate dello scultore: il profilo cordiforme della bocca ritorna nel *Battista* marciano (fig. 155), mentre gli espressivi occhi bombati e la resa della morbida matassa barbata sono proprie delle statue fittili di Santa Giustina. È pur vero che nel 1565, presentandosi ai religiosi del Santo per il nuovo tabernacolo, Francesco non fa alcuna menzione di questa scultura; è altrettanto vero, però, che nella medesima lettera di presentazione non viene ricordata neppure la *Santa Caterina d'Alessandra* (fig. 177), già consegnata agli stessi padri francescani nel giugno 1564.

Fra il busto Michiel e le opere del biennio 1564-1565 potrebbe inoltre collocarsi il *demi-gisant* sulla purtroppo frammentaria tomba del giovane scolaro veneziano Giuseppe Pino in San Massimo (figg. 181, 183), morto nel 1560. Non disponiamo per ora di documenti risolutivi, ma la leziosa posa della statua e l'allungamento delle proporzioni sembrano davvero in linea coi ritmi eleganti del *Battista* veneziano (fig. 182) o del *San Giovanni Evangelista* nel Pozzo dei Martiri (fig. 170). I danni patiti in occasione del secondo conflitto mondiale, tuttavia, devono invitare alla prudenza nel giudizio dell'opera e ci obbligano a lasciare aperto il problema della paternità¹⁰².

100München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Lib. Ant. 2, fol. 106r-v; *Antiquarium* 1987, I, p. 462, nr. 86; MARTIN T. 1998, p. 17; BODON 2005, pp. 147-148.

101Cfr. scheda 8.10.

102Cfr. scheda 8.14.

Si è dunque cercato di fare il punto sulla prima attività di Segala, contraddistinta dalla vicinanza a Cattaneo e dal patronato di Alvise Cornaro, nonché da un'infilata di sculture di buona qualità, in prevalenza in terracotta e bronzo, quasi equamente divise fra Padova e la Laguna: il busto Michiel (fig. 154) e, forse, l'effigie lapidea di Giuseppe Pino (figg. 181, 183); gli alari da camino andati persi a Berlino ed i bronzi ad essi associati, con la base di Washington e soprattutto le figure di *Ercole* ed *Onfale* (fig. 152) note in vari esemplari; la *Santa Caterina d'Alessandria* del Museo Antoniano (fig. 177), il ciclo fittile di Santa Giustina ed infine il *Battista* per la basilica di San Marco a Venezia (figg. 155, 182). Il primo decennio della carriera di Segala non è insomma avaro di opere e, malgrado gli interrogativi che ancora avvolgono la formazione, siamo in grado di collocare la fase giovanile entro il filone più aggraziato della scultura veneta del Cinquecento, capeggiato da Cattaneo e che ha la sua opera-manifesto nelle statue della Loggetta di Jacopo Sansovino (fig. 103). A questa temperie, dopotutto, s'era allineato anche il più anziano Zoppo, a partire dalla *Figura allegorica* in terracotta dei Musei Civici di Padova e dai bronzetti sul monumento di Tito Livio in Palazzo della Ragione (figg. 90, 104).

È un dato di fatto, però, che dopo il *Battista* del 1565 si debba attendere lungo tempo prima d'incontrare un'opera documentata di Segala. Al bronzo veneziano segue infatti il busto di Tiberio Deciani nella chiesa padovana dei Carmini (fig. 221), sicuramente eseguito fra l'autunno 1578, quando al giurista furono tributati i cavalierati di San Giorgio e di San Marco, ed il 1 settembre 1579, data in cui la scultura viene citata nel testamento del professore¹⁰³; pressappoco contemporanei dovettero essere pure gli stucchi della Sala dei Marchesi in Palazzo Ducale a Mantova, per completare i quali Segala venne chiamato presso i Gonzaga il 6 ottobre 1579¹⁰⁴. D'altro canto, gli stessi archivi si sono fin qui rivelati laconici fino al 1569, quando Francesco presentò a Padova la sua polizza d'estimo¹⁰⁵. Eppure, nel settimo decennio del secolo, Francesco sembrava destinato a diventare lo scultore più importante della città

¹⁰³Cfr. scheda .23.

¹⁰⁴ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2608, alla data. LUZIO 1890, p. 400; Id. 1913, p. 35, nota 1; Pietrogrande 1955. Per gli stucchi, cfr. *ultra*.

¹⁰⁵ASPd, Estimo 1518, nr. 263, c. 155; ASPd, Estimo 1575, Polizze registrate città, reg. 72, c. 116, citato in FANO 1909¹, p. 13, doc. V.

universitaria.

L'8 novembre 1571, Segala si trovava a Venezia per stimare la porta della sacrestia di San Marco, eseguita dal defunto Jacopo Sansovino¹⁰⁶. L'artista è qui appaiato, ancora una volta, a Danese Cattaneo. Nell'ambito della contesa che separava Francesco Sansovino ed i procuratori di San Marco per i pagamenti relativi all'opera, si rese necessario eleggere due periti di parte. I due contendenti nominarono rispettivamente, il 23 ottobre 1571, il carrarese ed il padovano¹⁰⁷. Il documento attesta la fiducia della procuratoria nei confronti di Segala, che solo sei anni avanti aveva consegnato il suo *Battista* per la chiesa dei dogi (figg. 155, 182). È inoltre di non poco interesse che prima di individuare il perito, i patrizi avessero aspettato il rientro dei procuratori Melchiorre Michiel e Federico Contarini, che il 20 settembre si trovavano ancora “fora dalla terra”¹⁰⁸. Alla scelta di Segala contribuì pertanto anche Melchiorre Michiel, e cioè il committente della tomba del figlio Girolamo nella chiesa padovana del Santo, eseguita entro il 1559: questa coincidenza documentaria sembra deporre, anche se in modo indiretto, a favore dell'attribuzione del già citato busto bronzeo a Segala (figg. 154, 157). La vicenda della perizia, per altro verso, ribadisce l'unità d'intenti fra il nostro scultore e Cattaneo. I due artisti finirono infatti per presentare congiuntamente, l'8 novembre, un'unica stima, del tutto favorevole alle pretese avanzate da Francesco Sansovino, al punto che i procuratori di San Marco non accettarono il responso e si posero in cerca di altri due stimatori¹⁰⁹.

Resta insomma da capire cosa sia accaduto in quel torno d'anni, fra la consegna del *Battista* e le sculture eseguite a ridosso del 1580. Come ha già notato Luisa Pietrogrande, le opere della piena maturità di Segala mostrano infatti “un cambiamento di tono [...] quasi un mutamento di visione”¹¹⁰. La studiosa poneva l'accento su un più diretto confronto con la scultura antica, osservazione che appare senz'altro pertinente e che cercheremo di sviluppare

106Per la porta, cfr. almeno BOUCHER 1991, I, pp. 65-72, II, pp. 331-332, cat. 23.

107ASVe, Procuratie de supra, busta 77, proc. 181, fasc. I, cc. 5 r-v. Il documento viene citato per la prima volta in ONGANIA 1886, p. 47, doc. 240.

108ASVe, Procuratie de supra, busta 77, proc. 181, fasc. I, cc. 11r-12v. Il documento viene citato per la prima volta in ONGANIA 1886, p. 47, doc. 240.

109ASVe, Procuratie de supra, busta 77, proc. 181, fasc. I, fol. 5 r-v. Il documento viene citato per la prima volta in CICOGLIA 1824-1853, IV, 1834, p. 31.

110PIETROGRANDE 1942-1954, p. 115.

anche in questa sede. Tuttavia, va sottolineato come la statuaria del Segala maturo diventi più enfatica, con pose che si fanno teatrali e figure che proiettano le braccia al di fuori del baricentro in una gestualità più eloquente. Il fatto è che a Padova, nel decennio che seguì la morte di Cattaneo (1572), i modi aggraziati del carrarese non potevano più dirsi attuali. Nuove istanze di stile s'erano affacciate sulla scena, grazie alla prepotente affermazione del giovanissimo Campagna: vedremo nel quinto capitolo in che modo lo stesso Segala abbia finito per risentire di questa mutata congiuntura.

4 “Egli supererà ogni aspettazione”¹. Il giovane Girolamo Campagna fra il collezionismo d'oltralpe e la basilica del Santo

Fra i maestri del secondo Cinquecento, sono ancora molte le figure che necessitano di un moderno catalogo ragionato. Non è questo il caso di Girolamo Campagna, riconosciuto fra i protagonisti di quella stagione per il Veneto fin dalle *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani* di Temanza. Nato nel 1549 a Verona, nella sua città natale incontrò il futuro maestro Danese Cattaneo, che lo avrebbe portato con sé a Venezia e che a Verona, nel 1565, era intento a realizzare per la chiesa di Sant'Anastasia il suo capolavoro, e cioè l'altare-tomba di Giano Fregoso². Campagna ha beneficiato delle monografie di Paola Rossi e di Wladimir Timofiewitsch, cui si affiancano ora puntuali profili biografici³. Tanto il suo catalogo dei piccoli bronzi quanto la fase giovanile si prestano però a buoni margini di approfondimento. Ci concentreremo sul primo tempo dell'artista, che ha scontato una certa sfortuna negli studi, forse perché svolto in larga parte al di fuori delle calli di Venezia: teatro degli esordi di Campagna fu appunto Padova. Affidiamo allo stesso Girolamo il compito di introdurre il suo felice avvio di carriera, riportando uno stralcio della lettera scritta a Francesco Maria della Rovere, secondo duca urbinato. Alla data della missiva, inviata dalla Laguna il 19 giugno 1604, buona parte della parabola di Campagna s'era ormai consumata. Veniva stilato in quella occasione un bilancio positivo, fin dalle battute iniziali:

-
- 1 La citazione è dalla lettera con cui Marco Mantova Benavides garantiva per Campagna del buon esito della commissione del *Miracolo del giovane di Lisbona*. Cfr. *ultra* e ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 108r; SARTORI 1983, p. 354, nr. 323.
 - 2 La nascita di Campagna cade fra l'11 gennaio ed il 26 marzo 1549, in base alle anagrafi della contrada di San Marco a Verona rese note da LUDWIGS 1911, pp. 32-33. Fu per primo Tommaso Temanza a mettere in chiaro che Campagna fu allievo di Cattaneo e che l'incontro fra i due avvenne a Verona intorno al 1565 (TEMANZA 1778, p. 519). Per il monumento Fregoso, cfr. almeno ROSSI M. 1995, pp. 104-112; DEANGELIS 1997.
 - 3 TEMANZA 1778, pp. 519-528; PLANISCIG 1921, pp. 527-550; ROSSI P. 1968; TIMOFIEWITSCH 1972. Tra i profili biografici, si segnalano almeno FROSINIEN-LEINZ 1997; BACCHI 1999²; Id., in BACCHI 2000, pp. 715-718; ROSSI P. 2001; AVERY V. J. 2004. Largo spazio è dedicato allo scultore anche in VENTURI 1935-1937, III, pp. 207-264, mentre più contenuto ed in larga misura dipendente da Temanza è il profilo tracciato da CICOGNARA 1823-1824, V, pp. 282-285.

“Testimonio l'opera mia nelli miracoli di Sant'Antonio di Padova, dove hanno delli principali homeni del mondo: il Sansovino, Silvio Pisano, Tullio Lombardo e Pietro Lombardo (sic), il Moschino scultor del re di Polonia ed altri scultori celeberrimi; non di meno, l'opera mia, fatta in età di 22 anni, fu conosciuta non indegna di star presso le altre. In ricompenso del buono et onorevol servitù, mi diede carico a me, et non al Vittoria né a tanti altri che concorrevano, di far l'altare maggiore et tabernacolo”⁴.

Il *curriculum* si apre su due commissioni di assoluto prestigio, svolte non per Venezia, ma per il principale committente pubblico padovano, e cioè la Veneranda Arca di Sant'Antonio. Poco importa che l'orgoglioso elenco dei propri successi scaturisse dalla bocciatura del primo modello per la statua di Federico da Montefeltro, rifiutato dal signore d'Urbino⁵: al di là dei toni apologetici, il debutto patavino di Campagna era stato eccezionale per davvero.

Il *Miracolo del giovane di Lisbona* (fig. 184), consegnato nel maggio 1577, è considerato il primo numero del catalogo dello scultore. L'opera venne a coronare il ciclo di nove rilievi che nella cappella sepolcrale di Sant'Antonio illustra le grazie del taumaturgo portoghese. Con Campagna, si chiudeva insomma la decorazione delle pareti, avviata al principio del XVI secolo. L'ambiente, in virtù di questa tempistica diluita, divenne un autentico manuale in tre dimensioni di scultura veneta del Cinquecento. Quando si visita la cappella, è possibile ammirare il classicismo dei Lombardo transitare per le forme più originali di un Mosca, il cui approccio lombardo-veneto alla 'Maniera' moderna era destinato a divenire binario morto, con l'affermarsi della 'Maniera' toscoromana grazie al rilievo di Cosini, vero protagonista anche della decorazione della volta, e dei due rilievi di Jacopo Sansovino⁶. Sorprende che la chiosa di questa lunga avventura sia stata affidata ad un artista esordiente, che al momento della commissione, nel dicembre 1573, non aveva che ventiquattro anni e nessuna opera pubblica all'attivo nei cantieri pubblici veneti⁷. Sarà

4 Per la lettera, cfr. GRONAU [1936] ed. 2011, pp. 244-245, nr. CCCLXXXV.

5 Cfr. il pionieristico studio di ID. 1930. Per un giudizio sulla statua infine eseguita, basata su progetti grafici di Federico Barocci, cfr. BACCHI 1999², pp. 401-402.

6 Per una veduta d'insieme e per i recenti restauri, cfr. almeno STEPAN 1982; BLAKE McHAM 1994; *Cappella* 2011. Per il rilievo di Giammaria Mosca, cfr. MARKHAM SCHULZ 1998, I, pp. 55-60, 193-204, doc. III. Per i rilievi di Sansovino, cfr. BOUCHER 1991, II, pp. 336-338, catt. 29-30.

7 Al momento della commissione, Girolamo, nato come s'è detto nel 1549, doveva avere ventiquattro anni, e non ventidue, come è invece scritto nella citata lettera al duca d'Urbino.

dunque opportuno riannodare la trama di relazioni che condusse il giovane a questo risultato, riesaminando i documenti già noti.

Le carte della Procuratoria di San Marco raccontano che, il lunedì di Pentecoste del 1572, Girolamo, ancora inserito nella bottega di Cattaneo, lasciò Venezia per accompagnare il maestro a Padova⁸. L'ultimo *Miracolo* era stato infatti assegnato allo scultore e poeta di Carrara, la cui fama, oscurata forse nella capitale dall'astro di Vittoria, era ancora assai chiara per i presidenti dell'Arca. La congrega preposta alla cura della basilica deliberava anzi che Cattaneo fosse "obligato ad intagliar il suo nome sopra il quadro predetto"⁹. Non si poteva certo prevedere che, nel corso dell'autunno, Danese sarebbe morto d'improvviso, quando il lavoro era appena cominciato¹⁰. I presidenti dell'Arca si posero quindi alla ricerca di un sostituto ed il 17 dicembre 1573 esaminarono le candidature di due scultori padovani, Antonio Gallina ed il più dotato Francesco Segala, e di un lombardo naturalizzato romano come Giovanni Battista Della Porta, fino al giorno prima nominato nella contabilità della Casa Santa di Loreto. Nel capitolo 5.1, rifletteremo sulla presenza veneta di quest'ultimo scultore e vedremo come le ambizioni del "forastiero" provocarono le ire di Segala, che decise di presentarsi al concorso solo in un secondo momento, anche per difendere il buon nome della locale scuola di scultura¹¹.

8 Cfr. ASVe, Procuratie de supra, b. 77, proc. 181, c. 20r. Il documento fu reso noto da TEMANZA 1778, p. 519. Si tratta della deposizione resa il 10 giugno 1572 da un cimateore veneziano nell'ambito della causa intentata da Francesco Sansovino contro la Procuratia di San Marco per i pagamenti della porta bronzea della sacrestia marciana. Le due parti dovevano far stimare il lavoro del defunto Jacopo Sansovino e Francesco aveva candidato Girolamo Campagna quale perito. La sua nomina, tuttavia, fu respinta dagli avvocati della Procuratoria, che giudicarono il giovane artista troppo vicino alla cerchia del Tatti in quanto allievo di Cattaneo. Per la vicenda, cfr. BOUCHER 1991, I, pp. 71-72, 235-240, nr. 262-294.

9 Per la fortuna di Cattaneo sul finire della carriera, cfr. ROSSI M. 1995, pp. 190-191. La citazione è dalla delibera del 27 dicembre 1571 con cui i presidenti della Veneranda Arca di Sant'Antonio affidavano il rilievo al maestro carrarese. AdA, reg. 59, c. 54v; SARTORI 1983, p. 351-352, nr. 304.

10 È assodato che alla morte di Cattaneo l'esecuzione del rilievo fosse solo alle battute iniziali. Tant'è che Antonio Gallina propose di reimpiegare il marmo per la prospettiva lapidea da issare sopra il riquadro. Cfr. AdA, reg. 6, pp. 8-9, 15-25; SARTORI 1983, p. 353, nr. 320. Cattaneo dettò il proprio testamento a Padova il 28 settembre 1572. ASPd, Notarile, Andrea Talento, b. 1180, c. 597v-599r, pubblicato da RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 232-233, doc. IV. Lo scultore era già morto il 27 novembre successivo, quando i presidenti dell'Arca elessero Vincenzo Grandi per stimare il lavoro svolto dal defunto Danese. ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 79, pubblicato in RIGONI [1938] ed. 1970 pp. 231-232, doc. III; SARTORI 1983, p. 352, nr. 312.

11 Cfr. ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, cc. 79v; SARTORI 1983, p. 352, nr. 313. Per il documento lauretano sul Della Porta, cfr. SORDI 1999, p. 274. Per le candidature dei quattro scultori, cfr. AdA, reg. 6, pp. 8-9, 15-25; SARTORI 1983, p. 353, nr. 320.

Fra i candidati c'era ovviamente anche Campagna che, come aiuto di Cattaneo, aveva già speso “molte fatiche in esso quadro”¹². Il maestro, dal canto suo, non si era limitato a nominarlo erede del fondo di bottega, ma aveva espresso il desiderio, “in articulo mortis”, che fosse l'allievo prediletto a raccogliere la commissione¹³. Il 27 novembre, Giuseppe Porta Salviati, pittore legato a Cattaneo da fraterna amicizia, aveva già provveduto a raccomandare l'esordiente Campagna niente meno che a Marco Mantova Benavides, uno degli uomini più colti e stimati di Padova, titolare della cattedra di diritto civile -la più prestigiosa e remunerativa dello Studio patavino-, ed artefice della raccolta allestita in un palazzo di contrada Porciglia, dove assieme a dipinti e disegni, monete ed anticaglie, a farla da padrone erano le sculture moderne, inclusi numerosi modelli in terracotta e le più volte citate teste in stuccoforte¹⁴. I presidenti dell'Arca, per sincerarsi delle qualità del giovane, fecero allora visionare alcune opere di Campagna custodite “in casa del clarissimo messer Giacomo Contarini” a Venezia. Tali lavori non sono altrimenti noti, ma non sarà un caso che anche il Contarini figurì tra i patroni di Porta Salviati, che a questo punto possiamo segnalare come vero mentore del nostro artista al suo esordio¹⁵.

Il sostegno di Mantova Benavides dev'esser stato decisivo ai fini dell'elezione di Campagna, incoronato vincitore del concorso il 18 dicembre 1573¹⁶. Solo un mese più tardi, il giurista garantiva personalmente che lo scultore, “vivendo, farà

12 La citazione è dalla candidatura di Girolamo Campagna, cfr. AdA, reg. 6, pp. 17-19; SARTORI 1983, p. 353, nr. 320.

13 Per il testamento di Danese, cfr. RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 232-233, doc. IV. Dalla delibera dei presidenti dell'Arca del 18 dicembre 1573 apprendiamo poi che Cattaneo aveva “pregato il reverendo messer Baldissera da Padoa, all'hora benemerito guardiano di questo loco, et messer Giacomo Bambagion, suo amico, che volessero pregar li reverendi et magnifici presidenti a dar detto quadro da finire a esso messer Hieronimo suo discepolo”. ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 98. SARTORI 1983, p. 354, nr. 322.

14 La lettera fu pubblicata per la prima volta da GONZATI 1852-1853, I, p. CI, doc. XCIII. Per il museo di Mantova Benavides, cfr. ora FAVARETTO-MENEGAZZI 2013 (con bibliografia precedente).

15 Il 10 novembre 1573 i presidenti dell'Arca inviarono una lettera ad un anonimo patrizio di stanza a Venezia per informarsi circa le opere di Della Porta custodite nelle case Mocenigo e Assonica e circa quelle di Campagna possedute da Giacomo Contarini. Queste ultime furono giudicate in modo positivo, come apprendiamo dalla successiva delibera del 18 dicembre. Cfr. AdA, b. 968, 10 novembre 1573; ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 98; SARTORI 1983, pp. 352, nr. 316, 352, nr. 322. Per il mecenatismo del Contarini, cfr. HOCHMANN 1987: Id. 2008, p. 160. Per i legami fra Giuseppe Porta Salviati ed il patrizio, cfr. Id. 2002.

16 ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 98; SARTORI 1983, p. 352, nr. 322.

l'opera allui data da vostre signorie talmente che potrà star nel numero dell'altre, et [...] che egli supererà ogni aspettazione”¹⁷. Il professore non doveva esser nuovo alla protezione dei giovani talenti, se nel 1541 Girolamo Querini gli aveva per davvero raccomandato un esordiente Tintoretto¹⁸. A dar retta all'inventario tardo seicentesco di casa Benavides, Campagna avrebbe donato al mecenate, in segno di riconoscenza, un ritratto ed un perduto “modello di terra cotta d'huomo colgato dormiente con un gallo sotto la gamba destra, simbolo della vigilanza”¹⁹. Apriamo qui una finestra per aggiungere che, due giorni dopo il giurista, garantiva per Campagna anche il fonditore Francesco Lizzaro, fratello di Tiziano Minio e soprattutto padre di Tiziano Aspetti. Si tratta del primo contatto con la famiglia di colui che, pur in assenza di prove d'archivio, è considerato il primo allievo di Campagna: ma la carta buona sembra esser questa, poiché l'Aspetti aveva a quel tempo l'età propizia per avviarsi al tirocinio²⁰.

Campagna incassò il primo pagamento per il *Miracolo* il 31 agosto 1574 e nel maggio 1577 consegnava l'opera²¹. La fiducia era stata ripagata e l'allievo aveva superato il maestro. Cattaneo era sempre rimasto ancorato alla ricercata 'grazia' del decennio 1540, ben rappresentata in pittura da Porta Salviati²²; il discepolo, da subito, rivela invece, “nella solenne gestualità dei personaggi, il

17 ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 108r; SARTORI 1983, p. 354, nr. 323.

18 Per altro verso, Marco Mantova Benavides si adoperò per garantire l'inserimento di Bartolomeo Ammannati a Roma e di Lambert Sustris in Baviera. Cfr. MANCINI 1993, pp. 99-100. Per il caso di Tintoretto, cfr. PUPPI 1976, p. 71; ID. 1978, p. 325, nota 21; SACCOMANI 1998, pp. 570-571; MANCINI 1995, pp. 76-77, doc. IV; BODON 2009, p. 43.

19 FAVARETTO 1972, pp. 124-125, nr. 246. Il perduto modello in terracotta rientra fra i casi spinosi dell'inventario del 1695. La descrizione fornita dall'estensore si sovrappone infatti alla “statua d'huomo dormiente di Bartolomeo Ammannato, molto lodata dagli statuari” e da Angelo Portenari, che la vide nel 1623 (PORTENARI 1623, p. 459; KINNEY 1976, p. 459). Secondo il documento seicentesco, Campagna avrebbe donato al giurista anche un suo ritratto dipinto da Leandro Bassano, rintracciato da Edoardo Arslan nelle raccolte reali inglesi. Se la provenienza della tela dalla collezione Mantova Benavides è universalmente accolta, l'identificazione del *sitter* è stata giustamente corretta da Claudia Kryza-Gersch in Tiziano Aspetti. Cfr. ARSLAN 1960, I, pp. 244, 252, nota 25; KRYZA-GERSCH 1998. Il ritratto è pubblicato con la vecchia identificazione in Girolamo Campagna da FIORENTINI 2007, p. 232-233. Molte sono le voci problematiche dell'inventario del 1695: si pensi ad esempio al bronzetto coi *Tre cavalli* oggi alla Ca' d'Oro, certamente lavoro della prima metà del Cinquecento, forse opera di Andrea Riccio, ma rubricato dal pronipote del giurista come opera dell'Aspetti. Cfr. FAVARETTO 1972, p. 93, n. 96; AUGUSTI in TRENTO 2008, p. 376, n. 65.

20 ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 106r-v; SARTORI 1983, p. 354, nr. 324. Cfr. qui capitolo 6.4.

21 Per i documenti, cfr. SARTORI 1983, p. 355, nrr. 326, 339.

22 ROSSI M. 2004, p. 430.

proprio debito nei confronti del sontuoso teatro sacro che Veronese aveva da poco allestito in San Sebastiano a Venezia”²³. Il *Miracolo* fu pubblicato in un decennio, l’ottavo del Cinquecento, che aveva visto due importanti *Cene* del Calari, quella di Monte Berico e soprattutto quella di San Zanipolo: le parole spese per descrivere la maniera di Veronese calzano alla perfezione anche per il rilievo di Campagna, dove davvero ritroviamo “un’aria di melodramma recitato con molto decoro, con una mescolanza di costumi antichi e moderni che non sarebbe dispiaciuta a Shakespeare”²⁴. Il gesto retorico del giudice, di fronte al giovane che risorge, rievoca la mimica magniloquente del Precursore, nel dipinto di Paolo con la *Predica del Battista* alla Borghese di Roma (figg. 185, 186)²⁵.

4.1 I Cesari per Hans Fugger

L’influente protezione di Mantova Benavides, da cui la vicenda del *Miracolo* prende avvio, getta nuova luce su quelle che, documenti alla mano, sono le più antiche opere pervenute di Campagna, destinate al collezionismo d’oltralpe e precedenti la stessa lavorazione del rilievo per il Santo. Dobbiamo ad un pionieristico saggio di Georg Lill l’apertura sugli acquisti di oggetti d’arte effettuati in Italia da Hans Fugger²⁶. Per quel che concerne la scultura, il banchiere di Augsburg, tramite la mediazione di David Ott, si era a lungo rifornito di marmi originali antichi, e di opere moderne all’antica, presso un

23 TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 15-18, 233-235, cat. 1 stabilisce confronti con la pittura di Tintoretto, ed in particolare col *San Rocco che guarisce gli appestati* nell’omonima chiesa veneziana; ROSSI M. 1995, p. 155, nota 85 rinvia al disegno dell’Albertina di Vienna con il *Martirio di San Lorenzo* di Porta Salviati; il legame con la pittura di Veronese è invece suggerito da BACCHI 1999², p. 399. Cfr. anche FINOCCHI GHERSI 2001, pp. 202-203.

24 PALLUCCHINI 1981, p. 41.

25 Per il dipinto, cfr. almeno PEDROCCO-PIGNATTI 1995, II, pp. 335-336, cat. 210. Veronesiani sono anche i tre disegni attribuiti a Campagna, quello preparatorio per la *Engel Pietà* di San Zulian e i due fogli dell’Albertina, in cui Girolamo studia i telamoni per il camino dell’Anticollegio in Palazzo Ducale. Per il primo foglio, di collezione privata, cfr. MARTIN S. 1998¹; per i due disegni associati al camino veneziano, cfr. TUMIDEI 1999, p. 121. Per la proposta in favore di Campagna di un disegno associato all’altare di San Giorgio Maggiore a Venezia, respinta da Susanne Martin (1998¹), cfr. McTAVISH 1980.

26 LILL 1908. Sugli acquisti peninsulari di Hans Fugger, cfr. almeno LUTZ 1993; MARTIN A. J. 1995, pp. 535-539; ID., 1999, pp. 618-619; *Korrespondenz* 2003; DIEMER 2004, I, pp. 43-48; EAD. 2007; MARTIN A. J. 2007; ID. 2008¹, pp. 147-151.

artista di stanza a Venezia, chiamato nelle carte bavaresi ora “Juan sculptor” ora “Giovan sculptor”²⁷: in questa sede, purtroppo, la sua identità continuerà a rimanere un rebus irrisolto. Ad aprire uno spiraglio su questa personalità è il recente rinvenimento, merito di Linda Borean, dell'inventario della bottega veneziana di “Ioannes sculptor”, senza dubbio il medesimo artista attivo per il Fugger²⁸. Defunto Giovanni al principio del 1572, un ciclo di busti dei dodici Cesari era rimasto incompiuto ed il mecenate bavarese, futuro committente della pala bronzea di Vittoria oggi a Chicago, incaricò Ott di trovare un artista per terminare l'impresa²⁹. Sappiamo che la ricerca condusse a Campagna, il cui nome compare per la prima volta nei *Kopierbücher* Fugger l'11 luglio 1573: Girolamo s'era offerto di completare i ritratti destinati alla residenza di Augsburg³⁰.

Lill cadeva forse in errore nell'identificare Campagna con un alunno del defunto Giovanni, un non meglio precisato “discipel aus Padua”, citato nella corrispondenza del banchiere già in aprile³¹. Quelle lettere sono alquanto criptiche, ma difficilmente potranno riferirsi a Girolamo, veronese di nascita e per di più giunto a Padova come allievo del vivente Cattaneo, quando Giovanni era invece già morto. Il nostro artista entrò più plausibilmente in rapporto con Ott solo nell'estate 1573, forse scalzando l'ignoto “discipel” padovano e senza dover postulare una relazione col misterioso Giovanni. Lo studioso tedesco vedeva invece assai bene quando individuava in un busto pseudo-antico (figg. 187, 191), oggi in collezione privata, uno dei Cesari inviati da Campagna in

27 Per David Ott, cfr. il profilo biografico di MARTIN A. J. 2008² (con bibliografia relativa). Per le lettere di Hans Fugger che riguardano Giovanni, cfr. *Korrespondenz* 2003, I, pp. 88-91.

28 ASVe, Giudici del proprio, Mobili, reg. 36, cc. 154v-155r; BOREAN 2008, pp. 123-124. Il 15 aprile 1573, a poco più di un anno dalla morte dello scultore, Alessandro Vittoria e Tommaso Lombardo furono incaricati della stima dei beni della bottega di Giovanni.

29 Per la *Pala Fugger*, oggi al Chicago Art Institute, cfr. almeno la scheda di LEITHE-JASPER in TRENTO 1999, pp. 370-379, cat. 84. Per le tangenze con lo stile di Campagna, cfr. FINOCCHI GHERSI 2001.

30 *Korrespondenz* 2003, I, pp. 473-474, nr. 1076.

31 LILL 1908, p. 151; *Korrespondenz* 2003, I, pp. 427, nr. 975, 457, nr. 1045. L'anonimo scultore era al lavoro in giugno su alcune teste ed in aprile gli veniva richiesto un inventario della bottega del suo maestro, il defunto Giovanni. Leo Planiscig, sulla base dell'errata identificazione del discepolo in Campagna, concludeva che Giovanni altri non fosse che Cattaneo medesimo: ma lo scultore e poeta carrarese morì nell'autunno 1572, e non nei primi mesi di quell'anno. PLANISCIG 1921, pp. 530. L'incongruenza è evidenziata anche da TIMOFIEWITSCH 1972, p. 17, nota 36. Quest'ultimo studioso rimarca anche che “in allen uns bekannten Briefen, in denen Hans Fugger Campagna bei seinem Namen nennt, fehlen jedoch Bemerkungen über dessen Verhältnis zu dem vorher erwähnten 'Juan sculptor'”.

Baviera. È ora possibile presentare una seconda scultura (fig. 189), senza dubbio parte della medesima serie, ma ad oggi orfana del suo autore. E, soprattutto, leggeremo entrambe le opere sullo sfondo della protezione accordata in quei mesi al giovane artista da Mantova Benavides.

La scultura pubblicata da Lill rimase esclusa dalla monografia di Timofiewitsch, dove vengono considerate le sole lettere di Hans Fugger posteriori al febbraio 1574, nelle quali Girolamo compare in veste di mero restauratore³². I *Kopierbücher* dell'archivio di Dillingen, da poco regestat, confermano in realtà i ritratti imperiali a Campagna e circoscrivono con invidiabile precisione la loro cronologia. Se nel luglio 1573 Girolamo si era ottimisticamente offerto di consegnare i Cesari entro la fine del mese, in novembre gli imperatori non erano ancora pronti: sarebbero giunti ad Augsburg solo con l'anno nuovo, e per di più tramite una spedizione male assicurata, con gran danno per le opere trasportate, che persero nasi ed orecchie o che andarono persino in frantumi³³. Campagna fu quindi convocato in Baviera per restaurare, fra le altre cose, opere che lui stesso aveva eseguito, trattenendosi a nord delle Alpi fra il maggio ed il giugno 1574³⁴.

L'esecuzione dei nostri busti è insomma *grosso modo* contestuale alla lettera con cui Porta Salviati poneva l'artista sotto l'ala di Mantova Benavides. Non sarà allora un caso che le sembianze degli imperatori superstiti derivino da due teste in gesso, identificate come *Commodo* e *Meleagro* (figg. 188, 190), oggi presso il Museo di Scienze archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova, ma un tempo nella raccolta del giurista con altre diciotto teste di identico materiale. Come abbiamo accennato nel capitolo 2.4.1, restano molti nodi da sciogliere attorno a quel gruppo di modelli cinquecenteschi, che sembrano eseguiti da mani differenti, e di cui ignoriamo la provenienza e la data d'ingresso nel

32 TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 17-18. L'attribuzione fu invece accolta in PLANISCIG 1921, p. 530, ROSSI P. 1968, pp. 20, 55, EAD. 2001, p. 331, BACCHI 1999², p. 399 e MARTIN A. J. 2008², p. 302.

Come vedremo, il riferimento a Campagna sembra avere incontrato minore fortuna nei recenti contributi di lingua tedesca

33 L'offerta di Campagna data all'11 luglio 1573, ma il 21 novembre successivo David Ott stava ancora attendendo la consegna. Dello stato rovinoso in cui giunsero le opere, invece, si lamentava Hans Fugger in una lettera ad Ott del 23 gennaio 1574. *Korrespondenz* 2003, I, pp. 473-474, nr. 1076, 536, nr. 1223; II, pp. 5-6, nr. 10.

34 ROSSI P. 2001, p. 331. Lo scultore è attestato ad Augsburg da una lettera di Hans Fugger del 29 maggio 1574, mentre il 26 giugno risulta già rientrato in Veneto. Cfr. *Korrespondenz* 2003, II, pp. 58, nr. 118, 71, nr. 154.

palazzo del professore. Vale la pena di ricordare anche qui alcuni dei più eclatanti episodi della fortuna di queste opere. A Padova, le teste avevano ispirato intorno al 1540 le sembianze di almeno cinque eroi romani affrescati nella Sala dei Giganti al Liviano, mentre nel 1552 il giovane Vittoria se n'era avvalso per altrettanti imperatori modellati nella Sala dei Principi in Palazzo Thiene a Vicenza; e ancora, pochi anni dopo, per uno dei suoi due telamoni del monumento di Alessandro Contarini nella basilica padovana del Santo (fig. 58)³⁵. Proprio su queste basi si era ipotizzato che un tempo i gessi fossero appartenuti al maestro trentino, ma è suggestiva la recente proposta di Victoria J. Avery circa la pertinenza, per una parte del gruppo, alla bottega di Agostino Zoppo³⁶. Non mi pare sia stato detto, fra l'altro, che il volto di uno dei due telamoni di Agostino per il già citato monumento Contarini di Padova si ispiri al *Milone*, per l'appunto una delle teste destinate ad entrare nella raccolta del Mantova (figg. 98-99)³⁷. Lo Zoppo era dopotutto un artista del cenacolo di Benavides e non è da escludere che parte della sua bottega sia pervenuta al professore dopo la morte dell'artista, scomparso il 3 marzo 1572³⁸. In ogni modo, è del tutto plausibile che le teste si trovassero già in contrada Porciglia nel 1573: si potrebbe in tal caso dire che Campagna scolpì i Cesari ispirandosi a pezzi appartenuti al suo mentore padovano³⁹. Anzi, poiché il rapporto fra Mantova Benavides e la famiglia Fugger è attestato dalla dedica a Johann Jakob dell'edizione del 1569 delle *Illustrium iureconsultorum imagines*, si può persino ipotizzare che l'incarico bavarese sia giunto a Campagna proprio grazie alla mediazione dell'influente giurista⁴⁰.

35 Per gli eroi romani del Liviano, cfr. almeno BODON 2009, pp. 74-76, Per i busti di Palazzo Thiene, cfr. SCHWARZENBERG 1970, p. 611, nota 11; FAVARETTO 1976-1977; MARTIN T. 1998, pp. 25-28; FAVARETTO 2007², p. 212. Per il monumento Contarini, cfr. qui scheda 8.9.

36 Per la proposta in favore di Alessandro Vittoria, cfr. FAVARETTO 1976-1977. Per la proposta in favore dello Zoppo, cfr. AVERY V. J. 2007², pp. 95-103; MARCHAND 2010, pp. 74-77 e in questa tesi capitolo 2.4.1. Sembra credibile un passaggio di questi oggetti dalla bottega dello Zoppo. Per la composizione del suo studio, cfr. BODON 2005, pp. 131-151.

37 Cfr. qui capitolo 2.4.1. Per il *Milone* Mantova Benavides e la sua fortuna, cfr. da BODON 2009, pp. 213-214; ID. in PADOVA 2013, pp. 330-331, cat. 5.9.

38 AVERY V. J. 2007², pp. 101-103. I documenti resi noti da Erice Rigoni raccontano di una "figura" venduta dallo Zoppo al professore. ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 6r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 316, doc. III.

39 Sembra comunque improbabile che le teste siano entrate nella raccolta Mantova Benavides dopo la morte del professore, avvenuta il 2 aprile 1582. Cfr. ora AVERY V. J. 2007², p. 100.

40 Si tratta dell'edizione per i tipi di Donato Bertelli, ricordata anche da MANCINI 1993, p. 103. Per i ritratti dei giuristi, cfr. DWYER 1990.

Il confronto con le teste della *Engelpietà* di San Zulian a Venezia (figg. 192, 195), eseguita da Campagna intorno al 1579, poco dopo cioè il *Miracolo* per la basilica antoniana, assicura che i busti in esame siano due opere superstiti fra quelle giunte ad Augsburg nel gennaio 1574⁴¹. Rispetto al rilievo veneziano, molto simile è il modo di scavare col trapano le folte chiome ricciute, tipico degli esordi dello scultore. Viene a questo proposito da chiedersi quanta parte avesse, in quell'insistita lavorazione della pietra, il magistero di Cattaneo, che aveva dato prova di virtuosismo nel “vivente polipaio della barba” del busto di Pietro Bembo (fig. 37)⁴². Quanto invece all'identità degli imperatori, il ricorso al calco raffigurante *Commodo* (fig. 188) non assicura che il primo busto ritragga per davvero il figlio di Marco Aurelio (fig. 187): il medesimo modello era stato impiegato liberamente tanto negli affreschi del Liviano, dove aveva prestato il volto a Lucio Emilio Paolo, quanto a Palazzo Thiene, dove invece era diventato un Marco Antonio⁴³. Lo stesso discorso vale a maggior ragione per il nuovo busto (fig. 189), ispirato a *Meleagro* (fig. 190), figura che ha ben poco a che spartire con la serie svetoniana dei Cesari. È in ogni modo interessante l'impiego per i nostri imperatori di un litotipo tenero, che ad un semplice esame visivo si direbbe pietra di Nanto, suggerendo in tal caso la possibilità di un'esecuzione a Padova. Quanto allo stato conservativo non ottimale ed alle integrazioni visibili sul naso del Cesare glabro, non è da escludere che ci si trovi di fronte ai restauri eseguiti dallo stesso Campagna ad Augsburg: interventi, come abbiamo visto, tramandati dalle lettere di Hans Fugger⁴⁴.

Queste opere attestano l'attività giovanile dello scultore nel genere del busto pseudo-antico. È possibile che rientrassero in questa tipologia anche le opere custodite “in casa del clarissimo messer Giacomo Contarini” a Venezia, menzionate nei documenti relativi al concorso antoniano. Ma per rimanere nell'ambito del commercio di marmi fra la Laguna e la Germania meridionale, la pubblicazione dei due busti appena esaminati non può che dare ragione all'intelligente proposta attributiva in favore del giovane Campagna di un nucleo

41 La data del rilievo veneziano è fissata da MASON RINALDI 1975-1976, pp. 444-446. L'opera, com'è noto, viene ricordata con la giusta attribuzione già in SANSOVINO 1581, c. 49r.

42 La citazione è da VENTURI, 1935-1937, III, p. 12. Per il busto del cardinale, cfr. qui scheda 8.6.

43 Cfr. ora BODON 2009, p. 191.

44 ROSSI P. 2001, p. 331; *Korrespondenz* 2003, II, pp. 14-15, nr. 27, 20-21, nr. 37, 26-27, nr. 47, 58, nr. 118, 69, nr. 147.

di cinque teste dell'Antiquarium di Monaco (figg. 193-194), pronunciata con cautela forse eccessiva nel catalogo sulla galleria fondata da Alberto V⁴⁵. Le teste in oggetto possono datarsi agli ultimi anni di vita del duca, morto nel 1579, e furono montate su busti espressamente eseguiti in Baviera. È pur vero che in questo caso non disponiamo di prove documentarie, ma il confronto con gli angeli ai lati del *Cristo* di San Salvador (figg. 192, 195) non lascia adito a dubbi e si fa davvero palmare nella conduzione della testa ricciuta di *Antinoo*, dove ritroviamo il caratteristico modo di traforare la chioma già evidenziato per gli imperatori Fugger. Per la testa monacense è inoltre suggestivo il rinvio, proposto da Heike Frosien-Leinz, ad una medaglia di Giovanni da Cavino col profilo del favorito di Adriano⁴⁶: non solo Campagna sembra ancora una volta trarre spunto da un'invenzione rinascimentale, anziché da un originale romano, ma il raffronto col conio rinvia una volta di più alla cultura antiquaria patavina e più segnatamente alla cerchia di Mantova Benavides⁴⁷.

Concluso il fugace soggiorno ad Augsburg, Girolamo si accomiatava dal Fugger dichiarando che non poteva più rinviare l'intaglio del rilievo per il Santo e nel giugno 1574 era già rimpatriato⁴⁸. L'incarico padovano avrebbe impegnato Campagna per i tre anni a venire, al termine dei quali lo scultore poteva finalmente proporsi in modo autorevole anche sulla scena lagunare, dapprima con la *Santa Giustina* che corona l'ingresso dell'Arsenale, firmata e datata 1578, e quindi con la strepitosa *Engelpietà* di San Zulian, probabilmente

45 H. FROSIE-LEINZ in *Antiquarium* 1987, I, pp. 327, 360-364, catt. 231-236. Nelle schede viene giustamente chiamata in causa anche un'altra testa all'antica, fino a quel momento rimasta inedita e custodita in Palazzo Ducale a Mantova (inv. 6910). Quest'ultima è molto vicina per stile ai due busti ora discussi ed alle cinque teste dell'Antiquarium, ma appare di qualità meno sostenuta e richiede forse un supplemento d'indagine. Mi sembrano invece eccessive le cautele della studiosa in merito all'attribuzione a Campagna del busto Fugger pubblicato da Lill ("diese Zuschreibung, die von W. Timofiewitsch nicht aufgegriffen wird, läßt sich tatsächlich wohl kaum über die Archivalien beweisen. Dort deutet der Stil in den venezianischen Raum"). Cfr. inoltre DIEMER 2004, I, p. 45, nota 173. Per le teste pseudo-antiche di fattura veneziana nell'Antiquarium monacense, cfr. anche FROSIE-LEINZ 1990, pp. 209-215. Per un inquadramento generale dell'Antiquarium, cfr. anche EAD. 1983.

46 EAD. in *Antiquarium* 1987, pp. 361-362, Kat. 232; HILL 1967, pp. 75-76, catt. 405, 405bis.

47 Il legame fra il medaglista ed il mecenate è icasticamente restituito nel celebre conio che reca sul *recto* i profili dello stesso Cavino e di Alessandro Maggi da Bassano e sul *verso* l'effigie di Mantova Benavides. Cfr. PARISE in TRENTO 2008, p. 523, cat. 123. Per il procedimento della proiezione tridimensionale di profili monetali, praticata dagli scultori veneti del Cinquecento, cfr. almeno FAVARETTO 1993, p. 70; BODON 2009, pp. 74-75.

48 *Korrespondenz* 2003, II, p. 77, nr. 172.

posteriore di un anno e a sua volta orgogliosamente siglata⁴⁹. L'altorilievo di Campagna è il fulcro della cappella del Sacramento, attorno a cui ruotano i dipinti di Palma il Giovane, di Leonardo Corona e della bottega di Paolo Veronese, nonché gli stucchi di Ottaviano Ridolfi ed i dolenti in terracotta bronzata di Agostino Rubini, nelle nicchie dell'altare⁵⁰. Appare insomma evidente il ruolo da protagonista assegnato a Campagna, anche rispetto ai due scultori dell'officina di un Vittoria che, coinvolto nell'impresa, aveva delegato l'incarico ai collaboratori⁵¹. L'*Engelpietà*, nei cui angeli è solare il rimando al volto dei figli di Laocoonte (figg. 192, 195)⁵², è importante non solo perché segna l'affermazione di Campagna a Venezia, ma anche perché inaugura il sodalizio con Cesare Franco. Il compito di realizzare l'altare del Sacramento su disegno di Giovanni Antonio Rusconi era infatti ricaduto sul tagliapietra, che aveva quindi coinvolto il giovane veronese, mai direttamente citato nella contabilità della Scuola per l'altorilievo⁵³. La società era destinata a ricostituirsi, questa volta a parti invertite, nella lunga impresa del nuovo altare maggiore della basilica del Santo a Padova (figg. 196-197).

49 TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 236-237, cat. 3. La *Santa Giustina* è citata come opera di Campagna già da SANSOVINO 1981, p. 136r.

50 MASON RINALDI 1975-1976; per i documenti, cfr. anche AVERY V. J. 1999, pp. 123-130, nr. 114(i-x). Dobbiamo a Charles Davis la precisazione sulla paternità dei dolenti in terracotta bronzata, un tempo riferiti a Vittoria. DAVIS 1985, II, pp. 163-165. È Vittoria a ricevere il pagamento per le due opere firmate dal suo nipote e collaboratore. Cfr. AVERY V. J. 1999, p. 295, nr. 114(ix).

51 Cfr. anche FINOCCHI GHERSI 2001, pp. 203-204. Per la presenza di Vittoria nei documenti relativi alla decorazione della cappella, cfr. la nota precedente.

52 Per un episodio della fortuna dei figli di Laocoonte rinviando qui a due teste cinquecentesche dell'*Antiquarium* monacense, che ci riportano nell'alveo del collezionismo bavarese di opere all'antica realizzate in Veneto. Cfr. FROSIEN-LEINZ in *Antiquarium* 1987, I, pp. 367-368, Kat. 238, 396, Kat. 280.

53 Il 5 ottobre 1580, Campagna fu invece pagato per l'esecuzione dello sportello del tabernacolo. MASON RINALDI 1975-1976, p. 450. Per l'altare, cfr. MARTIN S. 1998², pp. 247-253, cat. 20.

4.2 “Due angeli, pure di marmo, che portano i misteri della Passione di Christo”⁵⁴. Il concorso per l'altare maggiore del 1579

La congrega dell'Arca aveva bandito un secondo concorso, il 24 luglio 1579, per un imponente altare con tabernacolo monumentale, da porre nel presbiterio di Sant'Antonio. Come Campagna stesso avrebbe ricordato nella lettera urbinata, l'artista vinse la tenzone, forte del *Miracolo* consegnato due anni prima, pur presentando un progetto più costoso degli altri candidati e superando la concorrenza di Segala, ancora battuto, di Franco, col quale subito decise di associarsi, e soprattutto di Vittoria, lo scultore che aveva il grido a Venezia⁵⁵. Alla sua prima prova sul campo dell'architettura, Campagna decise di avvalersi dell'esperienza di Franco, ma lascia perplessi l'eventualità di un apporto del tagliapietra nella fase progettuale. Fu il disegno del veronese, vincitore, ad essere sigillato fra gli atti del concorso; e sebbene quel foglio sia oggi perduto, una fonte settecentesca lo ricorda in linea con quanto venne poi eseguito⁵⁶. D'altro canto, solo di recente si è ricominciato ad interrogarsi sul Campagna

54 POLIDORO 1590, c. 8r. Con queste parole, il frate minore citava due angeli sulla cimasa del perduto altare maggiore di Campagna e Franco.

55 Per il concorso, cfr. AdA, reg. 7, cc. 46r-47r; ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, cc. 474v-475v; GUIDALDI 1932, pp. 285-286, doc. VI; SARTORI 1983, p. 231, nr. 4. Francesco Segala e Cesare Franco presentarono entrambi un preventivo di quattromila seicento ducati, Alessandro Vittoria di soli tremila e trecento ducati, mentre il progetto di Campagna avrebbe comportato una spesa di quattromila ottocento ducati, poi ribassata di cento ducati alla seconda chiamata. Il veronese e Francesco Segala ottennero alla prima votazione il medesimo punteggio, con cinque voti favorevoli e due contrari. Al ballottaggio la spuntò Campagna, con quattro voti favorevoli e tre contrari. Campagna e Franco si associarono e firmarono congiuntamente il contratto per la commissione il successivo 12 novembre. SARTORI 1983, pp. 231-233, nr. 6. I due artisti, nel 1580, cooperarono anche nella costruzione della perduta Beccaria di Piazza San Marco. Cfr. TIMOFIEWITSCH 1972, p. 20. E ancora, nel 1582-1585, nel perduto monumento progettato da Vincenzo Scamozzi per il doge Nicolò da Ponte alla Carità, il cui busto spetta ad Alessandro Vittoria. Cfr. almeno SIMANE 1993, pp. 82-106; FRANK M. 2004, pp. 240-241. Andrà invece riconsiderata la partecipazione di Campagna all'altare oggi nella chiesa dei Gesuiti a Nešviz in Bielorussia, voluto da Krystof Radziwiłł e firmato da Franco nel 1583, sul quale mi riservo di tornare in altra sede. Cfr. BERNATOWICZ 1992. Campagna avrebbe inoltre dovuto eseguire nel 1602 due *Profeti* per l'altare progettato da Franco in San Teonisto a Treviso, cfr. FROSIEN-LEINZ 1997, p. 693. Per la fama di Vittoria, cfr. ROSSI M. 1995, pp. 190-191; ID. 1999¹, pp. 165-178.

56 Cfr. GUIDALDI 1932, pp. 288-289, doc. IX; Per il problema, cfr. MARTIN S. 1998², p. 300. Appare tutta da dimostrare la proposta della studiosa, che contempla l'intervento di Giovanni Antonio Rusconi (scomparso nel 1578) nell'elaborazione del progetto.

architetto ed altartista, al quale Temanza dedicò un'attenzione paragonabile a quella tributata al Campagna scultore⁵⁷.

Non giova ripercorrere il travagliato *iter* dell'impresa, ben documentato dalle carte d'archivio, e basterà ribadire che i lavori si protrassero oltre il 1584 fissato in un primo tempo come termine, giungendo a conclusione solo nel 1587, anche perché Girolamo era ormai sempre più richiesto nella Dominante⁵⁸. Si può in ogni modo precisare che agli inizi del 1582 il tabernacolo era decorato da soli “dodici puttini de bronzo”⁵⁹. Procedevano quindi a rilento anche i getti delle quarantatré statuine in origine sul tempietto (fig. 207). Com'è noto, solo ventiquattro di quei bronzi si sono conservati, perché in parte sostituiti da fusioni di Bernardo Falconi del 1684 e da altre del 1742. Ciò che resta è custodito nel Museo Antoniano, dopo che il tabernacolo è stato alienato, nel 1933, alla parrocchiale di Ponte San Nicolò, nella provincia⁶⁰.

Con l'altare, Girolamo aveva davvero fatto man bassa, nel volgere di nemmeno un decennio, delle due maggiori commissioni pubbliche del secondo Cinquecento padovano. Se l'impresa ci ha privati per sempre del primitivo altare donatelliano, i cui rilievi e le cui sette statue bronzee furono reimpiegate nell'apparato cinquecentesco⁶¹, il grande retablo di Campagna era destinato ad un altrettanto infausto destino: la definitiva demolizione nel 1895, al tempo della “ricomposizione dell'altare di Donatello” da parte di Camillo Boito, non fu che il

57 TEMANZA 1778, pp. 519-528. Cfr. anche SANSOVINO-MARTINONI 1663, pp. 80-81. Per alcuni contributi recenti, cfr. TIMOFIEWITSCH 1996, pp. 197-226; MARTIN S. 1998², pp. 187-195, cat. 2, 226-228, cat. 14, 230-233, cat. 16, 247-253, cat. 20, 265-270, cat. 24, 298-301, cat. 35, 316-320, cat. 40; JONES 2011.

58 Campagna e Franco stipularono un secondo contratto in data 18 marzo 1585, col quale il termine per la consegna veniva dilazionato alla Pasqua 1586. ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, cc. 727v-728v. Anche questo termine non venne però rispettato e con un terzo accordo, del 20 giugno 1587, la consegna venne fissata all'agosto di quell'anno. ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, cc. 757v-759r; AdA, reg. 10, c. 12v. È presumibile che i lavori fossero in effetti conclusi nella tarda estate 1587 ed il 4 settembre veniva commissionato lo sportello del tabernacolo a Giampietro Piazza. AdA, reg. 10, cc. 13v-14r. Per i documenti, cfr. SARTORI 1983, pp. 231-239, nrr. 1-64.

59 AdA, reg. 7, cc. 164v-165v. L'atto è rimasto escluso dalla raccolta documentaria di SARTORI 1983.

60 Per la vicenda dei bronzetti e del tabernacolo, cfr. PIZZO in *Basilica* 1995, pp. 233-239, catt. 34-70, ROSSI P. in PADOVA 2001, pp. 338-341, cat. 89. Il documento relativo alle fusioni settecentesche fu pubblicato per la prima volta da GONZATI 1852-1853, I, p. CXXIX-CXXX, doc. CXX.

61 Furono reimpiegate, nell'ordine sommitale del retablo di Campagna e Franco, anche quattro colonne marmoree dell'altare donatelliano. Cfr. almeno ROSENAUER 1993, p. 234.

capitolo conclusivo di una tormentata vicenda⁶². Le riprese fotografiche di cui disponiamo documentano infatti una struttura interpolata già quattro volte (fig. 196). Nel 1651, per esigenze liturgiche e contestualmente ai grandi lavori che interessarono il presbiterio, il tabernacolo (fig. 197) fu traslato nella cappella del Gattamelata, che divenne così cappella del Sacramento. Il lombardo Matteo Allio nel 1667 venne quindi incaricato, col successivo coinvolgimento di Baldassarre Longhena, del “finimento dell'ancona”, e cioè del rifacimento della cimasa e dell'aggiunta delle lesene laterali con plastiche volute, facilmente riconoscibili nelle vecchie fotografie. A seguito dell'incendio del 1749, infine, l'altare venne arretrato nella parte terminale del coro⁶³. Ma prima ancora che Campagna e Franco fossero saldati, l'architettura, che non aveva convinto del tutto i presidenti dell'Arca, subì una modifica sostanziale, sulla quale dobbiamo focalizzare l'attenzione.

Nel novembre 1591 si deliberò di rimuovere tutta la “parte de sopra dell'altare maggiore, accomodando le statue al modo che le parerà più conveniente”⁶⁴: il retablo, pertanto, si componeva in origine di due registri sovrapposti. In assenza di fonti iconografiche, possiamo ricostruire idealmente quanto è perduto attraverso le parole di fra Polidoro, fonte privilegiata anche perché presidente della congrega antoniana. La sua descrizione del secondo ordine, per un caso davvero fortunato, precede di un anno il più precoce rimaneggiamento:

“il piedistallo è incassato di vaghe pietre e due riquadri di bronzo, appresso il quale stanno due statue di bronzo grandi, situate in uno e nell'altro suo capo [...]. Sopra il pedestallo si fermano poi tre nicchi, posti tra quattro colonne di marmo [...] e nelli nicchi si alluogano tre statue grandi di bronzo. Fan bella mostra sopra questo il freggio, l'architrave, la cornice e il frontespicio [...] e dan compimento alla superba altezza *due sibille figurate in marmo*, che si stendono sopra il frontespicio, e *due angeli, pure di marmo, che portano i misteri della Passione di Christo*”⁶⁵.

62 Per l'intervento di Camillo Boito, cfr. almeno C. BOITO 1895; ID. 1897; PUPPI 1991; CASTELLANI 2000; CROVA 2006, pp. 413-416.

63 Per il trasferimento del tabernacolo e per i rifacimenti nella cappella del Gattamelata, cfr. *ultra*. Per le modifiche all'altare apportate da Allio dal 1667, e per il successivo coinvolgimento di Longhena, cfr. AdA, reg. 20, c. 103v; SARTORI 1976, p. 114; il contratto è trascritto per intero in ID. 1983, pp. 240-241, nr. 6. Per l'intervento settecentesco, cfr. *Ibid.*, pp. 243-244, nrr. 31-59.

64 AdA, reg. 10, cc. 111v, 112v-113r; GUIDALDI 1932, pp. 287-288, docc. VIIIa-c.

65 POLIDORO 1590, c. 8r. Corsivi miei.

I bronzi sono quelli quattrocenteschi di Donatello. Se il *San Francesco* ed il *Sant'Antonio* si trovavano negli intercolumni del registro basso, le rimanenti statue del fiorentino abitavano il piano superiore. La *Madonna* era nel catino mediano, affiancata da *Santa Giustina* e *San Daniele* nelle nicchie laterali, mentre i santi *Ludovico* e *Prosdocimo* si stagliavano liberi agli estremi della trabeazione. Una volta ridimensionato il coronamento, queste due sculture furono le sole a lasciare l'altare per scendere nel presbiterio, tanto che nel Settecento ci si dimenticò della loro paternità donatelliana: impressiona constatare come ai tempi di Giovanni Battista Rossetti i due vescovi fossero ritenuti opera di Tiziano Minio⁶⁶. A Campagna spettavano invece una coppia marmorea di *Sibille*, adagate sugli spioventi del frontone, e i due *Angeli* acroteriali al sommo della cimasa. Se incrociamo quindi la descrizione di Polidoro e le carte d'archivio, si ricava che le sculture lapidee di Girolamo erano otto in tutto: due altorilievi e sei figure a tutto tondo. Queste ultime erano ancora in lavorazione nel 1584, poiché il 18 giugno di quell'anno i presidenti dell'Arca lamentavano di non aver ancora ricevuto “sei figure di marmo”⁶⁷.

È noto che le *Vittorie* ad altorilievo ed i *Profeti* del primo ordine, ancora al loro posto nelle fotografie *ante* 1895, siano passati dopo quella data nei chiostri antoniani⁶⁸. All'appello mancano invece i quattro marmi dell'attico. Considerato il pregio dei materiali, colonne e capitelli devono esser stati alienati o reimpiegati dopo il 1591, sorte che probabilmente toccò anche all'apparato plastico. Non mi è stato tuttavia possibile rintracciare le *Sibille*, che potrebbero aver preso traiettorie imprevedibili, ma gli “angeli, pure di marmo, che portano i misteri della Passione di Christo” potrebbero non aver mai lasciato il complesso basilicale: vanno forse identificati nelle due statue alte circa un metro e centoventi centimetri (figg. 198, 200), ora nel Museo Antoniano ed evidentemente affini ai modi di Campagna, ma fin qui riferite al già citato Matteo Allio, attivo a Padova dalla metà del XVII secolo⁶⁹. Immagini storiche

66 ROSSETTI 1780, p. 68.

67 AdA, reg. 8, c. 87r; ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 661r; SARTORI 1983, p. 236, nr. 41.

68 TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 20, nota 51, 237, cat. 4. Memori delle tombe medicee in San Lorenzo a Firenze, i *Profeti* sono la migliore premessa per il più esplicito michelangioloismo del tardo ciclo della Scuola Grande di San Rocco a Venezia, per il quale cfr. *Id.* 1996.

69 L'attività padovana dei fratelli Matteo e Tommaso Allio è stata ricostruita per la prima volta da CESSI F. 1961-1962. Cfr. anche SEMENZATO 1984, pp. 176-182. Per un inquadramento generale

documentano le due figure nella cappella che fu del Gattamelata, ai lati del tabernacolo di Campagna e Franco trasferitovi nel 1651⁷⁰. Di qui l'attribuzione ad Allio, che poggia su un mandato di pagamento del 1655: in quell'anno, il lombardo attendeva d'esser liquidato per l'intaglio dell'ultimo pilastro della cappella di Sant'Antonio e per "angeleti posti al Santissimo"⁷¹.

Convieni aprire una finestra su Allio, che allo stato attuale degli studi è quasi un gemello scultoreo del contemporaneo Pietro Vecchia, pittore d'invenzione, ma anche falsario e "fantasma di Giorgione"⁷². Allio è una figura che intriga. Quando nel 1652 venne incaricato di completare i pilastri del sacello antoniano, gli fu chiesto di attenersi allo stile di Vincenzo e Gian Girolamo Grandi, e le candelabre da lui intagliate assieme al fratello Tommaso si mimetizzano piuttosto bene col lavoro dei suoi predecessori cinquecenteschi. Allo stesso modo, nel 1657, per il già ricordato "finimento dell'ancona" maggiore, gli fu chiesto di conformarsi al lavoro di Campagna: ma in questo caso, è bene dirlo, i presidenti dell'Arca si riferivano all'architettura ed agli intagli del retablo, e non alla statuaria⁷³. Per gli angioletti in esame, invece, non si dispone di un documento con analoghe richieste da parte della committenza. Sostiamo allora di fronte all'altare di San Francesco, sempre nella basilica del Santo, le cui

dell'attività di questa ramificata famiglia lombarda, cfr. MOLteni 1999.

70 Foto pubblicata in GUIDALDI 1932, p. 256.

71 Per i documenti, cfr. AdA, reg. 518, c. 79r (in data 18 giugno 1655, "Matteo Gavio Allio scultore a conto della colonna della capella del Santo et angeleti posti al Santissimo" riceve quattrocento lire); AdA, b. 1029, Mandati 1654-1655, filza 83, nr. 117 ("Il signor Ludovico Vigonza cassiere della Veneranda Arca esborserà a signor Mattio Garvo Allio scultore lire quattrocento e cio è conto delle sue sculture, la collona della capella del glorioso Santo Antonio e degli anzoletti posti all'altare del Santissimo in virtù d'ordine numero 49 sotoscritto e posto in filza. Val lire 4000. 14 giugno 1655."); AdA, b. 1069, Polizze e ricevute, filza 73, nr. 49 ("Adi 14 zugno -1655. Il signor Giovanni Battista Bonato farà un mandato al signor Mattio Garvo Allio sculture de lire quatrocento e questi a conto de una fatura per la colona et anzoletti posti al altare del santissimo val lire 400"). L'attribuzione fu avanzata da Antonio Sartori, che ha reso noti i primi due documenti. SARTORI 1959, p. 100; Id. 1970¹, p. 185; Id., 1983, p. 383, nr. 48. Per l'attribuzione ad Allio, cfr. ora FRANK in *Basilica* 1995, pp. 243-244, catt. 79-80. La "colonna" citata nei documenti è il pilastro orientale della cappella di Sant'Antonio, dove ad Allio fu espressamente chiesto, nel 1652, di imitare lo stile di Vincenzo e Gian Girolamo Grandi: cfr. BLAKE McHAM 1994, pp. 67-68.

72 DAL POZZOLO 2001².

73 Per il contratto del 1652, cfr. BLAKE McHAM 1994, pp. 67-68. Per quello del 1667, cfr. SARTORI 1983, pp. 240-241, nr. 6. Allio avrebbe dovuto conformarsi all'opera di Campagna "nella perfettione, tanto nella quadratura, quanto nell'intagli, fogliami e festoni".

sculture furono affidate al lombardo nel 1648⁷⁴: la goffa carnosità di quei putti pare inconciliabile coi nostri torniti ed aggraziati fanciulli.

La coppia del Museo sembra esser quella che Polidoro vide, nel 1590, al sommo dell'altare maggiore. I frammentari oggetti che i fanciulli stringono in pugno (figg. 198, 200), altrimenti inspiegabili, potrebbero essere ciò che resta dei "misteri della Passione di Christo", ricordati dalla fonte cinquecentesca. In secondo luogo, gli angioletti hanno senz'altro patito delle interpolazioni, che depongono a favore del loro reimpiego. Nelle foto d'epoca, gli inguini sono velati da un pudico panneggio, rimosso in data imprecisata e fissato tramite grappe metalliche che hanno lasciato fori sul marmo; le stesse ali, ancora applicate alle schiena, non paiono pertinenti. Si può allora pensare che le due sculture, dopo il primo rimaneggiamento dell'altare maggiore, abbiano trovato posto nell'ordine inferiore della struttura, per poi seguire il tabernacolo nella cappella laterale. Allio avrebbe in tal caso semplicemente acconciato i due angeli di Campagna. A ben vedere, il documento del 1655 è però laconico circa il numero, le dimensioni o il materiale degli "angeleti" cui allude: la contabilità seicentesca potrebbe non riferirsi neppure alle nostre figure. Quanto all'autografia di Campagna, pochi dubbi lascerà un confronto coi putti che in San Salvador giocano col manto della *Madonna Dolfin*, contemporanei non per nulla all'impresa dell'altare padovano (figg. 198-200). I loro corpi sono egualmente flessuosi e la fronte è coronata di una zazzera di ricci dove il marmo non è lucidato⁷⁵.

Le carte del XVII secolo, relative alle modifiche all'altare del Santo, sono preziose anche perché, in esse, i membri della congrega definiscono Campagna "il principal scultore che habbi operato nell'Arca"⁷⁶. Malgrado le difficoltà riscontrate durante i lavori, e nonostante le immediate modifiche

74 Per l'altare di San Francesco, progettato da Mattia Carneri, cfr. CESSI F. 1964; BACCHI-GIACOMELLI 2003, I, p. 127. La *Fede* e la *Carità*, ai lati dell'ancona, sono di Tommaso Allio e datano al 1663-1664. Cfr. CESSI F. 1961-1962, I, p. 10, III, p. 18, IV, pp. 20-21; SEMENZATO 1984, p. 178.

75 TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 249-251, cat. 9 suggerisce per la *Madonna Dolfin* una cronologia al 1585-1588. Per il gruppo scultoreo disponiamo di un modello in terracotta custodito al Getty Museum di Los Angeles, per il quale cfr. la scheda di FOGLEMAN in FOGLEMAN-FUSCO 2002, pp. 116-121, n. 15. Si conserva inoltre una statuetta in cera rossa, dipendente dal modello Getty. Cfr. AVERY C. 1995, pp. 90-92, cat. 57.

76 Si rinvia al contratto più volte citato fra Matteo Allio e la Veneranda Arca di Sant'Antonio del 19 giugno 1667, per il quale cfr. SARTORI 1983, pp. 240-241, nr. 6.

apportate alla struttura, Girolamo era senz'altro diventato lo scultore di riferimento per Padova e a dimostrazione del suo rapporto privilegiato col tempio francescano stanno alcuni incarichi minori, registrati nei documenti ed oggi difficili da rintracciare. Si tratta di opere eseguite talvolta con l'amico Dario Varotari, assieme al quale, sempre nel Padovano, Girolamo aveva operato in quel torno d'anni nella villa Emo Capodilista a Montecchia di Selvazzano⁷⁷.

4.3 Il monumento di Girolamo Girelli

Sorge allora il sospetto che tra le campate della basilica non possa celarsi qualche lavoro inedito di Campagna. Al nostro artista, ad esempio, è stato proposto già da padre Gonzati il pregevole busto sul monumento di Giovanni Tommaso Costanzo (figg. 305-306), che Valerio Polidoro assicura terminato entro il 1585⁷⁸. Rinviamo qui alla scheda 8.25 per una disamina di quella scultura, che ricorda i modi di Giulio Del Moro e che ritrae un giovane discendente del Tuzio già committente della pala di Giorgione a Castelfranco. Il monumento Costanzo appare di notevole interesse anche per il coinvolgimento, nella commemorazione del giovane militare defunto, di poeti del calibro di Battista Guarini e di Torquato Tasso. Ma in date assai prossime, ed in sostanziale contemporaneità con l'accidentata costruzione dell'altare maggiore, venne innalzato al Santo un altro monumento funebre (fig. 201), che oltre a presentare in questo caso confronti ben più puntuali con le opere certe di Campagna, risulta essere, per committenza e dedicatario, quanto di più legato si possa immaginare alla postazione conventuale di Padova ed alla Veneranda Arca di Sant'Antonio, cui il nostro artista aveva ormai legato il proprio nome. Il

⁷⁷ Si pensi ad esempio all'ornamento plastico eseguito da Campagna ed alla effigie di Sant'Antonio dipinta da "Dario veronese", per cui i due artisti ricevettero pagamenti fra il 10 gennaio 1574 ed il 20 gennaio 1575. Cfr. SARTORI 1983, pp. 254-255, nr. 231-235. Il giorno di Natale 1579, Varotari firmò poi una fideiussione in favore di Campagna e Franco, impegnati nell'impresa dell'altare maggiore. Per il documento, cfr. ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 161r; SARTORI 1983, p. 233, nr. 7. Nella Villa Emo Capodilista, la cui architettura spetta a Dario, le sculture di Campagna si accompagnavano alle pitture del giovane Aliense. Cfr. RIDOLFI 1648, p. 81. Per alcune osservazioni sulla cronologia dell'edificio, cfr. PUPPI 1998, pp. 162-163. Lo studioso invita peraltro ad inquadrare l'affermazione del pittore a Padova sullo sfondo del rapporto con Campagna.

⁷⁸ Per la data, cfr. POLIDORO 1590, c. 60v. Per l'attribuzione, cfr. GONZATI 1852-1853, II, pp. 213-215, nr. CXLVIII; SEMENZATO 1976, p. 146.

22 dicembre 1579, a poco più di un mese dalla stipula del contratto per l'altare maggiore, fra Massimiano Beniami da Crema, membro ecclesiastico della congrega preposta alla cura della basilica, presentò al Consiglio cittadino una supplica per erigere una memoria in onore del suo confratello Girolamo Girelli, deceduto nel 1573, professandosi suo allievo⁷⁹. Girelli è annoverato fra i religiosi del Santo che dettennero una cattedra dell'Università di Padova e fu in effetti il maestro di Beniami: dopo aver letto nelle aule di Perugia, Bologna e Pavia, nel 1539 il francescano era stato convocato nella città veneta per insegnare teologia scotista, incarico che Girelli ricoprì fino al 1565⁸⁰. Il 18 gennaio 1580, il Consiglio patavino rispose in modo positivo alla supplica ed acconsentì all'erezione di un monumento in “quel locho nella chiesa del Santo, che è subito dentro dalla porta grande a banda destra, dove è la memoria del quondam fra Simoneto”⁸¹. Il rinvio è ovviamente all'edicola in onore di Simone Ardeo, cui Girelli era succeduto sulla cattedra universitaria (fig. 11)⁸².

Rinviamo alla scheda 8.24 per la ricostruzione del contesto in cui il monumento Girelli vide la luce. Intorno alle spoglie del teologo, bresciano d'origine, scoppiò infatti un'aspra contesa fra le postazioni conventuali di Padova e di Brescia. Il frate morì infatti nella sua città natale, presso l'infermeria di San Francesco, il 5 marzo 1573, alla veneranda età di ottantatré anni. Beniami si presentò quindi davanti al Consiglio cittadino, per ottenere il permesso ad erigere il monumento, a ben sette anni dalla morte del suo maestro. In calce all'epitaffio troviamo quali committenti, assieme a Beniami, i correligiosi di Brescia: dobbiamo quindi pensare che il ritardo fosse imputato alla causa in corso fra i due conventi e che il monumento suggellasse la ristabilita pace, attestata da un accordo del 28 luglio 1579, siglato sul campo neutro della postazione di San Fermo a Verona⁸³.

79 Per l'originale della supplica, ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 18, anno 1580, cc. 9r-v. Il documento si conserva in copia in ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 24r, citato da SARTORI 1983, p. 668, nrr. 26-27.

80 Per un recente profilo biografico di Girelli, nato a Brescia nel 1490, cfr. OTTAVIANI 2001, pp. 501-502. Per la chiamata del francescano all'ateneo patavino, cfr. RICCOBONI 1598, c. 20v. L'insegnamento di Girelli venne a tratti sospeso a causa della salute malferma del religioso, cfr. ROSSETTI 1976, pp. 174, 176. Quanto all'alunnato di Beniami, gli *Acta graduum* dello Studio registrano il dottorato in teologia del frate cremasco alla data 22 febbraio 1553, proprio dietro presentazione di Girelli. *Acta graduum 1551-1565*, p. 87, nr. 133.

81 ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 18, anno 1580, cc. 9r-v

82 Scheda 8.5

83 La sentenza, pubblicata a Verona dal notaio Bernardo Cercolo l'11 agosto 1579, è conservata in copia in ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 40, cc. 193r-194v. I

Beniami, promotore dell'edicola, figura come presidente della Veneranda Arca di Sant'Antonio "loco reverendi provincialis" in gran parte dei documenti relativi alle commesse patavine di Campagna. Non da ultimo, lo ritroviamo come membro dell'ente nelle due sedute che decretarono la vittoria dello scultore al concorso per il *Miracolo del giovane di Lisbona*, il 18 dicembre 1573, ed in quello per l'altare maggiore, il 24 luglio 1579⁸⁴. La sua biografia, inoltre, ci permette di circoscrivere l'arco di tempo in cui il monumento Girelli venne eseguito. Beniami è ricordato nell'epigrafe come "inquisitor Paduae", incarico ricoperto dal cremasco solo fino al 19 settembre 1585, quando papa Sisto V lo convocò sulla cattedra episcopale di Chioggia⁸⁵. La qualifica di inquisitore attribuita a Beniami permette dunque di datare il monumento al lustro 1580-1585, col primo estremo cronologico che coincide con la supplica al Consiglio cittadino. In ogni modo, l'opera era senza dubbio già in essere nel 1590, quando fra Polidoro ne pubblicò l'epitaffio⁸⁶.

La collocazione piuttosto defilata dell'edicola ha contribuito a mantenere il busto di Girolamo Girelli (figg. 202, 203), opera di qualità davvero sostenuta, a margine degli studi di scultura veneta del Cinquecento⁸⁷. Piuttosto esigua è infatti la superficie del pilastro in cui fu incassata la memoria, quasi schiacciata dalla mole della controfacciata. Iacopo Filippo Tomasini, tuttavia, nel Seicento definiva quel punto della chiesa "locus sublimis" per un monumento, che doveva in effetti risultare d'immediata visibilità per quanti accedevano al tempio⁸⁸. L'ingombro di una spropositata bussola novecentesca cela però l'opera a quanti varchino oggi l'ingresso maggiore, obbligando ad approcciare il monumento da un punto di vista estremamente ribassato, o ad una veduta di

rogiti di Cercolo fanno parte della serie "notai bruciati" dell'Archivio di Stato di Verona, e cioè rientrano fra i documenti colpiti dall'incendio che nel 1723 divampò nel Palazzo della Ragione di quella città. Di Cercolo si conservano solo alcune scritture redatte fra il 1558 ed il 1566 (Verona, Archivio di Stato, Notai bruciati, b. 11).

84 Per il primo documento, ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 98; SARTORI 1983, p. 352, nr. 322. Per il secondo documento, AdA, reg. 7, cc. 46r-47r; ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, cc. 474v-475v; GUIDALDI 1932, pp. 285-286, doc. VI; SARTORI 1983, p. 231, nr. 4.

85 Per un profilo biografico di fra Beniami, cfr. PILLINI 1966.

86 POLIDORO 1590, c. 58r.

87 SELVATICO 1869, p. 78 citava l'opera, pur in modo sbrigativo, fra quelle riconducibili ad Alessandro Vittoria. Gli ha fatto eco SARTORI [1947] ed. 1989, p. 19, incontrando tuttavia le giuste perplessità di LORENZONI 1984, p. 226.

88 TOMASINI 1649, p. 244, nr. 3.

sbieco da distanza siderale. Le riprese fotografiche ci aiutano a superare il voluminoso ostacolo e permettono l'attribuzione a Campagna del ritratto marmoreo.

Anche a prescindere dalle tangenze documentarie fra Beniami ed lo scultore, pochi dubbi lascerà un confronto con quello che, fino ad oggi, era ritenuto il primo busto eseguito da Girolamo. L'effigie di Francesco Bassano (fig. 204), un tempo sulla memoria dell'artista nella chiesa bassanese di San Francesco ed oggi nel locale Museo Civico, data a dopo il 1592, anno del suicidio del pittore ed amico di Campagna⁸⁹. Nel busto del teologo bresciano si anticipano soluzioni morfologiche che ritroveremo puntuali sul volto dello sfortunato figlio di Jacopo, come la pronunciata carnosità del labbro inferiore, l'andamento dei baffi che ricadono ad incorniciare gli angoli della bocca, la robusta canna nasale che si allarga nel tratto mediano e persino la pupilla resa vibrante con una scalpellatura a goccia. Analoga è poi la capacità di restituire nel marmo l'elasticità delle carni e dei fasci muscolari della fronte aggrottata. Gli effetti tattili raggiungono però nell'opera patavina esiti ancora più pregevoli, specie nella mollezza delle occhiaie pendule e nelle gote infossate dell'ottuagenario maestro di teologia scotista. In favore della precocità del busto Girelli su quello Bassano, assieme ai dati esterni forniti dalla biografia di Beniami, depone la maniera di scavare col trapano le ciocche di capelli scampate alla tonsura, ancora vicine alle matasse brulicanti delle teste bavaresi e dell'*Engel Pietà* di San Zulian.

Autografa del maestro è pure la piccola figura lapidea che si staglia sul frontone (fig. 205). La sua iconografia non è d'immediata lettura, ma sarà ovviamente da scartare la pista che conduce a San Giovanni, pur in presenza di un gran libro e di un'aquila, attributi consueti del più giovane degli evangelisti. Per quanto raffigurato talvolta d'aspetto efebico, l'apostolo prediletto non poteva certo presentarsi a capo velato ed in vesti così scopertamente femminili. È più probabile che la scultura sia da leggere in rapporto alla vita speculativa di Girelli, professore per un quarto di secolo nello Studio di Padova ed autore di un proemio alla *Fisica* di Aristotele⁹⁰. Potremmo pertanto trovarci di fronte ad

89 Sull'amicizia fra i due artisti, cfr. TEMANZA 1778, p. 522, 525. Per una scheda del busto di Francesco Bassano, cfr. GUDERZO in TRENTO, p. 412, cat. 93.

90 GIRELLI 1553.

una figura allegorica, magari elaborata sulla base di un testo assai fortunato nella Padova del Cinquecento e non solo, come gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, dove l'aquila è associata alle doti di “ingenium velox” e di “alta cogitatio”⁹¹. Sono ben noti i contatti dell'umanista bellunese con Padova, dove si formò con Tomeo e Lascaris e dove frequentò la casa di Alvise Cornaro, dedicatario proprio di uno dei capitoli degli *Hieroglyphica*⁹². Quanto allo stile, ancora una volta la statuina si presta a confronti con un Campagna giovane o nella sua prima maturità, ed ecco che il panneggio steso in lunghe pieghe falcate, la mimica magniloquente ed il volto affilato, coi caratteristici occhi racchiusi da palpebre turgide, fanno pensare alle statue in stucco che dominano l'aula di San Sebastiano a Venezia (fig. 206). Un'iscrizione oggi mutila, ma ben leggibile ai tempi di Emmanuele Antonio Cicogna, assicura che le sculture veneziane siano state modellate nel 1582⁹³.

Quanto all'architettura dell'edicola, l'invenzione delle erme a sostegno di una trabeazione spezzata con frontone triangolare dev'esser mutuata dall'adiacente monumento grandiano per Simone Ardeo (fig. 11), citato non a caso nell'approvazione accordata dal Consiglio cittadino: non erano dopotutto infrequenti, nella basilica del Santo, i casi di concessioni revocate qualora i deputati avessero giudicato disarmonico il disegno di una nuova memoria rispetto alle opere circonvicine⁹⁴. In ogni modo, nei rilievi che decorano l'edicola si palesa uno scadimento della qualità esecutiva. Le inespressive erme che sostengono la trabeazione o quelle che si curvano in modo impacciato fra i cartocci della targa, così come il sordo mascherone femminile che si staglia al centro dello zoccolo, non convincono del tutto e lasciano pensare all'esecuzione di un aiuto meno qualificato. Nel lustro 1580-1585, Campagna era dopotutto pressato non solo dagli stessi membri dell'Arca per la consegna dell'altare maggiore, ma anche dalle commissioni veneziane, come le già citate statue per San Sebastiano, il *Redendore* di San Moisè e le prime opere per Palazzo Ducale, nel contesto della decorazione della residenza dopo gli incendi

91 VALERIANO 1556, c. 141v.

92Cfr. almeno SAMBIN [1964] ed. 2002, pp. 68-69; GAISSE 1999, pp. 6-7, 22-23.

93 CICOGNA 1823-1853, IV, p. 136; TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 244-245, cat. 5.

94 Per il caso del monumento di Girolamo Olzignani, cfr. qui scheda 8.34.

degli anni Settanta⁹⁵. È da pensare che Campagna abbia qui delegato l'intaglio ad un maestro locale, magari Marcantonio de Surdis, che nella contabilità del Santo compare per aver eseguito alcuni scalini dell'altare maggiore⁹⁶.

In conclusione, l'avvio di carriera dell'artista fu per davvero legato a doppio filo al Santo di Padova, in accordo con quanto Girolamo medesimo avrebbe più tardi scritto nella lettera urbinata, da cui abbiamo preso le mosse. La produzione di busti pseudo-antichi (figg. 187, 189, 191-193) invita poi a riconsiderare il debito con la cultura antiquaria patavina, incarnata da un mentore di chiara fama quale Mantova Benavides. L'aggiunta del busto Girelli (figg. 202-203), infine, oltre a confermare il rapporto privilegiato con la basilica antoniana, viene a rimpinguare una produzione notoriamente meno fortunata dello scultore, quella dei busti-ritratto, che finora contava solo cinque opere certe⁹⁷. A Venezia era assai difficile sottrarsi al magistero di Vittoria nel genere del ritratto scolpito: l'ancora giovane Campagna, nel suo primo busto padovano, si mostra per una volta non solo autonomo, ma anche altamente competitivo proprio sul terreno in cui Vittoria costruì il suo primato lagunare.

95 WOLTERS 1965-1966, p. 315, nota 135; TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 244-249, catt. 5-8; WOLTERS 1990, pp. 192-199. Il *Redentore* di San Moisè viene datato da Timofiewitsch su base stilistica al nono decennio del Cinquecento. Il medesimo studioso colloca l'*Ercole* ed il *Mercurio* sul camino della Sala del Collegio in Palazzo Ducale al biennio 1582-1583. Sempre nella residenza dei dogi, di poco posteriori sarebbero la *Pace*, *Pallade alunna delle arti* e la *Guerra*, sopra l'accesso del Senato nella Sala delle Quattro Porte (*post* 1584-*ante* 1589) e i telamoni del camino della Sala dell'Anticollegio (1587-1588 circa).

96 Cfr. AdA, reg. 368, c. 12r; SARTORI 1983, p. 236, nr. 40.

97 Cfr. BACCHI 1999², p. 403. Oltre al già citato busto di Francesco Bassano (fig. 204), disponiamo dei ritratti veneziani del procuratore di San Marco Andrea Dolfin e di sua moglie Benedetta Pisani in San Salvador (figg. 292, 295), di quello di Vincenzo Capello sulla facciata verso il campo della chiesa di Santa Maria Formosa e di quello di Lorenzo Bragadin, già in San Sepolcro ed ora al Seminario Patriarcale. Ad eccezione del busto bassanese, queste opere appartengono tutte alla tarda attività di Campagna. Per il perduto busto di Salone Buzzaccarini, un tempo entro un'edicola eseguita da Cesare Bovo in Sant'Agostino a Padova, ultimo lavoro documentato del nostro scultore, cfr. qui scheda 9.13. Secondo la testimonianza di Tommaso Temanza, nel 1623 fu inoltre chiesto a Campagna il disegno per un monumento di Paolo Sarpi da destinare alla Chiesa dei Servi di Venezia, tuttavia mai eseguito. TEMANZA 1778, p. 528.

5 Per la maturità di Francesco Segala (1570-1592 ca.): il rapporto con Campagna, due terrecotte e tre busti.

Torniamo ad occuparci di Segala con negli occhi la dirompente affermazione del giovane Campagna a Padova. Si cercherà qui di ripensare il rapporto tra Francesco ed il più giovane collega, finora giudicati rivali. La loro relazione, che dovette anzi essere d'amicizia, potrebbe aiutarci a comprendere il cambio di rotta palesato da Segala dopo il 1570.

5.1 Intorno al concorso del 1573: l'amicizia con Campagna

Ripartiamo dal concorso per il *Miracolo del giovane di Lisbona*, l'ultimo rilievo per la cappella di Sant'Antonio, che l'improvvisa morte di Cattaneo aveva lasciato incompiuto. Nel capitolo precedente abbiamo considerato tempi e modi con cui l'esordiente Campagna ottenne, nel 1573, la commissione che era stata del suo maestro, superando la concorrenza di Antonio Gallina, di Giovanni Battista Della Porta e, per l'appunto, di Segala. Per quest'ultimo si trattò della seconda sconfitta ad una gara indetta dall'Arca, otto anni dopo la vicenda del tabernacolo bronzeo. L'atteggiamento tenuto da Francesco in questa circostanza sembra però richiedere un supplemento d'indagine. A rileggere la sua livorosa lettera di presentazione, si capisce che Segala decise solo in un secondo tempo di partecipare alla tenzone, proclamandosi ancora una volta erede della tradizione cittadina, esemplata nelle opere antoniane di Riccio, Dentone, Minelli e Mosca¹. L'artista ribadisce d'aver eseguito il *Battista* per la chiesa dei dogi (figg. 155, 182), ma rivela ora di avere all'attivo anche “molti

1 ASPd, Notarile, b. 2051, c. 97, citato per la prima volta in GONZATI 1852-1853, I, p. 164. Trascrizione completa in SARTORI 1983, pp. 353-354, doc. 320. In realtà, Segala riferisce “al Minello”, in maniera del tutto faziosa, persino “le statue di bronzo sopra l'altare maggiore in coro”, e cioè le sette effigi di Donatello; omette inoltre di dire che il *Miracolo del marito geloso* (fig. 62), da lui ricordato come di Giovanni Dentone, è per almeno tre quarti opera del “forastiero” Silvio Cosini (fig. 62). Curiosamente, la parte di Dentone e quella di Cosini sono invertite anche in BLAKE McHAM 1994, pp. 54-56, 216-219.

ritratti di marmo” e, soprattutto, di aver operato nello “studio del patriarca d'Aquileia”, aspetto sul quale torneremo. Viene infine ripresa, ad otto anni di distanza, la polemica col napoletano Moneta, che nel 1565 gli aveva soffiato la commissione del tabernacolo senza che nulla venisse poi consegnato alla congrega dell'Arca. Lo scultore si fa insomma portavoce di una crociata 'proto-leghista' e si dichiara mosso dallo “zello dell'honor della patria”, col fermo proposito d'impedire che sia ancora una volta un forestiero ad aggiudicarsi un concorso pubblico. Ma a chi si riferiva Segala?

L'obiettivo della polemica non sembra essere il veronese Campagna, come fin qui prospettato, quanto piuttosto il Della Porta. Lombardo di nascita e romano d'adozione, e quindi forestiero per davvero, Giovanni Battista si era presentato al concorso forte di un'ancora misteriosa attività veneziana per gli Assonica e per il “Kavalier Mocenigo”². Identificato dubitativamente in Girolamo Mocenigo o nel doge Alvise³, il mecenate ha maggiori probabilità d'essere il famoso collezionista Lunardo Mocenigo del ramo “dalle Perle”, detto appunto “il cavaliere” perché insignito della croce palatina. La sua abitudine di rifornirsi sul mercato antiquario di Roma è attestata nel 1570 da un lascia-passare per il trasporto di oggetti d'arte vergato nell'Urbe⁴: è forse per questo che Lunardo entrò in contatto col Della Porta, attivo anche come restauratore ed autore di busti pseudo-antichi⁵. Solo pochi mesi prima del concorso per il Santo, parte della raccolta di Lunardo viene citata nello strumento di garanzia dotale del 5 agosto 1573, correlato alle nozze del figlio Alvise Mocenigo. Quel documento è stato finora studiato su una copia manoscritta della Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ma possiamo segnalare l'inedita stesura notarile dell'atto, rogata a Padova da Bartolomeo da Conselve⁶. In ogni modo, subito prima di recarsi nella città universitaria, il Della Porta aveva frequentato il cantiere della Casa Santa

2 TUMIDEI 1999, p. 121. Il 10 novembre 1573, i presidenti dell'Arca fecero scrivere ad un anonimo patrizio di stanza a Venezia per informarsi circa le opere di Giovanni Battista Della Porta custodite in casa del “Kavalier Mocenigo et dell'eccellentissimo Sonica”.

3 IOELE 2010, p. 36.

4 Archivio Segreto Vaticano, Diversa cameralia, tomo 237, c. 107, ripubblicato ora in BROWN 1999, p. 63, doc. 1.

5 Per Lunardo Mocenigo collezionista, cfr. almeno BROWN 1999; per Giovanni Battista Della Porta, cfr. ora IOELE 2012.

6 Per la copia, cfr. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Misc. LXXI,2551. Per l'atto notarile, ASPd, Notarile, Bartolomeo da Conselve, b. 4246, cc. 527r-530r.

di Loreto, nella cui contabilità è ricordato ancora il 16 dicembre 1573, il giorno prima della gara padovana⁷.

In confronto a quelle di Della Porta, le ambizioni di Campagna dovevano apparire a Segala ben più legittime, dal momento che il giovane, come allievo di Cattaneo, aveva già speso “molte fatiche in esso quadro”; e legittime potevano apparire anche le mire di Gallina, l'altro padovano in lizza⁸. A rileggere i documenti, apprendiamo anzi di un rapporto perlomeno di fiducia fra Segala e l'esordiente Campagna, intavolato probabilmente sulla base del comune legame con Cattaneo. La congrega antoniana s'era infatti risolta a far stimare dal vecchio Vincenzo Grandi il poco lavoro eseguito sul *Miracolo* dal carrarese. Gli eredi di Cattaneo, che nella fattispecie erano rappresentati proprio da Campagna, vollero invece quale loro perito Segala, che assunse l'incarico il 25 gennaio 1573⁹. Girolamo e Francesco erano quindi in rapporti confidenziali già prima che il concorso avesse luogo.

A confermare in modo inequivocabile la loro amicizia è un rogito posteriore di oltre un decennio. La peste del 1575 aveva lasciato Francesco vedovo della prima moglie, Lucia, figlia del retore Teseo Mega¹⁰. Da un atto del notaio veneziano Francesco Mondo, datato 14 agosto 1584, si apprende che Segala s'era da poco accordato sull'entità della dote delle sue seconde nozze con la nobile veneziana Regina Contarini, figlia di Pietro e di Marina Alberto, entrambi già defunti¹¹. L'unione dà la misura dell'ascesa sociale dello scultore, che pur continuando a risiedere a Padova s'era imparentato con una famiglia del patriziato lagunare. Non è stato purtroppo possibile rinvenire traccia del matrimonio presso l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, fra le carte delle parrocchie di San Stae e dei Santi Apostoli, dove risiedevano due rami della famiglia Contarini interessati. Sono invece emersi alcuni documenti sul

7 Il primo a rimarcare la partecipazione di Giovanni Battista Della Porta al concorso è stato TUMIDEI 1999, p. 121. Per il documento lauretano, cfr. SORDI 1999, p. 274. Per l'artista, cfr. ora IOELE 2012.

8 AdA, reg. 6, pp. 17-19; SARTORI 1983, p. 353, nr. 320.

9 Per la nomina di Vincenzo Grandi, ASPd, Notarile, b. 2501, c. 79v, pubblicato in RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 231-232, doc. III. Per la nomina di Segala, AdA, reg. 204, cc. 37v-38r; ASPd, Notarile, b. 2501, c. 79v, pubblicato in SARTORI 1983, p. 352, nrr. 313-314.

10 PIETROGRANDE 1942-1954, p. 112, nota 1.

11 ASVe, Notarile, Notaio Francesco Mondo, b. 8321, c. 416. Citato da PIETROGRANDE 1942-1954, p. 112, nota 1.

versamento della dote, che comportò una consistente entrata nelle casse di Segala, grazie ad una quota sul dazio del sale stimata in cinquecento ducati. Il 16 novembre 1585, ad esempio, lo scultore nominava un procuratore per riscuotere a Venezia la sua parte, depositata nelle mani del cognato Francesco Contarini¹².

La rilettura dello strumento dotale del 1584 si è rivelata oltremodo preziosa. Luisa Pietrogrande, cui va il merito d'aver segnalato il documento, aveva tralasciato di menzionare i testimoni, che sono in realtà due protagonisti della scena artistica veneta: Palma il Giovane e, per l'appunto, Campagna. Segala si accompagnava insomma a questi due più giovani colleghi, *grosso modo* coetanei fra loro, essendo nati entrambi a ridosso del 1550¹³. Se la notizia andrà ripresa in altra sede per approfondire le relazioni fra Palma e gli scultori, non c'è dubbio che Segala e Campagna fossero, almeno lungo la fase giovanile del veronese, in rapporti amichevoli.

5.2 Due terrecotte già Obizzi

Ristabilita la pace fra gli scultori, portiamo ora l'attenzione su due poco note statuette in terracotta bronzata, provenienti dalla raccolta Obizzi al Cataio e custodite presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (figg. 208, 211). Tali opere potrebbero collocarsi poco dopo la metà del decennio 1570, così povero di opere documentate di Francesco¹⁴, e mostrano l'autore del ciclo fittile di Santa Giustina guardare adesso in direzione del più giovane collega. Le due piccole statue vennero pubblicate da Planiscig nell'ambito della pionieristica catalogazione della *Estensische Kunstsammlung*. In quella circostanza, le statuine, alte rispettivamente 88,5 e 79 centimetri, vennero battezzate come

12 ASPd, Notarile, b. 4294, c. 31. Nella stessa busta, alla data 13 dicembre 1586, Segala nomina un altro procuratore, nell'ambito di una controversia per un livello che lo opponeva ad un certo Ludovico Zuccato. *Ibid.*, c. 69r.

13 La data di nascita di Palma, generalmente fissata al 1544, viene ora posticipata al biennio 1548-1550 sulla base di una rilettura delle fonti e di un documento inedito. Cfr. MASON 2013.

14 Il 13 aprile 1577, Segala s'era offerto di fare una *Madonna* in terracotta o gesso per la chiesa di Santa Caterina, dopo che padre Andrea lo aveva investito di un campo. Dell'opera non c'è traccia. ASPd, Notarile, b. 3249, c. 89. Citato in SARTORI 1989, p. 227, nr. 354.

*Diana e Giunone*¹⁵. Già a quel tempo lo stato conservativo non era ottimale, con la prima statua che si presentava priva dell'avambraccio sinistro e con la base circolare scheggiata, mentre estese abrasioni affliggevano la presunta *Giunone* (fig. 208), specie nei segmenti distali delle gambe e nell'attributo dell'aquila. La stessa bronzatura della superficie era, dal canto suo, in buona misura già persa. Due anni più tardi, Planiscig tornava sulle statuette correggendo l'iconografia proposta in origine per la prima figura, nella quale veniva ora giustamente riconosciuto un personaggio maschile quale *Meleagro* (fig. 211)¹⁶. Quest'ultimo, accompagnato da un cane da caccia, reca infatti con sé una rete per braccare il gigantesco cinghiale mandato da Diana ad infestare il regno di Calidonia¹⁷. Quanto alla paternità artistica, Planiscig propose il nome di Campagna, in special modo per la peculiarità fisionomica dei visi connotati dalla bocca minuta e dal taglio allungato degli occhi, schiusi sotto palpebre turgide. All'interno della parabola dello scultore veronese, le statuette venivano poste a un dipresso dal monumento di Marino Grimani e di sua moglie, nella chiesa veneziana di San Giuseppe di Castello, per la pretesa vicinanza con le cariatidi che sostengono le archi¹⁸. Un'esecuzione attorno al 1600 era quindi giudicata probabile.

Un lungo silenzio ha fatto seguito a queste prime segnalazioni, poiché le statue non vengono discusse nelle monografie dedicate a Campagna da Paola Rossi e da Wladimir Timofiewitsch¹⁹, né, di conseguenza, hanno trovato posto nei più aggiornati profili biografici su Girolamo²⁰. A testimoniare della sfortuna delle statuette è anche il relativo faldone nell'archivio della Kunstkammer di Vienna, che si presenta vuoto. Cerchiamo allora di precisare l'iconografia delle terrecotte e di ipotizzarne le modalità espositive, tentando soprattutto di riportarle nel catalogo di Segala. Se infatti gli inventari del Kunsthistorisches

15 PLANISCIG 1919, pp. 87-89, catt. 135-135.

16 Id. 1921, pp. 540-542.

17 REID-ROHMANN 1993, II, p. 653.

18 Sulla tomba di Marino Grimani si veda TIMOFIEWITSCH 1963-1965. Lo studioso, attraverso i documenti dell'Archivio Grimani presso l'Archivio di Stato di Venezia, è giunto ad una cronologia sicura del monumento, concepito nel 1599 dall'architetto Francesco Smeraldi e ultimato entro il 1604. Si veda inoltre Id. 1972, pp. 268-273, n. 21. Per la committenza di Marino Grimani, si veda HOCHMANN 1992.

19 ROSSI P. 1968; TIMOFIEWITSCH 1972.

20 BACCHI 1999²; Id. 2000, pp. 715-719; ROSSI P. 2001; AVERY V. J. 2004.

Museum recano per la cosiddetta *Giunone* (fig. 208) ancora il vecchio riferimento a Campagna, a Segala viene invece riconosciuto per lo meno il *Meleagro* (fig. 211), non contemplato però delle indagini sul plasticatore patavino²¹.

La figura femminile, anzitutto, non può essere identificata in *Giunone*, che ci si aspetterebbe accompagnata da un pavone, in luogo dell'aquila modellata ai suoi piedi²². L'aspetto giovanile e soprattutto la presenza del rapace permettono piuttosto di riconoscere nell'opera una *Ebe* (fig. 208)²³. Il braccio destro proteso in avanti regge ancora l'impugnatura di un oggetto perduto: doveva trattarsi con ogni probabilità di una brocca, con cui di norma è raffigurata colei che fu compiera degli dei prima di Ganimede. Rimane tuttavia enigmatica la presenza del rotolo, a sua volta frammentario e poco leggibile, che la figura preme a sé col braccio sinistro.

Possiamo ora far notare il carattere inconsueto della coppia, poiché, se curioso era l'abbinamento di *Meleagro* e *Giunone*, lo stesso può ben dirsi di quello fra *Ebe* ed il giovane cacciatore. Dobbiamo pertanto immaginare che queste figure siano le sole superstiti di un più ampio ciclo fittile andato perduto, composto da almeno due coppie prese a prestito dalla mitologia classica. *Meleagro* avrà fatto con buone probabilità *pendant* con *Atalanta*, la cacciatrice vergine da lui amata, che aveva scagliato il dardo mortale sul cinghiale inviato contro l'isola di Calidonia²⁴. *Ebe*, dal canto suo, si sarà forse accompagnata a *Ganimede*, come in un'incisione di Giulio Bonasone tratta da Giulio Romano²⁵, o più probabilmente ad Ercole, col quale la dea della giovinezza si unì in matrimonio dopo l'apoteosi dell'eroe²⁶.

Quanto alla collocazione originaria, entrambe le statuette si presentano cave sul retro e dovevano trovare posto entro nicchie. Il contesto, insomma, doveva essere affine a quello del famoso "anfitheatrino in sette nicchi compartito in semicircolo", che abbelliva lo studio di Marco Mantova Benavides. Qui si

21 Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. 7505, 7507.

22 Si pensi, ad esempio, all'affresco di Jacopo Zucchi nella Stanza degli Elementi a Villa Medici a Roma. Per l'iconografia della dea, si veda REID-ROHMANN 1993, I, pp. 510-511.

23 Sull'iconografia di Ebe, cfr. LONGO 2006.

24 Si pensi, ad esempio, alle diverse interpretazioni del tema di *Meleagro* e *Atalanta* svolte da Rubens, per le quali si rimanda a PILO 2002.

25 LONGO 2006, p. 3.

26 *Metamorfosi*, IX, 240-273.

ammiravano le divinità che danno il nome ai giorni della settimana, in forma di “modelli di terra cotta in statue alte due piedi in circa”²⁷, dimensioni attorno alle quali si attestano pure le terrecotte viennesi. Quanto all'autore del perduto ciclo del giurista, la stesura dell'inventario Benavides della Biblioteca Civica di Padova attribuisce le sculture a “Bartolomeo Almanati egregio scultor fiorentino che fece il gigante”²⁸. In tempi recenti si è tuttavia portata l'attenzione su di un'ulteriore stesura inventariale, conservata presso l'Archivio di Stato di Padova, dove è citato invece “Alessandro Vittoria da Trento”²⁹.

Se l'iconografia delle statuette di Vienna nega l'originaria pertinenza alla collezione Mantova Benavides, la descrizione dello studio di contrada Porciglia aiuta comunque ad immaginare uno specifico allestimento per le due figure del Kunsthistorisches Museum. Un ulteriore riflesso di questo tipo di *display*, con statuette profane in terracotta poste entro nicchie aperte sulle pareti di uno studio, sembra provenire da un *Giove* in collezione privata (fig. 215), esibito ad Atene nel 2003-2004. Collocato su una base circolare del tutto simile a quella delle statue di Vienna, il *Giove* misura a sua volta “due piedi in circa” ed è in terracotta bronzata. La pista padovana suggerita da Federico Zeri per quest'opera risulta la più plausibile su base stilistica, ma sulla base è incisa la misteriosa iscrizione “OPVS BART[OLOMEI] BRAZARDI SVASV IVS FIDEL”, che indica una personalità del tutto ignota agli studi. Le proporzioni monumentali delle membra, il lento contrapposto e soprattutto la caricata espressione satiresca del volto si prestano comunque a confronti con le opere tarde di Minio, in special modo col *San Matteo* sul fonte battesimale di San Marco a Venezia, la cui prestigiosa commissione fu siglata dall'Aspetti nel 1545³⁰. Tali elementi contribuiscono insomma a collocare il *Giove* in area

27 EAD. 1972, p. 104, nn. 163-169. La fonte iconografica di questo ciclo fittile è stata individuata in uno scritto latino di Giulio Camillo, cfr. ROSSI M. 1993.

28 Per il documento, cfr. BCP, Ms BP 5018. Per l'attribuzione ad Ammannati, cfr. BETTINI 1940-1941, pp. 23-24; KINNEY 1976, pp. 167-169; BESCHI 1995; ATTARDI 1999, pp. 221-223.

29 L'attribuzione a quest'ultimo, secondo Irene Favaretto, si accorderebbe meglio con l'aspetto aggraziato della *Diana* schizzata a margine dell'inventario della Biblioteca Civica. Per il documento, cfr. ASPd, Notarile, b. 5597, cc. 26-27. Per il problema della paternità del ciclo, cfr. FAVARETTO 2001, pp. 163-167.

30 Tiziano Minio si impegnava a consegnare il coperchio “in termine de anno uno proximo”. Il contratto è siglato assieme a Desiderio da Firenze “suo compagno”, che con ogni probabilità dovette assistere Minio nella fusione. Alvise Cornaro, il mecenate di Minio, compare in calce alla stipula quale garante del metallo e degli 80 ducati anticipati agli scultori. ASVe, Procuratie de supra, b. 77, proc. 180, fasc. I, c. 13r (18 aprile 1545). Il documento viene

padovana alla metà del XVI secolo.

Questa digressione ci serve per ribadire la fortuna della terracotta nella Padova del pieno Cinquecento, apprezzata tanto nel contesto sacro, come il sacello di San Prosdocimo³¹, quanto in quello privato e profano dei palazzi signorili. È pur vero che l'inventario di casa Benavides del 1695 venne stilato quando una parte della raccolta doveva aver già abbandonato la dimora del professore; in ogni modo, è significativo che, sulle trentacinque voci sicuramente associabili alla scultura moderna, ben ventuno facciano riferimento ad opere fittili³².

La paternità di Segala delle statuette viennesi, in mancanza per ora di documenti più puntuali, può essere sostenuta solo su base stilistica. L'originaria attribuzione di Planiscig, a ben vedere, non appare di molto fuori bersaglio, se si pensa che i confronti all'interno del catalogo del plastificatore patavino vanno istituiti con le opere eseguite al tempo dei documentati contatti con Campagna. La *Ebe* ed il *Meleagro*, d'altro canto, rimandano ad opere di Segala che non potevano essere note allo studioso austriaco³³. Penso in primo luogo agli stucchi della Sala dei Marchesi in Palazzo Ducale a Mantova del 1579 circa, attribuiti con certezza a Segala grazie alla missiva resa nota da Alessandro Luzio nel 1913³⁴, ma riprodotti fotograficamente solo nei tardi anni Venti del Novecento, a seguito di un intervento di restauro³⁵. O ancora, possiamo accostare le statuette viennesi alla *Virtù* ed all'*Equità* eseguite nei primi anni Ottanta del Cinquecento per il monumento Deciani ai Carmini di Padova, il cui busto venne assegnato al nostro scultore soltanto da Fiocco nel 1934³⁶.

La *Ebe* di Vienna (fig. 208) è affine all'*Architettura* modellata per la sala mantovana (fig. 209), fatto salvo lo scarto proporzionale fra le due sculture, con

trascritto da CICOGNARA 1823-1824, V, pp. 262-264, n. 1; ONGANIA 1886, p. 43, n. 222; si veda inoltre BOUCHER 1991, I, p. 199, doc. 104.

31 Cfr. capitolo 3.3.

32 FAVARETTO 1972, pp. 79, n. 50; 80, n. 55; 80-81, n. 59; 83-84, n. 66; 87, n. 75; 92-93, n. 95; 93, nn. 96-97; 95, nn. 105-106; 97, nn. 116, 118; 98, n. 120; 102-103, n. 151; 103, n. 152; 104, nn. 163-169; 107, n. 175; 113, n. 204; 124-125, n. 247; 126, n. 252; 127, n. 258; 138, n. 321; 139, n. 328-329; 140, n. 337; 142, n. 344.

33 PLANISCIG 1921, pp. 550-556. Il catalogo dello scultore vantava all'epoca solamente la *Santa Caterina d'Alessandria* oggi al Museo Antoniano, il *San Giovanni Battista* in San Marco a Venezia, l'*Abbondanza* e la *Carità* in Palazzo Ducale a Venezia ed il ritratto in cera colorata di *Ferdinando arciduca del Tirolo* al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

34 LUZIO 1913, p. 35, n. 1.

35 COTTAFI 1928-1929.

36 FIOCCO 1934, pp. 64-65; cfr. qui scheda 8.23.

l'allegoria grande più del naturale e la terracotta che non raggiunge il metro. Ritroviamo il motivo della gamba svelata e la leziosa posa ancheggiante; pressoché sovrapponibile è poi il panneggio delle due figure, aderente al corpo con un effetto bagnato, mosso da pieghe finemente rilevate, col motivo curvilineo reiterato sotto al seno delle due statue. Ritornano alla lettera alcuni elementi di costume, quali le fibule circolari che impreziosiscono le vesti o il morbido cordiglio che cinge i fianchi. I confronti depongono in favore dell'appartenenza allo stesso momento stilistico di Segala.

Il *Meleagro* (fig. 211) può invece essere messo a paragone con la personificazione della *Virtù* del monumento Deciani (fig. 212). La grande edicola del giurista udinese risultava ancora da compiere, sebbene ampiamente avviata, nel settembre 1583, quando un figlio del dedicatario scriveva ai padri carmelitani per lamentare lo spostamento che il deposito avrebbe patito³⁷. Al pari della *Ebe*, anche il *Meleagro* presenta il ritmo suadente tipico di Segala e possiamo confrontare la terracotta con la statua padovana per il panneggio bagnato, mosso da sottili pieghe che fasciano il corpo della figura. Di un certo interesse può essere anche un confronto fra la terracotta austriaca ed una scultura del Museo Archeologico di Venezia (fig. 210). È già stato notato come Segala, a partire dall'ottavo decennio del Cinquecento, virasse in maniera decisa verso un classicismo esemplato sulla statuaria greca³⁸. Se nella testa ricciuta del *Meleagro* (fig. 214) c'è ancora un legame con gli espressivi martiri del sacello di San Prosdocimo, o anche con la *Onfale* dei perduti alari berlinesi (fig. 223), lo studiato contrapposto della posa sembra rifarsi qui ad uno specifico precedente antico.

Nella già ricordata lettera ai padri del Santo del 1573, con cui lo scultore si candidava a completare il rilievo avviato da Cattaneo, Segala cita fra i suoi titoli per ambire alla commissione le tante opere per lo “studio del patriarca d'Aquileia, mio signore e benefattore”³⁹: si tratta della tribuna del Palazzo Grimani in Santa Maria Formosa a Venezia. La familiarità di Segala con una

37 PIETROGRANDE 1963, p. 49. Per i documenti resi noti dalla studiosa, ASPd, Notarile, t. 835, c. 167 (Testamento di Tiberio Deciani) e ASPd, Corporazioni soppresse, Santa Maria dei Carmini, b. 94, cc. 106-107.

38 Si veda ad esempio PIETROGRANDE 1963, pp. 6-10.

39 ASPd, Notarile, b. 2051, c. 97. La lettera è resa nota da PIETROGRANDE 1963, pp. 68-70.

delle più straordinarie raccolte antiquarie in Laguna ed il suo rapporto con Giovanni Grimani sembrano riflettersi nelle assonanze fra il *Meleagro* (fig. 211) ed una statuetta femminile di identiche dimensioni presso il Museo Archeologico di Venezia (fig. 210), inclusa nel 1587 nel lascito del patriarca in favore della Serenissima⁴⁰. La scultura greca, databile alla fine del quinto secolo avanti Cristo, si presenta oggi acefala e priva delle integrazioni cinquecentesche, rimosse da Carlo Anti fra il 1923 ed il 1926⁴¹. Le foto d'archivio permettono comunque di confrontare il raffinato gesto di *Meleagro*, che alza la rete da caccia al di sopra della spalla, con la posa dalla statuetta Grimani, che sollevava il peplo con identico gesto, sebbene il movimento venga preso nella terracotta in controparte. Il modello doveva essere ben presente a Segala, poiché è a monte anche della *Pallade* modellata a Mantova, che dalla statuetta greca deriva l'insistito *pattern* curvilineo della veste.

La gestualità più libera delle figure viennesi, ancora più manifesta negli stucchi mantovani, fa pensare ad un dialogo, ad uno scambio di idee tra Francesco e Campagna, con lo scultore più anziano ad aggiornarsi sulle prove padovane del giovane amico. La posa eloquente della *Ebe* (fig. 208) evoca il Sant'Antonio o il giudice rilevati nel *Miracolo del giovane di Lisbona*, consegnato dal veronese ai padri del Santo nel 1577, o i bronzetti fusi subito dopo il 1582 per il tabernacolo dell'altare maggiore del Santo, ed in particolare la statuina di *San Pietro* (fig. 207).

5.2.1 Le due statuette nella collezione Obizzi al Cataio e un inedito inventario

Quanto alla provenienza delle terrecotte, la nota “aus Catajo 1896”, in calce alla scheda di Planiscig, non lascia dubbi⁴²: le statuette giunsero in quell'anno presso il Kunsthistorisches Museum dalla residenza di Battaglia Terme presso

40 ASVe, Procuratori de Supra, b. 68, proc. 151, fasc. 3, l, cc. 1r-1v; si vedano almeno PERRY 1972, p. 80; DE PAOLI 2004, p. 19; EAD. 2008, p. 127.

41 Il restauro antico della scultura è stato recentemente ricondotto in via solo dubitativa alla mano di Tiziano Aspetti, attivo quale restauratore di casa Grimani a partire dal 1577. DE PAOLI 2004, pp. 158-160, 191, 195.

42 PLANISCIG 1919, pp. 540-542, nn. 135-135. Sulla parte della collezione Obizzi che giunse a Vienna nel 1896, cfr. ora TORMEN 2010, pp. 176-186.

Padova, rifondata da Pio Enea II Obizzi e da lui fatta affrescare a Battista Zelotti entro il 1573⁴³. Difficile tuttavia pensare che il Cataio fosse la destinazione primigenia delle statuette, poiché per quella residenza non abbiamo alcuna notizia cinquecentesca relativa a sculture in terracotta. È molto più probabile che le opere siano entrate nel castello allo scorcio del Settecento, quando il Cataio divenne la sede del sontuoso museo voluto dal marchese Tommaso Obizzi, singolare figura di collezionista 'onnivoro' cui la critica si è molto dedicata negli ultimi anni⁴⁴. Il marchese Tommaso, in rapporto epistolare con figure del calibro di Antonio Canova, fu ad esempio lodato in più circostanze per la passione collezionistica da Luigi Lanzi, col quale fu stretto da legami di amicizia e collaborazione⁴⁵. Come è noto, alla morte del marchese, privo di discendenza diretta, il castello e le raccolte da lui allestite passarono secondo le sue volontà testamentarie ad Ercole III, l'ultimo erede maschio degli Este, deceduto però nello stesso 1803 che vide la scomparsa dell'Obizzi⁴⁶. Da Ercole i beni passarono allora, secondo quanto aveva disposto lo stesso marchese Tommaso, a Carlo Ambrogio, figlio di Ferdinando d'Austria e Beatrice d'Este: la residenza e la raccolta pervennero così agli Asburgo-Este, passando, dopo una serie di rinunce all'eredità, a Francesco IV duca di Modena e, infine, a Francesco Ferdinando, l'erede alla corona imperiale assassinato a Sarajevo nel 1914⁴⁷. Alla conclusione del primo conflitto mondiale, il castello, che nell'Ottocento era servito da residenza estiva dei duchi di Modena⁴⁸, fu requisito dallo stato italiano, ma il museo voluto da Tommaso Obizzi era già stato smantellato a più riprese durante il XIX secolo: nel 1822, il medagliere ed i bronzetti, in un primo tempo trasferiti a Vienna, giunsero a Modena⁴⁹, dove dal 1816 si trovava già una parte dei dipinti⁵⁰ (ma alcuni di essi furono trasferiti a

43 Per la fortuna cinquecentesca della residenza, cfr. SPERONI, *Dialogo del Cathaio*, in Id. 1596, pp. 163-172. Sugli affreschi di Zelotti, i cui temi furono elaborati da Giuseppe Betussi (BETUSSI 1573), cfr. ora GLASER 2003; JAFFE 2008.

44 Cfr. almeno TORMEN 2007; FAVARETTO 2002, pp. 243-248; TORMEN 2001; FANTELLI 1990; OLIVATO 1974, pp. 298-304.

45 TORMEN 2001, p. 238; FANTELLI 1977a, pp. 25-26; FANTELLI 1977b, pp. 12-16;.

46 Sul rapporto fra Tommaso Obizzi e la Casa d'Este, cfr. ora BIONDI 2007.

47 RIZZOLI 1928.

48 ANNIBALETTI 2007.

49 Adolfo Venturi segnala un trasferimento a Vienna precedente il definitivo passaggio a Modena nel 1822, quando la raccolta passò a Francesco IV duca di Modena. VENTURI 1928, pp. 386-394. Cfr. anche CORRADINI 1987, pp. 14, 30, n. 6.

50 BARACCHI GIOVANARDI 1993, pp. 219-225; DUGONI 2007, p. 58.

Venezia, a Praga e nel castello ceco di Konopište)⁵¹. Sempre a Modena giunsero in data imprecisata i disegni⁵², mentre parte dell'armeria ed alcuni oggetti del museo furono inviati a Vienna fra il 1859 e il 1861⁵³, seguiti, come s'è detto, dalle sculture moderne e dalle cospicue raccolte antiquarie nel 1896. Quest'ultimo trasferimento interessò, per l'appunto, anche le due terrecotte in esame, che si accasavano così nella capitale austro-ungarica.

Sono attualmente in corso ulteriori ricerche documentarie fra gli archivi di Padova, Modena e Vienna per ricostruire le vicende della collezione di Tommaso Obizzi, della quale molti pezzi sono ancora da rintracciare. Anche prescindendo dagli inventari dei libri, degli strumenti musicali e del gabinetto di storia naturale⁵⁴ sono ad oggi noti diversi inventari della raccolta, connotati da diversi gradi di completezza. Si comincia dalle due redazioni curate dal notaio Giuseppe Bozza del 4 e 28 giugno 1803⁵⁵ e da quella eseguita da Francesco Mengardi il 7 giugno dello stesso anno⁵⁶, ma il primo inventario pubblicato è quello steso da Filippo Aurelio Visconti il 24 settembre 1806, reso noto già a fine Ottocento⁵⁷. Di recente è stata infine rinvenuta a Vienna una redazione del 1811, assai accurata specie per quanto concerne la raccolta grafica⁵⁸.

Le due terrecotte in esame non sembrano però aver lasciato traccia in alcuno di questi inventari già noti agli studi. Nel fondo estense dello Haus-, Hof-, und Staatsarchiv di Vienna, nel medesimo faldone contenente l'inventario del 1811, è stato tuttavia possibile reperire una più tarda redazione inventariale che mi

51 Cfr. almeno MEISS 1946; OLIVATO 1991. Su questi temi ha annunciato una pubblicazione Gianluca Tormen.

52 TORMEN 2001.

53 ASPd, Archivi privati, Obizzi-Casa d'Austria d'Este, b. 1142, *Elenco degli oggetti levati dal R. Castello del Catajo e particolarmente dal Museo ed Armeria negli anni 1859, 1860 e 1861 e spediti a Vienna d'ordine di S.A.R. il Duca Proprietario*, trascritto limitatamente alle carte 48-49 in TORMEN 2001, pp. 251-252, doc. III.

54 Sul gabinetto di storia naturale, si veda TORMEN 2002.

55 Per il primo documento, si veda ASPd, Archivi privati, Obizzi - Casa d'Austria d'Este, b. 1021 e ASMo, Archivio Ducale Segreto, 1796-1803, b. 30; per il secondo documento, BCPd, ms. BP 1385/IV; ASMo, Archivio Ducale Segreto, 1796-1803, b. 30, edito da FANTELLI-FANTELLI 1982.

56 ASPd, Archivi Privati, Obizzi-Casa d'Austria d'Este, b. 777, *Autori e stima de quadri, stampe e terraglie posseduti dal fu marchese degli Obizzi a prezzi mercantili*, menzionato da TORMEN 2001, p. 245, n. 10 e trascritto limitatamente alla parte relativa i dipinti in DUGONI 2007, pp. 78-83.

57 VISCONTI 1879-1880, II, pp. 235-256, III, pp. 28-80.

58 HHS AW, *Estensisches Archiv*, n. 647, *Inventaar des Scholosses Cattajo*, reso noto da TORMEN 2001 (dove si trascrivono le cc. 50-58, relative ai disegni).

risulta inedita, priva dell'identità del compilatore, ma datata 1842 ed intitolata *Inventario o Cattalogo di tutti gli oggetti e Monumenti che esistono nella Galleria o Sala del Museo del Reale Castello di Catajo eseguito nel 1842 giusta i Venerati Comandi di S. A. R. l'Arciduca Augusto Padrone*⁵⁹. Si tratta, con ogni evidenza, di una dettagliatissima redazione preliminare allo studio delle collezioni rimaste presso il castello a firma di Celestino Cavedoni, già bibliotecario e curatore delle raccolte dei duchi di Modena. L'erudito, proprio nel 1842, pubblicava infatti una sorta di dotto *vademecum* delle antichità conservate presso il Catajo, in vista della “IV Riunione degli Scienziati Italiani in Padova nel venturo settembre”⁶⁰. Questo inedito inventario viennese, che di fatto sostituiva quello di Filippo Aurelio Visconti del 1806, si presenta di non poco interesse, anche perché viene qui adottata una nuova numerazione, che coincide con quella dei monumenti antichi descritti nella pubblicazione di Cavedoni. Quanto all'oggetto di questo capitolo, compare finalmente, presso la “Sala del Museo Profano, entro l'armadio primo”, una “Figuretta di terracotta colorita a bronzo con aquila a suoi piedi”, evidentemente la *Ebe* di Segala: la statuetta è riportata come priva del numero inventariale Visconti e le viene assegnato il nuovo numero progressivo 111. Poco oltre, segnata col numero 135, compare nel quarto compartimento una “Statua virile di terracotta colorita a bronzo mancante del braccio sinistro con cane a suoi piedi”, che non può che essere il *Meleagro* dello scultore padovano⁶¹.

5.3 Segala a Mantova

Dopo questa lunga digressione sul concorso del 1573, sul rapporto con Girolamo Campagna e sulle terrecotte di Vienna, dobbiamo per lo meno menzionare l'unico episodio che vide Segala attivo al di fuori dai confini della Serenissima, con la parentesi mantovana. Nell'ottavo decennio del Cinquecento, la residenza dei Gonzaga si stava arricchendo, grazie alla munificenza del duca Guglielmo, di una nuova ala, che comprendeva le quattro

59 HHS AW, Estensisches Archiv, n. 648.

60 CAVEDONI 1842.

61 HHS AW, Estensisches Archiv, n. 648, s. n. c., nn. 111, 135.

sale di Manto, dei Capitani, dei Marchesi e dei Duchi. Il 6 ottobre 1579, per ordine di Guglielmo, venne imposto al pittore trevigliese Orazio Gallinone di scrivere “a Vinegia al Segala, che venga a fornire la sala de Marchesi e a far le teste delli Cardinali per la galleria”⁶². Dei ritratti degli ecclesiastici, però, non sembra esserci traccia, e potrebbero non esser mai stati eseguiti. La decorazione a stucco dell'ambiente dedicato ai primi quattro marchesi di Mantova, invece, ci è pervenuta, sebbene le statue versassero al principio del Novecento in pessimo stato conservativo e nell'ambito del restauro del 1925 abbiano conosciuto estese integrazioni. In ogni modo, il rifacimento di braccia o teste, per il quale ci si era basati su vecchie fotografie, non inficia la lettura complessiva dell'ornato⁶³.

Dobbiamo a Luisa Pietrogrande lo studio più approfondito della decorazione plastica, che un tempo incorniciava e dialogava anche iconograficamente coi primi quattro teleri realizzati da Tintoretto per Guglielmo, oggi alla Alte Pinakothek di Monaco assieme ai dipinti che ornavano l'adiacente Sala dei Capitani. Il ciclo dei marchesi fu forse affidato al Robusti entro il 16 settembre 1578, completato entro il 28 marzo dell'anno successivo e consegnato personalmente a Mantova nel mese di maggio. L'esecuzione delle pitture, pertanto, precede di poco il compimento degli stucchi⁶⁴.

Non sono chiare le circostanze della chiamata di Segala, così come, dopotutto, non sono mai state spiegate in modo esaustivo neppure le ragioni della scelta di Tintoretto. Il coinvolgimento dei due artisti si cala comunque nel contesto della predilezione da parte del duca, nel secondo lustro della decade 1570, per gli artisti veneti. È già stato notato come la morte del Prefetto delle Fabbriche Giambattista Bertani nel 1576 avesse contribuito ad avviare nella città dei Gonzaga “un processo di smantellamento della tradizione giuliesca più rigida”, rappresentata da pittori locali come Lorenzo Costa il Giovane, Ippolito Andreasi o Teodoro Ghisi⁶⁵. Il duca, peraltro, era solito compiere viaggi a Venezia ed aveva soggiornato presso gli Obizzi al Cataio, la residenza di Battaglia Terme che abbiamo visto decorata entro il 1573 dallo Zelotti. Quest'ultimo, non a caso,

62 ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2608, alla data. LUZIO 1890, p. 400; *Id.* 1913, p. 35, nota 1.

63 COTTAFANI 1928-1929.

64 MONACO 2000; SYRE 2002.

65 MARINELLI 1998, p. 88.

subentrò al Bertani nel ruolo di prefetto, per il biennio dal 1576 fino alla morte nel 1578. Inoltre, già nel 1574, pur in un contesto ancora dominato da Costa il Giovane, ci si era posti alla ricerca di pittori e stuccatori veneziani per decorare la Sala di Manto⁶⁶.

Ci limitiamo a svolgere qualche riflessione sulla natura dell'intervento di Segala, che esula da un discorso più propriamente concentrato sulle vicende della scultura a Padova. Anzitutto, l'unico documento che attesti l'operato di Francesco è la stringata lettera ducale del 6 ottobre 1579. Come notava la Pietrogrande, le parole lasciano intendere che lo scultore fosse a quel tempo già noto nella città dei Gonzaga⁶⁷. La chiamata per “fornire” (ovvero “finire, completare”) la Sala dei Marchesi non autorizza però ad attribuire a Segala il progetto complessivo delle quattro pareti. Il cantiere avviato da Guglielmo Gonzaga presenta ancora molti punti interrogativi. Nell'arco di tempo che ci interessa, la direzione dei lavori passò più volte di mano e, dopo un coinvolgimento di Pirro Ligorio nel 1573, alla morte di Bertani nel 1576 il cantiere fu affidato allo Zelotti, che morì a sua volta il 28 agosto 1578. Alcuni contatti col siciliano Tommaso Laureti datano invece al febbraio 1579⁶⁸. I soggetti che Tintoretto avrebbe dovuto dipingere furono concepiti dal conte Teodoro Sangiorgio, che li comunicò al pittore in una lettera non datata, ma per la quale è stata più volte ipotizzata una cronologia precedente il 16 settembre 1578. La missiva assicura che a quel tempo l'iconografia e la disposizione delle statue in stucco poi realizzate da Segala fossero già stabilite⁶⁹.

Non ci si potrà discostare di molto dal giudizio della Pietrogrande, che individuava il modello per la scansione delle pareti nella Sala della duchessa d'Etampes a Fontainebleau⁷⁰. La distribuzione delle figure in stucco, modellate a tutto tondo e poste a pausare i grandi dipinti dell'alto fregio, non può che derivare dall'illustre esempio transalpino. Il sistema dell'ornato ha insomma un respiro internazionale: basterà ricordare che la sala francese aveva ispirato, alla

66 Per questi problemi, cfr. MARINELLI 1998.

67 PIETROGRANDE 1955.

68 MARINELLI 1998, p. 88.

69 Cfr. almeno SYRE 2002. Solo una delle statue mutò il soggetto in corso d'opera, ed il *Sinone* da porre nella parete di Gian Francesco divenne un'allegoria femminile oggi non facilmente identificabile.

70 PIETROGRANDE 1955.

metà del Cinquecento, anche l'intervento di Ponsio Jacquio nella Sala di Tobia in Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma⁷¹. La scelta del modello, che ovviamente non dipende dal bagaglio culturale di Segala, andrà forse letta sullo sfondo delle posizioni assunte a quel tempo dalla corte di Mantova. Nell'agosto 1574, il Palazzo Ducale aveva infatti ospitato, proprio nella nuova ala guglielmina, il re Enrico III⁷².

I sette busti superstiti delle coppie marchionali⁷³ risultano deludenti in confronto al pressoché contemporaneo busto in pietra di Tiberio Deciani (fig. 221). Più interessanti sono allora le otto statue allegoriche maggiori del naturale (fig. 209) e le altrettante *Vittorie* (fig. 216) poste agli angoli delle pareti. È stato giustamente proposto un rinvio agli stucchi del Bombarda nella Sala delle Quattro Porte a Palazzo Ducale a Venezia, pubblicati nel 1576, anche per la libertà con cui le figure si muovono nello spazio⁷⁴. La *Carità verso i nipoti* nella parete di Federico, inoltre, evoca la figura di identico soggetto che nel duomo di Vicenza corona il monumento Gualdo di Alessandro Vittoria, datato 1574⁷⁵. Ma, ancora una volta, l'eloquenza e la teatralità delle pose lasciano pensare al dialogo intessuto col collega ed amico Campagna, ormai consacrato come scultore di riferimento per Padova. La mimica delle *Vittorie* (fig. 216) trova riscontro nella posa dell'*Arcangelo Gabriele* (fig. 217), che il veronese modellò nel medesimo materiale per la chiesa di San Sebastiano a Venezia nel 1582, a solo tre anni dall'intervento di Segala per i Gonzaga⁷⁶.

Secondo Luisa Pietrogrande, la decorazione della Sala dei Marchesi avrebbe preso avvio nel 1578 per poi interrompersi col rientro di Segala a Padova, in occasione del concorso del 24 luglio 1579 per il nuovo altare maggiore del Santo. I lavori sarebbero ricominciati poco dopo, con la chiamata del 6 ottobre successivo per condurre a termine la sala⁷⁷. Francesco è in effetti attestato nella

71 Cfr. almeno DE JONG 1992.

72 Cfr. ad esempio BRUNETTI 2005.

73 Com'è noto, nel corso dei restauri degli anni Venti, il busto di Isabella d'Este venne eseguito *ex novo* da Clinio Lorenzetti, sulla base di un disegno del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi nel quale Alessandro Luzio identificava la marchesa. Cfr. BONOLDI 2002-2003, pp. 15, 21.

74 BACCHI 1999, p. 389.

75 BINOTTO 1999, pp. 174-175; MARINELLI 1999, p. 136.

76 Cfr. almeno TIMOFIEWITSCH 1978, pp. 244-245, cat. 5.

77 PIETROGRANDE 1959.

città universitaria il 13 aprile 1577, mentre mancano documenti per l'anno successivo. Il busto di Tiberio Deciani (fig. 221) fu però eseguito fra l'autunno 1578, quando il giurista fu insignito dei cavalierati di San Giorgio e di San Marco, ed il 1 settembre 1579, data in cui la scultura viene citata nel testamento del professore⁷⁸: è dunque molto probabile la presenza di Francesco a Padova per una parte di questo intervallo. Secondo un documento oggi perduto, infine, Segala ricomparirebbe nella città natale nel 1580⁷⁹. Il soggiorno presso i Gonzaga, pertanto, dovette essere davvero fugace.

Anche per questo motivo, i tentativi di ampliare il catalogo mantovano dell'artista si sono rivelati vani. Il busto all'antica del cosiddetto *Pertinace*, nella Galleria della Mostra, reca senza dubbio caratteri veneti, a riprova della fortuna delle maestranze lagunari nella Mantova di Guglielmo, ma mancano elementi per sostenere l'autografia di Segala⁸⁰. I due angeli in terracotta attribuiti da Leandro Ozzola, sempre in Palazzo Ducale, sono dal canto loro più tardi e paiono riconducibili ad un artista di cultura bavarese attivo sotto la direzione di Antonio Maria Viani alla fine del Cinquecento⁸¹. D'altro canto, anche gli stucchi della Sala dei Capitani, accostati a Segala dalla Pietrogrande, sembrano profondamente diversi da quelli della Sala dei Marchesi, sebbene accompagnassero a loro volta quattro tele di Tintoretto⁸². In questo caso, tuttavia, i rifacimenti condotti durante i restauri del primo Novecento sono tali da inficiare una piana valutazione dell'opera.

5.4 Segala architetto: un foglio per il concorso del 1579

Per occuparsi del secondo tempo di Segala, in una fase in cui Campagna è ormai l'artista prediletto dell'Arca, conviene allora tornare a Padova. L'opera cruciale per riflettere sulla sua produzione verso il 1580 è il monumento di Tiberio Deciani (figg. 212, 220, 221), allestito nella chiesa dei Carmini⁸³. La

78 Cfr. scheda 8.23.

79 PIETROGRANDE 1961, p. 29, nota 1.

80 ROSSI M. 1999², p. 242.

81 OZZOLA 1951, p. 37, nr. 71; DIEMER 2004, I, p. 335.

82 PIETROGRANDE 1955, p. 119.

83 Cfr. scheda 8.23.

commissione si sposa bene con le frequentazioni vantate da Francesco in occasione del concorso del 1573, quando Segala raccontò d'aver operato nello “studio del patriarca d'Aquileia”⁸⁴. Deciani, infatti, era stato l'avvocato di Giovanni Grimani, quando quest'ultimo venne accusato d'eresia nel 1562. Nel 1579, inoltre, il giurista udinese dedicava all'ecclesiastico l'edizione dei suoi tre libri dei *Responsa*⁸⁵. Nel testamento, rogato il primo settembre dello stesso anno, Tiberio cita inoltre i “tazoni d'argento numero 4, quali mi donò il reverendissimo patriarca d'Aquilegia”⁸⁶. Segala, pertanto, era un artista caro sia al Deciani sia al Grimani, lasciando intravedere un ambito di committenza comune ai due personaggi.

Nel sue ultime volontà, Deciani diede anche precise disposizioni in merito alla tomba (fig. 220), della quale viene espressamente incaricato Francesco:

“Il corpo mio, morendo io in Padoa o sul Padoano, sia sepolito ne la chiesa delli Carmini di Padoa, in la sepoltura già consignatami per quelli reverendi padri di quella chiesa, quel è la prima da pe' de l'altar grande della Madonna. Et sia fatta la sepoltura secondo lo ordine et instrutio mia, qual sa messer Francesco Sigala scoltore, qual ha fatto il mio ritratto di marmo et del qual è pagato”⁸⁷.

Il professore, pertanto, s'era già fatto ritrarre (fig. 221), aveva già scelto il luogo della sepoltura ed aveva concordato con l'artista di fiducia l'assetto della tomba. Tutto questo dimostra che Segala avesse una certa dimestichezza con la progettazione architettonica. A confermarlo, dopotutto, è la presenza di “cinquanta quatro libri diversi in quarto et in ottavo, compreso uno in foglio intutolato Andrea Paladio *Di Architettura* et altri sei d'architettura anco essi”, rinvenuti fra i beni di Francesco il giorno dopo la sua morte, il 15 maggio 1592⁸⁸. La consistenza numerica della biblioteca è relativamente modesta, se paragonata ai trecento libri posseduti da Pompeo Leoni o, per rimanere in area veneta, ai centoquarantasei che si trovavano nella casa dell'architetto Giovanni

84 ASPd, Notarile, b. 2501, c. 97; SARTORI 1983, p. 354, nr. 321.

85 DECIANI 1579; CAVINA 2004.

86 Per il collezionismo di Tiberio Deciani, cfr. ora FURLAN 2007, pp. 25-52. Per il passo nel testamento, cfr. ASPd, Notarile, b. 835, c. 192r.

87 ASPd, Notarile, b. 835, c. 190r

88 ASPd, Notarile, Notaio Giacomo de Negri, b. 4295bis, c. 79r; PIETROGRANDE 1961, pp. 56-58, doc. III.

Antonio Rusconi⁸⁹. In ogni modo, si tratta di un dato importante per almeno due ragioni: pur in mancanza per ora di un inventario analitico, in grado di fare chiarezza sugli specifici interessi dell'artista, il possesso di una piccola biblioteca conferma lo stato sociale di Segala, figlio di un procuratore legale, sposatosi in prime nozze con la figlia di un retore e quindi con una Contarini, nonché apprezzato da committenti colti come Alvise Cornaro o gli stessi Deciani e Grimani. Per quanto concerne invece la presenza dei libri d'architettura, vale la pena di ricordare che Francesco firmò con la doppia qualifica di "scultore et architetto" il suo *Libro de laberinti*. Quest'opera incisoria a carattere ludico si addice ad un artista caro al Cornaro, già mecenate di Ruzante e del Minio più giocoso descritto a suo tempo da Tomitano⁹⁰.

Consideriamo allora l'architettura del monumento Deciani (fig. 220), che per le proporzioni grandiose, per la bicromia delle statue in pietra gallina su una struttura in pietra di Nanto e per la presenza di figure allegoriche a tutto tondo, grandi più del naturale, è abbastanza atipica nel contesto padovano. Un possibile precedente, ma solo tipologico e limitato ai tre elementi appena ricordati, potrebbe allora essere la tomba ammannatiana di Marco Mantova Benavides (fig. 30), che non a caso fu prima maestro e quindi collega ed amico di Deciani⁹¹.

L'architettura del sepolcro, concepita da Segala entro il settembre 1579, può portare un raggio di luce sulla partecipazione dell'artista alla gara per il nuovo altare maggiore del Santo, svolta il 24 luglio dello stesso anno. Si è già visto nel capitolo precedente come il vincitore della tenzone sia stato ancora una volta Campagna, ma in questo caso solo al ballottaggio, dal momento che il veronese e Segala erano stati giudicati a pari merito dopo aver vinto la concorrenza di Alessandro Vittoria e di Cesare Franco. Al contrario dei concorsi del 1565 e del 1574, purtroppo, non ci sono però pervenute le lettere con cui i quattro partecipanti si presentarono alla sfida. Negli atti concorsuali è infatti riportato con chiarezza che "fu restituita la sua scrittura e il disegno" a ciascun

89 CELLAURO 2001.

90 Per il rarissimo libro, cfr. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codices Urbinae Latini, nr. 1395. Per le facezie di Tiziano Minio, cfr. TOMITANO 1546, pp. 437-439; MANCINI 1996-1997, pp. 215-216.

91 Cfr. scheda 8.23.

concorrente sconfitto⁹². L'unico progetto di cui si conservi memoria verbale è infatti quello poi realizzato da Campagna, associatosi con Franco entro il novembre 1579.

Conviene allora portare l'attenzione su di un grande foglio del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 218), inserito all'epoca della catalogazione di Ferri nella cartella di Giovanni Antonio Dosio⁹³. Già negli anni Trenta del Novecento, Raffaele Niccoli s'era reso conto di avere di fronte un progetto cinquecentesco per l'altare maggiore del Santo, dimostrando l'impossibilità di un'attribuzione all'architetto di San Gimignano e suggerendo il nome di Campagna⁹⁴. Ma anche la paternità del veronese appare insostenibile, per via della radicale differenza fra il disegno e l'altare che venne poi eseguito. Cerchiamo allora di ripartire dall'imboccata di Guidaldi, che per questo foglio pensava ad “uno degli altri partecipanti al concorso del 1579”⁹⁵. Il grande formato e la perizia esecutiva assicurano dal canto loro che il progetto fosse davvero fra quelli presentati alla giuria e quindi riconsegnato all'artista dopo il verdetto.

Sulla carta, si riconoscono gran parte degli elementi plastici dell'altare di Donatello. Al centro dell'ancona figurano, disposte su due registri, le sette statue bronzee quattrocentesche, per quanto ritratte in maniera assai libera. Sono allineati nell'ordine inferiore *Santa Giustina*, *San Prosdocimo*, *San Daniele* ed una santa non meglio precisata, che reca un libro in mano e che a sorpresa prende il posto del *San Ludovico di Tolosa*. In quello superiore troviamo invece gli altrettanto fantasiosi *San Francesco* e *Sant'Antonio* ad affiancare una *Madonna* di gusto pienamente cinquecentesco. I cherubini, che da dodici diventano quattordici, sono disposti in verticale lungo gli intercolumni e sulle lesene, mentre sullo zoccolo trovano posto i quattro rilievi bronzei coi miracoli di Sant'Antonio, gli unici elementi schizzati in modo abbastanza fedele. I *Simboli degli Evangelisti* sono chiamati ad adornare i plinti assieme alla *Pietà*, che si sdoppia e che prevede due croci in luogo degli angioletti originari.

92 ASPd, Notarile, b. 2501, c. 475.

93 Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, 3206, sorp. 129440/9351; Il foglio misura 554 x 512 mm. FERRI 1885, pp. 19, 25.

94 NICCOLI 1932.

95 GUIDALDI 1932, p. 257. Per la bibliografia più recente su questo disegno, cfr. SCHRÖTELER 1976, pp. 25-47; MARTIN S. 1998¹, pp. 268-269, nota 11.

All'appello manca solo la *Deposizione* lapidea, forse destinata al retro della struttura. L'autore di questo disegno si offriva invece di eseguire *ex novo* undici statue a tutto tondo, allineate sulla trabeazione e molto probabilmente da eseguire in pietra o stucco: l'inchiostro ocra le distingue dai bronzi di Donatello, coloriti in bruno. Se ne evince peraltro che anche il nuovo tabernacolo sarebbe stato fuso nel nobile metallo. Fra i soggetti di queste statue, ritratte in modo piuttosto generico, è possibile riconoscere con sicurezza il solo *Redentore*, alla cui destra sono forse *Giuditta* accompagnata dalla fantesca. Di nuova fattura ed in pietra sarebbero stati anche gli angeli sui pennacchi ed i putti con una ghirlanda, collocati al centro del timpano.

Quanto alla paternità del foglio, possiamo scartare il nome di Vittoria, poiché il progetto non palesa assonanze con gli altari concepiti dal maestro trentino a Venezia⁹⁶. Il caso di Cesare Franco, invece, si presenta più complesso, in quanto risulta ancora difficile mettere a fuoco la cifra stilistica del tagliapietra padovano. Solo pochi mesi prima del concorso, Franco era stato infatti chiamato ad eseguire l'altare del Sacramento nella chiesa veneziana di San Zulian, su progetto di Giovanni Antonio Rusconi⁹⁷; nel 1583, invece, Cesare apponeva la sua firma su un altare oggi nella chiesa gesuita di Nešviž in Bielorussia, commissionato da Krystof Radziwiłł ed ispirato all'altare del Sacro Cuore di Pellegrino Tibaldi in San Fedele a Milano⁹⁸. Si tratta insomma di due opere molto diverse fra loro, il cui disegno in nessun caso spetta all'esecutore.

Se ci concentriamo allora sulla struttura timpanata al centro del foglio, emergono forti assonanze col monumento Deciani (figg. 219-220), che sappiamo progettato da Segala entro il settembre 1579 e quindi al tempo del concorso per il nuovo altare del Santo. Sui pennacchi dell'ancona trovano posto, nel foglio fiorentino come sulla tomba padovana, due figure alate, che nel primo caso si traducono in angeli con tromba mentre nel secondo assumono le sembianze della *Vittoria*. Ancora una volta viene inserita una modanatura per ripartire in due piani orizzontali l'ancona dal profilo centinato. Il frontone triangolare dell'altare, infine, è abitato da una coppia di spiritelli che reggono

96 Per Vittoria architetto, tema in larga parte ancora da approfondire, cfr. almeno OLIVATO 1999.

97 MASON RINALDI 1975-1976, p. 450; MARTIN S. 1998², pp. 247-253, cat. 20.

98 BERNATOWICZ 1992.

una ghirlanda, proprio come ai Carmini, dove i putti esibiscono invece lo scudo di casa Deciani. Infine, non sembra casuale che gli unici elementi dell'altare donatelliano riportati con una certa fedeltà sulla carta siano i quattro *Miracoli di Sant'Antonio*, dei quali Francesco possedeva il calco⁹⁹. Il foglio degli Uffizi sembra quindi l'unica prova grafica di Segala, un'acquisizione tanto più preziosa alla luce della penuria di disegni degli scultori veneti del Cinquecento¹⁰⁰.

Da un punto di vista linguistico, lo sviluppo in orizzontale dell'architettura appare una soluzione originale nel quadro dell'altaristica veneta del tempo. La tripartizione del prospetto così come l'aggetto della sezione mediana sembrano portati palladiani, da leggere sullo sfondo della presenza nella casa dello scultore di un'edizione dei *Quattro libri di architettura*. La stessa idea di allargare la struttura con un colonnato lascia pensare ad una riflessione sulle tavole del trattato palladiano, come ad esempio il progetto per villa Repeta a Campiglia dei Berici o, per la presenza delle statue che svettano sopra la trabeazione, l'atrio corinzio del convento della Carità a Venezia¹⁰¹.

5.5 Un nuovo ritratto in terracotta e tre busti pseudo-antichi

Passiamo ora dall'architettura all'apparato plastico del monumento Deciani, concentrandoci in special modo sulla presenza del busto (fig. 221), siglato dallo scultore e documentato dal testamento del *sitter*. Il ruolo di ritrattista dei dotti della città universitaria è confermato a Segala anche dai beni inventariati nello studio di Francesco dopo la sua morte, nel 1592. Troviamo “tre retratti de magnifico Speron Speroni in marmo non finiti”, nonché “doi retratti de creda, uno de magnifico Speron Speroni, l'altro del quondam signor Alberto de Conti et cinque teste similmente de creda diverse, con una maschera de cera et testa de magnifico Speron predetto”¹⁰². Il legame dovette quindi essere particolarmente saldo non solo con Deciani, titolare della prima cattedra di

99 ASPd, Notarile, Notaio Giacomo de Negri, b. 4295bis, c. 72r. Per il documento, cfr.

PIETROGRANDE 1961, pp. 56-58, doc. III.

100 Sull'argomento, cfr. ad esempio BOUCHER 1991, I, p. 157.

101 PALLADIO 1570, II, pp. 29, 61.

102 ASPd, Notarile, Notaio Giacomo de Negri, b. 4295bis, c. 87r-v; PIETROGRANDE 1961, pp. 56-58, doc. III.

diritto civile, ma anche con la famiglia del celebre filosofo e letterato padovano, dal momento che Alberto Conti altri non è che il suocero di Speroni, come lui morto nel 1588¹⁰³.

Come si argomenta più estesamente nel prossimo capitolo, almeno una delle effigi marmoree non condotte a termine, con le sembianze dell'autore della *Canace*, andrà identificata non con quella sulla tomba speroniana in duomo, firmata da Girolamo Paliari, ma con quella siglata da Marcantonio de Surdis in Palazzo della Ragione (fig. 251). La lavorazione di questo busto, comunque, dovette spettare in massima parte all'allievo dello Zoppo, poiché in esso non si palesano assonanze con la maniera di Segala¹⁰⁴. La bottega del nostro artista, inoltre, custodiva altri busti in terracotta, fra cui un autoritratto e l'effigie di una figlia, nonché "tre teste" non meglio identificate. Ci troviamo ancora una volta, insomma, a dover fare i conti per Segala con la scultura fittile. Non sembra comunque credibile, ad esempio, l'attribuzione del ritratto di un cavaliere di Santiago alla National Gallery di Washington, già estromesso dalle opere del padovano da Thomas Martin. La conduzione del panneggio di quest'opera risulta infatti troppo piatta rispetto al ritratto Deciani¹⁰⁵. Abbiamo già visto come Francesco sia stato, nella prima metà del Novecento, una sorta di nome-contenitore nel quale far confluire busti accomunati soprattutto dall'impiego dell'argilla, ma che appaiono oggi difforni per stile. La riscoperta di Segala ritrattista passò infatti attraverso la pubblicazione del presunto modello fittile del busto Deciani (figg. 223-224), oggi presso il Museo di Udine, che sembra in realtà eseguito nel XIX secolo e a partire dalla scultura lapidea della chiesa padovana¹⁰⁶. In attesa di indagini scientifiche sulla terracotta udinese, si possono evidenziare alcune anomalie come la pesante verniciatura ocre, l'assenza del peduccio ed il retro scavato in maniera piuttosto insolita per un busto cinquecentesco. L'opera, dopotutto, compare solo a partire dall'Ottocento nella raccolta dell'erudito friulano Giovanni Battista del Negro, che donò le proprie opere al museo udinese¹⁰⁷.

103Cfr. scheda 8.37, 8.38.

104Cfr. capitolo 6.3.1.

105Attribuito a Segala da PIETROGRANDE (1961, pp. 40-41) ed indirizzato da MARTIN T. (1998, p. 159) verso Jacopo Albarelli, allievo di Palma il Giovane.

106BACCHI 1999¹, p. 391.

107FURLAN 2007, p. 33.

Quanto invece al ritratto Deciani di Padova, Segala rivela un buon grado di originalità. Nella severa concentrazione del volto, nell'energica monumentalità e nell'esaltazione del rango dell'effigiato, mediante l'ostentazione della collana onorifica, si può avvertire una eco della ritrattistica di Tiziano. L'energico piglio con cui il giurista ruota la testa non sembra concettualmente troppo diverso dall'incombere solenne dell'Aretino nel famoso ritratto alla Palatina di Firenze (fig. 222), dove il robone si apre in modo analogo per esibire una vistosa catena d'oro. L'interesse di Segala per il Vecellio, dopotutto, è attestato anche dalla già ricordata *Maddalena* in terracotta per i padri di Santa Giustina, che deriva dal celebre e fortunato prototipo tizianesco (figg. 173-174).

A conferma dell'autonomia di Segala, va notato il taglio arrotondato della terminazione, profondamente diverso dal profilo sagomato a diamante delle effigi qui accorpate attorno allo Zoppo, che si attengono semmai al prototipo del Bonamico di Cattaneo. L'impaginazione del busto Deciani conferisce solennità e potenza all'immagine del settantenne professore. Tipica di Segala è anche la resa cesellata della capigliatura, descritta mediante brevi incisioni curvilinee, che un esame ravvicinato rivela anche sul contemporaneo ritrattino in cera dipinta del duca del Tirolo Ferdinando, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna e a sua volta firmato¹⁰⁸.

L'andamento della terminazione ed il vibrante panneggio del ritratto Deciani contribuiscono a ricondurre a Segala un nucleo di quattro busti in terracotta e bronzo, solo di recente apparsi nella letteratura, ancora in cerca di un convincente riferimento attributivo e che per la loro qualità possono risarcire il ruolo di Segala ritrattista. Ai fini del nostro discorso, il monumento del giurista udinese è prezioso anche per la presenza dell'*Equità* e della *Virtù*, maggiori del naturale, nonché delle due *Vittorie* rilevate sui pennacchi, che con le loro vesti

¹⁰⁸Cfr. almeno SCHLOSSER 1910-1911; PIETROGRANDE 1961, p. 32-34; F. KIRCHWGER, in *Geschichte* 2003, p. 591, cat. 335. Il marcato aggetto del ritratto asburgico porta ad estromettere dal catalogo di Segala non solo la pittorica *Leda e il cigno*, parimenti in cera colorata, custodita nel museo viennese (inv. nr. KK 3067) e già messa in dubbio da PIETROGRANDE (1961, p. 34), ma anche tre ritratti accostati allo scultore padovano dalla medesima studiosa. Si tratta dei numeri di inventario E.Cl. 22282, E.Cl. 22289 e E.Cl. 22290, che PIETROGRANDE (1961, pp. 35-36) sapeva al Musée National du Moyen Age de Cluny a Parigi e che oggi si trovano al Musée National de la Renaissance di Ecouen. Di recente è stato accostato dubitativamente a Segala pure un ritratto di Tiziano in cera colorata, opera che tuttavia non ho avuto modo di esaminare di persona. Cfr. EVANS in EDIMBURGO 2004, p. 368, cat. 202.

sbattute dal vento e solcate da profonde incisioni contribuiscono a rendere più riconoscibile lo stile maturo di Segala.

Avviamo questa carrellata con un poco noto ritratto femminile in terracotta bronzata (fig. 225), custodito presso il Musée Jacquemart-André di Chaalis-Fontaine. A quanto mi consta, la pregevole scultura viene citata nella letteratura recente solo in una nota di Thomas Martin, che evidenzia assonanze con un busto femminile d'identico materiale della National Gallery di Washington, espunto dal catalogo di Alessandro Vittoria¹⁰⁹. A ben vedere, però, il ritratto francese appare di qualità superiore e si distingue per la maggiore definizione dei dettagli. I coniugi Jacquemart-André comprarono l'opera a Venezia, presso l'antiquario Carrer per la somma di 500 franchi¹¹⁰. Il legame con la Laguna è suggerito anche dall'acconciatura dell'effigiata, confrontabile, ad esempio, con la ritrattistica femminile di Domenico Tintoretto o di Palma il Giovane¹¹¹. Potremmo insomma trovarci di fronte ad una donna del patriziato lagunare: il busto va fatto cadere nell'attività veneziana dell'artista.

Alcune soluzioni morfologiche concorrono a loro volta a collocare l'effigie in Laguna anziché a Padova. Questo tipo di peduccio a volute affrontate, ad esempio, risulta raro nella città universitaria, mentre è comune nel catalogo di Vittoria o di Giulio Del Moro¹¹². Una visione posteriore, inoltre, rivela un robusto contrafforte che si origina dalla base e sostiene la testa, secondo uno schema che troviamo anche nei busti fittili dello stesso Vittoria e che si differenzia invece dal verso del cosiddetto Forzadura dello Zoppo¹¹³. Un esame ravvicinato mette in luce un alto grado di finitura delle superfici, specie nell'arricciarsi della chioma, che dà quasi l'impressione dell'argilla bagnata; descritto con cura è persino il velo posato sulla parte posteriore del capo. Tutto questo suggerisce

109MARTIN T. 2001, p. 48, nota 42. Il busto femminile, giudicato di un'esponente della famiglia Zorzi, è stato giustamente negato allo scultore trentino già da MARTIN 1998, pur in presenza di una firma vittoriesca sulla terminazione. L'attribuzione a Vittoria viene tuttavia ribadita in LEWIS 1997.

110Chaalis Fontaine, numéro fichier inventaire 337.

111Si citano, a titolo d'esempio, per Domenico Tintoretto il *Ritratto* del Prado (inv. 385) e, per Palma, il *Ritratto di giovinetta* in collezione privata (MASON RINALDI 1984, p. 106, cat. 246).

112Per Vittoria si veda, a titolo d'esempio, il busto del doge Nicolò da Ponte al Seminario Patriarcale di Venezia. Cfr. MARTIN T. 1998, pp. 122-123, cat. 19. Per le basi ed i peducci di Vittoria, cfr. AVERY 2007¹. Per Giulio Del Moro, si veda il busto di Paresano Paresani in San Fantin e l'esemplare del Musée Jacquemart-André, per i quali cfr. almeno BACCHI 2000, fig. 73 e MARTIN T. 1993².

113Cfr. scheda 10.6.

che la terracotta non sia preliminare alla trasposizione in marmo, ma sia al contrario lo stadio ultimo della produzione artistica. L'effigie, inoltre, risulta pensata per una visione ravvicinata e su tre lati, presumibilmente all'interno di un palazzo nobiliare e con una collocazione non troppo distante dal punto di vista dell'osservatore.

Malgrado la sua pregevole qualità, il busto è finora rimasto a margine degli studi e nell'inventario del museo viene riferito, in modo solo dubitativo, a Tiziano Aspetti¹¹⁴. Il ritratto può invece trovare posto nel catalogo di Segala in date prossime al busto Deciani (fig. 221), cui si apparenta per l'ampio taglio tondeggiante della terminazione. In favore del nostro scultore depone anche un confronto tra il volto della donna e quello della *Santa Caterina d'Alessandria*, modellata per i benedettini di Santa Giustina (fig. 227). Per quanto appartenente ad un momento più antico dell'attività di Francesco, il patetico viso della martire presenta gli stessi grandi occhi bombati racchiusi da soffici palpebre ed una bocca cordiforme fra guance pingui.

Si può portare l'attenzione anche sul peculiare panneggio, steso in creste dal forte aggetto, che troveremo nell'*Abbondanza* marmorea di Palazzo Ducale a Venezia (figg. 226, 235), firmata. In entrambe le sculture, l'orlo della veste è come strizzato in un motivo a torciglione, che sul busto fa pensare ad uno studio della ritrattistica femminile d'età antonina. L'andamento del panneggio evoca infatti la Faustina maggiore di tipo capitolino, che poteva essere nota a Segala nell'esemplare conservato oggi come allora a Mantova, sul quale torneremo. Tale assonanza con un busto romano offre il destro anche per considerare l'attività di Segala nel campo del busto pseudo-antico.

A differenza del più anziano concittadino Zoppo, il cui nome è da tempo associato alle effigi liviane di Padova e del Museo di Varsavia, Segala non è mai stato considerato come autore di effigi pseudo-antiche. La sua abilità in questo campo, tuttavia, poggia su prove documentarie. In una lettera del 12 ottobre 1567, l'agente fiammingo Niccolò Stoppio informava Johann Jakob Fugger che il collega Jacopo Strada aveva appena acquistato nove busti all'antica, eseguiti circa dieci anni prima "d'uno detto Segale, un Baptista Lecco,

¹¹⁴Chaalis Fontaine, numéro fichier inventaire 337.

et uno Augustin Zoppo in Padua”¹¹⁵. Fin dagli esordi, pertanto, anche Segala aveva realizzato sculture ispirate ai modelli della classicità. Non è da escludere che rientrassero in tale filone anche le misteriose “opere” vantate da Francesco presso lo “studio dell'illustrissimo patriarcha d'Aquileia”, creatore di una delle più impressionanti raccolte antiquarie in Laguna.

Vanno attribuiti a Segala due pregevoli busti bronzei di Faustina maggiore (figg. 229, 232), il cui prototipo antico abbiamo evocato per il ritratto femminile di Chaalis-Fontaine (fig. 225). La prima effigie si conserva nella collezione Etro (fig. 229), dove è giunta dal mercato inglese, ed ha fatto il suo ingresso nella letteratura solo un decennio fa, quando fu esibita ad Atene. In quella circostanza, Mina Gregori collocava la fusione in area veneta e poneva correttamente l'attenzione su una scultura d'identica foggia nelle raccolte di Palazzo Madama a Torino (fig. 232), più piccola di solo due centimetri rispetto al bronzo Etro¹¹⁶. Problematica, tuttavia, è la provenienza della scultura torinese, che non compare nell'inventario delle raccolte sabaude del 1631. Tale silenzio deve aver contribuito all'equivoco per cui, nelle schede relative, il busto è stato considerato dapprima opera francese e poi veneta della seconda metà del XVII secolo¹¹⁷. Non c'è dubbio, tuttavia, che tanto il bronzo Etro quanto quello di Palazzo Madama si collochino nel secondo Cinquecento ed entro i confini della Serenissima. In tempi più recenti, è tornata sulla prima Faustina Victoria J. Avery, cui va il merito d'aver avvicinato l'opera al contesto padovano. La studiosa ha infatti proposto un'attribuzione a Cattaneo, senza tuttavia scartare il nome dello Zoppo¹¹⁸. È pur vero che un identico peduccio a volute divergenti compare sia in un busto londinese attribuito allo Zoppo (fig. 113) sia nel Bonamico di Cattaneo (fig. 38)¹¹⁹; ed è anche vero che il volto aggraziato dell'imperatrice è nel solco delle allegorie femminili intagliate dal carrarese sulla

115München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Lib. Ant. 2, fol. 106r-v; *Antiquarium* 1987, I, p. 462, nr. 86. Citata solo a proposito dello Zoppo da MARTIN T. 1998, p. 17; BODON 2005, pp. 147-148

116GREGORI in ATENE 2003-2004, pp. 550-551, cat. XVII.15

117Giudicata inizialmente opera di uno scultore francese del pieno Seicento (MALLÉ 1965, p. 290), nella scheda di Alessandra GUERRINI (in TORINO 1989, pp. 131-134, cat. 143) il busto viene giustamente portato in ambito veneto, mantenendo però una cronologia al terzo quarto del XVII secolo.

118AVERY V. J. 2007², pp. 104-105 e nota 129.

119Cfr. schede 10-3, 8.8.

tomba Fregoso in Sant'Anastasia a Verona (fig. 172)¹²⁰. Tuttavia, è col Segala maturo che possiamo istituire i confronti più pertinenti. Le due Faustine sono, nella parte inferiore del busto, del tutto simili al ritratto di Chaalis-Fontaine più sopra discusso. Possiamo dunque proporre i medesimi confronti stilistici, specie per la fitta marezzatura di pieghe che troviamo sia nelle *Vittorie* sul monumento Deciani (fig. 233) sia nell'*Abbondanza* di Palazzo Ducale a Venezia (figg. 226, 235). Col marmo della Scala d'Oro, peraltro, si riscontrano significative assonanze anche nella resa del volto.

Nell'ancora scarna letteratura sui due bronzi, l'identificazione con Faustina maggiore viene sempre pronunciata con qualche riserva, anche perché queste effigi non riprendono con precisione uno specifico prototipo antico. Gli antiquari del XVI secolo, tuttavia, non avrebbero esitato nel riconoscere in tali opere il volto della moglie di Antonino Pio, specie per il crocchio dei capelli raccolti sulla parte posteriore del capo¹²¹. Ci troviamo insomma nel campo delle libere creazioni cinquecentesche ispirate ai modelli della classicità, ambito che comprende anche le teste in gesso appartenute a Mantova Benavides (figg. 98, 188, 190), il ritratto di Tito Livio fuso dallo Zoppo per Alessandro Maggi (fig. 96) o i tanti busti realizzati in bronzo ed in marmo da Simone Bianco per i suoi committenti veneziani¹²². Non è da escludere che Segala abbia elaborato la sua Faustina a partire da un profilo monetale, anche perché il suo patrono Deciani è più volte ricordato da Enea Vico come brillante collezionista di conii antichi¹²³; né ci stupiremmo di trovare fra i cinquantaquattro libri posseduti dallo scultore almeno un trattato numismatico. Ma è più probabile che Francesco abbia preso le mosse da un modello tridimensionale: il confronto con un ritratto femminile della metà del II secolo d.C. (fig. 230), oggi alla Villa Getty di Malibu, dimostra quanto lo scultore intendesse conferire al bronzo l'aspetto di un busto d'età antonina, spingendosi ad emularne l'impaginazione e l'andamento della veste¹²⁴. Per altro verso, sappiamo che una testa di Faustina circolava nelle

120Per il monumento Fregoso, cfr. almeno ROSSI M. 1995, pp. 104-112; DEANGELIS 1997. Per la 'grazia' nella maniera di Cattaneo, cfr. ROSSI M. 2004, p. 430

121Per questo aspetto, cfr. almeno COLLARETA 2008.

122Cfr. almeno MELLER 1977; SCHLEGEL 1979; LUCHS 1995, pp. 103-114; KRYZA-GERSCH 2013.

123Cfr. per il collezionismo numismatico di Deciani, cfr. ora FURLAN 2007, p. 30 (con bibliografia precedente).

124Databile al 150-160 d. C. Malibu, J. Paul Getty Museum at the Getty Villa, inv. nr. 83.AA.44.

botteghe di Padova ed era presente nello studio dello Zoppo¹²⁵. L'esperienza mantovana, documentata al 1579, aveva inoltre permesso a Segala d'ammirare la Faustina minore già appartenuta ad Andrea Mantegna (fig. 231), poi pervenuta alla marchesa Isabella d'Este, confluita nelle raccolte marchionali e quindi approdata a Londra; nonché la Faustina maggiore, tutt'ora nella città dei Gonzaga, ed il bronzo cinquecentesco che da lei deriva, oggi al Louvre¹²⁶.

La Faustina Etro (fig. 229) e quella di Torino (fig. 232) appaiono interessanti anche perché sono due busti all'antica fusi da un unico modello. Il caso appare insomma analogo, ad esempio, al *Bruto* di Ludovico Lombardo studiato da Antonia Böstrom e conosciuto in almeno cinque esemplari, oggi sparsi su due continenti¹²⁷. Il busto torinese sembra più finemente cesellato rispetto a quello Etro, ma non c'è motivo di considerare autografa soltanto la prima scultura, declassando la seconda a getto posteriore. Rispetto a questi due bronzi appare invece leggermente inferiore da un punto di vista qualitativo, ancorché sia del tutto pertinente per stile, un terzo busto all'antica di identico materiale (fig. 234), entrato nel 1986 al Musée Calvet di Avignone grazie al lascito di Marcel Puech¹²⁸. Anche questa scultura, che sulla base di comunicazioni orali del primo proprietario sappiamo acquistata a Saragozza, è entrata nella letteratura relativamente tardi, raggiungendo una certa visibilità in occasione della mostra di Atene del 2003-2004, dove venne esposta al fianco della Faustina Etro. Il busto è stato inizialmente letto sullo sfondo della tradizione mantovana dell'Antico, con una conseguente cronologia entro la prima metà del Cinquecento ed una generica provenienza dall'Italia settentrionale¹²⁹. A questa ipotesi ha creduto in un primo tempo anche Chrysa Damianaki, che poi è tornata brevemente sull'opera, localizzandola in modo più convincente in area veneta e proponendo in modo dubitativo un confronto con la *Carità* di Tiziano Aspetti, fusa per il Santo fra 1593 e 1594¹³⁰.

Con negli occhi i busti fin qui esaminati, possiamo riallacciare anche

125ASPd, Notarile, b. 4067, c. 217r-v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 306; BODON 2005, pp. 148-149.

126Cfr. almeno RAUSA in MANTOVA 2006, pp. 416-417, catt. 73, 73cfr.

127BÖSTROM 2003.

128FOISSY-AUFRÈRE 1995, pp. 150-151, 237.

129MALGOUYRES-SÉNÉCHAL 1998, p. 112, cat. XLIX.

130DAMIANAKI in ATENE 2003-2004, I, pp. 551-552, cat. XVII.15; EAD. 2007, pp. 177, 181 nota 44.

quest'opera a Segala. Sebbene il bronzo di Avignone ci sia giunto privo del peduccio, il profilo tondeggiante della terminazione appare in linea col ritratto Deciani, la morfologia del volto ricorda la *Carità* della Scala d'Oro in Palazzo Ducale a Venezia (fig. 235) e lo schema del panneggio appare sovrapponibile alle Faustine in bronzo ed al ritratto fittile di Chaalis-Fontaine. Non si può tacere, però, quanto rispetto a queste ultime tre opere il busto già Puech presenti pieghe meno rilevate, nonché una resa più schematica della capigliatura. Allo stato attuale degli studi, appare comunque imprudente parlare di una bottega di Segala. Dai documenti in nostro possesso risulta infatti che, nella tarda attività, Francesco avesse un solo allievo, il modestissimo Giovanni Venzeggia, cui per lascito testamentario andarono, oltre ai ferri del mestiere, anche “pezzi numero dodici delli suoi rilievi di gesso”¹³¹. Il desolante livello del *San Daniele* sulla facciata del palazzo dei Monti Vecchi (fig. 248), sul quale la firma di Venzeggia era ancora leggibile nel primo Novecento, dimostra che da quel lascito l'allievo non trasse molti benefici¹³².

Così rimpolpato, il catalogo dei busti di Segala presenta quindi, oltre alle effigi Michiel (figg. 154, 157) e Deciani di Padova (fig. 221), la terracotta bronzata di Chaalis-Fontaine (fig. 225) ed i tre bronzi all'antica appena descritti (figg. 229, 232, 234). Si tratta di sculture eseguite per la città universitaria, ma anche, probabilmente, per la Laguna, come suggerisce il ritratto femminile del Musée Jacquemart-André. Ciò che più conta è l'autonomia di tali opere tanto rispetto ai precedenti di Cattaneo quanto rispetto ai contemporanei capolavori di Vittoria a Venezia.

È comunque con un'opera lagunare che chiudiamo la parabola artistica di Segala. Prescindiamo infatti dalle due perdute statue in stucco bronzato “di altezza de piedi quatro”, modellate nel 1591 per la porta del coro della basilica di Sant'Antonio e già disperse nell'Ottocento¹³³. La modesta commissione si cala nell'ambito degli ultimi aggiustamenti dell'area presbiteriale, dove da poco si era inaugurato l'altare di Campagna¹³⁴. Ben più interessanti sono le due statue

131ASPd, Notarile, Notaio Giacomo de Negri, b. 4295bis, c. 72r; PIETROGRANDE 1942-1954, p. 112, nota 1; EAD. 1961, pp. 47-55, doc. II.

132La firma era ancora leggibile all'epoca della pubblicazione di RIGONI [1932] ed. 1970, p. 292.

133GUIDALDI 1932, pp. 262, 286, doc. VII.

134Per i documenti, cfr. *Ibid.*, pp. 262, 286, doc. VII. Nello stesso anno, Segala fu incaricato anche di sovrintendere alla rimozione l'avvolto che introduceva al presbiterio ed in parte

marmoree della *Carità* e della *Abbondanza* (figg. 226, 235), realizzate da Segala per la seconda rampa della Scala d'Oro di Palazzo Ducale a Venezia, firmate ma non datate. Le due allegorie furono poste nelle nicchie rimaste vuote dal lontano 1556, quando Vittoria e Battista Franco avevano decorato la volta della scala con stucchi e pitture¹³⁵. Al di là delle ragioni stilistiche, a suggerire una cronologia tarda per le statue di Segala è il fatto che queste non vengano citate nel 1581 da Francesco Sansovino nella sua descrizione del palazzo¹³⁶. Andrà allora associato a questo incarico pubblico il corposo debito di 165 ducati che i procuratori di San Marco avevano nei confronti dell'artista “pro eius mercede prestata” nella residenza dei dogi. Nel 1594, infatti, gli esecutori testamentari del defunto Segala elessero un procuratore per riscuotere la somma a Venezia¹³⁷. Le due pesanti sculture mostrano l'incapacità di Segala d'intagliare il marmo con la stessa disinvoltura con cui modellava l'argilla o fondeva il bronzo. Nell'ancheggiare della *Carità* si avvertono comunque accenti veronesiani, mentre la posa dell'*Abbondanza* (fig. 237) riprende in maniera sorprendentemente fedele lo schema dell'*Apollo* di Raffaello (fig. 236) sullo sfondo architettonico della Scuola di Atene, noto probabilmente attraverso l'incisione di Marcantonio Raimondi: si tratta quasi di un ultimo atto di fede verso l'ideale di “grazia” raffaellesca, che dominava la scultura lagunare al tempo degli esordi di Segala.

Non sembra invece possibile accogliere l'ipotesi di Luisa Pietrogrande, secondo cui il credito di 165 ducati si legherebbe alla sontuosa nappa in stucco del camino della Sala dell'Anticollegio in Palazzo Ducale a Venezia, piuttosto lontana dai modi di Francesco¹³⁸. Il 20 aprile 1589, l'opera veniva ricordata in Consiglio fra quelle “ridotte quasi a perfettione”¹³⁹. Andrà tenuto presente che, nel suo *Trattato*, Vincenzo Scamozzi si attribuiva il merito dell'ideazione del camino, aspetto che non rende implausibile la presenza di uno stuccatore vicentino¹⁴⁰. È invece suggestiva la proposta di Bruce Boucher di associare il

occultava il nuovo altare. ASPd, Notarile, b. 2457, c. 529.

135Cfr. almeno FINOCCHI GHERSI 1999.

136SANSOVINO 1581, c. 120r.

137ASPd, Notarile, b. 2457, c. 529; PIETROGRANDE 1961, p. 42, nota 40.

138PIETROGRANDE 1961, pp. 42-43.

139LORENZI 1868, p. 521, nr. 995.

140Cfr. HOPKINS in VICENZA 2003, p. 260, cat. 20.

credito ad un altro lavoro, e cioè la finitura della *Madonna* di Sansovino, lasciata incompiuta alla morte del maestro toscano ed annoverata fra i pretesi debiti verso Jacopo, contestati dal figlio Francesco ai procuratori di San Marco¹⁴¹. Il panneggio della Vergine, posta entro la chiesetta di Palazzo Ducale con un intelligente allestimento scamozziano soltanto nel 1593¹⁴², presenta in effetti, dalla cintola in su, una rete di pieghe molto simile a quella che avvolge anche l'*Abbondanza* e la *Carità*. Tuttavia, il credito di 165 ducati vantato dagli eredi di Segala porta ad escludere che la somma possa fare riferimento alla mera finitura di una scultura in larga parte già compiuta.

Pur avendo sempre mancato l'appuntamento coi concorsi pubblici indetti dall'Arca, Francesco Segala lasciò alla sua morte un vuoto nella città natale, del quale provò a trarre giovamento il modesto Marcantonio de Surdis, fino al temporaneo rientro in patria di Tiziano Aspetti. Qualche tempo prima che il nostro scultore morisse, la Veneranda Arca di Sant'Antonio aveva infatti messo in cantiere una nuova impresa: “havendosi fin hora atteso all'altare grande del coro”, per i membri della congrega era giunto il momento di realizzare finalmente l'altare della cappella di Sant'Antonio¹⁴³.

141BOUCHER 1991, I, p. 104.

142Cfr. almeno DAVIS 2003.

143ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviano, b. 2501, c. 717v; AdA, reg. 8, cc. 144v-156r.

6 Intorno all'altare dell'Arca di Sant'Antonio. Appunti per il periodo 1585-1600 circa

Il decennio 1570, cruciale per le vicende della scultura a Padova, è segnato dall'uscita di scena dello Zoppo, dalla perentoria affermazione di Campagna e dal cambio di rotta di Segala, anche in virtù del dialogo da lui intessuto col più giovane collega veronese. Conviene adesso fare il punto sugli episodi che connotarono gli anni immediatamente successivi, sebbene tali fatti non abbiano grosse ricadute sulla ritrattistica e sull'arte funeraria. In questo capitolo ci si limiterà quindi ad offrire una panoramica su alcuni cantieri, fra i quali spicca la cappella di Sant'Antonio, che solo ora si avviava a coronare la sua lunga vicenda. Nella seduta del 9 aprile 1586, infatti, i presidenti della congrega preposta alla cura del tempio decretarono di “rinovar l'altare del glorioso S. Antonio [...] havendosi fin hora atteso all'altar grande del choro e tabernacolo”¹. Questo altare finì per racchiudere come in uno scrigno la primitiva arca di Sant'Antonio, realizzata subito dopo il 1263, quando il corpo del taumaturgo entrò nel tempio padovano. Le vicende più antiche del sarcofago e le sue eventuali interpolazioni sono ancora oggetto di discussione². Basti qui ribadire che il deposito, elevato su quattro colonne ed impreziosito da marmi policromi, fu in un primo tempo posto al centro del transetto; che contestualmente ai lavori alla copertura della basilica fu traslato, il 14 giugno 1310, in quello che è oggi l'ingresso alla cappella delle reliquie, e cioè la cappella in asse con la navata maggiore; e che, infine, trovò posto nel 1350 presso il braccio sinistro del transetto³. L'ultimo evento coincise, in buona sostanza, con la fondazione della cappella di Sant'Antonio⁴. Quando, nel 1586, la congrega dell'Arca decise di provvedere al nuovo altare, il contesto attorno alla tomba duecentesca era radicalmente mutato. La sontuosa decorazione avviata col lascito di Francesco Sansone del 1498 era infatti compiuta: tutti e nove i rilievi con le grazie del

1 ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviano, b. 2501, c. 717v; AdA, reg. 8, cc. 155v. Il documento fu trascritto per la prima volta da GONZATI 1852-1853, p. LXV, doc. LXIII. Cfr. anche SARTORI 1983, p. 364, nr. 498; BLAKE McHAM 1994, pp. 237-238, doc. 107

2 Cfr. ad esempio SARTORI 1962; BRESCIANI ALVAREZ 1981.

3 TOMASI 2008, p. 139. Cfr. ora ID. 2012, pp. 65-76.

4 BLAKE McHAM 1994, p. 12.

taumaturgo erano già installati, la volta era ricoperta di stucchi, la stessa facciata della cappella era ormai decorata ed abitata da statue. All'appello non mancava che l'ornato di un paio di pilastri⁵.

L'altare di Sant'Antonio è un'opera sufficientemente nota, ma giova ripercorrerne le vicissitudini, perché parte della documentazione è rimasta esclusa dal monumentale *Archivio Sartori* e perché la vicenda offre il destro per chiarire lo stato della scultura padovana negli ultimi tre lustri del XVI secolo. La storia della commissione si protrasse infatti per ben otto anni, sebbene l'Arca avesse la ferma intenzione di chiudere la pratica “con quella maggior celerità che sii possibile”. Così, il 4 luglio 1586, a circa tre mesi dalla delibera che aveva dato il via ai lavori, il cassiere Bigolin ed il presidente Camillo Franco furono incaricati di acquistare una partita di marmi a Venezia, con lo scopo di “dar principio et venire alla expeditione dell'opera”⁶. Alcuni documenti rimasti inediti permettono di fare chiarezza sulla natura e la provenienza di quelle pietre: si tratta di marmo di Carrara, diviso in “fine”, e cioè destinato alla statuaria, e “da scalini”, stoccato in un magazzino a Venezia e commerciato dall'impresario carrarese Ercole Pelliccia. Quest'ultimo s'era impegnato oralmente coi due emissari dell'Arca ed una “buona quantità” di marmo fu depositata nel convento padovano entro il 27 novembre 1587, “aspettandosi il residuo di giorno in giorno”⁷.

Per eleggere l'architetto pare che non sia stato indetto un vero e proprio concorso, sul modello di quelli da poco tenuti per il rilievo del *Miracolo del giovane di Lisbona* o per l'ormai compiuto altare maggiore. Più di un maestro s'era comunque fatto avanti, consegnando disegni e progetti. Fra questi ci fu Cesare Franco che, forte della confidenza acquisita grazie ai lavori per l'altare maggiore (figg. 196-197), eseguito in società con Campagna, già nel marzo 1586 s'era recato in città “con tutti li disegni dell'altare de Santo Antonio”⁸.

5 Si tratta degli intagli commissionati a Matteo e Tommaso Allio nel 1652, dopo la rimozione dell'organo che occupava l'area. Cfr. BLAKE McHAM 1994, pp. 68-69.

6 Le citazioni sono da ASPd, Clero Regolare, b. 51 (ex 1416); AdA, b. 182, c. 92 v. SARTORI 1983, pp. 364-365, nr. 499.

7 ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviano, b. 2501, cc. 767r-v; ASPd, Clero regolare, b. 51 (ex 1406), fasc. “arca”, c. 74r-75r (11 agosto 1587); AdA, reg. 10, cc. 17v-18r (27 novembre 1587). Il 9 ottobre 1595, dopo la morte di Ercole, il padre Francesco Pelliccia rinunciava all'accordo in precedenza stipulato dal figlio. AdA, b. 65, VIII, nr. 226.

8 Lettera del 15 marzo 1586. AdA, b. 968, alla data. BRESCIANI ALVAREZ 1981, p. 159; SARTORI

Com'è noto, tuttavia, poco dopo la commissione stava per essere affidata a Vincenzo Scamozzi. Il 16 dicembre, i presidenti invitarono l'architetto vicentino a Padova “per poter parlar et discorrer con voi sopra questo negocio”⁹. Solo dieci giorni prima, Scamozzi aveva scritto una lettera al cassiere Bigolin dichiarandosi “prontissimo”, dal momento stesso in cui era stato informato dell'appalto dal “signor Franco”¹⁰. Sembra implausibile, però, che quest'ultimo possa essere, come finora proposto, il tagliapietra Cesare Franco, e quindi un potenziale concorrente: il Franco in questione sarà stato semmai Camillo, e cioè uno dei quattro presidenti laici dell'Arca¹¹.

La trattativa con Scamozzi ebbe toni amicali, sebbene la sua venuta a Padova sia stata ritardata almeno fino a dopo il 16 febbraio 1587. L'architetto in quella circostanza si dichiarava molto impegnato, ma garantiva che si stava applicando “con ogni diligentia” all'elaborazione dei disegni per l'altare di Sant'Antonio¹². Apprendiamo però dalla successiva lettera del maestro, datata 25 marzo, che i presidenti, visionati finalmente i fogli, avevano sollevato “alcune obbiettoni”: in effetti, s'era deliberato di far realizzare un modello tridimensionale in legno a spese dell'Arca per meglio valutare il progetto, che evidentemente non soddisfaceva a pieno la congrega. Malgrado l'offerta di elaborare ulteriori disegni, l'incarico non fu affidato al vicentino, forse anche in ragione dei molti impegni lagunari che fino a quel momento lo avevano reso scarsamente reperibile¹³. Nel marzo 1588, a conferma dei buoni rapporti con la presidenza, saranno infine riconosciuti a Scamozzi 25 ducati per essersi più volte recato a Padova, per i suoi consulti e per i disegni¹⁴. Fra quei fogli non

1983, p. 364, nr. 497.

9 AdA, b. 968, alla data. GONZATI 1852-1853, pp. 86, LXV-LXVII, docc. LXIII, LXIV; BARBIERI 1952, pp. 138-140; SARTORI 1976, pp. 213-214; SARTORI 1983, p. 365, nr. 500; SAMBIN DE NOCERN 1995, p. 94; NANTE in VICENZA 2003, p. 255, cat. 23.

10 AdA, b. 986, alla data. SARTORI 1983, p. 365, nr. 501.

11 Ma cfr. NANTE in VICENZA 2003, p. 255, cat. 23.

12 AdA, b. 968, alla data. SARTORI 1983, p. 365, nr. 503.

13 Il 22 marzo 1587, Scamozzi aveva scritto a Riccardo Trevisan, nuovo cassiere, annunciandosi per i prossimi giorni a Padova, non appena terminato “un servitio per uno de questi signori procuratori”. AdA, b. 968, alla data. SARTORI 1983, p. 365, nr. 505. Per la lettera di Scamozzi del 25 marzo 1587, cfr. AdA, reg. 10, c. 4v; GONZATI 1852-1853, p. LXVI, doc. LXIV. Per la delibera relativa al modello in legno, cfr. AdA, reg. 10, cc. 2v-3r. Già trascritto in GONZATI 1852-1853, p. LXVI, doc. LXIV e citato in SARTORI 1983, p. 365, nr. 504 come AdA, reg. 9, c. 4v.

14 AdA, reg. 10, c. 25v. Già trascritto GONZATI 1852-1853, p. LXVII, doc. LXIV; SARTORI 1983, p. 368, nr. 522.

poteva però esserci il numero dell'inventario Santarelli 8959 presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 238), come proposto a suo tempo da Franco Barbieri¹⁵. Un simile progetto avrebbe infatti comportato la distruzione della tomba antoniana, mentre emergerà nell'ambito dei lavori la preoccupazione di non “mover” la cassa “per niun modo né maniera”¹⁶; l'ancona tracciata sul foglio, per giunta, è un altare a parete, che non avrebbe mai potuto trovare posto in una cappella decorata sui tre lati da rilievi marmorei.

I ripetuti contatti con Scamozzi si calano nel più ampio quadro dell'attività padovana di questo architetto lungo gli anni 1581-1589, svolta per l'ordine dei Teatini, sotto l'egida del vescovo Federico Cornaro e di suo nipote Alvise e da leggere, forse, anche sullo sfondo del legame fra l'artista e la cerchia radunata attorno al matematico Vincenzo Pinelli¹⁷. Fra i suoi interventi, più della chiesa e del convento di Ognissanti e del monastero di San Michele ad Este, è per noi di particolare interesse quello nella chiesa di San Gaetano, che dall'*idea* sappiamo concepita già nel 1581 e dai documenti avviata l'anno successivo, sostanzialmente compiuta nel 1586 e consacrata nel 1588¹⁸. Sotto la cupola di via Altinate si svolse infatti un episodio importante, per quanto isolato, di decorazione a stucco di marca extra-veneta.

6.1 Nella chiesa di San Gaetano: un isolato episodio di marca lombarda

Per Rossetti, “le statue in stucco, che sono nelle nicchie all'interno della chiesa, si vogliono di Alessandro Vittoria; ma ne' piedestalli delle medesime vi sono queste lettere R. B. F.”¹⁹. Nel primo Novecento, Giuseppe Fiocco divise l'apparato plastico in due distinti maestri, associando la parte non siglata al

15 Che deve legarsi ad un altro cantiere. Ma cfr. BARBIERI 1952, p. 139, la cui proposta viene cautamente accolta da BREINER 1994, II, p. 670.

16 AdA, b. 65, VIII, nr. 186. BRESCIANI ALVAREZ 1981, p. 259; SARTORI 1983, p. 368, nr. 530.

17 RIGONI [1959-1960] ed. 1970, pp. 325-337; BRESCIANI ALVAREZ [1975] ed. 1999; PUPPI 2003, p. nota 48.

18 BRESCIANI ALVAREZ [1975] ed. 1999, pp. 333-339; R. CONTE, A. TISO in VICENZA 2003, pp. 221-225; CONTE 2009. Per il più tardo convento, avviato intorno al 1591 e fin qui rimasto a margine degli studi, cfr. ora BARBIERI 2010.

19 ROSSETTI 1780, p. 174. Cfr. anche BRANDOLESE 1795, p. 225; MOSCHINI 1817, p. 114.

giovane Camillo Mariani²⁰. D'altro canto, gli archivi s'erano rivelati laconici sull'identità degli scultori attivi in San Gaetano. La decorazione si compone complessivamente di otto santi a tutto tondo e maggiori del naturale, posti ad abitare le nicchie dell'aula, di due profeti adagiati sull'arco che introduce alla cappella maggiore e di quattro evangelisti a rilievo (fig. 239), nei pennacchi all'interno della stessa. Solo questi ultimi vengono citati nelle spese sostenute da monsignor Alvisè Cornaro nel 1586, ma in maniera del tutto vaga, con un compenso di 25 ducati "al scultor per il stucco della capella"²¹. A Giulio Bresciani Alvarez va il merito d'aver individuato dietro all'acronimo RBF il plastificatore pavese Ruggero Bascapè, fino a poco prima attivo in altri due cantieri scamozziani, questa volta a Vicenza²².

Il maestro lombardo era nella città berica già nel 1581, quando è documentato a Villa Valmarana²³ e, due anni più tardi, nel Teatro Olimpico, dove sotto l'egida di Scamozzi vennero realizzate fra il 1581 ed il 1585 ben sessantatré statue in stucco coi ritratti degli accademici. L'attività di Bascapè nel Teatro poggia su un noto documento del 10 febbraio 1583, che lo ricorda assieme ai misteriosi colleghi Bartolomeo, Giuseppe e Cristoforo Milanese, oltre all'altrettanto oscuro Domenico Fontana, lui pure con ogni evidenza lombardo, ed al vicentino Agostino Rubini, esponente della scuola locale legato a doppio filo ad Alessandro Vittoria. Poco dopo, in data 9 maggio 1584, con lo scopo di condurre a termine i lavori in modo rapido e coerente, gli Olimpici stipularono un contratto coi soli Fontana e Bascapè. La critica ha quindi riconosciuto a Ruggero un ruolo egemone nell'esecuzione degli ultimi ritratti in stucco; il pavese, peraltro, lasciò la propria firma al sommo della *frons scenae*, dove si trovano gli otto rilievi con le *Storie di Ercole*, di identico materiale²⁴. Possiamo

20 FIOCCO 1940-1941, p. 77.

21 Per il documento, ASPd, Corporazioni soppresse, Teatini, b. 6, c. 172. L'atto è stato pubblicato per la prima volta da RIGONI [1959-1960] ed. 1970, pp. 333-335, doc. I. Il registro è privo di data, ma sembra credibile una collocazione al 1586, quando la costruzione era ormai terminata.

22 G. BRESCIANI ALVAREZ [1962-1963] ed. 1999.

23 L'atto è pubblicato da ZORZI 1969, p. 141, doc. 2. Già in quella circostanza, lo scultore si accompagnava a Domenico Fontana e Agostino Rubini. A Bascapè spetterebbero le figure in stucco a tutto tondo nella cupola della sala centrale; cfr. anche AVAGNINA 1999, p. 153.

24 Il contratto, peraltro, prevedeva che fossero "racconciate tutte le statue difettose". In un primo tempo, infatti, gli accademici avevano optato per figure allegoriche: alcune di esse presentavano pertanto un corpo femminile. Ad ogni singolo accademico, inoltre, era stata data in principio libertà di scegliere il maestro cui affidare la propria scultura, ingenerando

insomma concludere che, dopo l'affermazione personale nel teatro vicentino, il cui spettacolo inaugurale si tenne il 3 marzo 1585, Bascapè avesse seguito Scamozzi da Vicenza a Padova, operando nel tempio teatino nel 1586.

In San Gaetano, le statue dei santi *Giovanni Battista*, *Andrea*, *Paolo* e *Pietro* (fig. 241), siglate RBF, ed i quattro *Evangelisti* rilevati nella cappella maggiore (fig. 239), dagli apostoli inseparabili per stile, sono figure estranee alla tradizione veneta e del tutto inedite nel contesto padovano. Per il loro autore, oltre ai pertinenti confronti con Leone Leoni, proposti dalla critica anche di recente²⁵, è bene recuperare la testimonianza contemporanea di Paolo Morigia, su cui aveva portato l'attenzione Barbara Agosti: Bascapè è più precisamente un allievo di Francesco Brambilla, protagonista della scultura milanese nell'ultimo quarto del Cinquecento²⁶. La tormentata espressione del *San Pietro* (fig. 241) è in linea col "verismo caricato" del *Ratto delle Sabine*, eseguito in terracotta per il giardino della villa di Pirro Visconti a Lainate, di recente riferito a Ruggero e collocabile in una data di poco successiva gli stucchi padovani²⁷. Il patetico volto del santo, col suo soffice viluppo di barba, richiama inoltre la "pregnanza espressiva" di *Ercole*, sui riquadri che dominano la *frons scenae* dell'Olimpico²⁸.

Nella chiesa resta tuttavia problematica la paternità delle sculture non siglate, fra cui i profeti *Mosé* ed *Elia*, adagiati sui pennacchi che introducono alla cappella maggiore. Il primo vecchione, con l'ampio sbuffo della veste, trova riscontri nella decorazione del Teatro e più segnatamente nelle *Vittorie* sull'arco della porta regia. I santi *Matteo*, *Giovanni evangelista*, *Giacomo* e *Tommaso* (fig. 243) parlano a loro volta con uno schietto accento lombardo. Credo che basti questo dato per smentire la vecchia proposta di Fiocco in favore di Mariani, solo diciannovenne a queste date²⁹. È pur vero che l'autore degli

disparità e differenze di stile. Cfr. almeno PUPPI 1967; ZORZI 1960; AVAGNINA 1992; AVAGNINA 1999, pp. 148-156.

25 AVAGNINA 1999, p. 153; DE LOTTO 2008, pp. 33-35. G. BRESCIANI ALVAREZ [1962-1963] ed. 1999 stabiliva invece, per le statue di San Gaetano a Padova, nessi con Annibale Fontana.

26 AGOSTI 1998, pp. 137-138.

27 Per l'attribuzione, EAD. 1998; la citazione è da MORANDOTTI 2005, p. 241. La cronologia della decorazione del giardino cade fra 1585 e 1589. Della scultura esiste anche un modello in stucco, pervenuto col lascito di Marcel Puech al Musée Calvet di Avignone, un tempo accostato a Francavilla. Cfr. *Ibid.*, p. 57 (con bibliografia precedente).

28 La citazione è da AVAGNINA 1992, p. 99.

29 FIOCCO 1940-1941, p. 77.

stucchi in oggetto esce con ogni probabilità dall'Olimpico, ma la partecipazione del giovanissimo Mariani a quel cantiere, taciuta dai documenti e tramandata dal solo Baglione, non è ancora stata rilevata in modo certo³⁰. Per altro verso, non sembra possibile attribuire tutte le sculture della chiesa padovana a Bascapè, dal momento che differenze di stile e di qualità sono ravvisabili fra i profeti ed i quattro santi non siglati da un lato e le più pregevoli statue con l'acronimo RBF dall'altro³¹.

Ai fini dell'attribuzione delle sculture anonime, un confronto con la parata di accademici dell'Olimpico non è comunque risolutiva. Si è più volte sottolineato il carattere di "opera corale" dei sessantadue ritratti conservati, peraltro documentatamente interpolati in corso d'opera e, per così dire, 'uniformati' dall'intervento di Bascapè nell'ultima fase dei lavori. Malgrado l'importante tentativo di Maria Elisa Avagnina di formare gruppi affini per stile, sulla scorta delle poche statue attribuibili in base ai documenti o alle sigle, a Vicenza restano ancora troppo pochi i punti fermi³². Mi pare più prudente per ora limitarsi a sottolineare il carattere lombardo delle figure non siglate di Padova, aspetto che, fra i nomi dei maestri attivi nel Teatro, esclude, oltre al già citato Mariani, anche Agostino Rubini. Restano purtroppo avvolte nel mistero le personalità di Domenico Fontana e di Cristoforo Milanese³³. Le fitte pieghe della veste del *San Tommaso* di Padova (fig. 243) non sono comunque distanti dalla toga dell'accademico Pietro Conti (fig. 242), ad oggi l'unica opera certa del misterioso Cristoforo³⁴.

Pur nel persistere del problema attributivo, la decorazione plastica di San Gaetano appare un caso interessante, sebbene privo di conseguenze, di

30 BAGLIONE 1642, p. 113. Cfr. almeno ZORZI 1960, pp. 239-240 (esclude la partecipazione del diciassettenne Mariani ai lavori del Teatro); BARBIERI 1968, p. 117, nota 53 (gli attribuisce le prospettive e la statua di Giovanni Battista Ghellini); BURNS 1980, p. 4 (gli attribuisce le sole prospettive); AVAGNINA 1992, p. 116 (gli attribuisce la statua di Benedetto Sesso di Gottifredo e le allegorie femminili sulla nicchia di Angelo Caldagno); DE LOTTO 2008, pp. 33-35 (gli attribuisce di nuovo la statua dell'accademico Ghellini e le due allegorie femminili sul timpano della prima nicchia a sinistra del riguardante).

31 Ma cfr. *Ibid.*, pp. 95, nota 144, 175, cat. 1. La studiosa non accetta l'ipotesi di un intervento di Mariani nella chiesa dei Teatini di Padova, ma preferisce giudicare tutti gli stucchi di un'unica mano, quella di Bascapè.

32 AVAGNINA 1992; EAD. 1999.

33 Per il problema dell'identità di questi due maestri: cfr. AVAGNINA 1992, pp. 97, 107, 113, 123, nota 47.

34 Cfr. almeno EAD. 1999, p. 150, fig. 16.

decorazione dagli spiccati accenti lombardi a Padova. L'episodio si colloca in diretta continuità coi lavori dell'Olimpico di Vicenza ed ancora una volta in un cantiere scamozziano. Pare che Bascapè non abbia lasciato traccia negli archivi patavini ed è possibile che abbia fatto immediato ritorno in patria, forse proprio per partecipare al cantiere della villa di Pirro Visconti a Lainate. Lo scultore risulta comunque presente a Bologna in Palazzo Magnani nel 1592, dove, al fianco dei Carracci, realizzò il *Marte* e la *Minerva* sopra il camino della Sala Grande³⁵; prima di trasferirsi a Roma, dal 1594 fino alla morte nel 1600, dove operò anche come restauratore di anticaglie³⁶.

6.2 Il progetto di Marcantonio de Surdis e soci

Torniamo ora ad occuparci dell'altare di Sant'Antonio, perché a pochi mesi dal passaggio padovano di Bascapè e subito dopo la sfumata commissione a Scamozzi, i presidenti dell'Arca affidarono il prestigioso incarico ad una compagnia di tre maestri. Un documento rimasto escluso dall'*Archivio Sartori* racconta che fin dal 27 maggio 1587, e quindi poco prima rispetto al noto contratto dell'11 giugno di quell'anno, la congrega s'era accordata per l'esecuzione del nuovo altare con Marcantonio de Surdis, Vincenzo Moscatelli e Battista di Lorenzo da Venezia³⁷. Abbiamo già incontrato il primo artista, nato a Padova nel 1542, per il suo discepolato di sei anni nella bottega dello Zoppo, a partire dal 1556, e per il suo ingresso, dopo la morte del fratello Francesco a ridosso del 1562, nel cantiere della basilica di Santa Giustina (figg. 163-164)³⁸. Moscatelli, invece, è un personaggio minore nel panorama artistico cittadino. Il suo nome, con la qualifica di "scultor e taglia pria", ricorre fra l'11 giugno 1583 ed il 23 febbraio 1585 nella contabilità del monastero benedettino femminile di

35 VITALI 2001, pp. 610-612. Secondo lo studioso, potrebbero spettare a Bascapè, all'interno del palazzo, anche un busto in terracotta e due putti, ai fianchi di una statua di *Ercole*.

36 Per l'attività di Bascapè nell'Urbe, cfr. ora DE LOTTO 2008, pp. 99-100, nota 226 (con bibliografia relativa), da integrare ora, per l'attività nella basilica di San Pietro, con BELLINI 2000, I, pp. 227, 230, 232, II, pp. 279, 284-285.

37 AdA, reg. 10, c. 6v. L'atto è citato in nota da GONZATI 1852-1853, I, p. 86, nota 2. Per il contratto dell'11 giugno 1587, cfr. invece ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviano, b. 2501, c. 754v-757r; GONZATI 1852-1853, I, p. 86; SARTORI 1976, pp. 174-176, 219; ID. 1983, pp. 365-366, nr. 507; BLAKE McHAM 1994, pp. 238-239, doc. 107.

38 Cfr. capitolo 3.3.

San Pietro, nella cui chiesa eseguì i capitelli, l'acquasantiera ed il fonte battesimale, sotto l'egida della badessa Angela degli Alvarotti³⁹. È invece curioso che il terzo attore, il poco noto tagliapietra d'origine veneziana Battista di Lorenzo, sia stato finora scambiato nella bibliografia sull'altare col più famoso collega padovano Cesare Franco⁴⁰. I documenti citano invece il nome di Battista, che aveva una bottega a Padova nei pressi di Santa Maria in Vanzo. Di sua mano, peraltro, ci è pervenuta una lettera indirizzata ai padri del Santo e fin qui rimasta inedita. Era stato Battista ad offrirsi di fare l'altare di Sant'Antonio assieme ai due compagni, con "ogni vantaggio possibile" e dichiarandosi disponibile a "trattar del pretio". La missiva, priva di data, deve precedere il citato accordo del 27 maggio 1587⁴¹.

Un altro documento finora ignorato attesta che già l'8 maggio la congrega aveva stabilito le misure dell'altare, che avrebbe dovuto sorgere su cinque gradini ed essere largo 16 piedi "compresi gli sporti", per 5 piedi e un quarto d'altezza. Particolare attenzione, nell'atto, viene riservata al pregio dei marmi, che avrebbero dovuto essere "tutti bianchi fini corrispondenti a quelli delli quadri", con probabile riferimento ai rilievi coi miracoli di Sant'Antonio che illustrano la cappella⁴². Quanto al materiale, le pietre sono evidentemente quelle carraresi commerciate da Ercole Pelliccia, di cui abbiamo più sopra fatta menzione. Il successivo, dettagliato accordo con gli scultori dell'11 giugno si articola in ventidue punti e dimostra che l'altare prospettato in questa fase sarebbe stato piuttosto diverso da quello infine eseguito, ben sei anni più tardi, da Tiziano Aspetti. Si parla infatti di "dieci historie" da porre fra i piedistalli del primo ordine, di sei cartelle con figure a rilievo e di complessivamente ventotto

39 RIGONI [1938] ed. 1970, p. 226, nota 5; PUPPI 1975; SARTORI 1976, pp. 173-176. Lo scalpellino era ancora vivo il 3 marzo 1593 e viveva in contrada San Prosdocimo (ASPd, Notarile, b. 4797, c. 205r).

40 Non è da escludere che il *lapsus* tragga origine dalla presenza, nei documenti relativi alla commissione, del presidente dell'Arca Camillo Franco, quasi omonimo del tagliapietra. BRESCIANI ALVAREZ 1981, p. 259; BLAKE McHAM 1994, p. 84; NANTE in VICENZA 2003, p. 255, cat. 23. È d'altro canto vero che Battista di Lorenzo fu in rapporto col collega Cesare, che il 7 marzo 1586 gli chiese di fare da intermediario con la presidenza dell'Arca per l'invio a Venezia di alcune pietre del primitivo altare donatelliano. Queste ultime andavano rilavorate e quindi reimpiegate nel nuovo retablo maggiore del Santo. Dalla lettera, apprendiamo anche che Battista teneva la bottega a Padova in Santa Maria in Vanzo. AdA, b. 968, alla data 7 marzo 1586. SARTORI 1976, p. 49.

41 AdA, cassetta 72, nr. 49 (segnatura provvisoria nell'ambito del riordino dell'Archivio).

42 AdA, reg. 10, c. 5v.

statue: l'apparato plastico, insomma, sarebbe stato imponente, nonostante il premio pattuito fosse di 300 ducati, non certo una somma esorbitante, con l'aggiunta di eventuali 200 ducati di *bonus*.

Forse perché non interpellata, o forse perché un'opera di tale portata stava per essere affidata a maestri che appaiono oggi davvero modesti, la Comunità di Padova si levò da subito a porre il veto all'iniziativa. Già il 17 giugno 1587, a nemmeno una settimana dall'accordo coi tre scultori, il padre provinciale Giovanni Battista Falaguasta rese nota ai presidenti dell'Arca l'opposizione dei notabili cittadini⁴³. Ne scaturì una causa fra i deputati e la Veneranda Arca di Sant'Antonio che si protrasse per oltre sei anni, conosciuta fin dai tempi di Gonzati ed in buona parte rischiarata dai documenti citati da Sartori⁴⁴. Conviene ripercorrere i fatti, focalizzandosi soprattutto sulle carte che sono rimaste inedite. La lite è infatti esemplare dell'ambiguità di un cantiere per molti versi unico da un punto di vista giurisdizionale: si è parlato in proposito della “natura stratificata della basilica”, che doveva rispondere alla triplice funzione di “chiesa santuariale-chiesa francescana-chiesa civica”⁴⁵.

Rinviamo a quanto si è detto nel capitolo 1.4, in merito alle concessioni di sepolture monumentali all'interno dello spazio consacrato a Sant'Antonio. Tuttavia, c'è una profonda differenza tra le controversie correlate ai sepolcri, di cui abbiamo già parlato, e la contesa in oggetto: nel primo caso, gli enti coinvolti sono la Comunità ed il capitolo dei frati, entrambi potenziali destinatari di suppliche per l'erezione di monumenti; in questo caso, invece, le forze in campo sono quelle della Comunità e della Veneranda Arca, e cioè, per così dire, il controllore e l'amministratore della fabbrica. La congrega preposta alla cura della basilica era per molti versi assimilabile ad una fabbriceria, al punto da essere dotata di un suo patrimonio, fiorito attorno alla gastaldia di Anguillara, donata da Francesco da Carrara nel 1405. Fin dagli albori, la congrega era composta da frati del convento e da notabili cittadini, che in origine si riducevano a “due valenti massari, esperti di legge”, ed “uno dei frati della

43 AdA, reg. 10, cc. 10r-v. SARTORI 1983, p. 366, nr. 508; BLAKE McHAM 1994, pp. 239-240, doc.

109. Si può aggiungere che il precedente 13 giugno i presidenti dell'Arca avevano deciso di informare la Comunità di Padova dell'accordo preso con gli scultori. ASPd, Clero regolare, b. 51 (ex 1406), fasc. “arca”, cc. 1r-5r.

44 GONZATI 1852-1853, I, p. 86; SARTORI 1983, pp. 366-369.

45 GALLO 2010, p. 403.

chiesa". Il numero dei massari sarà variabile per i secoli a venire, con una mutevole proporzione fra membri laici e francescani: a partire dal 1565, il collegio si stabilirà ad un numero di sette esponenti, di cui tre erano sempre religiosi. In ogni modo, fin dagli statuti comunali del 1265, i *custodes* erano "tenuti a rendere ragione di queste spese ogni anno innanzi al podestà e agli anziani"⁴⁶. È in quest'ultimo nodo che risiede il presupposto per la lite scoppiata nel 1587.

Per far fronte alla causa, i presidenti dell'Arca sollecitarono la produzione di un modello ligneo. Nel contratto coi tre maestri dell'11 giugno 1587 erano infatti previsti due modelli, differenti per spesa, materiale e dimensioni, che riemergeranno più volte nei documenti posteriori: il primo, eseguito in "carton colorato" ed a spese degli scultori, andava depositato presso la sede dell'Arca; il secondo, in legno, è definito "mezo modello" e doveva esser realizzato col denaro della congrega, "della qualità et grandezza che ha da esser l'opera in marmo"⁴⁷. Il padre provinciale Falaguasta aveva quindi invitato "li magnifici deputati, et se possibil sia tutta la nobiltà della città, a veder detto modello", non appena questo fosse stato pronto⁴⁸. Il primo settembre, su istanza dei rettori e dei deputati, il podestà impose per tutta risposta il fermo dei lavori⁴⁹. Un mandato per l'acquisto di marmi e scalini "da ritrovare in Venetia", posteriore di soli tre giorni, dimostra che la congrega intese nondimeno procedere alla costruzione, tanto che in dicembre vennero anticipati 150 ducati a de Surdis e soci⁵⁰. La controversia non poteva far altro che finire a Venezia, come mostra una lettera del podestà Giorgio Contarini al doge Pasquale Cicogna⁵¹.

Ad integrazione dei molti atti già pubblicati da Sartori, si possono citare le inedite lettere veneziane scritte da Riccardo Trevisan, cassiere dell'Arca, da fra

46 *Statuti* 2000, p. 410. Per la struttura e lo sviluppo dell'ente, cui la critica sta cominciando a dedicarsi in modo approfondito solo negli ultimi tempi, cfr. GONZATI 1852-1853, I, p. 43; BONFIGLIO-DOSIO 2010, p. 449; GALLO 2010 e, soprattutto, il recente FOLADORE 2012¹.

47 ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviano, b. 2501, c. 754v-757r; GONZATI 1852-1853, I, p. 86; SARTORI 1976, pp. 174-176, 219; Id. 1983, pp. 365-366, nr. 507; BLAKE McHAM 1994, pp. 238-239, doc. 107.

48 AdA, reg. 10, cc. 10r-v; SARTORI 1983, p. 366, nr. 508; BLAKE McHAM 1994, pp. 239-240, doc. 109. Il modello, consegnato da Marcantonio de Surdis, fu pronto il 21 giugno 1587. AdA, b. 1022, 1587, n. 83. SARTORI 1983, p. 365, nr. 506.

49 ASPd, Clero regolare, b. 51 (ex 1406), fasc. "arca", c. 4r-v. SARTORI 1983, p. 366, nr. 510. BLAKE McHAM 1994, pp. 240-241, doc. 110.

50 AdA, reg. 10, c. 14r. AdA, reg. 10, cc. 21r-v. I due atti non compaiono in SARTORI 1983.

51 ASPd, Clero regolare, b. 51 (ex. 1406), fasc. "Arca", c. 69r. SARTORI 1983, p. 367, nr. 516.

Valerio Polidoro, padre guardiano, e da fra Lorenzo Bellano, membro francescano della congrega. Nel dicembre 1587, i tre confidavano in una rapida conclusione della vertenza, a seguito delle udienze tenute a Venezia di fronte al Consiglio dei Dieci, alla presenza del doge. A Polidoro era stata persino data facoltà di siglare un compromesso coi rappresentati della comunità. Ma con l'anno nuovo l'ottimismo era già sfumato⁵²: nel frattempo, era stato infatti consegnato nel palazzo pubblico il modello “piciolo” di cartone, per farlo esaminare dal podestà, dai due rettori e dai deputati, che si recarono inoltre a vedere il modello “grande di legname” custodito presso la sede dell'Arca⁵³. Fece seguito un nuovo fermo dei lavori, in data 14 gennaio 1588⁵⁴. Così, in marzo, i rappresentanti della congrega antoniana lamentavano da Venezia la lentezza del dibattimento, al punto che i documenti, da questo momento, si diradano⁵⁵. Neppure la delega della controversia dal doge ai rettori di Padova, siglata il 30 maggio 1590, diede un impulso alla risoluzione della lite: la sentenza, infine, non venne mai emessa⁵⁶. L'8 novembre 1593, la commissione del nuovo altare pervenne infine a Tiziano Aspetti, con un ultimo, risentito strascico da parte di de Surdis, Moscatelli e Battista di Lorenzo, che rivendicarono i restanti 150 ducati e chiesero di portare nuovamente i loro modelli di fronte ai rappresentanti della Comunità. I tre soci, tuttavia, persero l'incarico: come si apprende da un documento finora rimasto inedito, per il loro operato si dovettero accontentare di soli 40 ducati⁵⁷.

52 AdA, b. 65, II, nr. 52, VIII, nrr. 127, 134, 135; AdA, reg. 10, c. 16v. Un tentativo di accordo fu promosso anche da parte della comunità, come apprendiamo da una lettera del 2 marzo 1588 scritta dai religiosi Polidoro e Bellano al padre provinciale (AdA, b. 65, fasc. II, nr. 50).

53 ASPd, Clero regolare, b. 51 (ex 1406), fasc. “Arca”, c. 4r. SARTORI 1983, pp. 367-368, nr. 519.

54 SARTORI 1983, p. 368, nr. 521.

55 AdA, b. 65, fasc. II, nr. 49, VIII, nrr. 140, 145.

56 SARTORI 1983, p. 368, nrr. 526-527. Il progressivo arenarsi della causa è confermato anche dalle numerose elezioni di delegati, che avrebbero dovuto occuparsi della questione per conto dei presidenti dell'Arca. Per i documenti inediti, cfr. AdA, reg. 10, cc. 78v, 102v-103r, 107v-108r. Gli atti scalano dal 22 settembre 1590 al 3 agosto 1591.

57 Il 9 novembre 1593, i tre associati citarono in giudizio i presidenti dell'Arca e chiesero il fermo dei lavori, già avviati da Tiziano Aspetti. Il fermo non fu approvato, ma i presidenti dell'Arca si dissero disposti a trovare un compromesso. SARTORI 1983, p. 369, nr. 537. Per la conclusione della vicenda, in data 31 dicembre 1593, non riportata da Sartori, cfr. AdA, reg. 10, cc. 172v-173r.

6.3 Breve fortuna di de Surdis

Marcantonio de Surdis ebbe comunque modo di operare, nello stesso torno d'anni, in due cantieri pubblici. Il modesto scultore sembra aver raggiunto una certa visibilità soltanto nella tarda fase della sua carriera. Terminata la formazione presso lo Zoppo, e subito dopo essere subentrato al defunto fratello Francesco nel cantiere di Santa Giustina, Marcantonio ricompare nel 1563, secondo i pagamenti rinvenuti da Erice Rigoni, nella cappella Montoni ai Carmini. Al ventunenne de Surdis erano state affidate le statue in terracotta delle due *Marie* sull'altare della Croce (fig. 244), commissionato dal nobile Valerio Montoni al tagliapietra Bartolomeo dei Dindini⁵⁸. Ricoperte da un ampio paludamento con profonde pieghe diagonali e parallele, le goffe figure anticipano di un anno il più pregevole ciclo fittile di Segala per Santa Giustina e fanno sorgere interrogativi in relazione alla paternità del *Redentore* sul monumento Visconti (fig. 245), eseguito nel chiostro del capitolo al Santo nello stesso 1563⁵⁹. Finora attribuito a Segala, il *Cristo risorto*, col suo sudario inamidato ed attraversato da solchi diagonali, sembra molto più prossimo alle statue dei Carmini che non alle magnifiche terrecotte benedettine. Anche i due riquadri sull'altare della Croce, con l'*Ascesa al Calvario* (fig. 246) e *Cristo davanti a Pilato*, possono tornare utili per cercare di ampliare il catalogo del modesto scultore: si apparentano infatti ad un inedito rilievo in stucco, oggi murato in un ambiente privato del Palazzo Vescovile di Padova, il cui *Compianto* (fig. 247) appare stilisticamente confrontabile a queste prime opere autonome di de Surdis⁶⁰. La dimestichezza con lo stucco è d'altra parte attestata per questo scultore, che il 26 giugno 1567 viene pagato per i festoni di identico materiale da porre "al Cristo" nella basilica del Santo⁶¹. Questo incarico marginale dà la misura di quanto poco mercato dovesse avere Marcantonio lungo i tardi anni Sessanta. Nel decennio successivo, inoltre, il suo nome è

58 RIGONI [1932] ed. 1970. Non ho tuttavia riscontrato documenti in grado di suffragare la posizione della studiosa, secondo la quale le sculture sarebbero state eseguite su modello del tagliapietra Bartolomeo dei Dindini.

59 Per il monumento Visconti, cfr. scheda 8.18.

60 Il rilievo è stato schedato come opera di "ambito veneto, sec. XVI" nella recente campagna di catalogazione della Diocesi di Padova.

61 AdA, reg. 431, c. 79v. SARTORI 1976, p. 219.

tramandato soprattutto dalla stima dei beni mobili rimasti nella bottega del suo defunto maestro Agostino Zoppo⁶². Ancora nel 1584 troveremo de Surdis con un ruolo da vero e proprio scalpellino, quando fu ingaggiato per eseguire gli scalini dell'altare maggiore che Campagna e Franco stavano innalzando nel presbiterio della basilica antoniana⁶³.

Eletto notaio della fraglia dei tagliapietra nel 1583⁶⁴, de Surdis sembra aver conquistato la fiducia dei notabili cittadini. Non ci è purtroppo pervenuta la *Madonna*, firmata, ricordata da Valerio Muschetta entro il 1588 nella soppressa chiesa domenicana di Sant'Agostino, il cui patrimonio è disperso⁶⁵. Non sorprende, comunque, che fosse stato chiamato de Surdis, figlio del *burghiero* Giovanni Maria, per ornare quell'altare, di patronato della confraternita dei barcaioi di San Giovanni. Più interessante, semmai, è il coinvolgimento in due cantieri pubblici perfettamente concomitanti con la tormentata vicenda dell'altare di Sant'Antonio.

Il 7 aprile 1589 vennero eletti quattro soprintendenti, divisi in modo equo fra deputati cittadini e membri delle fraglie laicali, per occuparsi del rinnovamento della sede del Monte di Pietà in Strà Maggiore, circa mezzo secolo dopo la costruzione della sede falconettiana sulla Piazza del Duomo. Assieme ai nobili Francesco Trappolin e Marcantonio Santuliana, ed al maestro Gasparo Tomba, venne convocato proprio de Surdis. Quest'ultimo, com'è noto, venne pagato il 2 giugno 1589 anche per la consegna di un "modello" della facciata⁶⁶. Alla luce del riesame complessivo dei documenti della fabbrica, condotto di recente da Loredana Olivato, non sembra più possibile, però, riferire sulla scorta del pagamento la paternità progettuale dell'edificio a de Surdis, che ricevette per il

62 Il 14 giugno 1577, ad esempio, de Surdis viene pagato per un apparato eseguito nella basilica di Sant'Antonio. AdA, b. 963, alla data; SARTORI 1976, p. 219. Secondo un atto citato da BETTINI-PUPPI 1970, pp. 103-104, inoltre, lo scultore avrebbe operato come restauratore della pala in terracotta di Domenico Boccalaro agli Eremitani. Tuttavia, non sono stato in grado di rinvenire l'atto in ASPd, Corporazioni soppresse, Eremitani, b. 41 e b. 42. Per la stima dei beni mobili dello Zoppo, cfr. ASPd, Notarile, Rocco Dalla Sega, b. 4067, c. 212v; ASPd, Pergamene archivi privati, n. 3634, cc. 11v-32v. RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 305.

63 AdA, reg. 368, c. 12r. SARTORI 1976, p. 219.

64 ASPd, Fraglie laicali, Fraglia dei tagliapietra, b. 4, c. 7r. Il documento era già noto a PIETRUCCHI 1858, p. 255.

65 MUSCHETTA [1588] [1744-1748], c. 72; MEROTTO GHEDINI 1995, p. 81.

66 MORO J. 1923, p. 41; RIGONI [1932] ed. 1970, pp. 297, doc. IV; BRESCIANI ALVAREZ 1977¹, pp. 153-155; OLIVATO 1993, p. 69-70, 106, nota 47.

modello la modica somma di 62 lire⁶⁷. Il cantiere sembra anzi rivestire un carattere di 'coralità', all'interno del quale non emerge mai una personalità di rilievo e una folla di artigiani padovani si affretta nei lavori. Ciò che più interessa è che a de Surdis, il cui ruolo di amministratore è comunque attestato dalla già citata elezione del 1589, vennero sicuramente affidate, entro il 18 gennaio 1597, le quattro statue coi patroni di Padova da issare sulle nicchie della facciata⁶⁸.

L'ultimo pagamento a Marcantonio risale a poco dopo, quando, il 10 maggio, un commesso, tale Pietro Pannella, fu incaricato di incassare 68 lire per conto di de Surdis⁶⁹: a partire da questo momento, lo scultore scompare dai documenti e gli subentra Giovanni Venzeggia, allievo del defunto Segala⁷⁰. Non solo il più giovane scultore lasciò la propria firma sul *San Daniele* (fig. 248), che gli deve quindi spettare *in toto*, ma da quanto attestano i pagamenti in suo favore, diluiti fra il 9 maggio 1598 ed il 15 giugno 1599, Venzeggia condusse a termine anche le tre statue di de Surdis⁷¹. Credo che questo aspetto possa almeno in parte spiegare certe memorie di Segala, specie nel volto aggraziato del *Sant'Antonio* (fig. 249), confrontabile con quello dell'*Abbondanza* (fig. 225) e della *Carità* eseguite dal maestro in Palazzo Ducale a Venezia. Le modeste figure, ornate entro il 13 febbraio 1600 di elementi metallici un tempo dorati, mostrano la carenza di abili scultori in città, dopo l'uscita di scena di Segala⁷². La stessa situazione si presentò nel lustro 1589-1594, quando, animati dalle migliori intenzioni, i deputati avevano promosso un monumento in memoria di Sperone Speroni, da allestire in Palazzo della Ragione (fig. 250).

67 Cfr. anche le perplessità espresse a suo tempo da BRESCIANI ALVAREZ 1977¹, pp. 154-155. OLIVATO 1993, pp. 90-97.

68 A Marcantonio vennero consegnate 93 lire "per comperar le prede da far le figure che vano ne li nicchi dela fazza". RIGONI [1932] ed. 1970, p. 298, doc. V; OLIVATO 1993, p. 108, nota 70.

69 Per i pagamenti, cfr. ASPd, b. 811, c. 52r (8 febbraio 1597, 68 lire; RIGONI [1932] ed. 1970, p. 298, doc. V; OLIVATO 1993, p. 108, nota 73); ASPd, Monte di Pietà, b. 811, c. 55r (15 marzo 1597, 31 lire; RIGONI [1932] ed. 1970, p. 298, doc. V; OLIVATO 1993, p. 108, nota 73). Per l'ultimo pagamento di 68 lire, affidato al commesso Pannella per Marcantonio, cfr. ASPd, Monte di Pietà, b. 811, c. 55r (RIGONI [1932] ed. 1970, p. 298, doc. V).

70 Cfr. capitolo 5.5.

71 ASPd, Monte di Pietà, b. 811, cc. 70v, 71v, 72v, 73v, 74v, 77r, 78v, 81v, 83r, 84v. RIGONI [1932] ed. 1970, p. 292; OLIVATO 1993, p. 108. La firma, oggi pressoché scomparsa per lo sfaldamento della pietra di Nanto, era ancora ben leggibile ai tempi di ROSSETTI 1780, p. 303.

72 ASPd, b. 811, cc. 83r, 85v, 91r, 104r. RIGONI [1932] ed. 1970, p. 292; OLIVATO 1993, p. 108, nota 79.

6.3.1 Il monumento speroniano in Palazzo della Ragione

I dati fondamentali sul monumento pubblico sono noti fin dalla settecentesca biografia speroniana di Forcellini⁷³. L'erudito riportava persino la segnatura archivistica della delibera con cui i deputati promossero l'edicola. Inoltre, il decreto veniva giustamente messo in rapporto con l'orazione pronunciata da Antonio Riccoboni nel 1588, in occasione dei funerali del filosofo.

Per il monumento familiare, voluto in cattedrale dall'amata figlia Giulia (figg. 265, 267), rinviamo alla scheda 8.37. Si potranno trovare in quella sede anche i dati biografici su Speroni, stimatissimo anche al di fuori della città universitaria e “maestro della generazione successiva a quella del Bembo”, al punto da venir coinvolto nella revisione della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso⁷⁴. Quanto invece al monumento nel palazzo pubblico, la delibera del consiglio cittadino sembra davvero rispondere all'*Oratio* di Riccoboni, che ci è pervenuta a stampa. Dopo aver ricordato che sulla tomba degli Scipioni, a quel tempo non ancora scoperta ma attestata dalle fonti, si trovava un'effigie del poeta latino Ennio, e dopo aver richiamato le trecento sessanta statue pubbliche del retore greco Demetrio Felareo, Riccoboni incalza i concittadini con la domanda:

“cur una tantummodo statua Speroni Speronio a Patavinis non ponetur, qui non solum summus orator fuit, verum etiam poeta praestantissimus et philosophus praecellentissimus?”⁷⁵

Gli stessi cittadini, dopotutto, in quella sede avevano già onorato con ritratti “*Titus Livius historicus*” o “*Paullus iurisconsultus*”, ed altri ancora: il pensiero di Riccoboni andava insomma alle cosiddette effigi dei *Quattro uomini illustri padovani*, poste nel secondo quarto del Quattrocento al secondo piano della loggia, in corrispondenza degli accessi al Salone⁷⁶. È d'altro canto possibile che il rimando di Riccoboni al poeta Ennio ed al retore Demetrio abbia finito per

⁷³ FORCELLINI 1740, p. XLVII.

⁷⁴ La citazione è da LOI-POZZI 1993-1994, II, p. V. Per la revisione della *Gerusalemme*, cfr. almeno GIRARDI 1997.

⁷⁵ RICCOBONI 1591, II, cc. 47r-52r, *speciatim* 51v-52r.

⁷⁶ *Ibid.* Per le sculture quattrocentesche, cfr. WOLTERS 1976, I, pp. 237-238, cat. 170.

influenzare la redazione dell'epigrafe, che è appunto nelle due lingue latina e greca⁷⁷.

A farsi promotore in consiglio, il 7 gennaio 1589, era stato Giacomo Zabarella⁷⁸. Le vicende successive vengono illuminate dai documenti raccolti a suo tempo da Amelia Fano. Dopo aver incaricato, il 28 febbraio 1589, quattro deputati di individuare il luogo idoneo per l'erezione del monumento, i lavori entrarono in stallo per un lustro⁷⁹. Destinato in un primo tempo alla parete meridionale del Salone, nello spazio fra le insegne dei tribunali del Cammello e del Lupo, solo nel giugno 1594 si decise di collocare l'edicola sul muro orientale (fig. 250), anche per stabilire un più diretto dialogo con l'altro monumento di Tito Livio (fig. 77), quello eseguito nel 1547 dallo Zoppo⁸⁰. Nacquero però delle frizioni coi domenicani di Sant'Agostino: l'edicola speroniana (fig. 250), evidentemente già eseguita il 7 agosto 1594, aveva comportato la distruzione dell'affresco con *San Tommaso d'Aquino in cattedra*. Come ricorda il cronista Abriano, per appianare la lite coi padri venne dipinta una nuova immagine del santo sulla parete sud, dove in un primo tempo s'era pensato di porre il monumento di Speroni. Nel frattempo, i domenicani avevano però ottenuto di ripristinare anche l'immagine nel suo luogo primigenio: questo spiega la presenza di due affreschi con *San Tommaso* nella Sala della Ragione⁸¹.

Dalla vertenza apprendiamo che in origine il monumento presentava un fastigio

77 ΙΣΩ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙ ΝΟΕΕΙΝ / ΚΙΚΕΡΩΝΙΤΕ ΕΙΠΕΙΝ (nel fregio dell'edicola) SPERONO SPERONIO / SAPIENTISS[IMO] ET ELOQVENTISS[IMO] / OPTIMO ET VIRO ET CIVI / VIRTUTEM MERITAQ[VE] ACTA / VITA SAPIENTIAM ELOQVENTIAM DECLARANT SCRIPTA // PVBLICO DECRETO / VRBIS QVATVOR VIRI P[OSERVNT] ANNO A CHRISTO NATO (nello zoccolo) MDXCIII / AB VRBE CONDITA MMDCCXII (sulla base). E cioè, "Pari ad Aristotele nel sapere e a Cicerone nel dire. All'eloquentissimo Sperone Speroni, ottimo come cittadino e come uomo. La sua virtù è attestata dai meriti e dalla vita condotta, i suoi scritti attestano la sapienza e l'eloquenza. I quattro uomini per pubblico decreto posero (questo monumento) nel 1594, a duemila settecento dodici anni dalla fondazione della città". Per l'epigrafe, cfr. PORTENARI 1623, pp. 99-100; TOMASINI 1630, p. 92; ID. 1649, p. 344, nr. 13; SALOMONI 1701, p. 482, nr. 13. Il testo fu posto agli atti l'11 giugno 1594. ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 54, c. 4r. Un'epigrafe 'bilingue' si trova anche nel monumento di Tiberio Deciani ai Carmini, cfr. qui scheda 8.23.

78 ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 54, c. 9r. FORCELLINI 1740, p. XLVIII; FANO 1909¹, p. 2. Il promotore aveva ricordato che è "usanza di tutte le città di honorare con pubblici decreti la memoria di quelli suoi cittadini che siano stati famosi et illustri per qualche segnalata virtù, sì per honor pubblico come per accender con questi essempli gli animi degli altri suoi cittadini".

79 ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 19, c. 16v, 16v. FANO 1909¹.

80 ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 54, c. 4r. FANO 1909¹.

81 ABRIANO, cc. 35v-36r; FANO 1909¹, pp. 11-12, doc. I-III.

dipinto sul muro, in analogia con quanto ancora si vede sull'edicola di Tito Livio. Per ripristinare il *San Tommaso*, il coronamento pittorico venne cancellato e l'epigrafe greca lì dipinta venne incisa sul fregio lapideo: ecco la ragione dell'inconsueta foggia dell'edicola, che col suo timpano triangolare doveva risultare assai più simile al cenotafio bembiano al Santo (fig. 36), da cui viene mutuato il dado con l'iscrizione a sostegno del busto⁸².

La firma di de Surdis è incisa sulla base⁸³. Sebbene non siano per ora emersi i pagamenti in suo favore, devono spettargli tanto l'edicola quanto il modesto busto (fig. 251). Il mantello dal pannello estremamente semplificato si apre sulla croce del cavalierato, conferita a Speroni il 3 settembre 1564 da papa Pio IV. La posa è frontale e rigida e l'ossatura del cranio preme sotto la pelle, come nel vicino busto di Livio, eseguito mezzo secolo prima dal suo maestro Zoppo. Il ritratto, non certo esaltante per la qualità esecutiva, viene penalizzato anche dalla sbrecciatura sul naso.

La scultura solleva alcuni interrogativi in relazione ad un contratto, il cui contenuto era già noto a Rossetti grazie al canonico Ginolfo Speroni, donatore nel Settecento delle carte speroniane alla Capitolare di Padova⁸⁴. Il 7 luglio 1593, il nobile Marcantonio Santuliana ed Ingolfo Conti, figlio di Giulia e quindi nipote di Speroni, si accordarono con de Surdis affinché ultimasse, per 25 ducati, un ritratto di Speroni “già bozato per messer Francesco Segalla”⁸⁵. L'accordo si sposa bene con l'inventario dei beni mobili di quest'ultimo artista: il 15 maggio 1592, il giorno dopo la sua morte, furono rinvenuti nella bottega di Segala “tre retratti de magnifico Speron Speroni in marmo non finiti”, nonché “doi retratti de creda, uno de magnifico Speron Speroni [...] con una maschera de cera et testa de magnifico Speron predetto”⁸⁶.

Come vedremo nella scheda 8.37, sul tomba di Speroni in duomo esiste un

82 Cfr. capitolo 2.4.

83 In corrispondenza della firma sono visibili le tracce di una targa, per applicare la quale fu persino forata e scavata la pietra. Non è chiaro se tale cartella sia mai stata applicata. In ogni modo, la firma era leggibile a ROSSETTI 1780, p. 291; BRANDOLESE 1795, p. 8; MOSCHINI 1817, p. 223; PIETRUCCHI 1858, p. 255; SELVATICO 1869, p. 279.

84 ACP, E13/XVI, c. 369; ROSSETTI 1780, p. 132. Per veder trascritto l'accordo, tuttavia, sarà necessario attendere il primo Novecento ed il già citato articolo di FANO 1909¹, p. 12, doc. IV.

85 ACP, E13/XVI, c. 369; FANO 1909¹, p. 12, doc. IV. I due nobile agivano “de commissione dell'illustre signora Giulia Sperona de Conti”.

86 ASPd, Notarile, Notaio Giacomo de Negri, b. 4295bis, c. 87r; PIETROGRANDE 1961, pp. 56-58, doc. III

secondo busto del filosofo (fig. 267), commissionato dalla figlia Giulia e che ebbe una genesi molto travagliata: i testamenti della famiglia Conti rinvenuti nel corso di questo studio dimostrano che quel ritratto venne intagliato dopo il 1603. Per giunta, l'unica fonte contemporanea ci dice che la scultura, non ancora issata sulla sua nicchia nel 1630, fu avviata da Campagna e terminata da Paliari, che la siglò sotto la spalla⁸⁷. Il busto in duomo va quindi per ora estromesso dal discorso. Appare del tutto credibile, invece, che uno dei tre marmi sbozzati da Segala sia pervenuto infine agli eredi di Speroni e che questi lo abbiano destinato al monumento in Palazzo della Ragione. Si spiega allora anche la comparsa del Santuliana in occasione dell'accordo tra il figlio di Giulia Conti e de Surdis: Santuliana, che assieme allo scultore sovrintese alla fabbrica dei Monti Vecchi, era un membro del consiglio cittadino. Il deputato doveva essere interessato alle sorti del ritratto da ultimare, dato che siamo nei mesi che segnarono il compimento dell'edicola pubblica⁸⁸. L'effigie, in ogni modo, sembra non recare traccia del lavoro di Segala, che probabilmente fece in tempo a dare solo i primi colpi di scalpello.

La mediocre qualità delle statue per i Monti Vecchi (fig. 249) e del monumento speroniano (fig. 251) mostrano come, nell'ultimo decennio del Cinquecento, si fosse creato fra gli scultori di Padova un 'vuoto di potere'. In questo quadro, precariamente occupato dal modesto Marcantonio, un artista del calibro di Tiziano Aspetti ebbe gioco facile nell'imporsi all'attenzione dei committenti cittadini. Ma il suo rientro in patria sarà breve.

6.4 Tiziano Aspetti “patavus sed solitus habitare Venetiis”⁸⁹

Nipote *ex patre* di Guido Lizzaro, nonché nipote *ex fratre* di Minio, Tiziano

⁸⁷ Cfr. scheda 8.37.

⁸⁸ Non sono per ora emersi documenti che possano suffragare l'ipotesi di Luisa PIETROGRANDE (1961, p. 37), secondo cui il monumento in Palazzo della Ragione sarebbe stato inizialmente richiesto a Francesco Segala. Per i due busti speroniani, cfr. ora SACCOMANI 1989, p. 257-260 (cui si rinvia anche per l'iconografia speroniana, in aggiornamento a FUCHS 1928); BACCHI 1999¹, pp. 389-391; Id. 2000, p. 786; ZANUSO in BACCHI 2000, pp. 771-772; BANZATO 2001, p. 321.

⁸⁹ ASPd, Notarile, ASPd, Notarile, Ulisse Braga, b. 2205, c. 383r-v (pubblicato in BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 138, doc. IX).

Aspetti, erede di una grande officina fusoria, fu il massimo scultore padovano della sua generazione. Il suo operato, tuttavia, resta per forza di cose ai margini di questo studio. Per le sue frequentazioni ed i suoi viaggi, l'Aspetti risulta infatti ben più cosmopolita dei colleghi concittadini, ancorati nel tessuto della committenza locale. Anche a prescindere dall'ultima attività, svolta tra Firenze e Pisa, Tiziano fu per la prima parte della carriera una “creatura di casa del patriarca Giovanni Grimani”⁹⁰. Presso il palazzo veneziano dell'ecclesiastico, in Santa Maria Formosa, lo scultore visse ed operò per ben sedici anni, anche come restauratore⁹¹. È lo stesso Tiziano a raccontarlo ai procuratori di San Marco, quando si propose come conservatore del lascito alla Serenissima del suo defunto mecenate: la collezione di anticaglie che l'Aspetti aveva curato per tanto tempo e che ancora rappresenta il nucleo storico del Museo Archeologico di Venezia⁹². A conti fatti, poiché il Grimani morì nel 1593, l'Aspetti doveva essere entrato al suo servizio nel 1577⁹³. Il patrono non mancò di ricordare con affetto l'artista nel testamento del 29 agosto 1592, con un legato di cento ducati⁹⁴. Anche dopo quell'anno, Tiziano resterà “solitus habitare Venetiis”, fino al definitivo trasferimento in Toscana poco dopo il 1604⁹⁵. Anche per questo, forse, non è stato possibile ampliare il catalogo padovano dello scultore, specie se la ricerca, come nel nostro caso, muove da un'indagine sui busti ed i monumenti funerari.

Non che sull'Aspetti manchino documenti padovani: il suo regesto, che si basa ancora sul pionieristico studio di Malvina Benacchio Flores d'Arcais, si apre anzi con una procura siglata a Padova, a conferma di quanto lo scultore coltivasse qui, al di là delle commissioni artistiche, interessi di natura economica. Il 30 settembre 1580, il giovane Tiziano si affidava al causidico Annibale Nigratto per

90 La citazione è da GALLO 1952, p. 56, nota 1.

91 Cfr. ora DE PAOLI 2004.

92 PERRY 1972; FAVARETTO 2002, pp. 84-92; FAVARETTO-RAVAGNAN 1997; DE PAOLI 2008, p. 127.

93 Cfr. RAGGIO 1982, p. 140, nota 21; KRYZA-GERSCH, p. 417; EAD. 2001, p. 343.

94 ASVe, Notarile, Testamenti, Vittorio Maffei, b. 685, nr. 396. BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 150, doc. XX. Allo scultore, com'è noto, venne chiesto nel successivo codicillo del 28 novembre 1592 di completare la *Giustizia* e la *Pace* nella cappella Grimani di San Francesco della Vigna e di realizzare il *Mosè* ed il *San Paolo* sulla facciata palladiana della chiesa.

95 La citazione è dalla procura siglata a Padova il 3 maggio 1602, alla presenza dell'allievo carrarese Felice Palma. ASPd, Notarile, Ulisse Braga, b. 2205, c. 383r-v (pubblicato in BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 138, doc. IX). Fra i testimoni all'atto va ricordato anche Gaspare Borromeo, a queste date deputato *ad utilia* della Comunità ed esponente della famiglia padovana che ritorna più volte nel regesto dell'Aspetti.

affrontare una lite che lo contrapponeva al nobile Alfonso Alvarotti⁹⁶. A quella data l'Aspetti risiedeva già "Venetiis, in confino Sancte Marie Formose", e cioè in palazzo Grimani.

Conviene svolgere una riflessione sul rogito, fondamentale per fissare l'*ante quem* della nascita di Tiziano. Lo scultore doveva godere in quell'anno della piena capacità giuridica: ma la maggiore età, in base al diritto statutario di Padova, si raggiungeva al compimento del venticinquesimo anno, e non al ventunesimo⁹⁷. L'Aspetti, pertanto, non solo nacque entro il 1559, come scrisse Benacchio Flores d'Arcais, né si potranno circoscrivere i suoi natali fra 1557 e 1559, in accordo coi più recenti profili biografici⁹⁸: a meno di non voler postulare un'emancipazione dall'autorità paterna, l'artista dovette nascere nel 1555, se non prima. Quest'ultima data, tuttavia, mi sembra la più credibile, anche in relazione all'epigrafe sulla tomba al Carmine di Pisa, dove lo scultore fu sepolto nel 1607. È ormai assodata l'inverosimiglianza dell'età di morte riportata dall'iscrizione, poiché al momento della sua scomparsa Tiziano doveva avere certo più di 42 anni. Ma se la nascita cadesse davvero nel 1555, lo scultore avrebbe avuto 52 anni, e potremmo imputare il refuso sulla targa ad un semplice *lapsus calami* (o per meglio dire, visto il supporto scrittorio, *caelum*), dovuto alla banale aggiunta di una "X" davanti al corretto "LII AGENS"⁹⁹.

Quanto alla formazione, si ipotizza, almeno a partire dal saggio di Olga Raggio, che Tiziano abbia frequentato la bottega di Campagna e che il loro incontro sia avvenuto a Padova durante i lavori al *Miracolo del giovane di Lisbona*, intagliato dall'esordiente veronese fra il giugno 1574 ed il maggio 1577¹⁰⁰. L'Aspetti

96 Il documento è parzialmente trascritto in BENACCHIO FLORES D'ARCAIS, 1940, p. 135, doc. I. La studiosa riporta la segnatura "Liber unicus instrumentorum Antonii de Boni not[arii], 1562-1599, p. 432". Presso l'Archivio di Stato di Padova, tuttavia, si conserva oggi del notaio Antonio de Boni un'unica busta, che ricopre l'arco di tempo dal 1562 al 1573. Cfr. ASPd, Notarile, b. 2547. Non è stato dunque possibile reperire l'originale dell'atto.

97 *Statuti* 2000, p. 208, nr. 504. Secondo quanto riporta Silvana Collodo, "al giovane che aveva superato la pubertà, ovvero i 14 anni, ma non ancora raggiunto i venti, era consentito di agire, purché davanti al giudice e alla presenza di due parenti prossimi, entrambi maggiorenni; dopo il ventesimo, il minore poteva fare contratti con piena responsabilità se dichiarava di agire come se avesse avuto 25 anni". COLLODO 1983, p. 30, nota 100.

98 KRYZA-GERSCH 1999, p. 417; EAD. 2001, pp. 343.

99 "TITIANO DE ASPECTIS CIVI PATAVINO SCVLPTORI EXIMIO / QVI CVM PLVRIBVS EGREGIISQVE INGENIO MONVMENTIS / MVLTAS ITALIAE PARTES SEQVE ILLVSTRASSET / AETERNITATEM MEMORIAE ADEPTVS / IN IPSO AETATIS ET ARTIS FLORE XLII ANNVM AGENS / PISIS OBIIT ANNO SALVTIS MDCVII".

100 Per il rilievo, cfr. il capitolo 4. Per le ipotesi in merito alla formazione dell'Aspetti, cfr. RAGGIO 1981, pp. 140-141; BOUCHER in LONDRA 1983, p. 358; KRYZA-GERSCH 1999; BACCHI 2000; KRYZA-

collaborerà davvero a Venezia con Campagna, ma solo più tardi, a partire dai tardi anni Ottanta ed al principio del decennio successivo, e più segnatamente nel camino della Sala dell'Anticollegio in Palazzo Ducale, sul coronamento della Libreria Marciana e, finalmente su un piano paritario, nei due *Giganti* che vigilano sull'ingresso oggi della Marciana ed un tempo della Zecca¹⁰¹. È bene ricordare che l'*Officina di Vulcano* sul camino dogale, di poco precedente il 1589, resta ad oggi il primo numero del catalogo di uno scultore che all'epoca aveva superato i trent'anni; e che, se davvero Tiziano nacque nel 1555, lo scarto d'età rispetto a Campagna risulta essere minimo, di soli sei anni. In ogni modo, un documento fin qui trascurato sembra confermare l'ingresso di Tiziano nell'officina di Girolamo, probabilmente dopo aver appreso l'arte della toreutica presso il padre Francesco. Il 19 gennaio 1574, "Ser Franciscus Lizzarius quondam Guidi" garantiva, due giorni dopo Mantova Benavides, per la consegna del *Miracolo del giovane di Lisbona*, impegnandosi *in solidum* e sottoscrivendo una fideiussione in favore di Campagna¹⁰². L'interesse da parte del vecchio fonditore si spiega solo postulando che, in questo momento, il suo diciannovenne figlio Tiziano si fosse appena avviato ad un perfezionamento nella bottega del veronese.

Seguirono i sedici anni di servizio presso il patriarca Grimani, dal 1577 al 1593, e gli interventi nelle fabbriche marciane: è solo dopo queste esperienze lagunari che l'Aspetti venne ad operare nei cantieri pubblici della sua città natale. L'artista fu forse attirato, oltre che dalla necessità di trovare nuovi patroni dopo la morte del Grimani, dalla desolante situazione della scultura patavina dopo la scomparsa di Segala, che abbiamo cercato di riassumere nelle pagine precedenti. Il primo incarico sembra infatti essergli giunto quando ancora il patriarca era in vita.

GERSCH 2001.

101La parte lapidea del camino, per il quale Campagna eseguì i due telamoni e Tiziano il più modesto rilievo con la *Fucina di Vulcano*, è databile entro il 1589 sulla base dei documenti resi noti da LORENZI 1868, p. 521, nr. 995; per i pagamenti del 1589 relativi alle statue sul coronamento della Libreria, che videro ancora Campagna primeggiare con ben sei sculture contro il solo *Ercole* dell'Aspetti, cfr. IVANOFF 1964; per il contratto relativo ai due *Giganti* della Zecca, siglato il 3 novembre 1590, cfr. ASVe, Provveditori in Zecca, b. 9, c. 153r. BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 150, doc. XIX; KRYZA-GERSCH 1998.

102ASPd, Notarile, Giovanni Francesco Ottaviani, b. 2501, c. 106r-v; SARTORI 1983, p. 354, nr. 324.

I due magnifici rilievi bronzei col *Martirio di San Daniele* (fig. 252), realizzati per la cripta della cattedrale ed oggi nel Museo Diocesano d'Arte Sacra, sono ben noti alla critica, a partire dal saggio che dedicò loro Olga Raggio e per la partecipazione alle mostre di Padova, Londra e Trento¹⁰³. Il 18 maggio 1592, il capitolo del duomo incaricava monsignor Camillo Borromeo di occuparsi di “far fare dei quadri del martirio”, da incassare nella “arca del glorioso martire San Daniele”¹⁰⁴. Ancora una volta, contestualmente ad una traslazione di reliquie, venivano commissionati a Padova dei rilievi per ornare la cassa di un santo, in analogia con quanto era avvenuto trent'anni prima nel tempio di Santa Giustina¹⁰⁵. Quanto all'Aspetti, il documento successivo, datato 11 febbraio 1593, registra già il saldo per complessivamente 250 scudi, e cioè i 140 inizialmente promessi più 110, per aver compiuto l'opera “di rilievo spiccato oltre l'obbligo suo”¹⁰⁶. A quanto pare, è irreperibile l'accordo fra il maestro ed il capitolo, che ci permetterebbe di datare più precisamente la commissione e di conoscere i vincoli imposti allo scultore.

Non giova ritornare sui rilievi di identico soggetto conservati a New York, giudicati da Olga Raggio gli originali, declassando le opere padovane a copie novecentesche: i bronzi americani sono oggi giustamente classificati come fusioni antiche dall'Aspetti, probabilmente le stesse presenti nel 1750 nella raccolta di Galeazzo Dondi dall'Orologio¹⁰⁷. È interessante, semmai, che le due scene di martirio si leghino al problema della diretta conoscenza da parte dell'Aspetti della scultura centro-italiana, e dell'opera di Giambologna in modo speciale. Su tale aspetto, a suo tempo, aveva insistito Leo Planiscig, ed il suo giudizio è stato talvolta stemperato, ma mai messo in discussione¹⁰⁸. Andrà

103RAGGIO 1981. CESSI in PADOVA 1976, pp. 148-149, catt. 121-122; BOUCHER in LONDRA 1983, pp. 358-359, catt. S1-S2; REARICK 1984; KRYZA-GERSCH in TRENTO 1999, pp. 426-429, cat. 96; KRYZA-GERSCH in PADOVA 2001, pp. 352-353, cat. 91.

104ACP, *Acta Capitularia*, 1592-1594, c. 22r. BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 150, doc. XXI. L'episodio e la traslazione delle reliquie di San Daniele vengono registrati anche da cronisti come ABRIANO, c. 34r.

105Cfr. capitolo 3.3.

106ACP, *Acta Capitularia*, 1592-1594, c. 95r. BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 150, doc. XXII.

107RAGGIO 1981; KRYZA-GERSCH in PADOVA 2001, pp. 352-353, cat. 91. Di recente, è stato avanzato il nome di Francesco Bertos per queste sculture, anche alla luce della relazione fra lo scultore e Galeazzo Dondi dall'Orologio. Cfr. AVERY C. 2008, pp. 246-248, catt. 165-166. Resta comunque da spiegare la sigla “MAVF” sulla base del *San Daniele inchiodato alla cassa*.

108PLANISCIG 1921, pp. 571-572.

certo tenuto a mente che la prima parte della carriera dell'artista fu patrocinata da uno dei committenti del patriziato lagunare di cultura 'romanista'. La mia impressione, comunque, è che l'Aspetti dialoghi qui col meglio della coeva pittura veneziana, a riprova del radicamento dello scultore nella Dominante. Il confronto è con quella linea di sviluppo che parte da Tintoretto ed arriva a Palma il Giovane, e più segnatamente con uno dei migliori dipinti giovanili di quest'ultimo: il *Martirio di San Lorenzo* in San Giacomo dall'Orio (fig. 253)¹⁰⁹. Non è da escludere che le pretese suggestioni centro-italiane dell'Aspetti derivino in realtà da una meditazione sulla pittura di Palma, che abbiamo visto in rapporto nel 1584 anche con Segala e Campagna¹¹⁰. Al pari del telero, nei rilievi di Padova, la scena del martirio “viene trasposta [...] in un racconto corale”, che rinvia agli “sviluppi in senso controriformistico” del Palma¹¹¹. I bronzi, peraltro, furono promossi da monsignor Borromeo, cugino del futuro San Carlo. Ed è grazie alla buona riuscita di questi rilievi che lo scultore riuscì ad aggiudicarsi l'altare della cappella di Sant'Antonio, sul quale torniamo ora per chiudere in modo circolare il capitolo.

Dopo lo stallo in cui era precipitata, nell'estate 1591, la contesa tra la Comunità e l'Arca per l'erezione del nuovo altare, i membri della congrega decisero di accantonare definitivamente il progetto di de Surdis e soci e si posero ad esaminare nuovi disegni: il 7 settembre 1593 furono convocati da Vicenza Marcantonio Palladio e da Venezia Tiziano Aspetti, espressamente definito “architetto padovano”; venne inoltre esaminato un progetto dell'oscuro Francesco Ferracino, forse parente del pittore Ludovico documentato in San Nicolò ed agli Eremitani¹¹². Il 5 ottobre, il modello di Tiziano, eseguito in Laguna, fu depositato presso la cancelleria dell'Arca e l'apprezzamento fu tale che all'artista vennero riconosciuti 20 ducati per il suo operato più 25 di *bonus*,

¹⁰⁹MASON RINALDI 1984, pp. 122-123, cat. 291.

¹¹⁰Cfr. capitolo 5.1.

¹¹¹La citazione è da quanto scrive a proposito di Palma MASON RINALDI 1984, pp. 122-123, cat. 291.

¹¹²AdA, reg. 10, cc. 161r; AdA, reg. 978, alla data. GONZATI 1852-1853, I, p. 86; BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, pp. 151-152, doc. XXIII; SARTORI 1983, p. 368, nrr. 531-532. Per i rispettivi pareri e disegni, Marcantonio Palladio e Tiziano Aspetti ricevettero 28 lire ciascuno, mentre Ferracino ricevette una somma più alta, pari a 35 lire. Per il pittore Ludovico Ferracino, cfr. RONCHI 1937-1938. ASPd, Corporazioni soppresse, Eremitani, b. 42, c. 130r-132v

“essendo il dovere che le fatiche dei virtuosi siano riconosciute”¹¹³. A sollecitare tale *praemium virtutis* era stato, forse non a caso, un altro Borromeo di Padova, questa volta Daniele, presidente laico dell'Arca e parente del canonico Camillo, che aveva commissionato i rilievi per il duomo.

Le vicende successive sono state rischiarate da Sarah Blake McHam e Claudia Kryza-Gersch, che non hanno mancato di sottolineare quanto siano state celeri l'accettazione del modello, il 25 ottobre, e la stipula del contratto¹¹⁴. Il 6 novembre venne deliberato che l'altare avrebbe avuto, oltre alle quattro virtù ed ai quattro angeli reggicero previsti dal disegno, anche tre statue, coi santi *Antonio, Bonaventura e Ludovico*. Queste ultime vennero a sostituire la “palla” suggerita dallo scultore, e cioè, molto probabilmente, un rilievo figurato. Le undici figure bronzee, secondo il contratto dell'8 novembre, avrebbero dovuto essere “belle et nette conformi a quelle che esso domino Titiano ha fatte nel Domo, nella capella o altare di San Daniele”¹¹⁵. La consegna era prevista per il 13 giugno 1594, festa di Sant'Antonio.

Ci furono piccole modifiche in corso d'opera, come l'aumento di un palmo dell'altezza delle figure, dietro espressa richiesta dell'Aspetti¹¹⁶. Lo scultore non riuscì a terminare l'opera entro la data stabilita e da Venezia fece in tempo a giungere un nuovo fermo dei lavori, dietro istanza dell'avogador di comun Francesco Corner: la vecchia causa fra la Comunità e la Veneranda Arca per la costruzione dell'altare non era mai stata risolta¹¹⁷. Ma il decreto, evidentemente, non sortì alcun effetto. Il successivo 12 novembre furono semmai i presidenti

113AdA, reg. 10, cc. 163v-164r; BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 146, doc. XXIV; SARTORI 1983, p. 368, nr. 533; BLAKE McHAM 1994, p. 243, doc. 116.

114Cfr. BLAKE-McHAM 1994, pp. 84-91; KRYZA-GERSCH in PADOVA 2001, pp. 356-359, cat. 93.

115AdA, reg. 10, p. 165; ASPd, Corporazioni soppresse, S. Antonio, b. 208, fasc. A, cc. 39-40; AdA, reg. 53, cc. 78r-79v; AdA, reg. 143, nr. 1, fasc. 3; ASPd, Notarile, Antonio Corradini, vol. 1835, cc. 72r-73r. BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, pp. 152-153, doc. XXV-XXVI; SARTORI 1983, p. 368-369, nr. 535-536; BLAKE McHAM 1994, pp. 244-245, docc. 118-119.

116Il 12 gennaio 1594, inoltre, Tiziano affermò che i costi degli operai erano più alti del previsto: in luogo dei 100 ducati al mese inizialmente previsti, l'Arca gliene concesse 200. AdA, reg. 10, cc. 173v-174r; BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, pp. 155-156, doc. XXVII; SARTORI 1983, p. 369, nr. 538; BLAKE McHAM 1994, pp. 245-246, doc. 120.

117Il 21 giugno 1594, Tiziano Aspetti venne minacciato da Francesco Corner di una multa di 50 ducati. Il 12 luglio successivo, lo stesso 'avogador di comun' a Venezia scrisse ai rettori di Padova Tomaso Morosini e Niccolò Gusson. Vennero paventate multe di 200 ducati per i presidenti della Veneranda Arca di Sant'Antonio e persino due anni di condanna ai triremi per gli operai attivi nel cantiere. ASPd, Archivio clero regolare, b. 51 (ex 1406), fasc. “arca”, cc. 13r-v; ASPd, Clero regolare, b. ex 1415, filza vertenze esterne; SARTORI 1983, p. 369, nrr. 542-543.

dell'Arca a mettere alle strette l'Aspetti, che aveva per ora consegnato solamente i tre santi. Fu fatto scrivere a Lorenzo Zambelli, garante dello scultore, che se le rimanenti otto figure non fossero giunte a destinazione entro una settimana, la commissione sarebbe ricaduta su un altro maestro¹¹⁸. Il ruolo giocato dallo Zambelli, residente al Volto della Malvasia in contrada Sant'Andrea, non deve farci pensare che quest'ultimo fosse un committente o comunque un patrono padovano dello scultore: d'origine mercantile, Lorenzo, al pari del padre Varisco, s'era arricchito grazie agli affari fatti con la famiglia Dondi dall'Orologio ed era solito prestare denaro per iniziative pubbliche e private¹¹⁹. Lo stesso Lorenzo, non a caso, comparirà nuovamente come garante dell'anticipo sulle portelle del medesimo altare, richieste a Girolamo Paliari nel 1603¹²⁰. In ogni modo, il 30 dicembre 1594, il lavoro dell'Aspetti risultava compiuto e con ogni figura al suo posto, pur con la richiesta di rifare la testa al *Sant'Antonio*, giudicata “dissimile dalla sua vera efigie”¹²¹.

Ci soffermiamo sulle quattro virtù, che già nel 1597 furono trasferite all'ingresso del coro, dove ancora si ammirano. La rimozione si rese necessaria per ragioni liturgiche, dal momento che le statue, issate evidentemente sui balaustri mediani dell'altare, “impedi[vano] la vista quando si leva il Signore”, durante il rito dell'eucarestia¹²². Fin dai tempi di Venturi, la *Carità* (fig. 257) viene messa in rapporto con la scultura fiorentina e Sarah Blake McHam ha proposto un suggestivo confronto col bronzo di identico soggetto fuso da Giambologna per la cappella Grimaldi in San Francesco a Genova (fig. 256), ora presso il palazzo universitario di quella città¹²³. Le due figure, tuttavia, paiono diverse nel panneggio, tanto più fluido nell'Aspetti, e per la temperatura emotiva, raggelata nel collega fiammingo. Ancora una volta, l'Aspetti mi sembra invece il parallelo tridimensionale di Palma il Giovane: la *Fede* bronzea (fig. 254), le braccia

118AdA, reg. 968, alla data; GUIDALDI 1931, p. 199, doc. III; SARTORI 1983, p. 369, nr. 546.

119Per l'ascesa nel secondo Cinquecento di questa famiglia, cfr. GRANDIS 1996, pp. 63-78;

GRANDIS 2010, pp. 25-26

120AdA, reg. 12, c. 106v; GUIDALDI 1931, p. 201, doc. IX.

121Com'è noto, la statua presenta infatti una giuntura sul collo, segno del rifacimento del capo.

Per i documenti, cfr. AdA, reg. 11, cc. 9r-10r; BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 157, doc.

XXX-XXXI; SARTORI 1983, p. 369, nr. 547; BLAKE McHAM 1994, p. 247, doc. 123.

122AdA, reg. 11, c. 53v; GUIDALDI 1931, p. 199, doc. IV; SARTORI 1983, p. 369, nr. 548; BLAKE McHAM 1994, p. 247, doc. 124. PORTENARI (1623, p. 401) vedeva le quattro *Virtù* ai lati del *Crocifisso* di Donatello, all'ingresso del coro.

123VENTURI 1935-1937, III, p. 298; BLAKE McHAM 1994, p. 90.

proiettate pateticamente oltre il baricentro della figura, dialoga, più che con la 'scultura di volumi' di Giambologna, col Palma più controriformato dell'*Assunta* sul soffitto dell'Ospedale dei Crociferi a Venezia (fig. 255)¹²⁴.

Gli incarichi pubblici padovani dell'Aspetti sono compresi nel triennio 1592-1594. Fa eccezione la croce da altare in bronzo pagata nell'aprile 1602 e problematicamente identificata con quella conservata, assieme a due candelieri, presso il Museo Antoniano: per questi bronzi, viene ora fatto in modo convincente il nome di Francesco Bertos¹²⁵. Lo stesso *Battesimo di Cristo*, per l'acquasantiera presso il pilastro della Madonna, fu consegnato ai padri del Santo l'8 maggio 1599, ma la commissione risale al 30 dicembre 1594, appena compiuti i lavori per l'altare di Sant'Antonio¹²⁶. Poco prima, l'8 giugno 1594, erano state richieste a Tiziano anche le portelle bronzee per chiudere gli scalini dell'altare di Sant'Antonio, lavoro che non verrà neppure cominciato e che sarà invece appannaggio, all'aprirsi del nuovo secolo, di quello che vedremo essere un allievo di Campagna: Girolamo Paliari, cui il maestro fece in quella circostanza persino da garante¹²⁷.

L'opera dell'Aspetti per la città natale, per quanto pregevole da un punto di vista qualitativo, si addensa insomma in un arco di tempo molto ristretto e la sua maniera 'controriformata' è destinata a rimanere senza seguito a Padova. Vedremo come, col nuovo secolo, torni invece a farsi sentire la voce di Campagna.

¹²⁴MASON RINALDI 1984, p. 139, cat. 523.

¹²⁵Per la proposta in favore dell'Aspetti, RUGOLO in *Basilica* 1995, pp. 240-241, cat. 71-73. Per il documento, GUIDALDI 1931, pp. 199-200, docc. VI-VII; SARTORI 1983, p. 369, nrr. 549-550. Per l'attribuzione a Bertos, cfr. AVERY C. 2008, catt. 159-164.

¹²⁶Per i documenti, cfr. AdA, reg. 11, cc. 9r-10r; BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 157, doc. XXX-XXXI; SARTORI 1983, p. 369, nr. 547; BLAKE McHAM 1994, p. 247, doc. 123; AdA, reg. 11, c. 136r. BENACCHIO FLORES D'ARCAIS 1940, p. 157, doc. XXXII. GUIDALDI (1931, p. 200, doc. VI) rese noto che già il 7 marzo 1601 compare un mandato di pagamento di dieci ducati per Tiziano Aspetti, che ha "accomodata" la statua, evidentemente presto danneggiata (AdA, reg. 12, c. 20r; cfr. anche AdA, reg. 467, c. 60v; SARTORI 1964, p. 188, doc. I).

¹²⁷Cfr. il capitolo successivo.

7 Di nuovo nel segno di Campagna. A Padova nel primo Seicento

Si può dire che la secolare vicenda della decorazione plastica della cappella di Sant'Antonio si sia chiusa con una delibera del 13 luglio 1603: i presidenti dell'Arca decretarono finalmente la commissione delle quattro portelle bronzee per il nuovo altare antoniano¹. L'incarico, in realtà, era stato affidato nove anni prima all'Aspetti, che tuttavia non aveva mai dato inizio ai lavori². Nella letteratura, il nome del maestro padovano fu quindi associato ai bronzi per errore fino a quando, nel 1931, Luigi Guidaldi rese noto il nuovo accordo fra la congrega e lo scultore udinese Girolamo Paliari, firmato l'11 agosto 1603. Fugano ogni dubbio i pagamenti in suo favore, datati 22 maggio e 22 agosto 1604, dopo che l'opera era stata consegnata e pesata il 14 aprile di quell'anno³.

7.1 Girolamo Paliari fonditore e allievo di Campagna. Le portelle dell'altare di Sant'Antonio (1603-1604)

Mancano studi di carattere monografico su Paliari, figura forse di secondo piano, ma non del tutto trascurabile, nel panorama della scultura veneta di primo Seicento. Secondo Vincenzo Joppi, la sua famiglia s'era già stabilita ad Udine nella seconda metà del XVI secolo, in borgo Pracchiuso⁴. È probabile che i Paliari vi fossero giunti dalla Lombardia, se appartenne davvero al medesimo ceppo l'architetto Antonio, nato a Morcote sul Lago di Lugano. Quest'ultimo s'era pronunciato a Venezia sui danni arrecati al Palazzo Ducale dall'incendio del 1577 e, un decennio più tardi, in merito ai problemi statici del ponte di Rialto⁵. Non c'è invece motivo di dubitare che il nostro Girolamo sia

1 AdA, reg. 12, c. 106v; GUIDALDI 1931, p. 201, doc. IX.

2 Cfr. il capitolo precedente.

3 Per l'incarico, AdA, b. 968, alla data 11 agosto 1603; per i pagamenti, AdA, b. 469, 1604, cc. 60v, 76r; GUIDALDI 1931, pp. 202-203, docc. X-XII; SARTORI 1983, p. 372, nrr. 580-585.

4 JOPPI 1894, p. 129.

5 CADORIN 1858, p. 85; ZANUSO in BACCHI 2000, p. 771.

nato ad Udine, sebbene dovette trasferirsi giovanissimo in Laguna, dov'è documentato, *grosso modo* ventenne, per la prima volta nel 1599⁶. In occasione della sua morte, attestata al 24 aprile 1634 dai libri della parrocchia veneziana di San Vidal, lo scultore è infatti detto “de 55 anni in circa”, lasciando supporre che la nascita si collochi intorno al 1579⁷. Tali estremi cronologici, però, sono sfuggiti ad alcuni recenti profili biografici, generando, come vedremo, refusi sulla cronologia dei lavori firmati.

Lo scultore è noto anche per i suoi legami con un'importante famiglia di architetti, a sua volta d'origine lombarda: quando, nel 1614, il Consiglio cittadino di Udine chiese a Girolamo di scolpire la *Giustizia* (fig. 258), da porre su una colonna in Piazza Contarena, il maestro friulano si spese affinché fosse Melchiesedec Longhena a mettere l'alto fusto in opera⁸. Dalla corrispondenza fra il proto e Paliari, apprendiamo poi che lo scultore tenne a battesimo il figlio di Melchiesedec, il più celebre Baldassarre Longhena⁹. Al nome di questo grande architetto si lega l'ultimo incarico di Paliari: la statua pedestre di Bartolomeo d'Alviano, sul monumento concepito da Baldassarre in Santo Stefano a Venezia, datato 1633 e voluto dal senato veneto¹⁰.

Ad oltre tre quarti di secolo dalla pubblicazione dei documenti padovani, la

6 A partire da NIERO (1975, p. 58), si insinua nella letteratura l'ipotesi che anche Girolamo possa essere nato sul Lago di Lugano. Tale eventualità, tuttavia, è inconciliabile con la firma “GIR[OLAMO] PAL[ILARI] VD[INESE]”, riportata sul busto di Sperone Speroni nel duomo di Padova, e con quella “HIER[ONYMVS] PAL[EARI] VTIN[ENSIS]”, nel ritratto di ignoto all'Arsenale di Venezia, per i quali cfr. *ultra*. Niero dice di ricavare l'informazione sulla nascita di Girolamo da Merzario, che tuttavia indica la provenienza da Morcote per il solo Antonio Paliari. Cfr. MERZARIO 1893, II, pp. 62-63. Il primo documento veneziano su Girolamo è relativo alla decorazione del piano superiore delle procuratie nuove, per la quale cfr. *ultra* e ASVe, Procuratori di San Marco de Supra, Chiesa 1589-1599, vol. XV, reg. 138, c. 239v; TIMOFIEWITSCH 1964; AVERY V. J. 1999, pp. 173-174.

7 APVe, San Vidal, Morti, Libro VII, c. 61. Citato in NIERO-VIO 1981, p. 38; ROSSI P. 2003², p. 237, nota 9. In San Vidal lo scultore doveva risiedere almeno dal 22 aprile 1621, quando venne battezzato suo figlio Giovanni Pietro. ASPVe, San Vidal, Battesimi, Libro III, c. 561, citato da NIERO-VIO 1981, p. 38. Cfr. anche ROSSI P. 2003², p. 237, nota 9.

8 Per i documenti, Udine, Archivio Civico, Acta Pub. Tomo XXXV, anni 1613-1614, cc. 194r-v, 195r-v; DI MANIAGO 1823, p. 393, doc. CXLVI; BOTTANA 1886. Cfr. da ora HOPKINS 2012, p. 251.

9 Se n'era già reso conto NIERO 1975, p. 58, nota 14. Per le due lettere a Paliari scritte nel 1614 da Baldassarre Longhena a nome del padre Melchiesedec, cfr. ora HOPKINS 2005. Nelle missive, Paliari viene definito “compare”, e cioè appunto padrino, di Baldassarre.

10 I documenti sono pubblicati da NIERO 1975. Il monumento del condottiero, morto nel 1515, fu approvato il 30 dicembre 1628, dopo che erano stati rinvenuti, nel corso di alcuni lavori in chiesa, i resti incorrotti del militare. Il progetto, a firma di Longhena e Paliari, prevedeva come alternativa alla statua pedestre un busto. L'opera fu liquidata all'architetto il 21 settembre 1634, dopo la morte dello scultore. Cfr. ora GAIER 2002¹, p. 58; FRANK M. 2004, pp. 136-139, cat. 7; HOPKINS 2012, p. 142-143.

figura di Paliari resta oggetto di fraintendimenti, né ci si è mai interrogati sulle ragioni del suo approdo, venticinquenne, nella città universitaria. Conviene allora ripartire dall'accordo del 1603, per cercare di trarre profitto dalle non poche informazioni in esso racchiuse. Giovanni Antonio Sforza, cassiere dell'Arca, anticipò in quella circostanza a Paliari cento ducati, dei quali si fece garante Lorenzo Zambelli dal Volto. Non meraviglia incontrare di nuovo questo mercante, un decennio dopo la sua prima comparsa nelle carte sull'altare di Sant'Antonio: Zambelli -ormai lo sappiamo- era solito prestare denaro a quanti intraprendevano un'iniziativa, fosse questa di carattere artistico o meno, aspetto che giustifica il ruolo da lui giocato nella transazione¹¹. Molto più importante, semmai, è che a controfirmare il documento sia stato Girolamo Campagna. Convenuto nella sede dell'ente assieme al giovane collega, Campagna si proclamò a sua volta garante dell'anticipo dato a Paliari e, per giunta, si impegnò *principaliter et in solidum* per la consegna delle quattro portelle.

Vedremo in calce al capitolo come, ancora nella seconda metà del XVII secolo, Campagna sarà ricordato dai membri della congrega con parole lusinghere, dopo che s'era aggiudicato le due maggiori commissioni del secondo Cinquecento, e cioè l'ultimo *Miracolo* per la cappella antoniana e l'altare maggiore del Santo. Nel capitolo 4 si è cercato di illustrare come, a partire dalla decade 1570, questa città fosse diventata per Campagna una sorta di feudo, nel quale non aveva da temere rivali: lo prova il fatto che a Padova non abbia mai preso piede la maniera di Vittoria, scultore di riferimento per Venezia e, anche attraverso i parenti Rubini, per Vicenza¹². Possiamo oggi dire che l'autorevole Campagna, con un atto di sapore vagamente 'baronale', nel 1603 si stesse adoperando per favorire l'inserimento di un suo giovane allievo nelle maglie della committenza pubblica patavina.

Un'opera matura come la *Giustizia* di Udine (fig. 258), che sappiamo commissionata nel 1614, rivela l'adesione di Paliari ai modi di Campagna¹³. La

11 Cfr. il capitolo precedente e cfr. GRANDIS 2006; GRANDIS 2010, pp. 25-26.

12 Com'è noto, il vicentino Lorenzo Rubini sposò Margherita, sorella di Alessandro Vittoria, da cui nacquero Agostino e Vigilio, fra i più assidui collaboratori del maestro trentino. Cfr. almeno AVERY V. J. 1999, *ad indicem*; BINOTTO 1999, pp. 159-176.

13 Per il documento, Udine, Archivio Civico, Acta Pub. Tomo XXXV, anni 1613-1614, cc. 194r-v, 195r-v; già pubblicato da DI MANIAGO 1823, p. 393, doc. CXLVI. Com'è noto, alla commissione

posa aggraziata della slanciata figura femminile, la sua lenta torsione che si origina dalla base per culminare nel capo chino verso il riguardante, citano in controparte la *Venere marina* del maestro veronese (fig. 260), realizzata allo scadere degli anni Ottanta del Cinquecento per il coronamento della Libreria Marciana e resa celebre anche da un gruppo di bronzetti d'identico soggetto¹⁴. Da Campagna deriva anche il panneggio sintetico della *Giustizia* (fig. 258), franto in ampi piani scheggiati. A rendere del tutto credibile l'alunnato di Paliari presso questo scultore concorrono una serie di circostanze documentarie. Ad oggi, il primo incarico noto di Paliari consiste nella partecipazione, assieme a Tiziano Aspetti, Vigilio Rubini, Andrea dell'Aquila e, per l'appunto, Campagna, all'ornato dei timpani del piano superiore delle procuratie nuove a Venezia, quando vennero eseguite complessivamente venti figure, fatte stimare da Vittoria il 10 agosto 1599¹⁵. Rubini e dell'Aquila sono scultori legati al maestro trentino; Aspetti, dal canto suo, era ormai un artista affermato ed autonomo; l'esordiente Paliari, invece, doveva essere da poco uscito dalla bottega del veronese.

A confermarlo è proprio il contratto padovano del 1603, nel quale Campagna fa da garante per la buona riuscita dell'incarico. Nell'atto, Girolamo Paliari “del quondam domino Leandro” è detto abitare “in Venetia nella contrà di San Salvador in Calle di Favri, al Ponte della Ancora, all'insegna della Corona”¹⁶: a queste date, pertanto, il giovane era incardinato nella fonderia veneziana di Ponte delle Ancore a San Salvador, e cioè l'officina che fu di Francesco Mazzoleni¹⁷. Quest'ultimo è noto agli studiosi per essere stato il fonditore dei primi bronzi monumentali di Campagna, gettati rispettivamente nel 1589 e nel biennio 1592-1593: il *Crocifisso tra San Marco e San Francesco d'Assisi*, per la

si associano anche due lettere di Melchiesedec Longhena, vergate dal giovane figlio Baldassarre: grazie al suggerimento di Paliari, il proto fu fatto chiamare ad Udine per innalzare la colonna. Cfr. BOTTANA 1886 e ora HOPKINS 2005.

14 Per i documenti relativi alla *Venere marina* e alle altre statue del coronamento, cfr. IVANOFF 1964; TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 252-253, cat. 11; per i bronzetti, cfr. BACCHI in TRENTO 1999, p. 410, cat. 92. La sigla “I. C.” riportata su alcuni bronzi, sciolta in “Iseppo Campagna”, fratello di Girolamo, è stata alternativamente identificata nell'acronimo del fonditore francese Jean Chenet. Cfr. KRYZA-GERSCH 2008, p. 272, nota 38.

15 ASVe, Procuratori di San Marco de Supra, Chiesa 1589-1599, vol. XV, reg. 138, c. 239v; TIMOFIEWITSCH 1964; AVERY V. J. 1999, pp. 173-174.

16 AdA, b. 968, alla data; GUIDALDI 1931, pp. 202-203, doc. X.

17 Per la fonderia di Ponte delle Ancore, cfr. ora AVERY V. J. 2011, pp. 40-42.

chiesa del Redentore, e la sontuosa macchina d'altare per i Cassinesi di San Giorgio Maggiore¹⁸. Dagli atti di battesimo di due figli di Paliari, Giovanni (Pietro) nel 1621 e Giovanni Maria nel 1623, apprendiamo infine che l'udinese era sposato con Orsetta Mazzoleni, figlia dei fonditori Francesco e Caterina¹⁹. Il suo solido legame con l'officina che aveva fuso le opere di Campagna è tramandato anche dai due testamenti della suocera Caterina Mazzoleni, da poco rinvenuti da Claudia Kryza-Gersch: nel 1626, la donna lasciava la fonderia a Francesco Paliari, un figlio di Girolamo evidentemente morto di lì a poco e non registrato, ad oggi, da altre fonti; nel secondo testamento, dell'anno successivo, la vedova di Mazzoleni dichiarava di risiedere in casa del genero Girolamo Paliari da ormai venti mesi, "havendomi anco per carità et amore tolta in casa sua". La bottega veniva ora lasciata in eredità ad Orsetta²⁰.

Lo stile delle portelle di Padova, uscite dalla fucina veneziana di Ponte delle Ancore, reca una forte impronta della maniera di Campagna: dei quattro rilievi coi patroni della città universitaria, e cioè i santi *Daniele*, *Antonio*, *Prosdocimo* e *Giustina*, appare di particolare interesse l'ultima figura (fig. 259), che a sua volta riprende la posa della *Venere marina* del maestro veronese (fig. 260), ora velata da un raffinato panneggio. Anche il nuovo secolo, pertanto, si apre a Padova sotto l'egida di Campagna, attraverso l'opera del suo allievo Paliari.

7.1.1 Girolamo Paliari: *marangon* o restauratore di anticaglie?

Vedremo come il tentativo di Campagna di favorire l'inserimento di Paliari nel contesto padovano fosse andato a buon fine, tant'è che il friulano divenne lo scultore di fiducia della famiglia Conti. Prima di tornare alle vicende patavine, conviene però svolgere una digressione sull'attività di Paliari: non un riesame complessivo della sua opera, cosa che esula dall'argomento di questo studio,

18 Per i bronzi, cfr. TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 253-255, 257-262, catt. 12, 15. La croce del Redentore è persino firmata da Mazzoleni, cfr. anche KRYZA-GERSCH 2008, p. 272, nota 33 e *passim* per il problema delle firme dei fonditori nella Venezia di fine Cinque-inizio Seicento.

19 Per i due battesimi, celebrati rispettivamente il 22 aprile 1621 ed il 13 dicembre 1623, cfr. ASPVe, San Vidal, Battesimi, Libro III, c. 561-562; NIERO-VIO 1981, p. 38; ROSSI P. 2003², p. 237, nota 12.

20 ASVe, Notarile, Testamenti, Pietro Leonardo Leonardi, b. 569, nrr. 20, 24; KRYZA-GERSCH 2008, pp. 259-260, 272, note 24, 30; AVERY V. J. 2011, pp. 464, 466, docc. 299, 303.

ma una riflessione sulle sue competenze artistiche. È proprio nell'ambito dell'erudizione padovana di primo Ottocento che emerge un documento su Paliari, che mi pare all'origine di un equivoco. Nel 1817, Giannantonio Moschini pubblicò l'atto con cui la Confraternita di San Cristoforo ad Udine chiese, il 28 agosto 1615, una statua del santo titolare da porre sulla facciata dell'oratorio omonimo. L'incarico fu affidato a Paliari, "avendo l'occasione" del temporaneo rientro in patria dell'artista²¹. Con ogni probabilità, Moschini era a conoscenza del documento grazie alle relazioni intessute dall'amico Giovanni de Lazara con eruditi friulani come Antonio Bartolini: quest'ultimo, infatti, in un'inedita lettera del 4 luglio 1802, conservata presso il Getty Research Institute di Los Angeles, mise a conoscenza de Lazara di alcuni documenti d'interesse storico-artistico su questa confraternita udinese²². Ciò che più conta è che, in base all'accordo, il *San Cristoforo* sarebbe costato 56 ducati ed avrebbe dovuto essere "*in marmo*".

La figura poi realizzata (fig. 261), oggi sostituita da una copia e ricoverata presso il Museo Diocesano di Udine, è però in legno. Ora, sarà sufficiente un confronto con la già citata *Giustizia* di Piazza della Libertà (fig. 262), pressoché contemporanea, per rendersi conto che il *San Cristoforo* non può appartenere alla stessa mano. Dobbiamo insomma concludere che Paliari non abbia dato seguito alla commissione: a quanto mi consta, non sono mai emersi pagamenti in suo favore. Per ragioni probabilmente economiche, i confratelli dovettero insomma rinunciare alla prospettata statua di marmo e rivolgersi ad un meno oneroso intagliatore locale, da cui ottennero un simulacro ligneo. Nondimeno, l'opera del Diocesano viene giudicata da tutta la letteratura lavoro documentato di Paliari²³. Nasce così l'idea di un Paliari *marangon*: attualmente, la metà del catalogo dell'artista è costituita da opere in legno. Sarà forse necessario un supplemento d'indagine, ma in nessun documento a me noto Girolamo viene citato come maestro di legname.

Si comincia col monumento equestre di Daniele Antonini (fig. 263), nel duomo

21 ASUd, Archivio Florio, *Libro riguardante la fraterna di S. Cristoforo (1561-1616)*, c. 150r-v; MOSCHINI 1817, p. 68; cfr. ora RADASSAO 2000, p. 132.

22 Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, *Giovanni de Lazara papers*, Box 1, Bartolini Antonio, alla data. Per i rapporti fra Moschini e de Lazara, cfr. CABURLOTTO 2001. Per un inquadramento delle lettere di Los Angeles, cfr. LEVI 2000, pp. 321-337.

23 Cfr. GOI 1988, p. 177; RADASSAO 2000, p. 132; PASTRES 2008, p. 243; ID. 2009.

di Udine. La statua in legno dorato commemora un condottiero caduto nel 1616 durante la guerra di Gradisca. Sappiamo da Fabio di Maniago che nel marzo di quell'anno il doge Giovanni Bembo aveva imposto di spendere 300 ducati per un deposito "da farsi in qualche chiesa"²⁴. Sebbene nella bibliografia più recente il monumento venga citato come opera tradizionalmente attribuita a Paliari, oppure persino documentata, non sono stato in grado di reperire dati archivistici o fonti antiche che appoggino una simile attribuzione: il nome del nostro artista non comparire nemmeno nelle guide del XIX secolo²⁵. È pur vero che nel 1617 Paliari aveva eseguito, in marmo, un busto del medesimo condottiero (fig. 269) per il palazzo pubblico udinese, trasferito dopo il 1909 nell'atrio del Castello²⁶. Non si palesano tuttavia particolari assonanze stilistiche fra il ritratto lapideo e quello in legno, che dev'esser stato assegnato a Paliari sulla scorta del *San Cristoforo* del Diocesano (fig. 261). Torneremo sul busto Antonini quando parleremo dei ritratti della cappella Conti nel duomo di Padova. Quanto all'ipotesi di un Paliari *marangon*, sulla malferma base del monumento nella cattedrale udinese, sono state attribuite all'artista pure le statue equestri in legno per Marcantonio da Manzano, nella controfacciata del duomo di Cividale del Friuli (1621), e quella più pregevole di Orazio Baglioni, nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1620-1621)²⁷. Anche un *Redentore* nel duomo di Gemona, sempre ligneo, è stato riferito al nostro scultore, evidentemente per via del confronto col *San Cristoforo* di Udine (fig. 261), al quale il *Cristo* gemonese è in effetti vicino²⁸.

Se si eccettua il monumento Baglioni di Venezia, che per il dinamismo della composizione sembra fare storia a sé, le rimanenti sculture formano un gruppo stilisticamente omogeneo. La soluzione al problema mi sembra espressa in

24 DI MANIAGO 1839, pp. 31, 75-76, doc. IX.

25 Il nome di Paliari non compare ad esempio in CAPODAGLI 1665, pp. 183-184; DI MANIAGO 1839, pp. 31, 75-76, doc. IX; OCCIONI-BONAFFONS 1886, p. 208. L'attribuzione viene nondimeno giudicata tradizionale da RIZZI 1969, p. 24; il monumento equestre è citato come documentato da ROSSI P. in *Basilica* 2013, pp. 380-384, cat. 134. Cfr. anche il recente PASTRES 2008, p. 243. Dalle parole di SOMEDA DE MARCO (1970, p. 235) si evince invece che l'attribuzione è meramente tentativa. L'effigie lignea compare come di Paliari anche in GOI 1988, p. 177; *Id.* 2001, pp. 148-149.

26 I documenti relativi alla commissione sono stati pubblicati per la prima volta dal solito DI MANIAGO 1823, p. 393, doc. CXLVI. Per il documento, Udine, Archivio Civico, Acta Pub., Tomo XXXVI, 1617, c. 97.

27 Cfr. rispettivamente BERGAMINI 1977, p. 56; ROSSI in *Basilica* 2013, pp. 380-384, cat. 134.

28 MARCHETTI-NICOLETTI 1956, p. 109.

nuce in un contributo di Giuseppina Perusini. Nel corso di una riflessione sull'opera del pittore e *marangon* udinese Giovanni Antonio Agostini, pur reputando opere documentate di Paliari sia il *San Cristoforo* (fig. 261) sia il monumento Antonini di Udine (fig. 263), la studiosa sottolinea come Girolamo sarebbe “l'unico intagliatore friulano del primo Seicento le cui opere, sia da un punto di vista qualitativo che formale, s'avvicinano a quelle” di Agostini, ventilando l'ipotesi di una collaborazione fra i due artisti²⁹. Una volta svincolato il *San Cristoforo* dal documento del 1615, appare del tutto credibile che questo gruppo possa davvero riferirsi ad un intagliatore prossimo all'Agostini, più vecchio di Paliari di una generazione e morto nel 1631³⁰: in questo modo, si spiegherebbero anche le assonanze fra le statue equestri citate ed il *Pompeo Giustinian* nella chiesa veneziana di San Zanipolo (fig. 264), firmato da Francesco Terilli, al quale Agostini è stato altre volte appaiato³¹. Sembra invece credibile la proposta in favore di Paliari delle due statue marmoree ai lati del cavaliere terilliano, raffiguranti la *Fede* e la *Fortezza* (fig. 264). Proposte al nostro scultore da Paola Rossi, le allegorie si prestano in effetti a confronti con la documentata *Giustizia* udinese (fig. 258), di poco più antica³².

Può sorprendere che, a fronte di una bibliografia su Paliari presunto scultore in legno, fiorita sul documento della confraternita di San Cristoforo, sia finora passata sotto silenzio la pagina a lui dedicata da una delle più frequentate fonti per l'arte veneta del Seicento: il *Giardino di Chà Gualdo*, redatto dal patrizio vicentino Girolamo Gualdo junior alla metà del XVII secolo³³. La nota è di un certo interesse, anzitutto perché apre la pista ad una fin qui sconosciuta attività di Paliari a Vicenza, che si affianca alle già note esperienze udinesi, veneziane e padovane: il nostro scultore risulta quindi documentato nei principali centri della Serenissima, per ora Verona esclusa. Grazie al suo legame con Melchiesedec Longhena, negli anni Venti del Seicento, Paliari si troverà inoltre ad inviare due angeli anche in Dalmazia, per l'altare della cattedrale di Santo

29 PERUSINI 2006, pp. 193-194.

30 Per l'Agostini, i documenti fondamentali sono ancora quelli raccolti da JOPPI 1894, p. 39.

31 PERUSINI 1987, p. 33, nota 10; BIASUZ 1988. La più recente scheda sulla statua equestre di Terilli è quella di ROSSI P. in *Basilica* 2013, pp. 378-380, cat. 133.

32 EAD. 1996, pp. 46-47; EAD. in *Basilica* 2013, pp. 378-380, cat. 133.

33 GUALDO [1650] ed. 1972, pp. 94-95.

Stefano a Lesina, disegnato dal tagliapietra suo amico³⁴. Merita allora attenzione la pista, suggerita su base stilistica da Simone Guerriero, relativa ad un busto femminile oggi al Museo Civico di Vicenza, giudicato prossimo “ai modi di Girolamo Paliari”³⁵.

Girolamo Gualdo, infatti, ricorda Paliari come maestro “stimato nel racconciare statue antiche, fare busti, rifare tronchi et altre gentilezze”. Il nobile poligrafo dovette conoscere di persona lo scultore, definito veronese per un *lapsus*, ma giustamente ricordato come un tempo residente in San Vidal a Venezia. Nel palazzo vicentino, il Gualdo conservava di sua mano “alcuni busti, molto ingegnosi e belli et altri acconciamenti”³⁶.

È l'inventario manoscritto di casa Gualdo, datato 1643 e conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, a precisare la natura di quei “busti”, vero e proprio intervento di restauro antiquariale:

“Sono antiche ancora e rarissime tre teste, li busti delle quali, che sono uno di Cesare, uno di Antonino Pio imperatori et il terzo [sic], et è stato fatto fino dalle mamelle in giù di Girolamo Palliaro veronese et dal suo figliolo Giovanni Battista, perché morì il padre non ancora finite. Questi nell'imitare il vecchio, et in ogni altra cosa di scultura, sono de primi certo della Lombardia. Le teste sono benissimo conservate e li busti sono sì vaghi et imitano cossì bene che non sa da chi fatti; credono certamente essere antichi”³⁷.

Tanto Girolamo quanto il suo primogenito Giovanni Battista furono quindi abili restauratori. Il dato si lega bene con la presenza nel 1621, al battesimo veneziano di un altro figlio, Giovanni (Pietro) Paliari, di Bartolomeo della Nave, “mercante honorato” e collezionista di marmi antichi, fra cui alcuni già appartenuti a Pietro Bembo³⁸.

Grazie alle ricerche di Paola Rossi, conosciamo meglio l'attività dei figli di

34 FISKOVIC 1976; FRANK M. 2004, pp. 115-117, cat. 1; HOPKINS 2012, pp. 251-252.

35 GUERRIERO in *Pinacoteca* 2005, p. 133, cat. 119. In ogni modo, non sembrano esserci per ora elementi sufficienti per assegnare questa scultura a Paliari.

36 GUALDO [1650] ed. 1972, pp. 94-95.

37 *Raccolta delle Inscritzioni...*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. it. IV 133 = 5103, c. 59.

38 ASPVe, San Vidal, Battesimi, Libro III, c. 561; NIERO-VIO 1981, p. 38. Per Bartolomeo della Nave e la sua raccolta, cfr. almeno FAVARETTO 2002, pp. 151-154. La citazione è da SCAMOZZI 1615, p. 306. La presenza di Bartolomeo della Nave al battesimo è stata segnalata da ROSSI P. 2003², p. 237, nota 11.

Girolamo che intrapresero la professione paterna. Oltre ai già citati Giovanni Battista e Giovanni (Pietro), fu artista anche Giovanni Maria, battezzato nel 1623³⁹. Possiamo aggiungere le interessanti notizie riportate dal Gualdo. È questa fonte a raccontarci che i fratelli minori completarono la loro formazione, dopo la scomparsa del padre, presso Giovanni Battista, nato intorno al 1611 e prematuramente scomparso nel 1645⁴⁰. I due Paliari più giovani, dopo quella data, condussero a termine un “Hercole con la clava” per il giardino vicentino, alto “circa 7 piedi” e lasciato incompiuto da Giovanni Battista⁴¹. Giovanni (Pietro) e Giovanni Maria realizzarono poi, questa volta *ex novo*, un “Esculapio di pietra d’Histria alto 3 piedi”, precisamente datato dalla fonte al 1653⁴². Già nel quinto decennio del secolo, nell’ambito dei lavori al convento di San Giorgio Maggiore a Venezia, i fratelli Paliari s’erano ritrovati a collaborare sotto l’egida di Baldassarre Longhena, ingenerando una serie di problemi già evidenziati da Paola Rossi circa la distinzione delle loro mani: la pagina di Gualdo conferma il modo di lavorare tipico della bottega familiare, “che comportava una collaborazione molto stretta”⁴³.

L’attendibilità del racconto vicentino è confermata dalla precisione con cui la fonte riporta, in presa diretta, la notizia della morte di Giovanni Maria per un amore “mal corrisposto”: il Gualdo, che data la postilla manoscritta al 18 agosto 1653, dice di aver appena saputo del tragico evento; solo tre giorni prima, la scomparsa del giovane è annotata nei libri della parrocchia di San Vidal a Venezia⁴⁴.

7.1.2 Girolamo Paliari ritrattista dei Conti di Padova (con una nota sulla collezione di questa famiglia)

Girolamo Paliari fu insomma uno scultore discretamente apprezzato dai suoi

39 *Ibid.*, p. 237, nota 12.

40 Per i dati essenziali relativi ai tre fratelli Paliari, cfr. *Ibid.*, pp. 233-234.

41 L’opera viene ricordata come di “Giovanni Battista e fratelli Paliari” anche da BASILIO [1644], ed. 1854, p. [6].

42 GUALDO [1650] ed. 1972, p. 95.

43 La citazione è da ROSSI P. 2003², p. 234, cui si rinvia per le sculture seicentesche sull’isola di San Giorgio Maggiore.

44 ASPVe, San Vidal, Morti, Libro VII, c. 149; *Ibid.*, p. 237, nota 12.

contemporanei, attivo sia in bronzo sia in marmo: non l'intagliatore immaginato dalla critica novecentesca, ma un fonditore ed un restauratore di antichità che aveva avuto rapporti con Bartolomeo della Nave a Venezia e con Girolamo Gualdo a Vicenza. Poiché quest'ultimo lo loda per l'abilità nel “fare busti”, conviene tornare all'argomento di questa tesi. Ad oggi, oltre all'effigie di Sperone Speroni (fig. 267), della quale stiamo per parlare, ed alla statua pedestre di Bartolomeo d'Alviano in Santo Stefano a Venezia (fig. 274)⁴⁵, disponiamo di due soli ritratti certi di Paliari: quello documentato di Daniele Antonini al Castello di Udine (fig. 269), terminato nel 1617⁴⁶, ed il busto di ignoto all'Arsenale di Venezia (fig. 272). Quest'ultimo è firmato “HIER[ONYMVS] PAL[EARI] VTIN[ENSIS] F[ECIT]”, ma è collocato in una nicchia che non gli compete. Come fa notare Thomas Martin, il busto dell'Arsenale ritrae un personaggio che non può essere il Girolamo Contarini commemorato nella sottostante iscrizione. Quest'ultima giunse nella fabbrica navale nel 1815 dalla chiesa di San Sepolcro, dov'era in origine accompagnata da un altro busto. Al momento della dispersione del patrimonio della chiesa, l'effigie Contarini e l'edicola hanno preso strade distinte, tant'è che la prima, attribuita a Giulio Del Moro, si trova ora in Palazzo Ducale: l'opera firmata da Paliari, con buone probabilità, fu prelevata da un altro monumento per colmare la nicchia rimasta vuota all'Arsenale⁴⁷. Non è tuttavia possibile, per ora, precisare la provenienza dell'opera di Paliari o l'identità del personaggio immortalato. Di certo, però, questo busto dev'essere posteriore di almeno un quarto di secolo rispetto al 1577 riportato sull'epigrafe Contarini, che, come s'è visto, non è pertinente⁴⁸. La pietra d'Istria, purtroppo, ha patito l'esposizione all'aria aperta negli ultimi due secoli, con il conseguente dilavamento della superficie lapidea.

Questi busti appaiono algidi, privi dell'indagine psicologica che aveva distinto, pur con approcci assai diversi, i ritratti scolpiti da Vittoria a Venezia o da Cattaneo, Zoppo e Segala a Padova. Le effigi di Paliari, in confronto, hanno un

45 NIERO 1975, 2, pp. 55-60; GAIER 2002¹, p. 58; FRANK M. 2004, pp. 136-139, cat. 7; HOPKINS 2012, p. 142-143

46 Secondo i documenti resi noti da Fabio di Maniago, l'8 agosto 1617 la Comunità di Udine assegnò a Paliari 20 ducati per “perfezionar l'effigie da lui scolpita”. Udine, Archivio Civico, Acta Pub. Tomo XXXVI, anno 1617, c. 97; DI MANIAGO 1823, p. 393, doc. CXLVI. Per il busto, cfr. ora PASTRES 2008, p. 243.

47 CASONI 1829, p. 30; MARTIN T. 1993², p. 369.

48 Paliari, come s'è detto, nacque intorno al 1579. Ma cfr. ZANUSO in BACCHI 2000, pp. 771-772.

carattere quasi araldico, nell'insistita ricerca di simmetria che lo spinge ad ordinare con precisione le ciocche di barbe e capelli. Nel primo Seicento, anche i busti di Campagna assumono d'altro canto un carattere più ideale, passando dall'approccio prensile al dato di natura del Girolamo Girelli di Padova a busti come quelli Dolfin-Pisani in San Salvador a Venezia, dove la pupilla non è lavorata (figg. 292, 295)⁴⁹.

Tornando a Padova, la promozione di Paliari perpetrata nel 1603 da Campagna aveva dato i suoi frutti, tanto che il friulano divenne il ritrattista delle famiglia Conti. Quel ruolo era appartenuto un tempo a Segala, che alla sua morte nel 1592 aveva in casa “tre retratti de magnifico Speron Speroni in marmo non finiti”, nonché “doi retratti de creda, uno de magnifico Speron Speroni, l'altro del quondam signor Alberto de Conti”, e cioè il marito di Giulia, la figlia prediletta del letterato⁵⁰. Nel nuovo secolo, sarà invece Paliari a realizzare i ritratti di Speroni e di Giulia (figg. 267, 270), per le tombe gemelle che si affrontavano nella cappella di famiglia in duomo e che dal 1756 si trovano, in seguito al rinnovamento architettonico della cattedrale, nelle pareti laterali dell'ingresso nord (figg. 265-266).

Conviene riassumere le vicende dei due monumenti e delle relative effigi, per le quali si rinvia comunque alle rispettive schede in catalogo⁵¹. Per un refuso in cui era incappato Venturi, si è supposto che il busto del filosofo (fig. 267), firmato sotto la spalla destra “GIR[OLAMO] PAL[ILARI] VD[INESE]”, fosse stato eseguito nel 1593⁵². L'errore è stato ripetuto dalla bibliografia più recente, malgrado si fosse nel frattempo appreso che Paliari era nato verso il 1579: alla data riportata da Venturi, lo scultore non aveva che quattordici anni⁵³. Gli inediti testamenti della famiglia Conti, rinvenuti in questa circostanza, dimostrano invece quanto accidentato e lungo fosse stato l'*iter* per il compimento del deposito speroniano. Le ultime volontà della figlia Giulia Speroni Conti, rogate a Padova l'11 agosto 1600 dal notaio veneziano Paolo Lion, e lette agli eredi

49 TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 273-276, cat. 22.

50 PIETROGRANDE 1961, pp. 56-58, doc. III. Alberto Conti era il genero di Sperone Speroni, avendone sposato la figlia Giulia.

51 Cfr. schede 8.37, 8.38.

52 VENTURI 1935-1937, III, p. 157.

53 Cfr. ad esempio MARTIN T. 1993², p. 369; RADASSAO in DI MANIAGO [1823] ed. 1999, II, pp. 48-49; ZANUSO in BACCHI 2000, pp. 771-772.

dopo la morte della nobile il 4 luglio 1603, attestano che l'edicola in duomo (fig. 265) fu fatta fare da Ingolfo Conti, figlio di Giulia e quindi nipote del letterato⁵⁴. Poiché Ingolfo nacque nel 1572, l'architettura del sepolcro non può essere più antica dell'ultimo decennio del XVI secolo: viene infatti datata al 1592 dal cronista Fabrizio Abriano⁵⁵. Al momento dell'apertura del testamento di Giulia, inoltre, la nicchia era ancora sprovvista del busto ed in parte mancava l'epitaffio. La nobile impose ai legatari che i lavori fossero compiuti entro un anno, pena la perdita di duecento ducati sull'eredità: il ritratto di Paliari deve insomma essere posteriore al 1603, cosa che lo svincola anche dall'accordo di dieci anni prima fra Ingolfo Conti e Marcantonio de Surdis, relativo alla finitura di una delle effigi lasciate incompiute da Segala⁵⁶.

L'apertura del testamento di Giulia, il 4 luglio 1603, precede di soli nove giorni l'accordo fra Paliari e la Veneranda Arca per la fusione delle portelle dell'altare di Sant'Antonio: sembra quindi ragionevole che il ritratto sia stato richiesto a quel tempo. Per altro verso, è curioso che il busto di Giulia (fig. 270), posto di fronte a quello del padre e da questo inseparabile per stile, non sia stato finora riconosciuto come opera del friulano. Attribuito in un primo tempo a Segala, il ritratto femminile è stato più di recente giudicato contestuale alla traslazione del monumento, e quindi datato alla metà del XVIII secolo⁵⁷. Ancora una volta, le ultime volontà della donna si rivelano preziose: è la stessa Giulia a richiedere per sé un monumento della medesima foggia di quello speroniano, imponendone la commissione ai suoi figli Ingolfo o Naimero. Non c'è quindi motivo di dubitare che i due ritratti nascano in un unico tempo, successivo di almeno dieci anni la morte di Segala, e che entrambe le sculture siano lavoro di Paliari: possiamo quindi aggiungere l'effigie di Giulia al catalogo ancora troppo esiguo dell'artista udinese. Il taglio geometrico della terminazione ed il panneggio sintetico delle effigi di Padova ricordano da vicino il sicuro busto Antonini (fig. 269) e quelli meno pregevoli di Francesco ed Ermolao Barbaro

54 ASVe, Notarile Testamenti, Paolo Lion, b. 582, nr. 295.

55 ABRIANO, c. 34.

56 Che deve essere quella infine approdata sull'edicola speroniana in Palazzo della Ragione (fig. 251), primo monumento al filosofo in ordine di tempo, commissionato dalla Comunità e firmato da de Surdis nel 1594. Cfr. qui capitolo 6.3.1.

57 Per l'attribuzione a Segala del busto di Giulia, cfr. PIETROGRANDE 1961, pp. 36-38; per la proposta di datare la scultura al 1756, cfr. GROSSATO 1977, pp. 180-181.

(fig. 268), sul monumento di quella famiglia in Sant'Antonio abate ad Udine, databili al 1633 e ragionevolmente attribuiti all'ultima attività di Paliari⁵⁸.

Iacopo Filippo Tomasini, nel 1630, sapeva che il ritratto del filosofo non era ancora giunto in cattedrale e si trovava presso un figlio di Giulia, il canonico Sperone Conti. Il suo inedito testamento, rogato il 31 luglio 1631 ed aperto alla morte dell'ecclesiastico due anni più tardi, conferma tale circostanza: nel rogito si impone al nipote Manfredo “di far mettere in Domo le due statue di marmo nella capella Sperona, se non l'havesse fatto metter io”⁵⁹. Tali “statue” sono senza dubbio i ritratti del letterato e di sua figlia, entrambi, pertanto, già eseguiti. Quel documento è interessante anche perché ci dà, per la prima volta, un'idea almeno sommaria di quello che Tomasini definiva l’“ornatissimo museo” del canonico Conti. Ne faceva parte il celebre ritratto di Speroni dipinto da Tiziano, forse quello conservato oggi al museo di Treviso⁶⁰: la tela era già passata, al tempo delle *Maraviglie* di Ridolfi, al già citato Manfredo Conti⁶¹. La raccolta includeva un secondo ritratto del nonno, quello, perduto, eseguito da Giuseppe Porta Salviati: entrambi vennero menzionati nel testamento di Speroni del 1569⁶² per poi passare a Giulia nel 1588 e, col lascito di quest'ultima, ad Ingolfo⁶³. Alla sua morte, nel 1615, i dipinti pervennero evidentemente al canonico suo fratello.

Fra i ritratti di famiglia, Sperone Conti cita anche quello della madre Giulia e quelli eseguiti da Francesco Porcia, raffiguranti Paolo Conti e, ancora una volta, Sperone Speroni. Solo quest'ultima effigie sembra esserci pervenuta: va probabilmente identificata col dipinto oggi al Museo Diocesano di Padova, la cui giusta attribuzione al Porcia esce confermata dal documento in esame⁶⁴. Una tavola mariana di Stefano dell'Arzere veniva invece lasciata dal canonico ai nipoti Antonio e Manfredo, mentre al solo Manfredo giunsero “li quadri di Santo Stefano protomartire, delli nostri santi quattro protettori, delli dui cardinali Ascoli

58 GOI 2001, p. 148. Sembra invece richiedere un supplemento d'indagine il busto di Antonio Savorgnan, morto nel 1623 e sepolto nella chiesa udinese del Carmine. Per l'attribuzione a Paliari, *Ibid.*, p. 149.

59 ASPd, Notarile, Agostino Tolentini, b. 4383, cc. 410r-417v.

60 Cfr. ora BAZZATO in *Padova* 2009, p. 86, cat. 1.

61 RIDOLFI 1648, p. 174; per una scheda del dipinto, cfr. BAZZATO in *PADOVA* 2009, p. 86, cat. 1.

62 FANO 1909², p. 169; SACCOMANI 1989, pp. 264-265.

63 ASVe, Notarile Testamenti, Paolo Lion, b. 582, nr. 295, c. 7r.

64 Cfr. ora PELLEGRINI in *PADOVA* 2009, p. 93, cat. 19.

e Pinelli, il quadro dove sono li retratti del conte Naimiero e Conte Schinella”, assieme a “il mio quadro piccolo di età di 14 anni et il mio ultimo fatto dalla Chiara Varottari, et li cinque quadri a penna [che] erano già del Conte Schinella”⁶⁵. A discapito dell'epiteto di “ornatissimo”, generosamente impiegato da Tomasini, il “museo” sembra insomma composto in massima parte da ritratti, per giunta ereditati o commissionati ai soliti pennelli locali. Le presenze meno scontate sono forse “la mia spada dorata vinta da me quando era giovane in giostra”, oggetto peculiare per un ecclesiastico nei decenni post-conciliari, e soprattutto “il mio quadro grande di ritratto fatto dalla Lavinia Fontana”, presenza non banale nella Padova di primo Seicento⁶⁶.

Lasciamo ora il testamento per tornare alla nota di Tomasini: a proposito del busto speroniano, firmato da Paliari, la fonte dice espressamente che:

“Procurante C. Schinella Comitio, Campagna coepit, Paliaris absoluit”⁶⁷

Dal momento che l'informazione gli fu data dal canonico Conti in persona, che teneva la scultura in casa, Tomasini risulta degno di fede. Conviene pertanto tenere aperta, per ora, la cronologia dei due busti, da ascrivere alla committenza di Schinella Conti, sebbene nel testamento di Giulia l'incarico fosse stato affidato ad Ingolfo o a Naimero: Schinella morì nel 1627, anno che deve valere come *terminus ante quem* per il ritratto⁶⁸. Alla luce, poi, del probabile alunnato di Paliari presso Campagna, l'eventualità che l'effigie fosse stata avviata dal veronese e poi condotta a termine dall'allievo appare ancora più intrigante. In ogni modo, i due busti in duomo non recano traccia del lavoro di Campagna e la firma di Paliari sul ritratto del padre fuga ogni dubbio al riguardo.

Quelli in cattedrale, comunque, sembrano non essere gli unici ritratti padovani di Paliari. Secondo le pionieristiche, ma ancora condivisibili, proposte di Francesco Cessi e di John Pope-Hennessy, un busto marmoreo del Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 271), un tempo nella collezione dell'avvocato

65 ASPd, Notarile, Agostino Tolentini, b. 4383, cc. 411v-412r.

66 Ivi.

67 TOMASINI 1630, p. 90.

68 *Ibid.*, p. 369-371.

tolosano Jules Soulages, è infatti ascrivibile allo scultore udinese. Come si argomenta nella rispettiva scheda, l'opera fu acquistata da Soulages a Padova nel secondo quarto dell'Ottocento. In analogia con le sculture già esaminate, ritroviamo sul volto dell'anziano uomo i soliti grandi occhi fissi, mentre la barba è ancora una volta risolta in superficie, con lievi tocchi di scalpello, come nel già esaminato busto Speroni; affine ai ritratti Speroni-Conti è poi la tendenza all'astrazione, specie nella matassa barbuta pettinata in simmetriche ciocche a raggiera, come avviene nella chioma portata all'indietro di Giulia (fig. 270) o nel Daniele Antonini di Udine (fig. 269). Purtroppo, non è stato possibile in questa sede risalire all'identità del personaggio o alla prima collocazione del busto, rendendo vano il tentativo di precisarne la cronologia⁶⁹.

Tenuto conto dell'attività padovana dello scultore e dei rapporti fra Paliari e la famiglia Conti, andrà per lo meno citato il busto del trentenne Alberto Conti junior (fig. 273), collocato in un'edicola in Sant'Antonio, che per essere datata 1635 ci porta fuori dall'arco cronologico coperto da questo studio. Il deposito fu eretto per volere del padre Paolo Conti, uno dei figli di Giulia, che ottenne il permesso di far eseguire l'opera grazie ad una supplica letta al consiglio cittadino nel marzo 1633⁷⁰. Girolamo Paliari, abbiamo detto, morì nel 1634: la scultura non appare troppo distante dalla raggelata statua pedestre di Bartolomeo d'Alviano in Santo Stefano a Venezia (fig. 274; 1633), opera conclusiva della carriera del friulano, né si distanzia di molto dalle fredde prove ritrattistiche dei suoi figli, ed in particolare dal busto di Andrea Paruta in Santo Spirito a Venezia, documentato di Giovanni (Pietro), che era comunque troppo giovane a queste date⁷¹. Quest'ultimo, peraltro, è presente al Palazzo del Bo a Padova, quale autore dei busti sui monumenti Banner e Bissari poco dopo la metà del Seicento, a conferma di come alla città universitaria fossero legati anche i figli di Paliari⁷².

69 Cfr. scheda 10.4.

70 Copia della supplica in SARTORI 1983, pp. 675-676, nr. 67; SEMENZATO 1984, p. 176, che per questo busto parlava di "classicismo affine a quello che troviamo nelle opere di Girolamo Campagna".

71 Opera documentata del 1651-1653. Cfr. ROSSI P. 2003², p. 243, fig. 10.

72 Opere documentate rispettivamente del 1651 e 1652. VERONESE CESERACCIU 2009, p. 70.

7.2 Cesare Bovo epigono della tradizione padovana del secondo Cinquecento

Le portelle bronzee dell'altare di Sant'Antonio sono, in ordine di tempo, l'impresa finale della Veneranda Arca per i decenni contemplati da questo studio: è sintomatico che, nella città dove per un secolo e mezzo era fiorita una delle più straordinarie scuole toreutiche d'Italia, la commissione sia stata appannaggio di un artista udinese incardinato in una fucina di Venezia. Ci avviamo insomma verso una conclusione senza lieto fine per la gloriosa tradizione di bronzisti padovani, alla quale solo pochi decenni prima Segala aveva rivendicato di appartenere con orgoglio⁷³. L'unico scultore di questa città che spicchi, nel primo quarto del XVII secolo, per la quantità delle attestazioni è infatti un artista davvero modesto, che nella maggior parte dei casi risulta attivo come scalpellino.

Cesare Bovo⁷⁴, documentato a partire dal 1595, quando fu nominato conservatore della fraglia dei tagliapietra⁷⁵, era fino ad oggi noto soprattutto per i suoi lavori da lapicida e, in parte, come altarista. Gli incarichi del primo tipo si collocano sullo sfondo della vivace stagione dell'edilizia pubblica patavina del primo Seicento⁷⁶. Così, il primo maggio 1614, troviamo Bovo incaricato di compiere la porta, le finestre e le membrature dell'intera facciata dei Monti Nuovi, e cioè il corpo della sede storica del Monte di Pietà affacciato sul rettilineo dell'odierna via Manin, cui si lavorò specialmente fra 1611 e 1619⁷⁷. Nel 1618, lo scultore fu invece pagato per lavori non meglio precisati nella sede dell'Accademia Delia⁷⁸ e, due anni più tardi, per l'opera prestata nella decorazione del cosiddetto volto dell'Ufficio di Sanità, e cioè l'arco che

73 Cfr. in special modo la sua lettera alla Veneranda Arca del 22 giugno 1565. ASPd, Notarile, b. 2458, c. 138v; SARTORI 1983, pp. 246-247, nr. 83.

74 Un'anticipazione di questo paragrafo, circoscritta ai due nuovi monumenti di Bovo ai Servi di Maria, è in SIRACUSANO 2012.

75 PIETRUCCI 1858, p. 42.

76 Cfr. almeno BRESCIANI ALVAREZ 1977¹, pp. 141-160; PUPPI-UNIVERSO 1982, pp. 130-146; SAMBIN DE NOCERN 1995. Bovo, naturalmente, fu attivo come scalpellino anche nell'ambito dell'edilizia privata: ad esempio, come ha reso noto BRESCIANI ALVAREZ (1977¹, p. 170), nel palazzo Grimani affacciato su Prato della Valle, dove Cesare è presente nel 1624. Proto dell'edificio era Francesco Contin.

77 Sull'edificio cfr. almeno LODI-SAMBIN DE NOCERN 1996, pp. 66-91. Per il documento, cfr. ASPd, Monte di Pietà, b. 25, fasc. IX, c. 18v; BRESCIANI ALVAREZ 1977¹, p. 158.

78 CABURLOTTO 1994, p. 120, nota 13.

congiungeva il Palazzo della Ragione alla Prigione delle Debite, demolito nell'Ottocento⁷⁹. Questi tre cantieri si legano a vario titolo all'architetto di nobile famiglia Vincenzo Dotto, figura eminente nella Padova del tempo, ma ancora in attesa di uno studio specifico.

È significativo, tuttavia, che i lavori di statuaria di tali edifici non siano stati assegnati a Bovo, preferendo semmai ricorrere, per i compiti da scultore vero e proprio, ad un altro artista: e qui torna, ancora una volta, il nome di Campagna. A conferma del duraturo legame con la città universitaria, ricordiamo che per il Monte di Pietà fu invocato il suo intervento in due circostanze. Sappiamo da Erice Rigoni che il 30 aprile 1612 fu affidata al veronese la *Pietà* in stucco per il prospetto falconettiano, che doveva riprendere la composizione di identico materiale eseguita nel 1534 da Silvio Cosini; il 21 giugno 1616, furono assegnate a Campagna anche le statue della *Carità*, di *San Bernardino da Feltre* e dei quattro patroni di Padova, da porre sulla facciata dei Monti Nuovi⁸⁰. Non conosciamo le ragioni che portarono l'artista a rinunciare ai due incarichi. Com'è noto, gli subentrò il vicentino Giovanni Battista Albanese (fig. 275), liquidato per lo stucco l'8 ottobre 1613 e, per le sei statue lapidee, fra il 29 luglio 1617 ed il 31 agosto 1619⁸¹. Albanese fu incaricato anche dell'unica statua sul volto dell'Ufficio di Sanità: il 31 gennaio 1629, Giovanni Battista firmò il contratto per la personificazione di *Padova* (fig. 276), che si trova oggi nella corte del Municipio, dopo l'abbattimento dell'arco ed una temporanea collocazione nei giardini dell'Arena⁸². Le sue ripetute chiamate danno la misura della mancanza in città, per la prima volta forse dal secondo Quattrocento, di un maestro locale in grado di eseguire una statua apprezzabile.

In difesa di Bovo, purtroppo, non possono venire gli altari da lui eseguiti, perché smantellati o collocati in edifici di culto soppressi. L'altare di San Stanislao, a lui affidato nel 1606 dalla Nazione Polacca per la basilica del Santo, è stato infatti demolito nel primo Ottocento e sostituito con un altare prelevato dalla chiesa di

79 BRESCIANI ALVAREZ 1977¹, p. 158; SAMBIN DE NOCERN 1995, p. 103.

80 ASPd, Monte di Pietà, b. 25, fasc. IX, c. 11; RIGONI [1930] ed. 1970, p. 281; BRESCIANI ALVAREZ 1977¹, p. 156; LODI-SAMBIN DE NOCERN 1996, pp. 69, 72.

81 ASPd, Monte di Pietà, Giornale nr. 37 (anni 1608-1621), c. 84v; b. 25, *Ibid.*, fasc. IX, cc. 11r, 22r; RIGONI [1930] ed. 1970, p. 281; BRESCIANI ALVAREZ 1977¹, p. 157; SAMBIN DE NOCERN 1996, pp. 71-72.

82 *Ibid.*, p. 106.

San Prosdocimo⁸³. Disperso è anche l'altare di San Carlo Borromeo, che a sua volta si trovava nella basilica del Santo e che vide Bovo attivo nel 1613⁸⁴. Soppressa è invece la chiesa dello Spirito Santo, al cui altare maggiore Bovo lavorò fra 1620 e 1622, e dove, ancora una volta, Giovanni Battista Albanese fu invece chiamato per gli stucchi⁸⁵. Anche l'opera apparentemente più prestigiosa, e cioè l'altare maggiore della cattedrale, eseguito con la collaborazione del figlio Giacomo fra 1627 e 1628, non è più al suo posto⁸⁶. A quest'ultimo complesso si lega anche un problema di non poco conto, che non è stato possibile risolvere in questa sede: secondo Bresciani Alvarez, nel 1635 Bovo avrebbe eseguito per la cattedrale anche un baldacchino in legno, attualmente nel duomo nuovo di Monselice. Tale data è però inconciliabile con la notizia dell'avvenuta morte dello scultore nel 1631: le carte relative al baldacchino, purtroppo, giacciono in attesa di riordino e non c'è stato modo di verificare il dato⁸⁷.

A fronte delle numerose attestazioni, insomma, il catalogo di Bovo rischia di essere estremamente esiguo. Al lavoro svolto nei cantieri pubblici e sugli altari cittadini va tuttavia affiancata l'attività per i privati, nell'ambito della scultura funeraria. Fino a tempi assai recenti, l'unica opera nota di Cesare era infatti l'edicola a parete in pietra policroma dello studente tedesco Christoph von Dohna (fig. 283), eretta nella basilica del Santo fra 1614 e 1616⁸⁸. L'iscrizione sulla base "CESARE BOVO P[ADOVANO] F[ECE]" è stata notata alla metà dell'Ottocento da Napoleone Pietrucci, mentre è molto recente il rinvenimento di un'altra firma dello scultore, sulla prospiciente edicola di Philipp Ludwig Pappenheim (fig. 283), eseguita poco dopo il 1616 e molto simile, nel gusto per

83 KOWALCZYK 1967, pp. 72-73; LORENZONI 1984, p. 220. Un lavoro da vero e proprio scalpellino fu invece quello relativo ai capitelli per la chiesa di San Canziano, eseguiti nel 1612, per il quale cfr. LODI-SAMBIN DE NOCERN 1996, p. 76, nota 105.

84 AdA, b. 1024, 1613, filza 37, n. 184; SARTORI 1983, p. 596, nr. 4; LORENZONI 1984, p. 225. È stato sostituito dopo il 1833 dall'altare del rosario proveniente da Sant'Agostino, databile al 1672 ed attribuibile a Santo Barbieri per l'architettura e Bartolomeo Mugini per la scultura.

85 BRESCIANI ALVAREZ 1975³, p. 341.

86 DONDI DELL'OROLOGIO 1794, p. 44; BRESCIANI ALVAREZ 1977², pp. 130-131.

87 Fra i documenti dell'Ufficio di Sanità compare, in data 16 maggio 1631, una "Maddalena del *quondam Cesare Bovo*", che parrebbe figlia dello scultore, a meno di un caso di omonimia. Cfr. SARTORI 1989, p. 176, nr. 91. Per la notizia relativa al baldacchino del 1635, cfr. BRESCIANI ALVAREZ 1977², p. 131.

88 Cfr. scheda 8.35.

la policromia e nell'intaglio degli scudi araldici, al monumento Dohna (fig. 284)⁸⁹. L'edicola Pappenheim (fig. 283) è rimasta esclusa dal catalogo di questa tesi, perché priva di busto e di elementi scultorei degni di nota, ma è comunque preziosa perché testimonia il legame di Bovo con la Nazione Germanica degli studenti giuristi, di cui i due giovani dedicatari facevano parte. L'edicola di Christoph von Dohna è comunque abitata da un busto che, per quanto modesto, è in bronzo ed apre alla possibilità che anche Bovo abbia svolto un'attività di ritrattista (fig. 290).

Nel corso di questo studio è stato infatti possibile restituire a Bovo altri due monumenti con effigie, entrambi collocati nella chiesa dei Servi di Maria. L'edicola del medico Emilio Campolongo (fig. 280), morto nel 1604, reca sul fianco destro, celata dall'incombere della controfacciata, la firma "CAES[AR] BOV[VS] F[ECIT]", finora sfuggita alla letteratura: il busto bronzeo è palesemente ispirato a quello di Lazzaro Bonamico, fuso da Cattaneo all'incirca mezzo secolo prima (figg. 277-280)⁹⁰. L'altro deposito, dotato in questo caso di un ritratto marmoreo, è dedicato al giurista padovano Girolamo Olzignani (figg. 281, 289), morto a Napoli nel 1592 e quindi commemorato ai Servi solo molto più tardi, dopo un lungo braccio di ferro tra il Consiglio cittadino ed i padri del Santo, dove si era in origine auspicato potesse sorgere il sepolcro. Fra le carte relative all'eredità di Francesco Olzignani, ultimo esponente del casato e curatore dell'edicola, è stato possibile rinvenire l'atto che attesta la paternità di Bovo. Nell'ottobre 1615, lo scultore sfilava di fronte al notaio Spazzarini, dichiarando di essere ancora in credito di venti ducati presso il *quondam* Francesco per l'epitaffio eseguito circa cinque anni prima⁹¹.

A questo punto, la consistenza numerica del catalogo raddoppia e per Bovo disponiamo di quattro monumenti sicuri e di tre busti, diluiti in un arco di tempo che copre i primi due decenni del XVII secolo: un materiale sufficiente per tentare di allargare il *corpus* dell'artista tramite la comparazione stilistica. I monumenti ai Servi di Maria, più antichi, mostrano uno scultore ancora del tutto vincolato ai moduli elaborati alla metà del Cinquecento da Cattaneo. Come si è

89 DAMIANI 2011.

90 Cfr. scheda 8.32.

91 Cfr. scheda 8.34.

argomentato nel capitolo 1.3.2, queste scelte 'retrospettive' si legano ad esplicite richieste della committenza padovana, secondo quanto tramandano i testamenti dei notabili cittadini. Gli esempi di Cattaneo sono evocati da Bovo tanto nell'impaginazione dei busti quanto nell'architettura⁹².

Alle medesime coordinate stilistiche risponde la memoria del giovane militare Achille Zabarella (fig. 279), posteriore al 1602. Murata nella cappella mariana della cattedrale, l'edicola, per quanto di dimensioni più modeste, è davvero molto simile ai documentati sepolcri della chiesa servita, in primo luogo per il lessico architettonico, con l'analoga declinazione dell'ordine corinzio, il timpano triangolare, l'architrave spezzato e la bicromia determinata dal contrasto fra l'epigrafe in pietra di paragone e le membrature in pietra di Nanto. Il rigido busto in bronzo del militare, dal canto suo, si apparenta al ritratto Campolongo, specie per la sagoma scontornata della barba (figg. 286-287)⁹³. Sembra quindi sia stato Bovo, così documentato intorno a quegli anni, a farsi interprete delle scelte più tradizionali dei committenti cittadini in tema di monumenti funerari.

Un primo affrancamento dai moduli cinquecenteschi si manifesta tuttavia nel cenotafio del giurista Ottonello Descalzi (fig. 282), eseguito fra 1607 e 1608 nella basilica del Santo su commissione dei giuristi tedeschi, di cui il dedicatario era stato l'avvocato. L'opera è interessante anche perché inaugura, nella navata sinistra del tempio, una serie di tre monumenti legati alla Nazione Germanica dei legisti, che si compie nella decade successiva coi monumenti Dohna e Pappenheim (figg. 283-284), firmati da Bovo. Il comune ambito di committenza è un primo indizio a favore dell'attribuzione a Cesare; da un punto di vista morfologico, inoltre, possiamo confrontare il busto in stucco di Descalzi col ritratto bronzeo di Emilio Campolongo (figg. 287-288). La parte inferiore delle due sculture è pressoché sovrapponibile: il peculiare peduccio definito da volute montanti a doppia terminazione presenta il medesimo disegno, così come simili sono l'andamento della terminazione, le profonde pieghe del manto e la rigida pettorina chiusa da bottoni circolari. È pur vero che la testa di Descalzi è maggiormente risolta in senso pittorico, ma tale differenza sembra

92 Cfr. capitolo 1.3.2.

93 Cfr. scheda 8.30.

imputabile all'impiego di un materiale più docile come lo stucco⁹⁴.

Le opere, già note, eseguite nel secondo decennio del XVII secolo segnano il definitivo distacco dai modelli di Cattaneo: le edicole Dohna e Pappenheim (figg. 283-284) presentano un nuovo gusto per le pietre policrome. Il primo monumento è di particolare interesse, perché la peculiare tonalità definita dall'impiego del marmo lumachella, la trabeazione dal forte aggetto in corrispondenza dei capitelli e l'impiego dell'attico evocano gli altari vicentini degli Albanese, con suggestioni che rinviano ad esempio al più tardo altare della cappella del rosario in Santa Corona⁹⁵. Bovo aveva dopotutto conosciuto Giovanni Battista Albanese nel cantiere dei Monti Nuovi, a partire dal 1613; Cesare, attivo come lapicida della facciata, nel 1617 comunicò addirittura al vicentino quanto avrebbero dovuto misurare le sue statue, destinate al prospetto della fabbrica⁹⁶.

A conclusione di questo percorso possiamo citare anche il monumento del vicerettore Samuel Geusuf (figg. 285, 291), databile fra 1617 e 1619, nel chiostro del noviziato in Sant'Antonio⁹⁷. La commissione, ancora una volta, proviene dalla Nazione Germanica, anche se, questa volta, dalla parte degli studenti artisti. Il coronamento con le volute a doppia terminazione chiuse da un ricciolo è il medesimo della firmata memoria Dohna, cui rimanda anche il rigido busto, dalle pupille non lavorate (figg. 290-291).

Secondo i documenti pubblicati a suo tempo da Ronchi, Bovo eseguì infine, per conto della Comunità, il perduto monumento del giovane militare Salone Buzzacarini, caduto nel febbraio 1617 nella cosiddetta guerra di Gradisca. L'edicola era nella chiesa domenicana di Sant'Agostino, dove i Buzzacarini detenevano il patronato di una cappella, ma il deposito risulta disperso a seguito della soppressione del convento nel 1806 ed alla conseguente demolizione del tempio nel 1819. Dalla cassa della città apprendiamo che Bovo fu liquidato per l'architettura nell'agosto 1617, mentre il busto venne affidato a Campagna⁹⁸.

94 Cfr. scheda 8.33.

95 Cfr. almeno BINOTTO 1999, pp. 185-187.

96 Per il documento, cfr. ASPd, Monte di Pietà, b. 25, fasc. IX, c. 22r; BRESCIANI ALVAREZ 1977¹, p. 157.

97 Cfr. scheda 8.36.

98 Cfr. Scheda 9.13. Per le vicende della chiesa di Sant'Agostino, cfr. almeno SPIAZZI 1973-

Prima di congedarci da Bovo, conviene però interrogarsi su un problema che pongono le carte Buzzaccarini: dobbiamo concludere che, in analogia col monumento già in Sant'Agostino, anche le edicole appena esaminate, comprese quelle certe di Bovo, siano da ascrivere al padovano per la sola parte architettonica? I rispettivi busti, insomma, appartengono forse ad altro ed ancora ignoto scultore o sono invece opera dello stesso Cesare? Il busto marmoreo di Girolamo Olzignani (fig. 289) presenta d'altro canto una qualità leggermente più alta rispetto alle restanti effigi bronzee, ma non sembra lontano da queste per stile. Fino a prova contraria, questi nuovi busti devono rimanere nel catalogo di Bovo, anche perché appare poco credibile che l'artista avesse apposto la propria firma su monumenti di cui non gli spettava anche il ritratto.

7.3 Girolamo Campagna, infine

La qualità modesta delle opere di Bovo e la costante necessità di convocare maestri forestieri per i cantieri pubblici danno la misura della crisi della scultura padovana al crepuscolo della 'Maniera': era rimasto il solo Bovo, coi suoi sepolcri, a tenere stancamente in vita le formule più tipiche ed autonome della città universitaria, elaborate per la ritrattistica e l'arte funeraria alla metà del Cinquecento. Si palesa un progressivo impoverimento che, non a caso, coincise con la fine della grande decorazione cinquecentesca della basilica antoniana. In ogni modo, Campagna, prima di rifiutare gli incarichi per la fabbrica dei Monti Nuovi negli anni Dieci del XVII secolo, era già stato chiamato dalla Veneranda Arca per eseguire due statue bronzee, da porre su altrettante acquasantiere ai lati della porta maggiore della basilica. Antonio Sartori aveva reso nota la lettera veneziana con cui Girolamo, il 7 dicembre 1600, avisò i presidenti della congrega di aver condotto a termine una delle due figure, mentre l'altra poteva dirsi a buon punto: il veronese era intenzionato a portare al più presto la coppia di statue a Padova⁹⁹. Lo scultore dichiarò in quella occasione di aver già ricevuto un anticipo di trenta ducati: possiamo aggiungere

1974; MEROTTO GHEDINI 1995.

99 AdA, b. 968, alla data; SARTORI 1964, pp. 184, 190, doc. III; Id. 1983, p. 686, nr. 26.

i relativi mandati di pagamento del 1598, siglati dall'allora cassiere Sigismondo Capodelista, che ci permettono di datare la commissione; e, soprattutto, far presente che l'11 agosto 1603 fu chiesto a Campagna di restituire l'anticipo di 372 lire, pari appunto ai 60 ducati citati nella già nota missiva¹⁰⁰. Non è chiaro chi, fra le due parti, abbia deciso di lasciar cadere la commissione e non ho trovato traccia dei due bronzi: l'ennesima trattativa caduta nel vuoto conferma comunque che, a queste date, il contesto padovano non fosse più prioritario per il maestro. Campagna era alle prese in Laguna con ben tre monumenti dogali¹⁰¹ e con un'importante commissione da parte di una scuola grande¹⁰²: a Padova era forse sufficiente favorire l'inserimento dell'allievo Paliari.

Nondimeno, l'ultima chiamata patavina di Campagna andò a buon fine, e lo scultore nel 1617 accettò di eseguire il già citato busto di Salione Buzzacarini per Sant'Agostino, il cui saldo data al 27 aprile 1621¹⁰³. Come s'è detto, la scultura risulta dispersa, ma l'opera è interessante perché chiude idealmente la parabola artistica di Campagna a Padova, dove s'era aperta mezzo secolo prima coi primi incarichi pubblici¹⁰⁴. Non mi è nota la foggia del ritratto di questo giovane militare. È però interessante volgerci ad un inedito busto di condottiero, oggi erratico nell'antisacrestia degli Eremitani. Le foto d'epoca permettono di riconoscere in questa scultura il ritratto già sul perduto monumento di Daulo Dotto, oggetto di un pionieristico studio di Luigi Rizzoli, grazie al quale sappiamo che l'edicola a parete fu eseguita nel 1647 su progetto di Antonio Sardi per la chiesa di Sant'Agostino¹⁰⁵. Dopo la demolizione del tempio domenicano, la memoria fu trasferita agli Eremitani, ma nella nuova sede le

100AdA, b. 468, c. 52r.

101Si tenga presente che, nel primo lustro del nuovo secolo, lo scultore mise mano a ben tre monumenti dogali: quello di Marino Grimani a San Giuseppe di Castello; quello di Pasquale Cicogna ai Gesuiti; quello di Leonardo Loredan in San Zanipolo, lasciato incompiuto dal suo maestro Cattaneo nel 1572. Cfr. almeno TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 267-268, cat. 20; 268-273, cat. 21; 278-281, cat. 24.

102Il 12 febbraio 1607, Campagna si era accordato con la Scuola Grande di San Rocco per ben quattordici statue marmoree per l'altare della sala superiore della confraternita. Cfr. almeno TIMOFIEWITSCH 1996.

103Cfr. scheda 9.13.

104Si tratta in effetti dell'ultimo lavoro noto di Campagna. Il 18 giugno 1625 apprendiamo dalle carte relative alla contesa fra Tommaso Contin e la Scuola Grande di San Rocco a Venezia che lo scultore era già morto, dando vita ad un'altra controversia, questa volta fra gli eredi di Girolamo e la Scuola, per la consegna delle statue di marmo destinate all'altare. Per il documento, cfr. ASVe, Scuola Grande di San Rocco, seconda consegna 414/2, cc. 5r, 52r. Per l'atto e per le vicende dell'altare, cfr. TIMOFIEWITSCH 1996.

105RIZZOLI 1911.

furono fatali le bombe del 1944. Rimane il busto, che prudentemente possiamo accostare a Matteo Allio (figg. 293-294): l'opera mostra sorprendenti tangenze con le tarde opere di Campagna, al punto da far pensare che si ispiri al perduto ritratto Buzzacarini, eseguito sempre per un giovane militare e per la medesima chiesa di Sant'Agostino. Ad autorizzare una simile suggestione è il confronto coi busti del procuratore Andrea Dolfin e di sua moglie Benedetta Pisani in San Salvador a Venezia, autografi di Campagna del 1603-1604 (figg. 293, 295)¹⁰⁶. È un'ulteriore prova della sua lunga influenza nel contesto cittadino.

Negli anni centrali del XVII secolo, Padova vedrà attivi in scultura soprattutto maestri forestieri, come appunto i lombardi Matteo e Tommaso Allio¹⁰⁷, i trentini Mattia Carneri e Paul Strudel¹⁰⁸, il veneziano d'origine friulana Giovanni (Pietro) Paliari¹⁰⁹, il trevigiano Francesco Cavrioli¹¹⁰: tutti ancora legati, a vario titolo, alla stagione tardo manierista. Le carte della Veneranda Arca lasciano intendere che già a quel tempo si avesse piena consapevolezza che il momento più fecondo di una stagione ormai al tramonto fosse racchiuso, per la città universitaria, *grosso modo* fra i decenni 1540 e 1580. Nel 1652, i fratelli Allio vennero incaricati di intagliare gli ultimi due pilastri della cappella di Sant'Antonio, a patto che adeguassero il loro stile a quello delle vicine candelabre di Vincenzo e Gian Girolamo Grandi del 1541 e 1546¹¹¹; quindici anni più tardi, a Matteo Allio fu quindi chiesto il già discusso “finimento” dell'altare maggiore della basilica, raccomandandogli di conformarsi al lavoro eseguito da Campagna nel nono decennio del Cinquecento¹¹². In entrambi i casi, le scelte retrospettive della congrega furono senz'altro dettate dalla necessità di dare continuità stilistica a quelli che sono due meri lavori di completamento. Tuttavia, le espressioni impiegate dai presidenti sono un vero e proprio giudizio critico ed un riconoscimento di merito per i maestri del

¹⁰⁶TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 273-276, cat. 22.

¹⁰⁷CESSI F. 1961-1962. Cfr. SEMENZATO 1984, pp. 176-182; MOLTENI 1999.

¹⁰⁸ROSSI 2003¹, pp. 390-401; CONZATTI 2011.

¹⁰⁹VERONESE CESERACCIU 2009, p. 70.

¹¹⁰BRESCIANI ALVAREZ 1964.

¹¹¹AdA, reg. 518, c. 79r; b. 1029, Mandati 1654-1655, filza 83, nr. 117; b. 1069, Polizze e ricevute, filza 73, nr. 49. SARTORI 1959, p. 100; Id. 1983, p. 383, nr. 48; BLAKE McHAM 1994, pp. 67-68.

¹¹²Cfr. capitolo 4.2; AdA, reg. 20, c. 103v; SARTORI 1976, p. 114; il contratto è trascritto per intero in Id. 1983, pp. 243-244, nrr. 31-59.

Cinquecento: Campagna, morto da un quarto di secolo, venne riconosciuto in quella circostanza come “il principal scultore che habbi operato nell'Arca”¹¹³.

¹¹³Così si espressero i presidenti dell'Arca nel 1667, quando chiesero a Matteo Allio di intervenire sull'altare maggiore di Girolamo Campagna e Cesare Franco. AdA, reg. 20, c. 103v; SARTORI 1976, p. 114; ID. 1983, pp. 240-241, nr. 6. AdA, reg. 20, c. 103v; SARTORI 1976, p. 114; ID. 1983, pp. 240-241, nr. 6.

8 Catalogo dei monumenti

8.1 Monumento di Giovanni Naldi

Tiziano Minio

Monumento di Giovanni Naldi

Chiesa di Santa Maria del Carmine (controfacciata)

1540 circa

Terracotta dipinta

Figg. 22, 24, 26

Epigrafe: NALDVS EGO HIC IACEO MONVMENTVM ET GLORIA BELLI /
NON LEVIS AVSONIOS INTER HABENDA DVCE / ASSVETVS BIS CENTVM
EQVITES IN OMNE PERICLVN / BIS TERNAS PEDITVM DVCE
CENTVRIAS / FLAMINIAM MEDIO FVRIBVNDI ARDORE GRADIVI /
INGENIVM REXIT TEXIT AB HOSTE MANVS / DVM PREMIEREM ANGLIVM
ATQVE INTVS PREMIERETVR HIBERI / TRANSIFIXIT PECTVS PLVMBEA
MASSA MEVM / VIXI LVSTRA NOVEN GENVITQVE FAVENTIA MATER /
VRBS PATAVI SEPELIT ME GEMIT ITALIA MDXXVIII

I Naldi di Brisighella sono una delle più note dinastie di condottieri del Rinascimento. Lungo la prima metà del XVI secolo, il loro nome si intreccia alle vicende dell'armata veneta, sullo sfondo delle guerre d'Italia (cfr. *Magnificenza* 2009). Furono i cugini Vincenzo e Dionigi a servire per primi sotto i vessilli di San Marco: il secondo, capitano di fanteria, è noto agli studi storia dell'arte per la statua pedestre che gli fu innalzata dopo il 1515 sopra il portale meridionale di San Zanipolo a Venezia (fig. 21). Menzionata da SANSOVINO (1581, c. 20r-v) come lavoro di Lorenzo Bregno, l'opera è stata giustamente restituita da Anne MARKHAM-SCHULZ (1987, pp. 300-319; EAD. 1991, pp. 203-206, cat. 31) al

padovano Antonio Minelli. Come argomenta PUPPI (1982), seguito dalla critica successiva (ERBEN 1996, pp. 198-208; GAIER 2002¹, pp. 86-91), l'effigie di quel militare rientra in un più vasto disegno che include i sepolcri di Nicolò Orsini e di Leonardo da Prato, celebrando le glorie di tre condottieri caduti per restituire Padova a Venezia durante la guerra della Lega di Cambrai (per l'assedio della città universitaria, cfr. LENCI 2002). Non sembra allora casuale che anche Giovanni, nipote di Dionigi, sia stato commemorato ai Carmini proprio con una statua pedestre (fig. 22). Il ritratto a figura stante, col militare nell'atto di stringere in pugno lo scettro del comando, poggiava in Veneto su una lunga tradizione, che risaliva per lo meno alla tomba del capitano generale dell'armata da mar Vettor Pisani, morto nel 1379, sepolto in Sant'Antonio a Venezia e poi traslato in San Zanipolo (cfr. almeno WOLTERS 1976, I, p. 204, cat. 118; GAIER 2002¹, p. 116). Nel caso della statua di Giovanni, tuttavia, la scelta di questa particolare iconografia si colloca sulla scia della scultura che commemora il suo parente.

La carriera del più giovane Naldi, nato nel 1483, prese infatti avvio al fianco di Dionigi al tempo della guerra delle Lega di Cambrai. In quell'esercito militavano anche Bartolomeo d'Alviano e Giano Fregoso, mentre capitano generale era il futuro doge Andrea Gritti. Giovanni compare sul libro paga della Serenissima dal 9 aprile 1510 (SANUDO [1496-1533] ed. 1569-1570, X, col. 228). Caduto Dionigi, il nipote continuò a condurre fanti e cavalli leggeri per Venezia assieme ai suoi fratelli Guido e Babone. Riconquistata Padova, la Serenissima si mostrò riconoscente verso i giovani condottieri di Brisighella. Sulla base di una relazione del Gritti, che a Brescia nel 1512 era caduto prigioniero dei Francesi assieme a Giovanni, si deliberò di conferire ai Naldi una delle case requisite ai ribelli filoimperiali di Padova. Il 26 agosto 1513, i fratelli entrarono in possesso del palazzo in contrada Sant'Agnese confiscato a Nicolò Trappolin, con un decreto del Consiglio dei Dieci pubblicato a stampa già da ZAULI NALDI (1875, pp. 14-15). Quest'episodio determinò l'insediamento in città di un ramo della famiglia, fiorito per oltre un secolo proprio dalla discendenza di Giovanni.

La pace di Noyon dell'agosto 1516 comportò per i Naldi una temporanea sospensione delle condotte. A Giovanni fu comunque affidata la guardia veneta

di stanza a Ravenna (TOMAI 1580, p. 137). Alla ripresa delle operazioni belliche negli anni Venti, il militare scese nuovamente in campo contro gli Imperiali. La sua ultima azione si svolse in Lombardia, sotto la guida del capitano generale Francesco Maria della Rovere. L'armata veneta e quella francese, affidata a François de Bourbon, si riunirono il 21 agosto 1528 per muovere contro gli spagnoli di Antonio de Leyva, acquantierati a Marignano. Giovanni fu quindi inviato, secondo GUICCIARDINI ([1564] ed. 1971, III, p. 1966), in avanscoperta a Sant'Angelo Lodigiano con "tremila fanti e trecento cavalli leggieri con sei cannoni". Più dettagliato è il racconto di FORESTI (1540, c. CCCXVIr), dal quale si apprende che, il 28 agosto 1528, Giovanni "fu miseramente da un'archevusata della vita privo".

Le notizie successive si ricavano dal diario di Antonio DA CORTE (c. 262v). Secondo quest'ultimo, il 5 settembre dello stesso anno il feretro del Naldi giunse a Padova "per la via de Venezia [...] et è stado sepulto a li Carmeni. L'ha fato fare una capella in la dita gesa et l'ha sta sepulto in la dita capella sua". Durante questa ricerca sono emersi tre tomi di documenti relativi ai Naldi di Padova, custoditi fra le carte del convento di Santa Maria Mater Domini, che precisano le parole del diarista patavino. I documenti furono redatti nel secondo Seicento, all'estinzione della discendenza maschile di Giovanni, quando sorse una contesa per il possesso della casa di contrada Sant'Agnese assegnata alla famiglia nel 1513. È per noi importante la copia del testamento del condottiero, dettato a Montagnana il 29 ottobre 1524 (ASPd, Corporazioni sopresse, Santa Maria Mater Domini, b. 15, cc. 43-44). Dal rogito, si apprende che Giovanni disponeva in quel paese di campi e di case, ma soprattutto viene confermato il patronato dei Naldi su una cappella nella chiesa carmelitana di Padova: il condottiero stanziò venticinque ducati affinché vi fossero celebrate messe per la sua anima. Il patronato trova riscontro nei lasciti di altri membri del casato, come Alvise Naldi, che dettò il proprio testamento il 2 dicembre 1581 (*Ibid.*, b. 16, c. 62).

Non sono stato per ora in grado di reperire documenti sulla commissione dell'edicola, che l'epigrafe 'parlante' vuole eretta su istanza della città di Padova ("PADVA ME SEPELIT"). Sappiamo invece da SANUDO ([1496-1533] ed. 1969-

1970, XLVIII, coll. 465-466) che poco dopo la morte del guerriero si presentarono “in Collegio [a Venezia] quattro puttini e do puttine fo de Zuan di Naldo [...] vestiti di negro, ricomandandosi al Serenissimo. Et la madre è gravida; voriano li fosse data qualche provisione”. Il “Serenissimo” da ormai cinque anni era Gritti, già capitano di Giovanni: furono pertanto devoluti seicento ducati per dotare le due figlie femmine, mentre per incentivare i due maschi maggiori ad intraprendere il mestiere delle armi furono loro promesse condotte di cinquanta cavalli leggeri (ASVe, Senato, Deliberazioni, Terra, reg. 25, c. 85).

In mancanza per ora di documenti più puntuali, dobbiamo volgerci alla lettura dello stile per definire la cronologia e la paternità del monumento padovano. Prima che anticipassi i risultati di questo studio (SIRACUSANO 2011), il monumento Naldi, malgrado la sua notevole qualità esecutiva, contava solo fugaci menzioni nella letteratura storico-artistica, che in parte avevo ignorato. A segnalare l'edicola fu Sergio BETTINI (1940-1941), con una poco convincente attribuzione a Bartolomeo Ammannati, trascurata da Cesira GASPAROTTO (1955) in un volume sulla chiesa padovana. Quest'ultima studiosa citava l'edicola come “opera di tendenza sansoviniana”, ventilando in modo dubitativo il nome di Cattaneo. Poco dopo, CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO (1962²) proponeva in alternativa il nome di Segala. Queste ipotesi non sembrano cogliere nel segno per quanto concerne l'attribuzione, ma rappresentano un giusto tentativo di spingere l'esecuzione del monumento nel decennio 1540, in date che collimano con lo stile. Il 1528 in calce all'epigrafe è infatti una data troppo precoce per il contesto della scultura padovana di quegli anni ed andrà considerato come la mera data di morte del Naldi. Dopotutto, Antonio da Corte, generalmente attento ai fatti d'arte, ricorda nel settembre 1528 solo la traslazione e la sepoltura del condottiero, ma non cita alcun monumento.

Senza approfondimento e solo in nota, il nome di Tiziano Minio fu ventilato una prima volta da KINNEY (1976). Una rilettura delle fonti ed il riesame delle sculture permettono in effetti di assegnare l'opera a questo protetto di Alvise Cornaro. Dobbiamo anzitutto considerare le problematiche parole con cui BALDINUCCI (1681-1728, V, p. 164) apre la vita di Tiziano Aspetti il Giovane, nipote ed

omonimo del Tiziano Aspetti detto Minio. Il più giovane artista s'era guadagnato un posto fra i *Professori del disegno* in virtù del suo tardo momento toscano, concluso dalla morte a Pisa nel 1606 (cfr. capitolo 6.4). Della precedente attività veneta, Baldinucci si limita a ricordare che “fece nella città di Venezia, ove assai tempo dimorò, molte opere in bronzo e in marmo, e tra queste la statua equestre di Gattamelata, e di *Giovanni Naldi da Berzighella*”. Tali opere si trovano però nella città natale dello scultore, e non in Laguna; e se il riferimento al Gattamelata donatelliano resta uno svarione incomprensibile (cfr. anche ROSSETTI 1780, p. 35), il rimando alla statua di Giovanni Naldi trova una logica spiegazione: Baldinucci attribuisce all'artista morto a Pisa una notizia relativa allo zio suo omonimo.

A quanto mi consta, è stato fin qui il solo METELLI (1869), erudito ottocentesco di Brisighella, a mettere in relazione il passo baldinucciano col monumento di Padova. Metelli, che era interessato soprattutto a ricostruire le vicende dei Naldi, finiva però col prendere alla lettera il biografo fiorentino e sulla scorta della cronologia di Tiziano il Giovane ipotizzava per l'edicola ai Carmini un'esecuzione “oltre un mezzo secolo appresso” la morte del condottiero. Ben prima dell'arco di tempo coperto dall'attività di quello scultore, tuttavia, SCARDEONE (1559) poteva già leggere l'epitaffio “sub statua armata”.

Va confermata l'attribuzione a Minio. L'edicola è sostenuta da due robuste erme di satiro poste di profilo, che inquadrano la nicchia dove la statua del Naldi si erge su una base circolare, col nome del dedicatario in bella vista. Su una semplice cornice poggia il frontone mistilineo, i cui spioventi sono abitati da due slanciate figure femminili dolenti che volgono la face verso il basso. Lo stemma Naldi, al centro del timpano, è sormontato da un vaso ovoidale, ornato da testine d'ariete. Lo stato conservativo è nel complesso soddisfacente, sebbene vadano registrate diverse cadute di colore. Le sculture sono infatti dipinte a finto marmo, eccetto il ritratto del dedicatario, bronzato. Sotto la pellicola pittorica emerge in più punti la superficie color mattone della terracotta: ci troviamo pertanto di fronte ad un monumento fittile. Non si registrano interpolazioni di rilievo né spostamenti, dal momento che SCARDEONE (1559) vedeva già l'edicola al di sopra della porta maggiore del tempio. L'abate GENNARI, tutt'al più, ricorda

un intervento di restauro del 1787.

La rapidità esecutiva ed il carattere bizzarro delle figure trovano riscontro negli stucchi di Tiziano Minio, forse qui meno scopertamente sansovinesco e più cosiniano. La robusta testa del condottiero, coi grandi occhi privi di pupilla, le ciocche sfrangiate della barba e la carnosa bocca aperta nell'atto di proferir parola evocano il santo eponimo al centro dell'altare per la Scuola Grande di San Rocco, affidato a Minio nel 1535 e consegnato nel 1536 (figg. 23-24; FIOCCO 1930-1931). I confronti si fanno ancora più stringenti se accostiamo i due espressivi satiri che sostengono la cornice dell'edicola Naldi con gli stucchi di due sale dell'Odeo Cornaro, attribuiti a Minio da WOLTERS (1963). L'erma alla sinistra dello spettatore, con le pesanti ciocche di capelli intrise e le orbite oculari cave, ricorda da vicino i personaggi del corteo trionfale modellato in una sala laterale dell'Odeo. Quei rilievi datano a dopo il 1537, per la presenza di puntuali citazioni dal primo pergolo di San Marco, i cui modelli in cera di Sansovino furono gettati in quell'anno proprio da Minio (BOUCHER 1991, I, pp. 56-60, II, 194, doc. 88). L'altra erma dei Carmini, coi lunghi baffi ondati ed il volto grottescamente deformato in un ghigno, ricorda dal canto suo i satiri imprigionati sotto l'attico del già ricordato retablo di San Rocco (figg. 25-26) o ancora, ed in maniera forse più decisa, i misteriosi ed irsuti guerrieri che nell'ultima sala dell'Odeo esibiscono rispettivamente gli stemmi della Rovere e Bembo (figg. 67-68). Il cappello da cardinale che corona lo scudo dell'umanista fissa a dopo il 1539 l'esecuzione dei rilievi di quella sala.

Tali confronti depongono, per la memoria Naldi, in favore di una cronologia prossima al 1540, se non posteriore, tanto più che è proprio con gli ultimi lavori dell'Odeo che troviamo i confronti stilistici più pertinenti. Fra la morte del dedicatario nel 1528 e l'esecuzione del monumento dovette quindi trascorrere non meno di un decennio. Nella parte sommitale dell'opera è in ogni modo forte la memoria del soggiorno padovano di Silvio Cosini, documentato fra 1533 e 1537 (RIGONI [1930] ed. 1970). La collaborazione con lo scultore di origine pisana sui ponteggi della volta della cappella di Sant'Antonio fu decisiva per la maturazione di Minio. Le due figure dolenti sull'edicola Naldi presentano capigliature rese con rapidi tocchi vibranti ed un'esasperazione delle gore

d'ombra di occhi e bocche impensabile senza il precedente cosiniano: le terrecotte padovane possono ad esempio confrontarsi coi genietti che coronano il monumento Maffei in San Lino a Volterra (DALLI REGOLI 1991, pp. 45-50).

Si tenga presente che nel 1544 venne sepolto nella medesima chiesa Babone Naldi, fratello di Giovanni (SCARDEONE 1559, pp. 429-430). La sua epigrafe, oggi perduta, era in origine murata tanto vicina all'edicola che in molte guide di Padova, dal Seicento al Novecento (cfr. ad esempio ROSSATO, c. 94r; CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO 1961, p. 458) il dedicatario del monumento viene erroneamente identificato in Babone, malgrado l'iscrizione sul piedistallo della statua riporti il nome di Giovanni. Alla luce del continuativo rapporto dei Naldi con la chiesa, e considerata l'importanza di Giovanni come capostipite del ramo patavino, sembra credibile che il monumento sia stato innalzato a qualche anno di distanza dalla morte del militare, magari proprio in concomitanza con la sepoltura del fratello.

Se si accettano l'attribuzione e la cronologia proposte, le due erme di satiro ai Carmini possono aiutarci ad immaginare quelle “statue di terra e molti termini” che Minio realizzò sotto l'egida di Vasari nel 1542, in occasione della messa in scena della *Talanta* di Pietro Aretino, patrocinata dai Sempiterni in Cannaregio a Venezia (cfr. ora FENECH KROKE 2010): tanto il Bacci quanto il biografo figurano fra gli illustri estimatori del nostro scultore.

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 429; SCHRADER 1592, c. 24r; ROSSATO, c. 94r; SCOTTO 1645, p. 62; TOMASINI 1649, p. 107, nr. 36; SALOMONI 1701, pp. 164-165, nr. 50; VIVIANI MARCHESI 1727, p. 134; ROSSETTI 1780, p. 223; GENNARI, s.n.p.; MOSCHINI 1817, p. 57; METELLI 1869, II, p. 113; SELVATICO 1869, p. 112; BETTINI 1940-1941, pp. 26-27; GASPAROTTO C. 1955, pp. 214-215; CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1962², p. 67, nota 10; KINNEY 1976, p. 172, nota 11; SIRACUSANO 2011

8.2 Monumento di Cesare Riario

Maestranze venete

Monumento di Cesare Riario

Basilica di Sant'Antonio

1541

Pietra calcarea, pietra d'Istria, marmo verde; 245 x 130 x 260 cm

Figg. 27-29

Epigrafe (sul fronte della cassa): CAESARI RIARIO / PATRIARCHAE
ALEX[ANDRIN]O / EPISCOPO MALACITANO / F[RANCISCVS] FIRMVS
COMES MAG[NIFICVS]

Cesare Riario, patriarca latino d'Alessandria d'Egitto e vescovo di Malaga, morì a Padova fra il 14 ed il 18 dicembre 1540. Il monumento, posteriore di un anno alla sua morte, da un punto di vista tipologico rappresenta un *hapax* all'interno di questo studio. La rigida figura *gisante* dell'ecclesiastico, grande all'incirca al naturale, si mostra dormiente ed in abiti pontificali, con le braccia incrociate sul grembo, mentre la testa ed i piedi poggiano su cuscini (figg. 27, 29). Nel suo complesso, il catafalco lapideo sfiora i due metri e mezzo d'altezza e si origina da due scalini, dove insiste la base con specchiature quadrangolari e a losanga. La cassa è a sua volta impreziosita da incrostazioni marmoree, pausate sui lati lunghi da tre lesene scanalate. Un tempo, la cassa ed il letto funebre erano sostenuti da testine d'angelo, che in numero di cinque sopravvivono solo sul fianco alla sinistra del vescovo: sul canto opposto, furono sostituite con rozzi tasselli lapidei, con ogni probabilità in occasione di una delle traslazioni del monumento, che nel Seicento fu addossato ad una parete.

In origine, infatti, il catafalco sorgeva libero nel mezzo della sala capitolare del Santo. Sappiamo di un primo spostamento nel 1635, che non è possibile precisare, ma che di certo non comportò la rimozione dal capitolo: nell'ambito dei lavori alla sala, destinata ad accogliere gli armadi per gli arredi liturgici, compaiono pagamenti a maestranze “per trasportar il patriarca” (SARTORI 1983, p. 619, nrr. 28-29, 32). Il deposito fu definitivamente rimosso da quell'ambiente solo nel 1687, per far posto ai reliquiari. Il 4 agosto di quell'anno, i frati lo

destinarono all'andito fra il chiostro del capitolo e quello del noviziato (*Ibid.*, p. 620, nrr. 40-42): una foto pubblicata da NEGRI-SESLER (1985) ritrae il catafalco addossato alla parete settentrionale di quel corridoio. Il terzo ed ultimo spostamento si ebbe quando anche l'andito fra i due chiostri cambiò di funzione, divenendo, fra 1979 e 1980, anticamera della clausura. Il sepolcro Riario giunse così all'esterno dell'abside della basilica, nel vano fra la terza e la quarta cappella radiale (*Ibid.*; ZABARELLA 1996).

I dati archivistici essenziali, già in parte noti a GONZATI (1852-1853), sono ora disponibili nella raccolta di padre SARTORI (1983). Lo studioso segnalò, ma non trascrisse, il testamento del patriarca, dettato nella sua abitazione padovana alla Crosara di Sant'Antonio il 14 dicembre 1540 (ASPd, b. 4836, cc. 887v-888v; SARTORI 1983, p. 618, nr. 12). Cesare Riario chiese di venir tumulato nella basilica del Santo. Interessanti sono i nomi dei tre esecutori testamentari: i primi due sono piuttosto celebri, e cioè il podestà di Padova Marcantonio Grimani e, soprattutto, il mecenate Alvise Cornaro; il terzo è invece il nobile veronese Antonio Fermi, un famiglio del patriarca.

Torneremo ancora sul testamento, ma prima dobbiamo citare due documenti rimasti inediti. Fondamentale è l'accordo del 19 marzo 1541 con cui, a tre mesi dalla morte del Riario, Francesco Fermi, fratello del citato Antonio, ottenne dai frati il permesso di erigere la memoria nella sala capitolare. In questo modo, il capitolo si trasformò nella cappella funebre dell'ecclesiastico. Qui non avrebbe potuto essere sepolto nessun altro, senza il consenso del Fermi, che aveva piena libertà di porre le armi Riario e di decorare la sala a suo piacimento. Il nobile veronese aveva inoltre diritto di eleggere il cappellano, destinato a celebrare le messe quotidiane per l'anima del defunto con un beneficio di duecento ducati. Quale vincolo, il cappellano avrebbe dovuto essere, per il presente ed il futuro, un religioso del convento di Padova. I frati, inoltre, ottennero cento ducati di elemosina "pro bono et utile conventus" (ASPd, Notarile, b. 4172, c. 240r-v). Circa vent'anni prima, la famiglia Cumani s'era resa protagonista di un primo, naufragato tentativo di trasformare il capitolo in cappella funebre, come dimostra un documento del 1520 citato da SARTORI (1983, p. 618, nr. 11).

Nella convenzione, si stabilì poi che la somma complessiva di trecento ducati fosse depositata presso Giovanni Cornaro, il genero di Alvise, che sappiamo esecutore del testamento Riario. Il 20 aprile 1541, in effetti, Giovanni ricevette la somma ed a nome del Fermi elesse come cappellano frate Alessandro Savioli, guardiano del Santo (ASPd, Notarile, b. 4172, c. 240v). Va subito detto che in questo inedito documento fa capolino fra i testimoni lo scultore Tiziano Minio. Qui l'Aspetti viene qualificato come abitante in casa di Giovanni Cornaro: cosa che non stupisce, poiché a queste date l'artista era già impegnato agli stucchi dell'Odeo (cfr. da ultimo SIRACUSANO 2011). Sorprende semmai la sua presenza in un atto che prelude alle sculture del sepolcro Riario, del tutto irrelate dalla maniera di Minio: è da pensare che l'artista figurò davvero quale semplice testimone al rogito, in quanto presente in casa del suo mecenate.

Quanto alla tipologia monumentale, il modello della cassa isolata non era certo sconosciuto a Padova: basti pensare al perduto monumento di un altro vescovo, Paolo Zabarella, eretto “in sacello medio Ovetariorum” entro il 1525 (NANTE 1995). In questo caso, però, il progetto era ben più ambizioso, e per dare all'ambiente tutti i crismi della cappella funebre fu eretto un altare.

Al centro della parete meridionale del capitolo, con le sue colonne in marmo greco, l'altare sopravvive come unica testimonianza ancora *in situ* della cappella Riario (fig. 28). La sua erezione comportò la perdita di una parte degli affreschi di Giotto e la scialbatura di tutti i dipinti murali della parete sud (cfr. ora ROMANO 2011). Sul fronte della mensa troviamo uno stemma partito che unisce le armi Riario e Fermi. I due slanciati plinti recano invece l'iscrizione “D[EO] M[AXIMO] / CAESARI / RIARIO / PATRIARCHAE / ALEXA[NDRINO] EP[ISCOP]O / M[A]LACITANO / FRANCISCVS / FIRMVS / VERONENSIS / COMES / D[ICAVIT] MDXLI”. Al solo Francesco Fermi rinviano invece le capitali sulla predella: “CHRISTO CRVCIFIXO FRANCISCVS FIRMVS SVO AERE DICAVIT”. Sia il catafalco sia l'altare vanno pertanto datati al 1541; se ne ricava poi che l'altare presentava fin dall'origine una pala del Crocifisso, sostituita nel 1634 da quella oggi visibile, dipinta dal veronese Giovanni Battista Pellizzari (cfr. SARTORI 1983, p. 619, nrr. 24-25; CASTELLARIN in *Basilica* 1995, p. 130, cat. 53). Per la combinazione di catafalco con *gisant* ed altare, verso il quale la

cassa era in origine orientata, il sepolcro padovano va inteso come un esempio della fortuna della cappella del cardinale Giovanni Battista Zen in San Marco a Venezia, terminata esattamente vent'anni prima (cfr. almeno JESTAZ 1986; GAIER 2006, p. 171; AVERY V. J. 2011, pp. 117-124). A Padova, tuttavia, in luogo del più nobile e costoso bronzo, si optò per la pietra calcarea e per le incrostazioni marmoree.

L'esame del monumento si scontra con due problemi: per un verso, non disponiamo di un valido profilo biografico del dedicatario e scarse sono le notizie sul committente, il nobile veronese Francesco Fermi; d'altro canto, la modesta qualità esecutiva dell'opera, specie nel rigido *gisant*, rende ardua un'attribuzione su base meramente stilistica. Attraverso una rilettura delle carte segnalate da Sartori, e grazie a nuovi documenti integrati con le fonti cinquecentesche, cercheremo se non altro di giustificare la presenza del monumento al Santo e di riflettere sul rapporto fra il Riario ed i Fermi.

Cesare, secondogenito di Caterina Sforza e di Girolamo Riario, nacque a Roma il 24 agosto 1480 e ricevette la tonsura il 14 aprile 1492 (CALANDRINI-FUSCONI 1993, p. 117, nota 328, cui si rinvia i primi benefici ecclesiastici). La sua carriera ecclesiastica si intrecciò con quella più brillante dello zio Raffaele, cardinale dal 1477. Nelle linee essenziali, il percorso del futuro patriarca si ricava dal repertorio di Wilhelm Van Gulik e Kondrad Eubel. A seguito della rinuncia di Raffaele, Cesare salì sulla cattedra vescovile di Pisa il 3 giugno 1499 (VAN GULIK-EUBEL 1914, p. 216). Il 6 ottobre 1506 gli venne quindi conferito il patriarcato di Alessandria d'Egitto, dopo la morte di Bernardino Carafa (Ibid. 1923, p. 102). Le carriere dei due Riario si incrociarono nuovamente nel 1518, quando i parenti di fatto si scambiarono le diocesi, con Raffaele che tornò a Pisa e Cesare che ricevette, dopo la rinuncia dello zio, il vescovado di Malaga (Ibid., p. 203). Ulteriori benefici ecclesiastici riguardano le commende sull'abbazia benedettina di Santa Maria in Regola ed il monastero agostiniano di San Matteo presso Imola, nonché sulla postazione agostiniana di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia. Quanto agli incarichi nella curia romana, va detto che Cesare operò sia nella penitenzieria sia, dal 18 marzo 1538, nella cancelleria apostolica (Ibid., p. 102).

Nella poca bibliografia sul monumento non viene chiarita la ragione dell'approdo veneto di Riario. Cesare, infatti, non lasciò per sempre Roma per il Veneto al tempo del papato di Clemente VII (GAETA in *Nunziature* 1960, p. 275, nota 1), ma solo nel corso del 1538. Come s'è detto, il patriarca fu custode della cancelleria apostolica ed il 9 maggio di quell'anno lo troviamo come firmatario, assieme a Giovanni della Casa, di un noto documento su Michelangelo Buonarroti, relativo alla rendita fissata per l'artista da Paolo III Farnese (cfr. DE MAIO 1990, pp. 356-357). Il trasferimento nei territori della Serenissima si colloca semmai sullo sfondo della protostoria del Concilio di Trento, quando, naufragata nel 1537 l'ipotetica convocazione della congrega a Mantova, si pensò ad una possibile sede veneta, che venne ad essere Vicenza. Per questo motivo, nel 1538 fu inviata in Veneto una delegazione di cardinali, che doveva necessariamente includere anche un patriarca, individuato per l'appunto nel Riario (JEDIN 1949-1981, I [1949], p. 279).

L'ecclesiastico sembra essersi stabilito in questa regione per i suoi due ultimi anni vita, ma non è possibile per ora motivare con sicurezza la decisione di risiedere proprio a Padova. Forse la scelta si colloca sullo sfondo del lungo soggiorno nel convento del Santo, alla metà del Quattrocento, dell'illustre avo Francesco della Rovere, che dopo la laurea presso lo Studio patavino aveva insegnato in città teologia, filosofia e logica, prima di diventare cardinale ed infine papa col nome di Sisto IV (PUSCI 1976; POPPI 2008-2009, pp. 9-13). Nel 1473, inoltre, era stato accolto nel collegio dei teologi patavini Pietro Riario, nipote di quel pontefice, a sua volta frate conventuale e zio per parte di padre di Cesare (CORTESE 1976, pp. 165-167). Padova sarà frequentata da membri di questo casato anche dopo la scomparsa del patriarca: il futuro cardinale Alessandro Riario si addottorò *in utroque* presso lo Studio nel 1563, anno in cui è ricordato anche nella canzone universitaria di Giacomo Balamio (VERONESE CESERACCIU 2004, p. 154, nota 48).

Il 18 dicembre 1540, quattro giorni dopo aver dettato le ultime volontà nella sua casa di Padova, il patriarca risultava già morto, come attesta una lettera di Marco Bracci a Ludovico Grifoni, custodita presso l'archivio di Stato di Firenze (Mediceo del Principato, vol. 3263, c. 309). Furono i famigli di Cesare Riario a

beneficiare in modo speciale di quel testamento: tutti i beni mobili, il denaro, gli argenti e le suppellettili presenti nell'abitazione di Padova furono infatti destinati alla vendita, affinché il ricavato venisse poi diviso fra i membri della corte patriarcale; ciò che invece poteva essere reperito a Roma ed in Spagna era appannaggio del fratello minore Galeazzo Riario. Veniamo quindi al rapporto coi Fermi di Verona, dal momento che sia Antonio sia Francesco sono qualificati come famigli del patriarca, rispettivamente nel testamento e nella convenzione del 1541 coi frati del Santo.

Il medesimo faldone notarile del testamento contiene tre inedite procure del Riario, che danno un quadro un poco più nitido della corte del presule e del saldo rapporto con Antonio Fermi. Il 25 ottobre, il veronese, assente, fu incaricato di riscuotere a Venezia una somma depositata tramite lettera di cambio presso il banchiere fiorentino Lorenzo Strozzi, legata agli affitti nella curia romana (ASPd, ASPd, Notarile, b. 4836 c. 127r-v). Di nuovo, ad Antonio Fermi, questa volta presente, fu chiesto il 2 novembre di incassare a nome del suo signore un'altra somma "pro fructibus offitiorum suorum in curia romana", con riferimento ad un'altra lettera di cambio, ora depositata presso Bindo Altoviti a Venezia (*Ibid.*, c. 128r-v). Si segnala infine che l'11 ottobre un altro servitore del patriarca, il chierico monfeltrino Francesco Pellizzari, aveva ricevuto un incarico affine, per una somma che spettava a Riario in qualità di commendatario dell'abazia di Santa Maria in Regola ad Imola (*Ibid.*, c. 126r-v). Testimoni di questi atti furono altri famigli dell'ecclesiastico, come il chierico comasco Marcantonio Venosta, Alessandro Coccapani da Reggio, il chierico parmense Cornelio Visconti e Paolo "de Lonzana".

Di un certo interesse sono a questo proposito alcune lettere del fondo "Carteggio farnesiano estero" presso l'Archivio di Stato di Parma, indirizzate al cardinale Alessandro Farnese dal nunzio apostolico a Venezia Giorgio Andreassi. Le missive attestano che le spoglie del patriarca furono oggetto di una contesa: tramite Andreassi, la curia romana impugnò il lascito del patriarca in favore dei famigli, rivendicando i diritti dello Stato pontificio su quei beni. L'8 gennaio 1541, una parte consistente del patrimonio era però già stata consegnata ai servitori, ed Andreassi ottenne solo che il podestà Contarini,

esecutore del testamento Riario, congelasse quanto ancora restava presso di lui (*Nunziature* 1960, p. 275-276, nr. 190). Nel frattempo, il nunzio, coadiuvato dall'arciprete di Padova Angelo Lippomano e dal commissario apostolico Antonio Pighetti, cercò di rintracciare i legatari, quando intervenne persino il governo della Serenissima, che chiese a Marcantonio Contarini di non consegnare ad Andreassi la somma ancora in suo possesso: Venezia si dichiarava infatti creditrice presso il pontefice “di duo milla scudi”, spesi per armare “di commun concordia” dei “lanzichnetti” (*Nunziature* 1960, p. 278-279, nr. 192). Per ciò che riguarda più propriamente il monumento, possiamo ricordare che in quelle lettere compare nuovamente il nome di Antonio Fermi: il podestà Contarini, infatti, aveva espresso l'intenzione di restituire al nobile veronese, qualificato ora come “maestro di casa del patriarcha”, la bella somma di 430 ducati come parte del lascito Riario (*Nunziature* 1960, pp. 208-288, 290-291, nrr. 200, 203).

Grazie ad una di queste missive farnesiane entra in scena anche il fratello Francesco Fermi. Quest'ultimo era uscito dagli obiettivi sensibili del nunzio Andreassi, che aveva disperato di poter recuperare presso di lui denari legati al lascito Riario, poiché “non serviva già tre anni passati, et ha havuto ciò che ha da lui in vita, mentre lo serviva” (*Nunziature* 1960, pp. 278-280, nr. 192). Francesco fece quindi parte della corte di Cesare fino al 1537. Possiamo allora volgerci alle fonti veronesi, per ricordare che il nobile, sposatosi con la veneziana Cornelia Corner, fu protagonista di ampliamenti alla residenza familiare di Bardolino, la cui vera da pozzo ancora reca l'epigrafe “FRANCISCVS FIRMVS FIRMI FILIVS SIBI ET AMICORVM COMODO POSVIT MDXXXI”. A Bardolino, secondo DA PERSICO (1820, p. 192) si può trovare il nome di Cesare Riario “in più luoghi di questo palagio”. Per quanto riguarda le scelte di Francesco in fatto d'arte, si deve ricordare che il profilo del personaggio è tramandato da una medaglia di Leone Leoni, di cui il British Museum conserva un esemplare firmato (ATTWOOD 2003, I, p. 94, cat. 4).

A discapito della scelta azzeccatissima del medaglista, Francesco Fermi non fece ricorso per i lavori nella tomba padovana ad un altrettanto valente scultore. I partiti decorativi con incrostazioni marmoree geometriche, ancora memori del

primo Cinquecento, sembrano non risentire minimamente degli apporti di Jacopo Sansovino e dei suoi allievi, che avevano già lasciato opere importanti nella cappella di Sant'Antonio, dotata a quel tempo del primo rilievo del Tatti e di quello di Cosini (fig. 62), nonché della sontuosa volta in stucco dello stesso Cosini, dei figli di Falconetto e di Tiziano Minio, che pure abbiamo visto testimoniare alla convenzione del 1541 (figg. 63, 65-66, 68). Siamo per giunta in un momento topico, nel quale all'altro capo di contrada Sant'Antonio fervevano i lavori all'Odeo Cornaro (figg. 67-68). Malgrado il coinvolgimento di Alvise e di Giovanni Cornaro nelle carte Riario, sembra insomma più credibile che lo scultore del sarcofago e dell'altare sia un maestro veronese non particolarmente aggiornato, convocato a Padova dallo stesso Fermi.

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 414; POLIDORO 1590, cc. 73v-74r; SCHRADER 1592, c. 12v; TOMASINI 1649, p. 300, nr. 259; SALOMONI 1701, pp. 363, nr. 43, 415, nr. 293; ROSSETTI 1780, p. 78; FERRETTO², III, c. 222; BIGONI 1816, pp. 28, 167, 168; MOSCHINI 1817, p. 42; GONZATI 1852-1853, I, pp. 32-33, 96; II, pp. 166-168, nr. CXXXI; SARTORI 1983, pp. 618-620, nrr. 12-17, 28-29, 32, 35-36, 40; LORENZONI 1984, p. 230; NEGRI-SESLER 1985, pp. 461; ZARAMELLA 1996, pp. 94, 255, 675-676, 705

8.3 Monumento di Giovanni Antonio de Rossi

Vincenzo Grandi (edicola); Gian Girolamo Grandi (mezzobusto)

Monumento di Giovanni Antonio de Rossi

Padova, Basilica di Sant'Antonio

1545

pietra di Nanto; larghezza 154 cm (busto h. 84 cm)

Figg. 10, 16, 18

Epigrafe: IO[HANNE] (ANT)ONIO RVBEO PATRITIO ALEXANDRINO / SVPREMI SENATVS SABAVDIE SENATORI EQVITI / COMITIQ[VE] CESAREO OPTIMO ET VIRO ET IVRE/(CONSVLTO) ET IN PROFITE[N]DO IVRE (TICINI) / (PRIMV[M]) DEINDE VALENTIE TV(M) TAVRINI PO/STREMO (P)ATAVII PRIMVM LOCV[M] SVMMA CVM / GLORIA CONSECVTO MARGARITA VXOR / (ET) MOESTISSI[M]I FILII POSVERE VIX[IT] AN[NOS] LV MEN[SES] / III DIES XVI OBIIT ANNO MDXLIII XVII (KAL[ENDAS] APR[ILIS])

“Bizzarro monumento” secondo BRANDOLESE (1795) e “strano assai più che bello” per SELVATICO (1869), i quali non mancarono comunque di evidenziarne la qualità esecutiva, il sepolcro di Giovanni Antonio de Rossi (fig. 10) è impostato su una camera quadrangolare abitata dal ritratto a mezzobusto del giurista, ad altissimo rilievo e grande quasi quanto il vero. Sulle pareti laterali, che evocano lo spazio di uno studio, sono affissi tramite lacci di cuoio gli speroni ed il pugnale, efficace allusione al titolo di cavaliere (ROSSI 1995). Attraversata da un motivo a cane corrente, la base funge da ripiano dove poggiano tre libri, uno dei quali viene maneggiato da de Rossi, effigiato frontalmente mentre tiene una lezione universitaria (fig. 16). L'edicola si erge su esili volute affrontate che inquadrano lo stemma gentilizio, ornato da leggeri nastri. Due robusti modiglioni scanalati, caricati di festoni e sorretti da zampe leonine, delimitano la camera e sostengono l'ampia cornice, percorsa da una doppia treccia. Qui, fra i codici sparsi a terra, trova posto il sarcofago, la cui cassa è ornata da festoni, da un'aquila e da grotteschi mascheroni di satiro intagliati sui lati brevi. A ribadire una volta di più l'alto tasso umanistico del sepolcro sono i tre libri abbandonati sul coperchio rivestito di embrici.

A partire da MANTOVA BENAVIDES ([1555] ed. 1721), la tomba è ricordata in San Giovanni di Verdara, “sotto il coro delle fanciulle” (BRANDOLESE 1795) o comunque in prossimità della controfacciata, dal momento che l'edicola fronteggiava, per l'ultima volta ai tempi di SELVATICO (1869), la memoria di Andrea Riccio. Risulta quindi problematico il trasferimento ipotizzato da CARRINGTON (1996) nel corso del XIX secolo dalla navata della chiesa al vestibolo dei canonici lateranensi.

Com'è noto, la necessità di rimuovere l'opera si pose non tanto a seguito della soppressione dell'ordine religioso nel 1783, quanto piuttosto dopo la destinazione del convento, nel 1866, ad ospedale militare (cfr. GAROFALO 1987): Augusto Caratti, Eugenio Maestri e soprattutto Pietro Selvatico, che nella sua *Guida* aveva dimostrato una certa sensibilità per il problema (SELVATICO 1869), individuarono i sepolcri Calfurnio (fig. 7), Riccio, Bonamico (scheda 8.8) e de Rossi come meritevoli di conservazione (SARTORI 1988 pp. 1546-1548, nrr. 14-31). Andrea Gloria, all'epoca direttore del Museo Civico di Padova, il 31 marzo 1871 suggerì il chiostro del noviziato in Sant'Antonio quale sede più idonea per accogliere le quattro opere, che furono incassate sulle pareti del colonnato fra il 1 maggio e l'11 giugno di quell'anno (SARTORI 1963, pp. 88-90, doc. VIII). Il passaggio dall'ambiente chiuso della navata a quello aperto del chiostro ha causato l'esfoliazione dell'epigrafe, mentre assai meno danni ha patito il resto del monumento, interessato dalle recenti indagini sul degrado delle memorie dei chiostri antoniani (FASSINA 2009). La caduta del pollice della mano sinistra del mezzobusto, dal canto suo, è imputabile ad un evento traumatico.

Si possono riassumere in breve i dati disponibili su Giovanni Antonio de Rossi, ricavabili anzitutto dalla voce biografica di MONGIANO (1991), cui si rimanda per l'elenco delle pubblicazioni del giurista. Alessandrino di nascita e torinese di formazione, il giovane de Rossi, dopo essersi diplomato *in utroque*, esordì come docente di diritto civile all'ateneo di Pavia e quindi, al riparo dalle guerre d'Italia, in quello di Valence nel Delfinato. Di nuovo a Torino nel 1528, Giovanni Antonio divenne in breve tempo lettore della medesima materia presso lo Studio sabauda ed operò come collaterale nei principali organi giuridici del ducato, ovvero il consiglio residente in città e quello presso Carlo II. L'accresciuta fama gli valse la chiamata allo Studio di Padova, cui de Rossi rispose nel 1533 (RICCOBONI 1598, c. 19v). Il giurista prese il posto di Francesco Curzio nella lezione mattutina di diritto civile (PANCIROLLI [1637] ed. 1721, pp. 275-276) per poi ottenere, dopo la morte del titolare e a partire dal 19 ottobre 1541, la retribuzione massima prevista dall'ordinamento patavino, pari a mille fiorini l'anno (TOMASINI 1654, p. 250). Solo un anno prima, l'alessandrino, descritto da PANCIROLLI ([1637] ed. 1721, pp. 275-276) come “plus iusto

arrogans”, s'era reso protagonista di un'accesa diatriba col collega Soncino, tramandata anche da PAPADOPOLI (1726, I, p. 251). Parole di sola lode spese invece un'altra fonte contemporanea, e di grande autorevolezza, come MANTOVA BENAVIDES ([1555] ed. 1721, p. 446), che definì de Rossi non solo collega, ma anche “compater”, a riprova del legame assai forte tra i due.

Il giurista operò presso il *Gymnasium patavinum* per un decennio esatto, essendosi ritirato dall'insegnamento nel 1543 per l'acuirsi della podagra (PANCIROLLI [1637] ed. 1721, pp. 275-276). La data di morte al 16 marzo 1544 è indicata dell'epigrafe, che permette di fissare la nascita del giurista al 1489.

Dobbiamo alle ricerche archivistiche di Erice RIGONI ([1938] ed. 1970) la pubblicazione del contratto stipulato il 23 aprile 1545 a Padova tra la vedova Margherita Naserà e lo scultore Gian Girolamo Grandi, controfirmato in calce dallo zio di questi, Vincenzo (ASPd, Notarile, Sante Nigratto, b. 3350, c. 178r-179v). Fra i “gentilhomini” presenti all'atto spicca il filosofo Marcantonio Passeri detto il Genova. Per una cifra di cinquantacinque ducati, di cui dieci vennero anticipati, Gian Girolamo si impegnavà a compiere entro la fine del settembre successivo il monumento, da intagliare in pietra di Nanto della qualità migliore. Ai fini dell'esecuzione dell'effigie, espressamente richiesta dalla nobile come “figura de mezzo in suso”, venne mostrato al Grandi un “retrato” del defunto. L'espressione induce a pensare che l'immagine fosse dipinta o tutt'al più disegnata, e che non si trattasse di una maschera mortuaria, come finora ipotizzato (CESSI F. 1967; DE GRAMATICA 1999; EAD. 2001; DI MONTE 2002¹). Ad escludere l'impiego di un calco funebre sono dopotutto i caratteri quasi caricaturali del volto lapideo, che nelle sopracciglia aggrottate e nell'occhiata davvero mefistofelica, con la pupilla colmata di pasta vitrea, si presta addirittura ad un confronto coi mascheroni del sarcofago.

Al momento della commissione, Gian Girolamo era rientrato a Padova da soli tre anni, dopo il decennio trascorso a Trento, ma assieme allo zio doveva essere perfettamente calato nei meccanismi della committenza locale (cfr. capitolo 1.1). Non stupisce quindi che il monumento sia stato richiesto proprio ai due scultori, nel momento forse più fortunato della loro seconda stagione patavina. Il documento reso noto da Erice Rigoni induce a riferire il ritratto al più

giovane dei due scultori, cui fu in effetti mostrata l'effigie del defunto, mentre a Vincenzo viene comunemente attribuita la parte architettonica. Il carattere bizzarro della composizione, rimarcato dalle fonti, trova pochi precedenti chiarificatori. Il fantasioso disegno del sarcofago regge il confronto con l'avello Bonifacio di Bartolomé Ordóñez ai Santi Severino e Sossio a Napoli (Cfr. ora NALDI 2013, p. 129), mentre le maschere satiresche sui lati brevi citano alla lettera le metope sul camino della Sala Granda nel Castello del Buonconsiglio a Trento (cfr. PASSAMANI 1995, p. 306). La collocazione dell'arca alla sommità del monumento, dove il sarcofago si erge in mezzo ai libri, fa pensare al grandioso sepolcro Boccadiferro nel tempio servita di Bologna, eseguito da Girolamo Coltellini su disegno di Giulio Romano (BACCHI 1996): il progetto bolognese fu tuttavia redatto alla fine 1545, e cioè in assoluta contemporaneità con l'opera dei Grandi.

Quanto all'effigie, il precedente del mezzobusto Trombetta di Riccio è ovviamente imprescindibile (fig. 8). Si registra tuttavia nell'opera di Gian Girolamo Grandi un originale contributo nel processo di attivazione del ritratto e nel suo armonico inserimento all'interno della struttura architettonica. Mentre nel caso di Riccio l'effigie è semplicemente collocata al centro della composizione, il riquadro mediano diventa ora una vera e propria camera con pareti in prospettiva, come nella tomba di Dante a Ravenna di Pietro Lombardo (cfr. PINCUS 2006). La base si tramuta tuttavia nel pianale di una cattedra, tanto da potervi distribuire sopra i codici. La posa del giurista, che maneggia un volume appoggiato sull'illusionistica cornice, ricorda da vicino la ritrattistica d'area tizianesca dei decenni immediatamente precedenti, che può ben esser rappresentata dal *Giovanni Benedetto Caravaggi* di Cariani (fig. 14), all'Accademia Carrara di Bergamo. L'esempio proposto non è casuale, poiché il dipinto raffigura un personaggio formatosi presso l'università di Padova e che, come ricorda l'iscrizione, fu persino rettore e lettore di quell'ateneo (PALLUCCHINI-ROSSI 1983, pp. 106-107, cat. 9). Non è insomma implausibile che il dipinto mostrato al Grandi dalla vedova Margherita fosse analogo a quello bergamasco (figg. 13-14).

Il mezzobusto, logica premessa per l'effigie di Simone Ardeo (fig. 12; scheda

8.5), permette anche di riconsiderare il presunto ritratto di Leone de Lazara al Victoria and Albert Museum di Londra, finora ritenuto a torto opera bellanesca del tardo Quattrocento e forse identificabile con la dispersa effigie di Ludovico Carensio, posteriore al 1544 (figg. 15, 17; schede 9.1, 10.2). Come opera documentata, inoltre, la testa del giurista, con la sua barba ondata dove le lunghe ciocche a serpentina sono cesellate una ad una, offre una pietra di paragone per valutare i profili attribuiti ai due Grandi. Si tratta in primo luogo delle immagini di Platone ed Aristotele, note in numerosi esemplari (cfr. almeno DE GRAMATICA 1991 [1995], pp. 223-228; PASSAMANI 1995, p. 308; VALLATA in FIRENZE 2005, p. 112, cat. I.3; BACCHI in TRENTO 2008, p. 514, cat. 118), il profilo di Valerio Belli, un tempo nella raccolta Gualdo di Vicenza ed ora al Victoria and Albert Museum di Londra (POPE-HENNESSY 1964, II, pp. 488-489; GASPAROTTO in *Belli* 2002, pp. 271-273, cat. 3; DAVIS 2007¹; GASPAROTTO in VICENZA-LONDRA 2009, p. 36, cat. 12), e le teste della coppia di Palazzo Chiericati a Vicenza (CERIANA in *Pinacoteca* 2005, pp. 90-91, catt. 53-54; AVAGNINA in TRENTO 2008, pp. 511-512, cat. 117). La scontornata barba incisa del de Rossi sembra richiedere un supplemento d'indagine sui due marmi vicentini, forse troppo morbidi per ricadere nel catalogo grandiano.

L'opera in esame sembra aver garantito a Gian Girolamo una breve fortuna come ritrattista, che discutiamo nel capitolo 1.1. Il monumento in esame ispirò infine la più modesta edicola Cagnolo in San Francesco Grande (fig. 19; scheda 8.7), posteriore al 1551, eseguita quando quella tipologia ritrattistica si avviava al tramonto.

Documenti: ASPd, Notarile, Sante Nigratto, b. 3350, c. 178r-179v (edito in RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 234-236, doc. VII)

Bibliografia: MANTOVA BENAVIDES [1555] ed. 1721, p. 446; SCARDEONE 1559, p. 431; PANCIOLOLLI [1637] ed. 1721, p. 275-276, 446; TOMASINI 1649, p. 118, nr. 3; SALOMONI 1701, p. 178, n. 6; BRANDOLESE 1795, pp. 195-196; SELVATICO 1869, p. 166; RIGONI [1938] ed. 1970, p. 228; LUNELLI 1953, pp. 33-34; CESSI F. 1959, p. 23; SARTORI 1963, pp. 88-90, doc. VIII; CESSI F. 1967, pp. 46-48; CESSI in PADOVA 1976, p. 133; SARTORI 1983, pp. 694, nr. 90; ROSSI 1995, p. 75, nota 134; CARRINGTON 1996,

p. 405-409; ZARAMELLA 1996, p. 689; DE GRAMATICA 1999, p. 190; DE GRAMATICA 2001, pp. 266, 268; DI MONTE 2002¹, p. 488; ID. 2002², p. 517; FASSINA 2009, p. 23

8.4 Monumento di Marco Mantova Benavides

Bartolomeo Ammannati

Monumento di Marco Mantova Benavides

Padova, chiesa degli Eremitani

1545-1546

Pietra di Nanto (architettura); pietra gallina (statue)

Statua del dedicatario in stucco

Figg. 30-32, 34-35

Iscrizioni: (sulla cartella sotto al piede della *Fatica*) BARTH[OLOMEVS]
AMMAN/NA(T)[VS] FLOREN/TIN[VS] FACIEBAT

Epigrafe: (sull'attico) M[ARCVS] MANTVA BEN[AVIDIVS] PATAVINVS
IVRISCONSVLT[VS] IO[ANNIS] PETRI ME/DICI F[ILIVS] SACRI
LATERANENSI PALATII AVLAE/QVE IMPERIALIS COMES ET EQVES IVRIS
PONTIFICII SVpra/ORDINARIVS EX PRAESENTIBVS FVTVRA
PROSPICI/ENS PRAETER COETERA / M[ONVMENTVM] H[OC] S[IBI]
V[IVENS] F[IERI] C[VRAVIT] MENSE MAIO MDLXVI // (sulla mensa) VIXIT
AN[NOS] LXXXXII MEN[SES] IIII D[IES] VIII / SEXAGINTA PVB[LICE] DOCVIT
PROXIME / VERO A SENATV SVpraORDINARII / MVNERE DONAT[VS]
OCTO INTERMISIT / OBIIT NON[IS] APRIL[IS] / MDLXXXII

A seguito dell'insuccesso fiorentino della Tomba Nari (cfr. LOFFREDO 2011), Ammannati giunse a Venezia al principio del 1543 (DAVIS 1977), ma nel volgere di un anno scelse la via di Padova. Qui operò, fino al 1548, in massima parte sotto l'egida di Marco Mantova Benavides, con la pausa legata al passaggio

vicentino del 1546 (PUPPI 1995). L'importante momento padovano è purtroppo rimasto a margine della recente mostra monografica sull'artista settignanese (FIRENZE 2011). Nondimeno, il monumento funebre degli Eremitani si pone come uno dei sepolcri più celebri del Cinquecento veneto; e se Charles DAVIS (1976¹, p. 38, nota 31) poteva lamentare la mancanza “di uno studio particolare sulla tomba del Mantova Benavides”, la nostra conoscenza dell'opera è ora notevolmente progredita. I risultati maggiori si devono allo stesso DAVIS (1976¹; 1976²), a Peter KINNEY (1976), a Lionello PUPPI (in BETTINI-PUPPI 1970; PUPPI 1978) e, in tempi recenti, ad Alessandro CHERUBINI (2005). La nuova lettura iconografica proposta da quest'ultimo studioso, per quanto riccamente argomentata, non sembra tuttavia chiudere il capitolo relativo alla tomba, il cui significato resta in parte sfuggente. Il sepolcro è per più versi un *hapax* fra i monumenti oggetto di questo studio, sia per le dimensioni del tutto fuori scala rispetto al contesto cittadino sia in ragione della complessità del messaggio, veicolato da ben sette personificazioni grandi poco più del naturale. Dobbiamo quindi immaginare un Mantova Benavides 'iconografo', che al colmo della proprio successo elabora personalmente il programma, sulla base della grande erudizione personale. A questo proposito, va ribadito che non solo VALERIANO ([1556] ed. 1625, p. 624) dedicò al giurista un capitolo del suo libro sui geroglifici: Mantova Benavides fu a sua volta autore di una *Zographia sive Hieroglyphica* (1566).

Non pare necessario, prima di volgerci ad esaminare il sepolcro (fig. 30), passare in rassegna la vita del committente, che pur in mancanza di uno studio monografico si candida ad essere una delle figure più indagate della cultura padovana del Cinquecento. Nato nel 1489 dal medico Giovan Pietro (fig. 115; scheda 10.10), Marco Mantova Benavides, appena laureato, entrò nel 1511 nel collegio dei giureconsulti. I progressi della sua folgorante carriera accademica, intrapresa alla riapertura dello Studio patavino dopo la guerra della Lega di Cambrai (TOMASINI 1654, p. 402) e cavalcata per ben sei decenni, sono sintetizzati in CARRINGTON (1996), sulla base delle principali fonti relative alla storia universitaria di Padova (RICCOBONI 1598; TOMASINI 1630 e Id. 1654; PANCIROLLI [1637] ed. 1721; FACCIO LATI 1757; *Acta graduum 1501-1550, 1551-*

1565, 1566-1600). La straordinaria fama del professore varcò i confini della Serenissima, tanto che Benavides si trovò a respingere non solo le offerte di impiego pervenute dagli atenei di Bologna, Pisa e Salerno, ma anche dall'università di Lisbona (BSP, ms. 609, nr. 77; citato da KINNEY 1976, p. 114). Lungi da restare invece circoscritta all'ambito giuridico, la varietà della sua produzione letteraria è degna di un poligrafo, al punto da abbracciare, pur con esiti non sempre soddisfacenti, anche la novellistica e la poesia in volgare (PASTORE STROCCHI 1984). Per un quadro degli scritti di Mantova Benavides si rinvia ora a TOMASI-ZENDRI (2007), che integrano la biografia di VALSECCHI (1839) offrendo uno specchio degli ultimi studi votati al giurista. Quanto al celebre museo di contrada Porciglia ed alla protezione accordata dal professore agli artisti, ci si limita a rinviare al recentissimo volume di FAVARETTO-MENEGAZZI (2013). Non ci si può comunque sottrarre dal porre, come fece per la prima volta KINNEY (1976), la commissione del monumento sullo sfondo dei riconoscimenti personali ottenuti dal committente alla metà del quinto decennio del Cinquecento. Nel 1545, il cinquantaseienne Benavides venne elevato da Carlo V al grado di cavaliere, titolo poi confermato nel 1561 da Ferdinando I; allo scadere dello stesso 1545, il nuovo doge Francesco Donà dalle Rose lo volle oratore a Venezia (GUAZZO 1553, c. 425v; RICCOBONI 1598, c. 37v). I tre principali incarichi affidati a Bartolomeo Ammannati ruotano non a caso attorno a quella data. Abbandonata la vecchia casa di Sant'Urbano, oggetto nel 1537 della visita di MICHIEL (ed. 1800, pp. 24-25), il nuovo palazzo di contrada Porciglia era ormai pronto e nell'aprile 1545 era già in piedi anche l'*Ercole* "alto venticinque piedi et di otto pezzi congiunti insieme" (MANTOVA BENAVIDES 1578, c. 28r). Il valore moraleggiante dell'impresa è evidente: quel gigante è un esempio di virtù, che si erge su una base ottagonale dove sono esibite le spoglie dei mostri sconfitti attraverso le fatiche. Gli studiosi sono concordi nell'individuare in quest'immagine il momento dell'apoteosi dell'eroe, con l'ara equiparata alla pira funeraria (DAVIS 1976¹, p. 36), dove Ercole attende la propria *ascensio* (KINNEY 1976, p. 127) che lo renderà immortale. E l'aspetto moraleggiante non viene certo meno se si pone l'accento sul fatto che, per VALERIANO (1575, c. 239r), "eloquentiae vis per Herculem expressa [est]". Il gigante sarebbe in tal caso

espressione della forza dell'eloquenza (PUPPI 1978, p. 323), virtù che si addice ad un oratore come Benavides.

Più difficile la lettura dell'arco dorico del palazzo, presumibilmente eseguito entro il 1545 (KINNEY 1976, p. 151). L'intento moraleggiante è qui reso esplicito dai due putti sull'attico, che ammoniscono, con Seneca, che "ID FACERE LAVS / EST QVOD D(E)CET / NON QVOD LICET". I tentativi di un'interpretazione più approfondita, tuttavia, sono vanificati dallo sfaldamento della pietra di Nanto nei rilievi che affiancano l'iscrizione, dove dobbiamo immaginare degli *exempla virtutis* (CHERUBINI 2005, p. 109), in luogo dei supposti episodi autobiografici, quali la nomina di Mantova Benavides ad ambasciatore di Venezia (KINNEY 1976, pp. 153-156).

Di questo tono moraleggiante, che è poi sotteso anche in larga parte della produzione letteraria del giurista, si ammantava anche la tomba agli Eremitani (fig. 30), innalzata nel tempio adiacente il nuovo palazzo Mantova Benavides. L'esecuzione dell'opera può essere circoscritta grazie alla contabilità di Ammannati e a tre lettere coeve. Nel maggio 1545, Pietro Aretino lodava da Venezia Bartolomeo per aver eseguito "il modello de l'arca, che voi, spirito lodato, dovete fare per l'eccellenza del Mantova" (ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960 II, pp. 63-64, n. CCXXII). L'opera era dunque in elaborazione ma è impossibile stabilire se il modello attestato dalla missiva fosse su carta o tridimensionale e, soprattutto, se di quest'ultimo facesse parte anche la famosa statua in stuccoforte, oggi al museo dell'Università di Padova (fig. 35). Ricordata nell'inventario del 1695 di casa Benavides come il modello di una delle due allegorie femminili sul monumento, la statua giunse al museo universitario al principio del Settecento, col lascito Vallisnieri (cfr. FAVARETTO 1972, p. 80, nr. 56 e, da ultimo, SIRACUSANO in PADOVA 2013, p. 375, cat. 6.10). Si tenga presente che nel seicentesco inventario si cita anche un perduto "amorino di mezo rilievo di cotto che sta appoggiato ad un bastone": catalogato espressamente come opera dell'Ammannati, il fanciullo potrebbe essere il modello di uno dei putti che sulla mensa reggono la targa con l'epigrafe (fig. 31; FAVARETTO 1972, p. 138, nr. 321). La scultura dell'Ateneo non presenta specifici attributi, tanto che la sua esecuzione potrebbe risalire ad un momento in cui l'iconografia del sepolcro era

ancora in elaborazione (KINNEY 1976). Quanto alla sua possibile pertinenza ad un modello tridimensionale dell'intera tomba, va detto che lo stuccoforte raggiunge l'altezza di circa sessantaquattro centimetri contro i centosettantuno dell'allegoria lapidea: il modello complessivo sarebbe stato quindi grossomodo in scala 1:3, raggiungendo dimensioni davvero considerevoli. Sempre a Padova, alla fine del secolo, è in ogni modo attestato un “modello grande di legname”, citato assieme ad un “modello picciolo”, eseguito da Marcantonio de Surdis per l'altare della cappella di Sant'Antonio, prima che la commissione passasse a Tiziano Aspetti (cfr. capitolo 6.2).

La successiva realizzazione del monumento è precisata dalla contabilità di Ammannati, raccolta nel codice della Biblioteca Riccardiana di Firenze e pubblicata da Mazzino Fossi (AMMANNATI [ed. FOSSI 1970], pp. 343-345). Il maestro pagò quarantasette giornate a un “Marco muraro” per lavori identificabili nell'erezione del sepolcro, svolti tra il 13 febbraio ed il primo aprile 1546. Quest'ultimo è probabilmente identificabile col tagliapietra che nel 1543 era in causa con Andrea da Valle per i lavori svolti nella Villa dei Vescovi a Luvigliano (per il documento, cfr. RIGONI 1939, p. 40). All'aprile 1546 risale la seconda lettera dell'Aretino (e non di Ammannati, come scrive CARRINGTON 1996), questa volta indirizzata a Mantova Benavides, con le lodi per il compimento della tomba (ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, II, pp. 157-158, nr. CCXL). Il termine ultimo dei lavori è fissato al maggio 1546 dall'epigrafe sul coronamento. Agostino Beaziano, in novembre, poteva inviare da Zara i versi latini in lode dell'impresa, nella missiva indirizzata a Mantova Benavides e pubblicata a stampa fin dai tempi di ROSSETTI (1780, p. 161, nota a).

Le componenti culturali della struttura architettonica, dove elementi veneti e toscani si fondono, sono state in larga parte individuate da FOSSI ([1967]). La mensa, coi robusti modiglioni a voluta, il soprastante sarcofago col coperchio ad arco catenario e l'alternanza nei timpani delle edicole del registro mediano, sorrette da un alto stilobate, sono portati michelangioleschi, memori delle tombe medicee, delle quali Ammannati aveva rubato in gioventù “molte carte disegnate” (VASARI [1568] ed. 1966-1987, VI, p. 82). I capitelli ed il senso meno drammatico dell'architettura sono dal canto loro il frutto dell'alunnato di

Bartolomeo presso Jacopo Sansovino, con rimandi alla quasi contemporanea Loggetta di piazza San Marco. È invece da pensare che l'impiego delle colonne scalate possa derivare da esempi sanmicheliani, quali la veronese Porta Palio (LATTANZI 1995). Com'è noto, a seguito del disastroso bombardamento del marzo 1944, che devastò anche la chiesa degli Eremitani, il monumento fu smontato e riassemblato, nell'ambito del restauro delle pareti laterali dell'edificio, in una posizione diversa rispetto all'originale. L'opera fu spostata più ad oriente, permettendo il recupero degli affreschi trecenteschi che la tomba aveva occultato (FORLATI 1945; ID. 1948).

Le bombe danneggiarono tanto l'architettura quanto l'apparato scultoreo. Tuttavia, contrariamente a quanto si è talvolta scritto, certe lacune sono attestate anche dalle fotografie di primo Novecento: uno dei *Geni* sommitali era già privo del cartiglio e, nel registro mediano, la figura in stucco di Marco Mantova Benavides (fig. 30) non recava più il libro fra le mani. Quanto ai danni bellici, le statue del registro apicale si ruppero e vennero ricomposte nell'immediato dopoguerra. Un recente intervento di restauro, concluso nel 2012, ha provveduto alla pulitura della superficie litica ed alla sostituzione delle vecchie malte cementizie che tenevano insieme le parti frammentarie.

Per quel che concerne la lettura iconografica di questo ricco apparato plastico, ci si è in massima parte basati, fino a tempi assai recenti, sulle poche ma illuminanti righe di Angelo PORTENARI (1623), cui dobbiamo la più antica descrizione dell'opera. Sebbene il suo testo dati a quattro decenni dalla morte di Mantova Benavides, è da pensare che, in quanto padre del convento degli Eremitani di Padova, l'autore avesse accesso a fonti di prima mano, anche semplicemente orali, relative al sepolcro. Vale quindi la pena di riportare per esteso le sue parole:

“una tomba tra due statue dinotanti la *fatica* e la *scienza*. Sopra l'altezza della tomba sono tre nicchi a guisa di finestrone tramezzati da quattro colonne, le quali sostentano una cornice. Nel nicchio di mezzo è una *statua di stucco*, in vece della quale doveva essere posta di bronzo quella *di esso Marco*. Nelli nicchi da i lati sono due statue, una dell'honore, l'altra della *fama*. Sopra il nicchio di mezzo è il seguente epitafio, al quale sopra sta la statua della *immortalità*. E sopra gli altri due

nicchi sono *due statue con certi brevi in mano*" [corsivi miei].

In virtù di queste identificazioni, accolte da tutte le guide padovane, la scansione del monumento in tre ordini sovrapposti può intendersi come un percorso ascensionale, in buona sostanza non dissimile dall'apoteosi di *Ercole* raffigurata nella corte del giurista. Attraverso la *Fatica* e la *Scienza* (o meglio, la *Sapienza*), si acquisiscono *Fama* ed *Onore*, pervenendo infine all'*Immortalità*. KINNEY (1976, p. 139, nota 16) ha rintracciato, tra le *Analysis variarum quaestionum* di MANTOVA BENAVIDES (1568), un passo che sembra fare al caso nostro. Nel testo latino, il giurista spiega che la fatica e l'impegno nel lavoro sono l'unica via per pervenire alla fama ed alla gloria, rinviando appunto all'esempio virtuoso di Ercole. Non è difficile, dopotutto, trovare ulteriori ed analoghi ammonimenti negli scritti del professore (cfr. ad esempio MANTOVA BENAVIDES 1558, c. 166r-168r).

Pertinenti sono allora i rimandi proposti da KINNEY (1976) a VALERIANO (1556) per sostanziare l'identificazione della *Fatica* (fig. 35): la presenza dei bucrani scolpiti sul petto, nella mano e sul seggio della figura alludono infatti alla "opera". Ma ancora più interessante è il rimando a fonti in cui la testa di bue è espressamente associata alla "fatica", come PICINELLI (1653, p. 150) e la nota lettera dello scultore Vincenzo Grandi a Cristoforo Madruzzo del 1546 (per la quale cfr. ora WARREN 2013, p. 112). Nell'inventario del 1695, inoltre, è attestata una medaglia di Benavides, sul cui verso compare "una vacca coricata riposante con il motto sotto *fessus lampada trado*" (FAVARETTO 1972, pp. 102-103, nr. 151). La figura dell'*Onore* e della *Fama* trovano poi riscontri in RIPA (1603, pp. 142, 203), sebbene il vecchio che appoggia al bastone sia stato talvolta confuso col *Tempo* (PUPPI in BETTINI-PUPPI 1970) e, più inspiegabilmente, con la *Forza* (VALERI in VALERI-BELLUCCI 2009).

A CHERUBINI (2005) va riconosciuto il merito d'essersi dedicato a brani della tomba in precedenza poco considerati e di aver allargato le fonti, chiamando ora in causa il dialogo de *L'oratore* di Giovanni Maria MEMMO (1545). In quel testo, Benavides è chiamato a pronunciarsi sulle qualità necessarie per "esser un buono et sufficiente oratore, non volendo dir perfetto" (*Ibid.*, c. 40r). Sulla

scorta di quella testimonianza, Cherubini attribuisce giustamente un valore moraleggiante anche ai rilievi sui fianchi della base, rimasti finora a margine del discorso. “Nocendo adunque il più de le volte le ricchezze”, simboleggiate dai filari di perle intagliati nella pietra di Nanto, secondo il giurista è opportuno che il perfetto oratore si volga tutto “nella virtù, nelli buoni studi et arti liberali” (*Ibid.*, c. 43r).

Per quanto argomentata in modo serrato, mi pare tuttavia da respingere la nuova lettura iconografica che CHERUBINI (2005) propone del registro sommitale, che rischia di fare tabula rasa della traccia offerta da Portenari. Il contenuto dei cartigli retti dai due *Geni* non è attestato da nessuna fonte: risulta quindi imprudente la loro equiparazione a due profeti, che chiamerebbero “alla contemplazione di Dio [...]”, indicandoci “come nella fede e nelle verità celate nel verbo divino consista la strada verso l'umana beatitudine” (CHERUBINI 2005, p. 116). Neppure l'agostiniano Portenari aveva immaginato un Benavides tanto devoto (e a queste date, Ammannati doveva ancora diventarlo). È pur vero che, nel dialogo di MEMMO (1545, c. 43r), Mantova Benavides raccomanda che il perfetto oratore “sopra ogni cosa sia religioso”. Tuttavia, all'interno di una tirata lunga ben sedici carte, questa non è che una delle tante qualità raccomandate a chi intenda professare l'arte oratoria: troppo poco per giustificare una lettura così radicalmente pietistica della tomba. Non paiono pertinenti, d'altro canto, i rimandi proposti alle prediche di Gabriele Fiamma, che nel 1545 non aveva che dodici anni ed era ancora lontano dall'essere noto a Benavides e, tramite Laura Battiferri, all'Ammannati fiorentino. Lo stesso CHERUBINI (2011, p. 52) non manca altrove di scrivere che quegli incontri avvennero solo in un secondo tempo. Parimenti rischiosa è la sostituzione della *Eternità* di Portenari con la *Verità*, che inviterebbe “a procedere oltre, verso la luce, verso Dio”: la figura ha completamente perso la mano destra, impedendo la lettura di ciò che stringeva in pugno. Si presta quindi a dubbi anche l'ipotesi secondo cui la figura avrebbe esibito un basilisco, come suggerito da KINNEY (1976, p. 141), animale che in VALERIANO ([1556] ed. 1625, p. 181) allude per l'appunto all'Eternità; più interessante, semmai, la presenza della sfera, ancora ben visibile ed intesa da DAVIS (1976¹, p. 39, nota 34) come allusione all'Immortalità. Risulta allora quasi

scontato rimandare al verso delle monete di Marco e di suo padre Giovan Pietro, coniate dal Cavino, dove è raffigurato per l'appunto un tempio dell'Eternità (CESSI-CAON 1969, pp. 38-41, catt. 8-9).

Sembra insomma più prudente limitarci a considerare i due fanciulli sommitali come semplici *Geni*, non potendo risalire al contenuto dei brevi che un tempo esibivano: ed in VALERIANO ([1556], ed. 1625, p. 63) i Geni vengono ad essere il corrispettivo pagano de "i nostri angeli custodi". La loro posizione acroteriale è dopotutto la medesima degli angeli al sommo degli altari. Il Genio alla destra di chi guarda, spogliato, calpesta una maschera, simbolo della finzione (cfr. PICINELLI 1653, p. 550) o del vizio (cfr. BOILLET 2008, p. 186). È interessante notare come anche le *Vittorie* dell'arco del palazzo Mantova Benavides poggino il piede su maschere cornute (fig. 75), indossando peraltro vesti su cui si stagliano bucrani, similmente alla *Fatica* scolpita per il monumento. È tuttavia ragionevole fermare l'interpretazione iconografica ad una certa soglia, in ragione dello stato lacunoso dell'opera.

Conviene semmai concentrarci sul ritratto in stucco di Marco Mantova Benavides (fig. 32). Ancora una volta, non si può prescindere da Portenari, secondo il quale la statua "doveva essere posta di bronzo". KRIEGBAUM (1929) ha escluso l'opera in stucco dal catalogo di Ammannati, seguito da KINNEY (1976) e KIENE (1995), ma mi pare senz'altro da preferire la lettura di DAVIS (1976¹), che ne riconosce l'autografia ammannatiana. Secondo lo studioso, inoltre, dal modello piccolo della statua potrebbe derivare un perduto bronzetto ricordato ancora nel 1695 nello studio del giurista (FAVARETTO 1972, p. 107, nr. 175). Quanto alla scultura degli Eremitani, se teniamo fede alla testimonianza di Portenari, possiamo giudicare l'opera alla stregua di un modello, prodotto in previsione del getto. Questa tesi trova dopotutto riscontro nella contabilità dello scultore: è curioso che le parole della fonte agostiniana non siano mai state poste in relazione alle misteriose operazioni "al fondere", che Bartolomeo inserì fra le spese sostenute per la tomba (AMMANNATI [ed. FOSSI 1970], pp. 343-345). È pur vero che il documento è laconico, ma pare credibile il nesso col getto dell'effigie, che a questo punto possiamo immaginare essersi concluso con un insuccesso.

Quanto alla tipologia ritrattistica, la statua seduta tridimensionale rappresenta un *unicum* nel Cinquecento patavino e non è agevole trovare un precedente nelle tombe umanistiche realizzate anche all'esterno dei confini della Serenissima (cfr. capitolo 1.2). Si potrebbe chiamare in causa il naufragato progetto quattrocentesco per il monumento di Tito Livio da erigere in piazza dei Signori a Padova. Sicco Polenton aveva immaginato un'arca gotica collocata al sommo di una colonna e coronata da un'effigie a tutto tondo dello storico latino, in posizione seduta e con un libro in mano (POLENTON ed. 1899, p. 80; FREY 1955, p. 151; TRAPP [1992] ed. 2003, p. 293). Sebbene Mantova Benavides reggesse in origine un codice, siamo assai lontani dalle convenzioni del *magister in cathedra*, per l'assenza di qualsiasi elemento atto ad evocare l'aula universitaria. È allora più semplice pensare ad un precedente extra-umanistico, quale l'effigie dei due Medici sulle tombe della Sacrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze.

In sostanziale contemporaneità troviamo un ritratto con una posa affine nel sepolcro di un altro giurista, Ludovico Gozzadini, nel “farraginoso monumento” eseguito entro il 1544 da Giovanni Zacchi ai Servi di Maria a Bologna (fig. 33; BACCHI 1996, p. 65). La risposta più immediata alla novità tipologica introdotta in Veneto agli Eremitani si registra nel decennio successivo a Venezia, nell'effigie di Tommaso Rangone sulla facciata di San Zulian. Il ritratto Rangone, fuso in bronzo (cfr. ora AVERY V. J. 2011, pp. 124-126), fu a sua volta commissionato da un intellettuale vivente per il proprio monumento funerario. Martin GAIER (2002¹, pp. 207-236, 477-484, cat. 7), tuttavia, non cita l'effigie Benavides tra le possibili fonti d'ispirazione del filologo ravennate e sceglie la *lectio difficilior*, ipotizzando per la statua veneziana riprese dalla ritrattistica pontificia, come il perduto Giulio II bolognese di Michelangelo: ma si tenga presente che Rangone era stato collega di Benavides, avendo insegnato a Padova negli anni a cavaliere del 1520 (WEDDIGEN 1974, p. 24), e non c'è dubbio che fosse a conoscenza della tomba agli Eremitani (cfr. CARRINGTON 1996, pp. 142-143), decantata dal comune amico Pietro Aretino.

Da un punto di vista stilistico, i due poli entro cui porre le sculture di Ammannati vennero per la prima volta messi a fuoco da Adolfo VENTURI (1935-1937, II, p.

371), secondo cui la *Sapienza* è “figlia delle *Sibille* michelangiolesche, ma più donna. Siede, e le braccia si snodano dagli omeri dolci attorno al torso delicato; si volge d'improvviso, e tutto il volto segue lo sguardo, armonicamente grazioso”. Da un lato, abbiamo quindi la maniera toscana e la 'terribilità' michelangiolesca; dall'altro, il pittoricismo lagunare e la 'grazia' di matrice raffaellesca, mediata da Jacopo Sansovino: due culture che si fondono nel momento giovanile di Bartolomeo Ammannati, sospeso fra Toscana e Veneto. I due atletici putti che stirano le proprie membra (fig. 31), esibendo sul fronte della mensa la targa con l'epigrafe del giurista, sono i gemelli di quelli fiorentinissimi intagliati dallo scultore per la tomba Sannazaro a Napoli (cfr. ora LOFFREDO 2011, pp. 100-106), ancora pregni di memorie bandinelliane nella descrizione delle chiome tentacolari. Lo stesso può dirsi dei *Geni* che dominano l'attico. Quanto alle allegorie dei registri inferiore e mediano, possiamo invece concludere con Venturi che la 'terribilità' delle pose sia stemperata dall'influsso di Sansovino, esemplato dai bronzi della Loggetta di Piazza San Marco a Venezia (fig. 103), fondamentali per la scultura veneta del decennio 1540 e per l'Ammannati padovano, come attesta il consueto confronto fra l'Apollo di Sansovino e quello di Bartolomeo per l'arco Mantova Benavides (figg. 73-74). È pur vero che la tendenza alle proporzioni sfilate ed alle pose ammanierate si riscontra in misura maggiore sul modello della *Sapienza* al museo universitario, che non sulle sculture lapidee degli Eremitani (fig. 35). Ma si vedano le lunghe gambe della *Fama*, che incede elegante e con passo falcato: analoghe proporzioni presentano le *Vittorie* sull'arco di contrada Porciglia (fig. 75) e persino l'ipertrofico *Ercole* celsa nei dettagli soluzioni 'graziose', come denunciano le affusolate dita delle mani. È quindi da pensare che Ammannati non sia rimasto insensibile neppure al parmigianesimo diffuso in Laguna subito dopo il 1540 e propugnato, oltre che dalla circolazione di disegni e stampe, dal soggiorno di Francesco Salviati, di Lambert Sustris e di Giuseppe Porta (cfr. GASPAROTTO in PARMA 2003, pp. 397-398, cat. 3.5.3). Quest'ultimo fu attivo, all'aprirsi del decennio, proprio per Marco Mantova Benavides a Padova (cfr. MANCINI 1993, pp. 27-28). Alla metà del quinto decennio, altri due scultori della cerchia di Sansovino come Danese Cattaneo e Tiziano Minio si erano avviati

sulla medesima strada (cfr. capitolo 2.3).

A Padova troviamo poche ma significative tracce della fortuna della tomba Benavides. Le componenti ammannatiane ipotizzate, ad esempio, per il monumento Visconti al Santo (fig. 297; scheda 8.18; PIETROGRANDE 1963, p. 20), non sembrano stringenti: le mensole scanalate, sorrette da zampe leonine, derivano più probabilmente dal disegno del camino dorico di Serlio, che non dalla lezione di Bartolomeo. Modiglioni analoghi a quelli Visconti si trovano dopotutto anche nel monumento de Rossi di Vincenzo e Gian Girolamo Grandi (fig. 10; scheda 8.3). Come si argomenta più estesamente nella scheda relativa, la fortuna del sepolcro degli Eremitani si registra di fatto nel solo monumento di Tiberio Deciani, eseguito da Francesco Segala fra 1579 e 1584 circa nella chiesa dei Carmini (scheda 8.23): non a caso, il dedicatario era stato dapprima allievo e quindi collega ed amico di Mantova Benavides, legando il proprio nome a quello del maestro anche in occasione della riforma dello statuto universitario.

Il giurista avrebbe trovato posto nel suo sepolcro solo quasi quattro decenni dopo la conclusione dei lavori, essendo morto il 2 aprile 1582, alla veneranda età di novantatré anni (cfr., oltre all'epigrafe, MARTELLOZZO FORIN 1968, p. 134). Com'è noto, il corpo fu inumato nella chiesa dietro esplicita richiesta testamentaria (cfr. OLIVATO 1984, p. 223). Le esequie vengono descritte da DE' ROSSI (c. 81r) come "honoratissime", con la partecipazione di "nepoti et altri suoi parenti con veste lunghe et incapuzzati, accompagnati da tutti li eccellentissimi dottori, dodici scolari del Studio et spetialmente dall'illustrissimi rettori padovani e capitano di Padova". L'orazione funebre fu letta da Antonio RICCOBONI (1591, II, cc. 32r-37r), mentre un'altra orazione, ricordata da VEDOVA (1832), fu scritta da Blasius Kirchmayr.

Bibliografia: AMMANNATI [ed. FOSSI 1970], pp. 343-345; ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, II, pp. 63-64, nr. CCXXII, 157-158, nr. CCXL; SCARDEONE 1559, pp. 197-198; MANTOVA BENAVIDES 1578, cc. 17v-18r; BORGHINI 1584, p. 591; SCHRADER 1592, c. 23r; DE' ROSSI, c. 81r; PORTENARI 1623, pp. 449-450; ROSSATO, c. 74r; TOMASINI 1630, pp. 120-121; PANCIROLLI [1637] ed. 1721, p. 279; TOMASINI 1649,

pp. 152-153, nr. 29; BALDINUCCI 1681-1728, IV, p. 4; SALOMONI 1701, pp. 229-230, nr. 90; ROSSETTI 1780, pp. 160-161; BRANDOLESE 1795, pp. 219-220; MORELLI in MICHIEL 1800, p. 150; MOSCHINI 1817, p. 99; CICOGNARA 1823-1824, V, pp. 243-24; VEDOVA 1832, pp. 570-571; VALSECCHI 1839, p. 21; SELVATICO 1869, pp. 149-150; PLANISCIG 1921, p. 435; KRIEGBAUM 1929, pp. 90-91; VENTURI 1935-1937, II, pp. 366-371; GABBRIELLI 1937, p. 90; BETTINI 1940-1941, pp. 24-25; FORLATI 1945; FORLATI 1948, pp. 82-83; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1961, pp. 11, 20; FOSSI [1967], pp. 23-24; BETTINI-PUPPI 1970, pp. 98-101; FAVARETTO 1972; DAVIS 1976¹, pp. 38-39; DAVIS 1976², p. 476; KINNEY 1976, pp. 110, 127, 134-149; PUPPI 1978, p. 321; OLIVATO 1984, p. 223; KIENE 1995, pp. 42-45; LATTANZI 1995, p. 89; CARRINGTON 1996, pp. 166-171; ATTARDI 1999, p. 222-223; BACCHI 2000, p. 687; PONS in PRATESI 2003, I; CHERUBINI 2005, pp. 109-117; TOMASI-ZENDRI 2007; VALERI in VALERI-BELLUCCI 2009, pp. 72-73; CHERUBINI 2011, pp. 61-62; LOFFREDO 2011, p. 118

8.5 Monumento di Simone Ardeo

Vincenzo Grandi (edicola); Gian Girolamo Grandi (busto)

Monumento di Simone Ardeo

Padova, Sant'Antonio

post 1548

Busto: pietra di Nanto parzialmente dorata

Monumento: pietra di Nanto

Figg. 11-12

Epigrafe: SIMONI ARDEO VENETO MINORITANAE RELIGIO/NIS
SPLENDORI QVI DVM EX PATAVINIS ATHENIS / OMNES TERRAS
ILLVSTRASSET PH[ILOSOPH]OR[VM] ET CHRISTI/ANOR[VM] THEOLOGIAM
SVM[M]A CVM LAVDE OMNIVMQ[VE] / INVIDIA SVPERATA PROFESSVS
VIAM TANDEM / VNIVERSAE CARNIS INGREDIE[N]S DORMIVIT IN /

D[O]M[IN]O F[RATER] BERNARDINVS ALVMNVS RER[VM] ET
COGNOMINIS / HAERES NON INGRATVS P[OSVIT] / OBIIT ANN[O]
MDXXXVII AET[ATIS] SVAE LXV III K[A]L[ENDAS] M[A]IAS

La supplica per l'erezione del monumento (fig. 11), rintracciata da SARTORI (1955), fu letta al Collegio dei Sedici nell'agosto 1547 e pervenne nel febbraio successivo al Consiglio cittadino, che con voto pressoché unanime acconsentì alla costruzione del sepolcro. Bernardino Ardeo, frate minore del convento di Sant'Antonio, chiedeva di poter erigere nella basilica del Santo una memoria al suo maestro, il professore di teologia Simone Ardeo. Il supplicante desiderava collocare il monumento sul pilastro alla sinistra di chi guarda la controfacciata, dirimpetto all'altare di San Bernardino ed in posizione speculare rispetto al sepolcro di Antonio Trombetta, eseguito sull'altro contrafforte tra 1521 e 1524 da Vincenzo e Gian Matteo Grandi, con mezzobusto bronzeo di Andrea Riccio (fig. 8; cfr. ora DE GRAMATICA 2008, pp. 165-168). Il nesso istituito fra le due edicole si spiega col fatto che Trombetta, padre provinciale del convento e professore di teologia scotista all'ateneo di Padova per ben quarantadue anni, fosse stato il maestro di Simone, nonché il suo predecessore sulla cattedra universitaria (ROSSI 1995). Il dedicatario, un francescano nato a Venezia nel 1472, aveva infatti ricevuto le insegne dottorali presso l'Università padovana da padre Trombetta il 15 luglio 1504, all'età insolitamente alta per l'epoca di trentadue anni (ACP, *Divers.*, b. 47, c. 287v; *Acta graduum 1501-1550*, I, p. 112, nr. 322). Reggente della postazione conventuale dal 1512, il 20 novembre 1517 “fra Simoneto” venne quindi chiamato a ricoprire, con uno stipendio iniziale di settanta fiorini, proprio l'insegnamento che era stato del suo maestro, morto in quell'anno. (RICCOBONI 1598, c. 20v; FACCIO LATI 1757, I, p. 256; POPPI 1981, p. 14). ROSSETTI (1976, pp. 170-171), in base alle carte dell'Archivio Antico dell'Università di Padova, ha reso noti i successivi aumenti retributivi, che portarono infine Ardeo a percepire, dal 9 novembre 1535, uno stipendio annuale di centoquaranta fiorini. È la medesima studiosa a documentare la partecipazione di Simone al Collegio teologico universitario nel 1534 e nel 1535, questa volta col titolo di decano, nonché a confermare la data di morte al

29 aprile 1537, quando fu deliberato in merito al suo funerale.

Nell'epigrafe, il committente Bernardino si dichiara alunno ed erede di fra Simone, ma il suo nome non compare negli *Acta graduum* dell'Ateneo. Il testamento del teologo è invece noto dai tempi di GONZATI (1852-1853) ed è stato trascritto di recente da CARRINGTON (1996), con alcune imprecisioni che tuttavia non ne inficiano il senso. Nelle ultime volontà, rogate nel convento del Santo quattro giorni prima di morire, fra Simone lasciava al padre guardiano, Antonio Cavazza, la scelta del luogo da destinare alla sepoltura. Erede universale venne nominato, per l'appunto, il confratello Bernardino.

Quest'ultimo compare in veste di membro religioso dell'Arca di Sant'Antonio in diversi atti che tramandano il saldo rapporto, nella decade 1540, fra l'ente proposto alla cura della basilica e gli scultori Vincenzo e Gian Girolamo Grandi, appena rientrati in città dal decennale soggiorno trentino. Fra i documenti in questione va citato anzitutto il contratto siglato da Vincenzo, anche a nome del nipote, per l'esecuzione dell'ultimo rilievo della cappella di Sant'Antonio, incarico del massimo prestigio affidato ai due artisti il 20 giugno 1541 (SARTORI 1983, p. 356, nr. 347) e revocato solo nel 1554 (cfr. BLAKE McHAM 1994, p. 58). Nel medesimo contesto, va ricordata la decorazione del primo pilastro alla sinistra di chi guarda la facciata della cappella, opera di Vincenzo, e l'intaglio del piedritto adiacente il monumento Roselli, allogato questa volta a Gian Girolamo, che vi poneva orgogliosamente una firma a lungo fraintesa e sciolta solo da Francesco CESSI (1967, p. 39). Il legame con la Veneranda Arca è ad oggi l'unico elemento di contesto che possa supportare l'attribuzione ai Grandi del monumento in esame, proposta su base stilistica fin da LUNELLI (1953).

Il riferimento ai due scultori è comunque pacifico. La parte inferiore del pilastro è decorata da robusti conci a diamante che, insieme alle erme virili che inquadrano la soprastante edicola dalle pronunciate membrature, fanno pensare a quel “marcato accento mantovano, giuliesco” (PASSAMANI 1995, p. 306), evidenziato per il camino della Sala Granda al Castello del Buonconsiglio di Trento. L'elaborata base dell'opera reca al centro un cartiglio circolare dai lembi arricciati, a simulare il naturale accartocciarsi di una pergamena appena srotolata, nel cui centro è rilevato l'emblema della fenice. Quest'ultimo è

un'allusione al significato latino del cognome "Ardeo" (CARRINGTON 1996) ma, come avrebbe scritto di lì a poco Pierio VALERIANO (1556), la fenice è al tempo stesso "vitae perennis hieroglyphica pictura". La resa dei cartocci e la morfologia dei due muscolosi putti, prodigiosamente germogliati da foglie d'acanto e posti come telamoni a sostenere l'edicola, derivano direttamente dal già citato monumento Trombetta, più antico di un quarto di secolo (fig. 8). La cornice dello zoccolo, poi, diventa il vero e proprio pianale di una cattedra, dove fra Simone ha appoggiato quattro codici, come nel sepolcro di Giovanni Antonio de Rossi del 1545 (scheda 8.3; fig. 10).

Il maestro di teologia scotista tiene davanti a sé un volume aperto e con la mano destra tiene il segno, mentre porta la sinistra al petto e volge lo sguardo di lato: il mezzobusto venne icasticamente descritto da SCARDEONE (1559) come "statua e suggestu juventutem docens". La personale interpretazione grandiana dell'iconografia d'origine medievale del *magister in cathedra*, con la base dell'effigie impiegata illusionisticamente come pianale, accomuna l'opera non solo al documentato mezzobusto de Rossi (scheda 8.3; fig. 16), ma anche al presunto Leone de Lazara, qui riportato nel Cinquecento ed accostato a Gian Girolamo Grandi (figg. 15, 17; scheda 10.2).

In accordo con quanto emerge dai documenti de Rossi, anche il ritratto Ardeo andrà riferito a Gian Girolamo, il più giovane dei due scultori, mentre l'edicola potrebbe spettare a Vincenzo: il volto del teologo ha la medesima espressione caricata del giurista piemontese ed affini sono le nette incisioni che ripartiscono le ciocche dei capelli scampate alla tonsura. Ritornano poi alcune soluzioni di dettaglio, come la colmatatura della pupilla con la pasta vitrea ed il netto solco che segna il contorno dell'iride. Il riquadro centrale viene illusionisticamente reso in prospettiva, a simulare un ambiente che richiama, più che l'aula universitaria, la cella del convento francescano. La trabeazione è interrotta per lasciare cadere i festoni, le volute di nastri ed il grande medaglione mariano, pendenti dal frontone triangolare.

Non è stato possibile precisare le ragioni del lasso decennale intercorso fra la morte del dedicatario e la supplica di Bernardino Ardeo. È in ogni modo credibile che il ritardo fosse causato dalle imprese decorative che impegnavano

i presidenti dell'Arca, quando, fra quarto e quinto decennio del Cinquecento, si pensava a far intagliare l'ultimo rilievo della cappella antoniana, mentre i due Grandi ornavano i pilastri e Sansovino dilazionava la consegna del *Miracolo* richiesto nel 1536 (cfr. BLAKE MACHAM 1994, pp. 56-58, 67-69). Non è allora casuale che la supplica per la costruzione del monumento sia stata presentata subito dopo la consegna dei piedritti. Per quanto concerne la fortuna dell'opera, la presenza dell'edicola Ardeo ha finito per qualificare quel settore della basilica come ideale per la commemorazione dei francescani che insegnarono teologia scotista all'ateneo di Padova (cfr. capitolo 1.4.2), fra cui Girolamo Girelli, ritratto in un pregevole busto qui assegnato a Girolamo Campagna (figg. 200-201; scheda 8.24).

Documenti: ASPd, Archivio civico antico, Atti del Consiglio, b. 15, 1548, c. 12v (ed. in SARTORI 1955, p. 15, doc. III); ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 15r (ed. in SARTORI 1983, p. 667, nr. 23)

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 396; POLIDORO 1590, c. 58r-v; SCHRADER 1592, c. 7r; TOMASINI 1649, p. 244, nr. 4; Id. 1654, p. 284; SALOMONI 1701, p. 365, nr. 50; BIGONI 1816, p. 120; GONZATI 1852-1853, II, pp. 164, nr. CXXIX; SELVATICO 1869, p. 44; LUNELLI 1953, pp. 33-34; SARTORI 1955, pp. 9-11, 15, doc. III; CESSI F. 1959, p. 25; Id. 1967, pp. 48-50; Id. in PADOVA 1976, p. 133; SARTORI 1983, pp. 667, nr. 23, 679, nr. 95; LORENZONI 1984, pp. 225-226; ROSSI 1995, pp. 58-60; CARRINGTON 1996, pp. 226-232; ZARAMELLA 1996, pp. 133-134; DE GRAMATICA 1999, pp. 268-269; EAD. 2001, p. 190

8.6 Cenotafio di Pietro Bembo

Danese Cattaneo

Cenotafio di Pietro Bembo

Padova, Sant'Antonio

1548-1549 il busto; 1550 l'edicola

Busto: marmo

Monumento: pietra d'Istria (larghezza 340 cm)

Figg. 36-37

Epigrafe: PETRI BEMBI CARD[INALIS] IMAGINEM / HIERONYMUS
QUIRINUS ISMERII F[ILIUS] / IN PUBLICO PONENDAM CURAVIT / UT
CUIUS INGENII / MONUMENTA AETERNA SINT / EIUS CORPORIS QUOQUE
MEMORIA / NE A POSTERITATE DESYDERETUR / VIX[IT] ANN[OS] LXXVI
M[ENSES] VII D[IES] XIX / OBIIT XV. CAL[ENDAS] FEBR[UARIIS] M.D.XLVII

Il monumento (fig. 36) sorge su un alto stilobate, coronato da una fascia lavorata a meandro. L'edicola è definita da due coppie di colonne scanalate, poste su due plinti ornati da festoni. Le colonne binate inquadrano una nicchia con una valva di conchiglia sul catino. Qui si trova il busto di Pietro Bembo (fig. 37), adagiato su una base profilata da volute a “c” divergenti e sorretto dal dado dove è incisa l'epigrafe. I quattro capitelli corinzi reggono la trabeazione composta da un architrave modanato e decorato da un motivo a fusarola, un fregio attraversato da girali di foglie d'acanto ed una cornice modanata e cesellata con ovoli ed elementi a fusarola di modulo maggiore rispetto a quelli dell'architrave. Il frontone triangolare riprende il *pattern* decorativo della cornice e reca, al centro del timpano, il cappello cardinalizio, conferito a Bembo il 19 marzo 1539.

L'opera è un cenotafio, poiché le spoglie dell'umanista veneziano riposano nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma, città in cui Bembo trascorse, porporato, gli ultimi otto anni di vita, morendo il 18 gennaio 1547. La collocazione sul lato rivolto alla navata maggiore del secondo pilastro a destra di chi entra nel tempio trova riscontro nella supplica rivolta dallo stesso Bembo al Consiglio patavino, in data 12 gennaio 1534. L'umanista chiedeva di poter erigere in sua memoria “un'archa di bronzo et quella metter al pilastro di mezo nella chiesa di S. Antonio”. La pronta concessione del 7 febbraio successivo suggellò il saldo legame fra Bembo e l'*Urbs antenorea* (AdA, reg. 182, c. 123v; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 13; SARTORI

1983, p. 667, nn. 21-22; per il documento originale si veda tuttavia ASPd, Archivio civico antico, Atti del Consiglio, b. 14, cc. 16v-17r; RONCHI 1923-1924, pp. 309-310, 235-326, nr. 47).

La foggia ed il materiale del cenotafio poi realizzato non rispondono però a quanto prospettato inizialmente dal letterato, che aveva richiesto un monumento aniconico bronzeo. Tale discrepanza trova una spiegazione nel testamento di Bembo del 1535, con cui l'umanista affidava ora ai suoi esecutori testamentari il compito di curarne la memoria (CIAN 1885, p. 201). Girolamo Querini, nipote di Giangiorgio Trissino ed uno dei più intimi sodali di Bembo, non si limitò dunque a promuovere l'innalzamento dell'edicola in pubblico: alla sua figura, al centro di una fitta rete di contatti che si attivarono subito dopo la morte del cardinale, va ricondotta con ogni evidenza anche la scelta dell'artista ed il radicale mutamento del programma commemorativo. Radicalmente diversa, e a busto già ultimato, poteva essere anche l'ubicazione dell'opera: nel gennaio 1549, Querini era orientato a porre il ritratto nella chiesa di San Salvador a Venezia, la parrocchia dei Bembo, spalleggiato in questo anche dall'ARETINO ([1526-1555] ed. 1957-1960).

Gli estremi cronologici del ritratto poggiano sull'anno di morte di Bembo e su due lettere del Bacci (ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960). Nell'aprile 1548 il busto era già ampiamente eseguito presso lo studio veneziano di Danese Cattaneo, dove ancora si trovava nel gennaio successivo. Se la corrispondenza del Bacci, le note di SCARDEONE (1560) ed un passo del VASARI giuntino ([1568] ed. 1966-1987) legano senza dubbio l'esecuzione del ritratto allo scultore carrarese, è oggi possibile ascrivere con maggiore sicurezza a Cattaneo anche la parte architettonica. Quest'ultima veniva infatti attribuita ad un progetto di Michele Sanmicheli, senza precise argomentazioni, da Tommaso TEMANZA (1778, pp. 185-186), seguito poi dalle guide padovane di BRANDOLESE (1795), MOSCHINI (1817) e SELVATICO (1869), ma anche da buona parte della storiografia artistica moderna, ed in particolare da KAHNEMANN (in VERONA 1960), POPE-HENNESSY (1970¹), PUPPI (1971; 1986) ed in tempi recenti DAVIES-HEMSOLL (2004). Dopo i dubbi espressi da LANGENSKIÖLD (1938), Howard BURNS (1979) ha negato il rimando sanmicheliano, evidenziando il netto contrasto fra il sobrio classicismo

della nostra edicola ed il gusto 'romanista' del prospiciente monumento Contarini, di poco successivo e certamente concepito dall'architetto veronese (fig. 55; scheda 8.9). Lo studioso propone allora di ricondurre il disegno del cenotafio al giovane Andrea Palladio, anche sulla scorta della parentela fra Girolamo Querini e Giangiorgio Trissino, patrono di Andrea a queste date. Tale ipotesi viene respinta da ROSSI (1995) e MORRESI (2001), cui dobbiamo i maggiori affondi sull'opera. I due studiosi rivendicano il cenotafio nella sua interezza a Cattaneo, proposta che andrà accolta anche per la riproposizione del medesimo schema architettonico, su esplicita richiesta dei committenti, nel monumento di Lazzaro Bonamico, eseguito poco dopo dallo stesso Cattaneo per la chiesa di San Giovanni di Verdara (scheda 8.8). Il carrarese, peraltro, nel 1565 si firmava sul monumento di Giano Fregoso in Sant'Anastasia a Verona con la doppia qualifica di "sculptore et architecto": se è pur vero che le colonne scanalate o il motivo a meandro sullo zoccolo sono confrontabili col repertorio di Sanmicheli, e se è a quest'ultimo che Bembo si rivolse per la sua casa padovana, il cenotafio al Santo può ben essere la prima prova di Cattaneo sul campo della progettazione architettonica. Per l'edicola andrà quindi scartata anche la recente e problematica proposta in favore di Vincenzo Grandi, avanzata da WARREN (2013).

L'impresa godette di immediate lodi da parte dei contemporanei. Segnaliamo a questo proposito l'elogio latino del canonico Girolamo Negri (COSTANZI 1767, c. XCIX), finora dimenticato dagli studi, ma di notevole importanza, poiché ci permette di fissare con sicurezza l'esecuzione dell'edicola al 1550. Quanto invece ai molti carmi ed orazioni funebri composti in morte del cardinale, la critica ha già esaminato quello pavano di Alvise Cornaro, databile al 1547, che tramanda come il "Vita Sobria" fosse già a conoscenza del progetto di realizzare per il grande umanista una "statua intaglià de pria indorà della so somegia" (CORNARO [1547] ed. 1981). Barbara AGOSTI (2009) ha inoltre portato l'attenzione sui versi latini di Lazzaro Bonamico, pressappoco coevi all'orazione del Cornaro, nei quali il retore auspicava che Cosimo de' Medici dedicatesse a Bembo un monumento marmoreo, evocando qui persino il nome di Michelangelo Buonarroti. Agostino BEAZIANO (1548), dal canto suo, invitò in un

sonetto Jacopo Sansovino a scolpire l'effigie del cardinale: la commissione dell'edicola e del busto, tuttavia, furono affidate al suo allievo prediletto. Come suggerisce Massimiliano Rossi (1995), a favorire il carrarese nell'ottenimento dell'incarico fu la duplice qualifica di scultore e poeta, a monte di un più saldo legame con Girolamo Querini e la sua cerchia. Manuela MORRESI (2001) ha poi evidenziato la presenza di Cattaneo alla stesura del testamento di Trifon Gabriele, rogato a Venezia nel 1540, dove Danese dichiarava espressamente di aver seguito le lezioni letterarie del testatore (ASVe, Notarile, Testamenti, Antonio Marsilio, b. 1214, n. 993). L'alunnato poetico di Cattaneo presso Gabriele e la sua diretta partecipazione al dibattito letterario sono con ogni probabilità la principale ragione della preferenza accordatagli, anche alla luce del saldo legame fra Bembo, Querini e Trifon Gabriele stesso, attestato dalla corrispondenza dell'ARETINO ([1526-1555] ed. 1557-1960, II, pp. 316-317).

L'effigie del cardinale rappresenta, nel panorama della scultura veneta, il primo ritratto pubblico di un personaggio contemporaneo impaginato come un busto all'antica, ovvero con il retro cavo e la terminazione arrotondata poggiante su uno zoccolo. Tale fondamentale innovazione tipologica viene introdotta a Padova da Cattaneo con un decennio di anticipo sui primi ritratti veneziani di Alessandro Vittoria (MARTIN 1998). Il ritratto è quindi d'importanza cruciale, poiché si pone come il primo numero di un vasto catalogo di busti eseguiti in area veneta, prescindendo dalle effigi Giustinian-Badoer, di destinazione privata, per le quali è stata proposta una data troppo precoce al 1532-1542 ed un'attribuzione non meno problematica a Jacopo Sansovino (cfr. capitolo 2.6.2). Nel suo primo ritratto, Cattaneo adotta un taglio molto ampio, quasi a sperimentare una soluzione al problema dell'impaginazione della figura e con l'intento di conferire ulteriore monumentalità all'effigie. Il busto include l'intera altezza della mozzetta cardinalizia, il cui andamento conferisce una dolce curvatura alle due estremità della terminazione. Tale disegno della parte terminale incontrò poca fortuna nella ritrattistica patavina del secondo Cinquecento: assai più replicato risulta semmai il ritratto Bonamico (cfr. capitolo 1.3.2), che presenta una sagoma pressoché pentagonale.

La recente mostra di Padova ha portato per la prima volta il ritratto al di fuori

della sua nicchia, offrendo la possibilità di esaminarlo da vicino. La severa concentrazione del volto e la volontà d'introspezione psicologica non tradiscono l'esecuzione *post mortem* e trasmettono anzi “un senso di vitalità imperiosa, di nervosa eleganza” (VENTURI 1935-1938). L'umanista è in età avanzata e non porta più la “barba corta alla veneziana”, come alla metà degli anni Trenta, ma la lunga barba propria degli ultimi anni romani, al cui volersi tentacolare delle ciocche lo scultore dedica particolare cura (fig. 37). L'ampia superficie piatta e lucidata della mozzetta serve quasi da schermo su cui far risaltare la matassa brulicante. Il busto è sostanzialmente autonomo all'interno dell'iconografia bembiana, anche rispetto al profilo monetale restituito allo stesso Cattaneo (GASPAROTTO D. 1996). Il confronto con la ritrattistica di Tiziano andrà istituito, più che col ritratto della National Gallery di Washington del 1540, con quello forse non del tutto autografo oggi al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli, eseguito in occasione del viaggio romano del pittore cadorino nel 1545, anche se qui il capo è coperto dal cappello a tre punte. Non è da escludere che Cattaneo muova da un dipinto eseguito in quel torno d'anni nella Roma farnesiana, e che l'effigie gli fosse nota attraverso Carlo Gualteruzzi, il secondo esecutore testamentario di Bembo.

La trama di relazioni intessuta attorno al monumento, più sopra evocata, travalica infatti i confini della Serenissima per approdare alla Roma di Paolo III, ultima casa del poeta veneziano. Paolo Giovio è tramandato quale autore dell'epigrafe da una lettera di Giovanni della Casa proprio a Gualteruzzi, datata 17 marzo 1548, nella quale si ricorda che “Monsignor Jovio ha scritto al Clarissimo Quirini et mandato uno epitaphio o epigramma per la effigie del Cardinale” (DELLA CASA-GUALTERUZZI [1525-1549], ed. 1986, p. 458). Appare in questo aspetto determinante il ruolo di Gualteruzzi, che evidentemente curava il contatto con lo storico lombardo. Le lettere del testo inviato da Giovio, secondo la testimonianza di SCARDEONE (1559), furono disegnatte dal sacerdote calligrafo Francesco Pociviano. Il coinvolgimento personale del vescovo di Nocera avvalorà la tesi che il cenotafio Bembo possa rappresentare “la versione monumentale di una delle *verae imagines* del 'museo', corredata dal suo *elogium*” (ROSSI 1995, p. 57; ipotesi accolta anche da AGOSTI 2008). La

scansione dell'edicola si presta in effetti ad un confronto con le grandi pagine dell'edizione postuma degli *Elogia virorum literis illustrium*, che però fu impressa a Basilea solo nel 1577: i ritratti xilografici non furono inseriti nella prima edizione veneziana del 1546, per evitare disguidi tipografici (cfr. AGOSTI 2008, p. 38).

Elementi di novità per il monumento Bembo, senz'altro l'opera meglio indagata dalla critica fra quelle oggetto del presente studio, possono giungere proprio da un confronto col mondo dell'illustrazione libraria. Il cenotafio segna infatti una netta cesura rispetto alla tradizione patavina, poiché per la prima volta “la tipologia funeraria è così radicalmente modificata da un'impaginazione all'antica che non può che escludere qualunque concreto attributo professionale” (ROSSI 1995, p. 60). Si rinvia ai capitoli 1.1 e 1.3 per una riflessione sui cambiamenti che portarono all'abbandono dell'iconografia del *magister in cathedra* in favore di memorie come quella di Pietro Bembo, dove è la pura effigie del letterato, scevra di qualsiasi attributo, a qualificare il rango e l'identità del personaggio.

Tale radicale cambiamento tipologico s'era già verificato nel decennio precedente nell'ambito del frontespizio librario ed in particolare nel ritratto dell'autore. Non è forse casuale che uno dei primi esempi di effigie dell'autore del tutto verosimigliante e libera da qualsiasi attributo professionale, per di più posta all'interno di un'edicola, sia il ritratto di Pietro Aretino, in apertura del primo libro delle *Lettere*, edito per Marcolini nel gennaio 1538 (fig. 40). Nel frontespizio aretiniano, rimarca Raymond B. WADDINGTON (2009, p. 130), “il ritratto dell'autore con identità definita comporta una concentrazione specifica sul volto e l'eliminazione degli attributi convenzionali della professione propri del ritratto tradizionale”: si tratta, in ultima analisi, della medesima istanza introdotta da Cattaneo nel cenotafio di Pietro Bembo.

L'Aretino è fino ad oggi rimasto a margine degli studi sul monumento al Santo, quasi uno spettatore che si limitava a registrare il rapporto fra Cattaneo e la cerchia di Querini. Nel gennaio 1549 era stato tuttavia il Bacci a favorire il progetto, naufragato, di porre il ritratto bembiano in San Salvador a Venezia, “perché a Padova basta il modello di gesso crudo o di terra cotta” (ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, pp. 273-274). Non possiamo pertanto escludere

che, a monte dell'impaginazione radicalmente nuova del monumento, possa esserci una consonanza di idee fra il Bacci e Cattaneo: sul finire degli anni Quaranta, il saldo legame fra i due è attestato in primo luogo dalle citate lettere. Se la novità tipologica del cenotafio Bembo trova un parallelo tipologico nel frontespizio marcoliniano, possiamo far notare che nella stessa Padova si assiste ad una ripresa della xilografia che apre le *Lettere*, questa volta anche per quanto concerne il disegno architettonico dell'edicola, nei monumenti di Girolamo Negri in San Francesco Grande e di Francesco Robortello nel chiostro del Noviziato al Santo, i cui busti paiono riconducibili allo Zoppo (figg. 40-43; schede 8.11, 8.19).

Documenti: ASPd, Archivio civico antico, Atti del Consiglio, b. 14, cc. 16v-17r; AdA, reg. 182, c. 123v; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio confessore, b. 178, fasc. S, c. 13

Bibliografia: ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, II, II, pp. 213-214, nr. CDXIII, 273-274, nr. XDIV, 274-275, nr. XDV; SCARDEONE 1560, pp. 377-378, 396-397; VASARI (1568) ed. 1966-1987, VI, p. 194; BETUSSI 1573, cc. CXVIIr-CICr; MONTAIGNE [1580-1581] ed. 1991, p. 106; SCHRADER 1592, c. 7r; PORTENARI 1623, p. 403; TOMASINI 1649, p. 245, n. 9; SALOMONI 1701, p. 366, n. 56; MESCHINELLO 1767¹, p. 5; Id. 1767², p. 65; TEMANZA 1778, pp. 185-186, 272; ROSSETTI 1780, p. 74; CHIUSOLE 1782, p. 62; GOETHE [1786-1788], ed. 1983, p. 62; BRANDOLESE 1795, pp. 46-47; FERRETTO², III, c. 26; ALBERTOLLI 1815, pp. 9-10; BIGONI 1816, p. 117; MOSCHINI 1817, p. 32; CICOGNARA 1823-1824, V, p. 278; RONZANI-LUCIOLLI [1823] ed. 1832, p. 54; SELVATICO 1847, p. 309; GONZATI 1852-1853, II, pp. 171-173, n. CXXXIV; SELVATICO 1869, p. 78; CAMPORI 1871, p. 4; PLANISCIG 1921, pp. 423-424; RONCHI 1923-1924, pp. 309-312; VENTURI 1935-1937, III, pp. 9-12; LANGENSKIÖLD 1938, p. 120; RIGONI [1938] ed. 1970, p. 221; VENTURI 1938-1940, III, pp. 282-284; KAHNEMANN in VERONA 1960, pp. 163-164, cat. 36; DIONISOTTI 1966; POPE-HENNESSY 1970¹, p. 98; PUPPI 1971, pp. 130, 158, n. 293; FABBRI BUTERA 1978, pp. 103-104; BURNS 1979, pp. 19-20; Id. in VERONA 1980, pp. 165-166; BOUCHER in LONDRA 1983, p. 361; SARTORI 1983, p. 667, nn. 21-22; LORENZONI 1984, p. 226; PUPPI 1986, p. 128; SARTORI 1989, p. 19; MARTIN [1988] 1993, pp. 34, 54-56; Id.

1993¹, p. 76; DAVIS 1995, pp. 180, 189, 308, nota 9, 310-311, nota 64; PETRUCCI 1995, pp. 109-110; ROSSI 1995, pp. 39-56; CERIANA 1996, p. 203; GASPAROTTO D. 1996, p. 193; ZARAMELLA 1996, pp. 140-141; DeANGELIS 1997, pp. 130-137; ROSSI 1997, p. 283; MARTIN 1998, pp. 17-19; BATTILOTTI in PUPPI 1999, p. 457, cat. 28; ROSSI M. 1999², p. 237; BACCHI 2000, p. 721; LEWIS 2000, p. 344; DeANGELIS 2001, p. 747; MORRESI 2001; ROSSI M. 2001, p. 301; ATTWOOD 2003, I, p. 166; DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 63, 370 cat. 71; AGOSTI 2008, p. 143; EAD. 2009; FRANK M. E. 2012, p. 68; SIRACUSANO 2012, pp. 188, 193; Id. in PADOVA 2013, cat. 6.14; BALDISSIN MOLLI 2013; WARREN 2013, p. 114-116

8.7 Monumento di Girolamo Cagnolo

Scultore padovano

Monumento di Girolamo Cagnolo

Padova, San Francesco Grande, antisacrestia

post 1551

pietra di Nanto (269 x 144 cm)

Figg. 19-20

Epigrafe: HIERONYMO CAGNOLO VERCELLEN[SI] VIRO / OPT[IMO] ET IN
IVRIS CIV[ILIS] SCI[ENTI]A INTER N[OST]RAE AE/TATIS EMINENTISS[IM]O
ET PROPT[ER] TAVRINI P[RIMVM] DE/INDE PAT[AVII] MAIORI STIPEN[DIO]
Q[VAM] QVISQ[VE] ALIVS / IVS CIVILE MAG[NA] CVM LAVDE ATQ[VE]
O[MN]IVM ADMI/RATIONE P[RO]FESSO NOB[ILE] G[E]N[ER]E ILL[VSTRIS]
DVCIS SABA/VDIE MVNERE SENATORIA ET EQVESTRI / DIGNIT[ATIS]
PERFVNCTO FIL[IVS] SVM[M]A ERGA TALE[M] / P[AT]REM PIETATE HOC
MONVM[ENTVM] POS[VIT] VIX[IT] AN[NOS] LIX OBI[IT] K[A]L[ENDIS]
FEBRVA[RIIS] MDLI

Erroneamente riferito da ROSSETTI (1780) ad un'invenzione di Pietro Bembo,

l'epitaffio occupa per intero l'alto zoccolo dell'edicola (fig. 19), sostenuta da peducci a voluta. Due modiglioni scanalati si ergono sopra zampe leonine ed inquadrano la camera, abitata dal mezzo busto del defunto. La cornice è percorsa da un motivo a doppia treccia e sostiene il frontone curvilineo, ornato da una stilizzata valva di conchiglia.

A SCARDEONE (1559) dobbiamo la prima menzione dell'opera. Malgrado non fornisca più precise indicazioni topografiche, il canonico trascrive l'epigrafe subito dopo quella di Girolamo Negri (scheda 8.11) e poco prima di quelle per davvero composte da Bembo, in morte di Cristoforo Longolio e di Leonico Tomeo, ricordate già da Marcantonio MICHIEL ([ed. 1800], pp. 12-14) nel secondo quarto del Cinquecento presso la testata della navata destra. Dobbiamo pertanto concludere che il monumento sorgesse in origine nella navata meridionale della chiesa. A differenza dell'edicola Negri, che ai tempi di SALOMONI (1701) si trovava già nell'odierna cappella feriale, il sepolcro Cagnolo lasciò la sua parete solo in un secondo momento. Al principio dell'Ottocento, FERRETTO² vedeva ancora la memoria nella navatella, mentre la collocazione attuale venne registrata per la prima volta da MOSCHINI (1817).

Dal profilo biografico di MAZZACANE (1973) possiamo attingere le principali notizie su Girolamo Cagnolo, da integrare con le fonti sulla storia dell'università padovana. Nato a Vercelli nel 1491, il giurista ottenne a soli ventisei anni la cattedra di diritto civile presso l'Ateneo di Torino e, come si ricorda con orgoglio nell'epigrafe, pervenne in breve tempo alla massima retribuzione, corrispondente per quello Studio a settecento fiorini l'anno (VALLAURI 1845-1846, I, pp. 129, 136). L'occupazione di Torino da parte delle truppe di Francesco I lo spinse però a lasciare la capitale sabauda nel 1536, per riparare nella natia Vercelli. Alla luce della persistente instabilità politica della regione, Cagnolo maturò la scelta di lasciare definitivamente la patria, a dispetto dei saldi legami con la corte di Carlo III e nonostante godesse dal 1522 della dignità senatoriale, cui fece seguito la nomina a cavaliere aurato.

Cagnolo si trasferì quindi a Padova nel 1544, per sostituire sulla cattedra di diritto civile il connazionale Giovanni Antonio de Rossi, morto in quell'anno dopo essersi ritirato dall'insegnamento per l'acuirsi della podagra. Il piemontese

trascorse qui un breve lasso di tempo, morendo il primo giorno di febbraio del 1551 (cfr., oltre all'epigrafe, MARTELLOZZO FORIN 1968, p. 132), ma giunse nondimeno ad ottenere ancora una volta la retribuzione massima, passando nel 1550 dall'onorario di ottocento a quello di mille fiorini annuali (PAPADOPOLI 1726, p. 249; FACCIO LATI 1737, III, p. 123). Dall'orazione funebre, composta da Pietro Viola e pervenutaci a stampa, apprendiamo della vastità degli interessi di Cagnolo, dedito anche alle scienze naturali ed alle lettere. La sua figura è ricordata in termini laudativi dalle fonti padovane del tempo, a cominciare dal collega Marco MANTOVA BENAVIDES (1555 [ed. 1721], p. 458), che lo avrebbe sostituito sulla più prestigiosa cattedra cittadina (RICCOBONI 1598, c. 19r-v). Giudizi lusinghieri sono attestati anche da Guido PANCIO ROLLI (1637 [ed. 1721], pp. 282, 458) e da Iacopo Filippo TOMASINI (1630, pp. 36-38).

Non è stato possibile rinvenire documenti relativi alla commissione del monumento. L'opera è rimasta a margine dell'*excursus* di FACCINI (1983) sulle sculture della chiesa, mentre CARRINGTON (1996) ha tralasciato di esaminarne la foggia, preferendo attenersi ai dati desumibili dalle fonti. Il deposito viene ora ricondotto, in modo che mi pare generoso, a Vincenzo e Gian Girolamo Grandi (WARREN 2013).

La povertà dell'intaglio smentisce una simile attribuzione, che si basa con ogni probabilità sulle assonanze col monumento di Giovanni Antonio de Rossi, opera certa dei due Grandi del 1545 (scheda 8.3; figg. 10, 16). A ben vedere, le affinità sono soltanto tipologiche e non è difficile spiegare perché Cagnolo o i suoi esecutori testamentari avessero richiesto, ad un meno dotato intagliatore, di emulare il prototipo grandiano. Non solo de Rossi aveva preceduto Cagnolo sulla cattedra di diritto civile: come lui era un piemontese formatosi a Torino ed entrambi provenivano dall'élite senatoriale sabauda. Pur nel divario qualitativo, è palese la volontà di emulare la peculiare interpretazione del *magister in cathedra* elaborata dal più giovane dei Grandi. Anche in questo caso, un mezzobusto ad altissimo rilievo abita uno spazio che evoca lo studio umanistico, delimitato da modiglioni scanalati su zampe leonine. Il professore, immortalato nell'atteggiamento che SCARDEONE (1559) definì "legens, publice personam referens", è alle prese coi codici adagiati sulla cornice, che in questo

modo diventa il vero pianale di una cattedra universitaria (fig. 20). Una posa affine si trova nel presunto Leone de Lazara di Londra (figg. 15, 17; scheda 10.2), qui accostato al Grandi, e nel Simone Ardeo del Santo (fig. 12; scheda 8.5), sempre dello scultore patavino. Unica variante è la presenza di fronte a Cagnolo di volumi chiusi, in uno dei quali il professore infila naturalisticamente le dita della mano sinistra per aprire il libro al principio della lezione (fig. 20). Il sepolcro in San Francesco Grande riflette insomma la breve fortuna del più giovane dei Grandi come ritrattista, proprio nel momento in cui, con la pubblicazione del cenotafio Bembo (1550, scheda 8.6), si avviava al tramonto l'iconografia del defunto *in cathedra*, fino a quel momento canonica nella scultura funeraria padovana.

Nella sua schematica semplicità, il sepolcro Cagnolo trova confronti nella xilografia che apre la *Genealogia* di Gianfrancesco Boccardo, edita a Torino in data imprecisata (ZAPPELLA 1988, II, tav. 68), dove l'autore è ritratto in una rigida posa frontale all'interno di un'edicola.

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 418; SCHRADER 1592, c. 20r; SWEERTS 1625, p. 414; TOMASINI 1630, pp. 38-39; PANCIROLLI [1637] ed. 1721, pp. 282, 458; SALOMONI 1701, p. 338, nr. 78; ROSSETTI 1780, p. 169; Ferretto², V, c. 143; FRIZIER, c. 131r; MOSCHINI 1817, p. 110; FACCINI 1983, p. 157; CARRINGTON 1996, pp. 265-267; WARREN 2013, p. 114

8.8 Monumento di Lazzaro Bonamico

Danese Cattaneo

Monumento di Lazzaro Bonamico

Padova, Sant'Antonio, chiostro del noviziato (monumento)

Bassano del Grappa, Museo Civico (busto)

1554 circa

Busto: bronzo (h. 75,3 cm)

Monumento: pietra di Nanto (larghezza 331 cm)

Fig. 38

Epigrafe: LAZARO BONAMICO BASSANENSI / IN QVO VNO TOTIVS
ANTIQVITATIS / MEMORIAM ERVDITIONEM IVDI/CIVM ET ELOQVENTIAM
SIBI RED/DITAM PVTANS EVROPA PER AN/NOS XX ET I PATAVII
ADMIRATA / EST CATHARINA CONIVX ET / LVCRETIA SENIS ANIMVLA
BE/NEMERENTI POSVERE / VIXIT ANNOS LXXIII OBIIT / IV IDVVS
FEBR[VARII] MDLII // (già in San Giovanni di Verdara, sulla perduta lastra)
(LAZARI BONAMICI / CATHARINAEQVE VX[ORI] CARISS[IMAE] / IN
SECVNDVM REDEMPTORIS / ADVENTVM QUIETIS SEDES / D[EFVNCTI]
H[OC] M[ONVMENTVM] D[OLVS] M[ALVS] A[BESTO])

Il nome di Danese Cattaneo quale autore del monumento compare relativamente tardi nella letteratura, e solo a partire dalla prima edizione della guida di ROSSETTI (1765). L'ipotesi dell'erudito, rilanciata anche da ROSSI (1995), è che VASARI ([1568] ed. 1966-1987, VI, p. 193), citando come opera del carrarese un misterioso busto di Girolamo Giganti in San Giovanni di Verdara, cadesse in un *lapsus* e volesse riferirsi in realtà all'edicola con busto di Lazzaro Bonamico (cfr. il capitolo 1.3.2). Le guide antiche registrano il monumento nella navata sinistra di San Giovanni di Verdara, presumibilmente nella prima campata, dirimpetto alla memoria del suo maestro Giovanni Calfurnio (cfr. almeno PIZZO 1992, pp. 101-107). Com'è noto, alla soppressione dell'ordine dei canonici regolari lateranensi nel 1783, le vicende del busto e del monumento si separarono: l'abate Roberti, bassanese, divenne proprietario del ritratto in bronzo, che al tempo di BRANDOLESE (1795) era già stato sostituito sulla nicchia da una modesta copia lapidea, appositamente intagliata dal padovano Felice Chiereghino. L'originale pervenne quindi a Giambattista Roberti, che lo donò nel 1841 al Museo Civico di Bassano, dove si trova tutt'ora.

L'edicola, viceversa, rimase nella chiesa per quasi un secolo dopo la soppressione del convento, che cambiò più volte destinazione: orfanotrofio,

collegio degli Scolopi, caserma prima francese e poi austriaca, collegio gesuitico ed infine, dal 1866, ospedale militare (GAROFALO 1987). La preoccupazione per la sorte dei sepolcri traspare nella guida di SELVATICO (1869), che lo stesso anno, assieme ad Augusto Caratti ed Eugenio Maestri, aveva effettuato un sopralluogo, a seguito del quale venne comunicata al Municipio l'urgenza di preservare le memorie di Giovanni Calfurnio (fig. 7), di Andrea Riccio (fig. 76), di Giovanni Antonio de Rossi (scheda 8.3; fig. 10) e, appunto, di Lazzaro Bonamico. Il 31 marzo 1871, Andrea Gloria, direttore del Museo Civico, suggerì di trasferirle nel chiostro del noviziato al Santo, dove giunsero fra il primo maggio e l'11 giugno di quell'anno (SARTORI 1963, pp. 88-90, doc. VIII).

Non venne traslata la lastra sepolcrale, in base alla quale sappiamo che la tomba era destinata ad ospitare anche la moglie Caterina Tamagnini, morta dopo il 1570: è stato possibile rinvenire il suo testamento, rogato a Padova il 12 aprile di quell'anno (ASPd, Notarile, Giacomo Donati, b. 3739, cc. 93r-94v). Caterina chiese in effetti di venir tumulata assieme a Lazzaro e ricordava, oltre alla figlia Lucrezia, con la quale aveva commissionato l'edicola in esame, anche un figlio di nome Giambattista, da poco entrato nel monastero degli Eremitani. Poiché Bonamico non ebbe eredi maschi, si tratta di un figlio nato dalle seconde nozze della donna con Paolo da Spilimbergo, già servitore del letterato (PIOVAN 1988, pp. 117, 122).

Rispetto a quanto trasmesso dalle vite settecentesche di Johann Georg ECK (1768) e di Giambattista Verci (1775), la nostra conoscenza di Bonamico, uno dei più insigni professori dell'università patavina artista del XVI secolo, è notevolmente progredita. Disponiamo infatti di un profilo biografico di Rino AVESANI (1969) e dello studio monografico di Francesco PIOVAN (1988), incentrato proprio sugli anni della docenza a Padova, ricco di nuovi documenti dell'archivio notarile. Fra le carte menzionate dallo studioso figura anche un'inedita cronaca di metà Cinquecento, pervenutaci in stato frammentario nella trascrizione tardo settecentesca di Giovanni de Lazara. La fonte è preziosa per definire tanto la cronologia quanto l'ubicazione prospettata inizialmente per il monumento funebre. L'anonimo compilatore attesta che, nel 1554,

“volendo poi li commisari et eredi sui far un onesto et ornato sepulcro conveniente ad un tanto uomo, fecero intagliar pietra simile a quella di Pietro Bembo cardinale, sperando porre esso Lazaro ivi a rimpetto suo, ma li deputati della città et i signori dell'Arca di S. Antonio a ciò mai acconsentir volsero” (*Fragmenti di cronica*, c. 363r).

Anche SCARDEONE (1559), amico del professore al punto da assisterlo sul letto di morte, ricorda che Bonamico, morto l'11 febbraio 1552, trovò una sepoltura solo temporanea nella basilica del Santo. Per ragioni ignote, i committenti non avrebbero ottenuto il permesso di erigere l'edicola di fronte al cenotafio Bembo. Le spoglie del retore furono allora inumate in San Giovanni di Verdara, dove Bonamico poté finalmente essere commemorato con “pietra simile” a quella del cardinale. In assenza per ora della supplica rivolta al Consiglio cittadino, o di qualsivoglia documento in proposito, la cronaca è la sola fonte che tramandi il naufragato progetto nella navata antoniana. Lo stesso testamento di Bonamico, rogato a Padova il 6 febbraio 1552, noto fin dal XVIII secolo (VERCI 1774) ed ora rivisto da PIOVAN (1988, pp. 111-116, 147-148, doc. XV), non contiene alcuna disposizione in merito alla tomba (ASPd, Notarile, Gasparo Villani, b. 4847, cc. 173v-174v).

Può allora risultare utile ripercorrere la biografia del retore. Nato a Bassano fra 1477 e 1478, Lazzaro si formò a Padova, anche se non conosciamo la data esatta della sua laurea. Per lo studio del latino, poté avvalersi delle lezioni di Calturnio e di Raffaele Regio, mentre per il greco ebbe per maestri Niccolò Leonico Tomeo e Marco Musuro. All'età giovanile risalgono anche i contatti con Aldo Manuzio, poi 'ereditati' dal figlio di questi, Paolo (NOLHAC [1887-1888] ed. 1967, pp. 75-81, nrr. 66-74; PASTORELLO 1957, p. 122). Importante fu pure l'insegnamento del filosofo Pietro Pomponazzi, che svolgeva a quel tempo il suo secondo soggiorno padovano (NEGRI in COSTANZI 1767, pp. 132, 135; MARANGONI 1901, pp. 309-310). Quella fortunata stagione dello Studio fu troncata dalla guerra della Lega di Cambrai e dall'assedio di Padova del 1509: una netta cesura anche nella vita del bassanese, che come molti scelse di abbandonare la città. Il giovane letterato intraprese quindi la via dell'insegnamento privato fra Mantova, Bologna, Genova e, anche grazie al perdurare del legame con

Pomponazzi, divenne nella città felsinea il precettore del futuro cardinale Ercole Gonzaga. Fra 1524 e 1527, Bonamico fu quindi a Roma, dove si legò a Jacopo Sadoletto, alla cerchia dei letterati riuniti attorno ad Angelo Colocci e ad un altro veneto come Girolamo Negri, che gli avrebbe poi letto l'orazione funebre (NEGRI in COSTANZI 1767, pp. 129-137). Fuggito da Roma subito prima del Sacco, Bonamico fece ritorno in patria e, dal 29 settembre 1530, cominciò infine ad insegnare pubblicamente: lo Studio patavino gli aveva affidato la cattedra di greco e latino, a quel tempo vacante da tre anni (RICCOBONI 1598, p. 29; TOMASINI 1654, p. 341).

Bonamico fu in rapporto con figure cruciali per la spiritualità del tempo, come il vescovo di Verona Matteo Giberti, cui dedicò un carme, o i cardinali Reginald Pole e Gasparo Contarini, cui scrisse lettere (BONAMICO [1525-1547] ed. 1770, pp. 4-5, 90-91, 96-97; *Regesten* 1881, pp. 75-76, 93-94; *Corrispondece* 2002-2008, II, pp. 19, nr. 532). Dagli anni Trenta troviamo poi Lazzaro inserito nelle diatribe linguistiche che animavano la città universitaria. Sperone Speroni lo pose non per nulla quale controparte di Bembo nel *Dialogo delle lingue*, testo in cui Bonamico è chiamato a sostenere le ragioni del greco e del latino (DANIELE 1989, p. 12). Il rapporto con Bembo è attestato anche da un carme in morte del cardinale, sul quale Barbara AGOSTI (2009) ha di recente riportato l'attenzione. La diffidenza di Bonamico nei confronti delle potenzialità del volgare dovette attenuarsi negli anni Quaranta, quando prese parte alle sedute dell'Accademia degli Infiammati, dove si dibatteva intorno alla lingua italiana (VIANELLO 1988, pp. 52-53). Impegnato per circa due decenni nella docenza a Padova, Lazzaro fu più volte tentato di prendere servizio presso altri atenei, alle cui sirene risposero talvolta aumenti nella sua retribuzione presso lo Studio patavino, con lo scopo di trattenerlo in Veneto (FACCIOLATI 1757, p. LVII): un segno, questo, della fama davvero internazionale del docente, per il quale erano giunte proposte da Bologna (1532), da Roma (1534), dalla Polonia (1535), da Vienna, da Firenze e, infine, da Pisa (1544).

I documenti relativi agli ultimi anni di vita, che più ci interessano, parlano di un saldo rapporto con l'antiquario Alessandro Maggi e la sua cerchia (PIOVAN 1988, pp. 96-99). Nel 1547, Bonamico fornì l'iscrizione metrica per la targa bronzea

fusa da Agostino Zoppo ed issata sul monumento di Tito Livio nel Palazzo della Ragione (SCARDEONE 1559, p. 42; TOMASINI 1670, pp. 74-76), impresa condotta sotto la regia del Maggi (cfr. capitolo 2.4). A confermare il legame con quest'ultimo è poi il già citato testamento di Bonamico, rogato alla presenza, fra gli altri, di Girolamo Negri (cfr. scheda 8.11) e del medaglista Giovanni da Cavino: il retore nominò l'antiquario suo esecutore.

La traslazione del corpo di Bonamico in San Giovanni di Verdara nel 1554 assicura che entro quell'anno l'edicola fosse già pronta. Come tramandato dalla fonte manoscritta più sopra citata, gli eredi ed i commissari testamentari intesero onorare Bonamico di una “pietra simile a quella di Pietro Bembo”. I due monumenti avrebbero anzi dovuto fronteggiarsi: il frustrato progetto, secondo la fine lettura di ROSSI (1995; ID. in PADOVA 2001), potrebbe avere la sua radice in un'ecloga di Paolo Ramusio in morte di Bembo. RAMUSIO (1548) metteva in bocca a Girolamo Querini il desiderio di erigere non uno ma due altari in memoria del cardinale, nei quali uno scultore avrebbe dovuto rendere l'umanista veneziano “Pario vivum de marmore [...] / et notos fulvo vultus imitabitur aere”: due monumenti, insomma, ed altrettanti busti rispettivamente di bronzo e di marmo. Gli eredi di Bonamico avrebbero quindi raccolto il testimone, mirando a porre la testa di Lazzaro, fusa nel nobile metallo, di fronte a quella marmorea di Bembo, entro un'edicola gemella nella navata del Santo (fig. 36).

È curioso che non ci si sia mai chiesto chi, fra i sodali di Lazzaro, si fosse risolto ad allestire un simile apparato celebrativo, che risponde al desiderio di tramandare la memoria del retore congiuntamente a quella del poeta. Il principale indiziato per un simile disegno non può che essere, a mio avviso, il primo esecutore testamentario di Bonamico: Alessandro Maggi. Pur tralasciando di occuparsi del monumento, PIOVAN (1988, p. 98) non manca infatti di sottolineare che, “nella biografia intellettuale del da Bassano, Lazzaro Bonamico e Pietro Bembo [...] rivestono un ruolo di primissimo piano: sono i depositari di quel sapere classico, di quella *eruditio* alla quale l'antiquario padovano sommamente aspirava”. Alessandro giudicava il cardinale “antiquitatis inquisitor ac professor” e lo ammirava per la raccolta di “multa

variaque numismata” (ZORZI 1962, pp. 54-56). Bembo, dal canto suo, aveva incitato il giovane a pubblicare un trattato di numismatica, destinato però a restare manoscritto (MAGGI DA BASSANO 1556, p. 6; ZORZI 1962; BODON 1991, p. 61). Non da meno doveva essere la stima del Maggi verso Bonamico, cui l'antiquario aveva richiesto l'iscrizione metrica in onore di Tito Livio (BODON 2005, pp. 189-190), reputando il retore “citra invidia doctissimus” (ZORZI 1962, p. 62; cfr. anche BODON 2005, p. 83, nota 58). Un ruolo attivo nelle vicende del monumento Bonamico è dopotutto implicitamente attribuito al Maggi dalla cronaca manoscritta, che associa il proposito commemorativo in Sant'Antonio alla volontà dei “*commisari et heredi*”. Negata la sepoltura al Santo, il disegno riuscì tuttavia solo a metà, a differenza delle più fortunate imprese coordinate dal Maggi negli affreschi della Sala dei Giganti (BODON 2009), nel monumento liviano e negli apparati allestiti con Michele Sanmicheli per l'ingresso di Bona Sforza a Padova (MAGGI DA BASSANO 1556; DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 374-375, cat. 88).

È bene portare infine l'attenzione sul busto bronzeo, nel quale davvero “la gran fronte volontaria, i lineamenti marcati, la saldezza del portamento, rendono la tempra dispotica del vegliardo con un senso di cinquecentesca grandezza” (VENTURI 1935-1937). L'asimmetria nell'altezza delle spalle asseconda la rotazione del capo a destra, rendendo viva la presenza dell'effigiato. Notevolmente diversificate sono poi le superfici: più levigato, quasi liquido è il modellato del volto, con le ossa che tendono la pelle dell'anziano e smagrito professore, mentre il collo di pelliccia è ispido e ruvido. Cattaneo sfrutta qui le proprietà duttili del modello in argilla e riesce a mantenere nel bronzo l'effetto bagnato di una fluida barba ondata. Lo scultore si dimostra versatile ed in grado di sfruttare le potenzialità specifiche del metallo, come attesta un confronto col pur vicinissimo (per cronologia) busto di Pietro Bembo (fig. 37), dove le rigogliose ciocche marmoree sono viceversa restituite con un meticoloso lavoro di trapano. L'iconografia di Lazzaro in età anziana, col collo di pelliccia ed il capo fasciato dal berretto, è ripresa anche in un'incisione tirata per il *Musaeum historicum* di Giovanni IMPERIALI (1640, p. 75)

Sarà sufficiente una scorsa alla bibliografia per rendersi conto della fortuna

espositiva della scultura, chiamata in più circostanze a rappresentare la toreutica veneta del XVI secolo, in Italia e all'estero. Decisiva è poi l'importanza del monumento Bonamico per la ritrattistica scolpita a Padova dalla metà del Cinquecento al primo Seicento. Se è pur vero, infatti, che l'edicola del retore deriva dal cenotafio Bembo, è al busto Bonamico che dobbiamo riconoscere un valore normativo per il contesto padovano. A monte di questa fortuna ci furono probabilmente due ragioni: in primo luogo, banalmente, il busto di Pietro Bembo è un ritratto cardinalizio, autentico *hapax* nel panorama locale, il cui taglio ampio, definito dall'andamento della mozzetta da porporato, era assai poco replicabile nella città universitaria; in secondo luogo, il ritratto bembiano, con la virtuosistica lavorazione delle ciocche tentacolari della barba, doveva risultare un campo di prova proibitivo per la gran parte dei maestri locali, assai più competitivi sul campo della toreutica e della scultura fittile di quanto non fossero nell'intaglio della pietra. Non sembra infine casuale che i primi personaggi immortalati secondo questo schema siano sodali di Alessandro Maggi. Per la fortuna del busto Bonamico attraverso una rilettura delle opere e dei documenti lungo i cinquant'anni successivi alla sua pubblicazione, si rinvia al capitolo 1.3.2.

Bibliografia: *Fragments*, c. 363r; SCARDEONE 1559, p. 247; SCHRADER 1592, p. 18; ROSSATO, c. 92r; TOMASINI 1649, p. 119, n. 6; TOMASINI 1654, p. 409; SALOMONI 1701, p. 179, n. 9; VERCÌ 1775, p. 183; TEMANZA 1778, p. 273; ROSSETTI 1780, p. 181; BRANDOLESE 1795, p. 195; MOSCHINI 1817, p. 119; SELVATICO 1869, p. 165; ROBERTI 1886; PLANISCIG 1921, p. 424; PALLUCCHINI 1934, p. 67; S.A. in PARIGI 1935, p. 338, cat. 1098; VENTURI 1935-1937, III, pp. 12-17; FABRIS [1937] ed. 1977, p. 397; PALLUCCHINI in VENEZIA 1946, p. 136, cat. 224; PALLUCCHINI in LOSANNA 1947, p. 114, cat. 129; SARTORI 1947 ed. 1989, p. 32; S.A. in AMSTERDAM 1961, s.n.p., cat. 138; S.A. in LONDRA 1961, s.n.p., cat. 139; AVESANI 1969, p. 537-538; PASSAMANI 1975, pp. 49-50, cat. 50; FABBRI BUTERA 1978, pp. 103-104; MACCHIONI-GANGEMI 1979, p. 450; BOUCHER in LONDRA 1983, p. 361-362, cat. S5; PIOVAN 1988, p. 112; TOFFANIN 1988, p. 98; Martin [1988] 1993, pp. 55-56; Martin 1993¹, p. 76; ROSSI 1995, pp. 60-63; CARRINGTON 1996, pp. 171-172, 246-252; ZABARELLA 1996, pp. 694-695;

DEANGELIS 1997, pp. 139-141; MARTIN 1998, p. 20; ROMANI 1998, p. 45; GUDERZO in TRENTO 1999, pp. 246-247, cat. 21; BACCHI 2000, p. 721; DEANGELIS 2001, pp. 747, 751; ROSSI in PADOVA 2001, pp. 310-312, cat. 84; ATTWOOD 2003, I, p. 166; AVERY V. J. 2007²., pp. 103-105; GAIER 2007, p. 274; AGOSTI 2009, p. 362; FASSINA 2009, p. 23

8.9 Monumento di Alessandro Contarini

Michele Sanmicheli (su progetto di); Danese Cattaneo, Alessandro Vittoria, Pietro da Salò, Agostino Zoppo

Monumento di Alessandro Contarini

Padova, Sant'Antonio

ante 1553 (busto); 1555-1558 (monumento)

Busto: marmo bianco di Carrara

Monumento: pietra di paragone, marmo bianco, pietra d'Istria (larghezza 457 cm)

Figg. 55-60, 99, 107-108

Epigrafe: HANC ALEXANDRI CONTARENI VENETAE CLASSIS / CVM
SVMMA POTESTATE FORTISSIM[*I*] LEGATI / DIVI MARCI PROCVRATORIS
QVEM NEC VENTI / IN PERICVLOSISSIM[*IS*] REIP[VBLICAE]
TEMPORIB[*VS*] / RETARDARVNT VNQVAM / ET HADRIADENV
BARBAROSSA OTHOMANICAE / CLASSIS IMPERATOR POTENTISSIM[*VS*]
SAEPE TIMVIT / TAM MIRABILI ARTIFICIO DVCTAM EFFIGIEM / MAGNI
INDICEM ANIMI PRAECLARVMQ[*VE*] / TOTIVS MARITIMAE DISCIPLINAE
SIMVLACRVM VT POSTERITAS HABERET QVOD INSTAR /
IMMORTALITATIS AC GLORIAE VNICE COLERET / NE QVIDQ[*VAM*]
PATAVINO SPLENDORI DEESSET / PETRVS ET PANDVLPHVS FRAT[*RES*]
OPT[*IMI*] P[*OSERVNT*] / VIXIT ANN[*OS*] LXVII DIES VIII / OBIT XVII
K[*A*]L[*ENDAS*] APRILIS M D L III

A ripercorrere la vicenda critica del monumento di Alessandro Contarini (fig. 55) si ha la sensazione di trovarsi di fronte ad un'opera il cui esito fu solo in parte felice, e non tanto per via delle censure puriste di SELVATICO (1869), che ancora risuonano nel giudizio negativo di VENTURI (1938-1940). Non sono le mere differenze di scala tra le singole figure ad offrire un effetto d'insieme "disgregato, sproporzionato, ineguale": ad un esame anche solo superficiale balzano all'occhio scarti qualitativi nel ricco apparato scultoreo ed elementi assemblati in modo corrivo o persino incompiuti. Ciò che più conta, all'interno di questo studio, è che l'opera rompa col tessuto locale per due ragioni: per un verso, il sepolcro celebra una classe sociale, quella del patriziato lagunare, che appare fuori contesto nel panorama dei sepolcri patavini del Cinquecento, rappresentata altrimenti solo dall'adiacente monumento Michiel (scheda 8.10); d'altro canto, lo spiccato 'romanismo' rappresentava un fatto profondamente nuovo da un punto di vista stilistico.

Al deposito del condottiero, fra i più imponenti nella Padova del Cinquecento, la critica ha dedicato la giusta attenzione. Possiamo giovarci dei saggi monografici di Charles DAVIS (1995), davvero fondamentale, e di Mauro LUCCO (1998), nonché di contributi virati sui tre principali scultori coinvolti, e cioè Agostino Zoppo (LEITHE-JASPER 1975), Danese Cattaneo (ROSSI 1995) ed Alessandro Vittoria (FINOCCHI GHERSI 1998). A dispetto di questa fortuna critica e dei non pochi documenti raccolti, risulta ancora difficile rispondere ai quesiti che riguardano il ruolo ed il numero dei maestri attivi, le modalità di coordinamento fra questi nonché le modifiche apportate dagli scultori all'architettura disegnata dal Sanmicheli. La paternità del progetto è tramandata da VASARI ([1568] ed. 1966-1987), che non manca di evidenziare il carattere straordinario di un monumento che "ha più tosto dell'altare e cappella che di sepolcro". Il biografo assegna inoltre il busto a Danese Cattaneo e precisa la partecipazione di Alessandro Vittoria e di Pietro Grazioli da Salò.

Addossato al secondo pilastro nord della basilica del Santo, sulla faccia rivolta alla navata maggiore, il sepolcro si sviluppa su tre lati, soluzione inedita nella scultura funeraria patavina. Sul basamento è rilevato un paesaggio marino,

dove sei navi, identificabili in due galeoni, due galere, una “saettia” ed una “bastarda” (CALORE 1988), veleggiano su un mare calmo. Inquadrano l'epigrafe in pietra di paragone due coppie di telamoni che sostengono la cassa, affiancate da due schiavi isolati sui fianchi del monumento. L'iconografia dei due telamoni con le torce funerarie potrebbe rinviare alla figura di *Mercurio psicopompo* (FINOCCHI GHERSI 1998). La coppia alla sinistra dello spettatore è firmata FACIEB[AT] ALEXANDER VITTORI[A], quella di destra non reca alcuna iscrizione, mentre i telamoni laterali sono assegnati già da SCARDEONE (1559) ad Agostino Zoppo, l'unico maestro patavino coinvolto nell'impresa. C'è un vistoso scalino sullo zoccolo, dove la parte eseguita da Vittoria si raccorda a quella dello Zoppo, segno di un assemblaggio imperfetto.

Sulla fronte del sarcofago brulica una composizione di trofei militari con quattro prigionieri, scimitarre e tamburi turchi, al cui centro quasi si perdono lo stemma Contarini ed il leone marciano. Sono solo intuibili, sul lato destro della cassa, uno scudo, un tridente ed un elmo appena sbozzati e mai giunti a compimento. Una seconda arca, di dimensioni minori, reca il *tricipitium* e due robusti putti reggifestone, mentre alle estremità laterali troviamo due piedistalli figurati con tritoni in atto di suonare le buccine: qui, sulle due facce laterali, si segnala ancora una volta la parziale incompiutezza del rilievo. Sugli acroteri si stagliano due figure femminili, firmate rispettivamente ALEXANDER VICTORI[A] F[ACIEBAT], alla destra di chi guarda, e PETRVS SALODIVS FAC[IEBAT], a sinistra. Quest'ultima iscrizione fu notata per la prima volta da Giuseppe VIOLA ZANINI (1629). Secondo FINOCCHI GHERSI (1998), le statue, entrambe indicate da VASARI ([1568] ed. 1966-1987, VI, p. 190) come “Tetide”, rinviano rispettivamente alla Teti madre di Oceano e all'omonima ninfa marina, sposa di Peleo e madre di Achille. Corona il monumento una slanciata piramide in pietra di paragone, composta da sei gradoni, al cui centro si apre un oculo col busto Contarini, scolpito da Cattaneo. Alla sommità della piramide, la monumentale personificazione della *Fama* di Vittoria si erge su di un globo. L'iconografia del sepolcro appare quindi improntata ad “un contenuto dalle dimensioni marittime, militari, veneziane e turche” (DAVIS 1995, p. 189), malgrado la collocazione in terraferma.

Alessandro Contarini, del ramo di Santa Sofia, è stato confuso con l'omonimo collezionista ricordato da Ludovico Dolce (cfr. OST 1991 per l'errata identificazione; ROSSI 1995 per la precisazione). Nato nel 1486, il patrizio veneziano proseguì nella tradizione familiare che aveva già visto il padre e lo zio rivestire il ruolo di provveditori dell'armata navale marciana. Dal profilo biografico tracciato da BAIOCCHI (1983) emerge la figura di un condottiero spavaldo, spesso usato ad azioni ardite contro la flotta turca, che nel 1536 giunse alla carica di provveditore generale dell'armata, "una delle posizioni dotate di maggior potere politico" a Venezia (GAIER 2002¹, p. 118). I legami con Padova rimontano almeno agli anni dieci del Cinquecento e l'ammiraglio si occupò anche nel decennio successivo della difesa della città universitaria. Il patrizio morì proprio a Padova il 16 marzo 1553, ad un solo anno dalla nomina a savio del Consiglio.

Il più recente rinvenimento documentario sull'opera è merito delle ricerche di DAVIS (1995), che ha reso noto il testamento del militare, rogato l'11 marzo 1553 nella residenza patavina dei Contarini (ASVe, Procuratie di San Marco de ultra, 1, b. 98). Alessandro desiderava un monumento nella basilica del Santo, nel pilastro che fronteggia il cenotafio di Pietro Bembo (fig. 36), dove voleva fosse posta "la mia statua di marmo la quale ho in casa a Venetia". Dell'"adornamento", e cioè della parte architettonica, furono incaricati l'ancora misterioso cappellano Antonio da Gubbio e "messer Michiel da San Michiel inzegner". Il documento è fondamentale per due ragioni: anzitutto, perché convalida l'attribuzione di Vasari per l'architettura; in secondo luogo, perché ci informa che il busto di Cattaneo fu eseguito vivente l'ammiraglio. L'effigie precede quindi di almeno due anni la commissione del sepolcro, ai lavori del quale lo scultore carrarese è di fatto estraneo.

È opportuno soffermarsi brevemente sul ritratto (fig. 57), indagato da ROSSI (1995). Secondo lo studioso, la preferenza del Contarini per Cattaneo è determinata dal felice esito dell'edicola Bembo (figg. 36-37; scheda 8.6). L'ipotesi appare del tutto credibile, in ragione della fortuna immediata del cenotafio del cardinale. È lo stesso ROSSI (1995, pp. 69-71), poi, a portare l'attenzione sui rapporti d'amicizia fra il pittore veronese Francesco Torbido e lo

scultore: non è secondario che, secondo quanto riporta VASARI ([1568] ed. 1966-1987, IV, p. 576), Torbido fosse stato autore a Venezia dei perduti ritratti di “messer Alessandro Contarino procuratore di San Marco e provveditore dell'armata, e messer Michele San Michele”, e cioè il dedicatario ed il progettista dell'opera in esame, citati uno di seguito all'altro. La notizia vasariana permette di individuare un ambito di committenza comune al pittore, all'architetto ed allo scultore.

L'esecuzione dell'effigie (fig. 57) cade dunque dopo il 1550 del cenotafio Bembo e prima del 1553 del testamento, in una data semmai più prossima al secondo estremo cronologico. Il busto presenta infatti una soda stereometria nella barba, concepita come un blocco compatto di ricci, squadrato nella parte inferiore, dove la matassa barbata si attacca al collo dell'ammiraglio. Ad ammorbidire le ciocche è l'opacità superficiale del marmo, in contrasto con l'epidermide lucidata. Le vedute laterali delle più tarde sculture veronesi di Cattaneo mostrano un analogo modo di rendere la barba: si pensi anzitutto alla statua di Fracastoro in piazza dei Signori, del 1559 (fig. 51). Dal busto del cardinale, invece, l'effigie dell'ammiraglio eredita il piedistallo definito da due volute a “c” divergenti e la terminazione curvata alle estremità laterali.

Il 19 marzo dello stesso 1553, a soli otto giorni dalla morte di Contarini, di fronte ai deputati, ai consiglieri ed al podestà di Padova Marcantonio Grimani, venne letta la supplica con cui Pandolfo, fratello del defunto Alessandro, chiese il permesso di erigere il sepolcro nel luogo effettivamente indicato nel testamento. Il documento, reso noto in copia da SARTORI (1983; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 17), è conservato in originale negli atti del Consiglio cittadino. I notabili di Padova approvarono la richiesta con voto quasi unanime (ASPd, Archivio civico antico, Atti del Consiglio, b. 16, cc. 23r-24v).

Il rimando all'edicola Bembo (fig. 36) sia nelle disposizioni testamentarie sia nella supplica di Pandolfo ha stimolato il confronto fra i due monumenti, così diversi tra loro. A favorire il paragone era anche l'attribuzione a Sanmicheli del cenotafio del cardinale, proposta da TEMANZA (1778) ed oggi in larga parte respinta (cfr. scheda 8.6). Si è talvolta giunti ad ipotizzare un *iter* progettuale

complesso, in base al quale Sanmicheli, prima di approdare al disegno finale, avrebbe inizialmente pensato ad un monumento ad edicola, esemplato sul precedente bembiano (fig. 36; FINOCCHI GERSI 1998). L'ipotesi fa perno su di un disegno della Kunstbibliothek di Berlino (fig. 159), associato da Sabine JACOB (1975) al monumento Contarini, sufficientemente curato da far pensare ad un modello di presentazione. Sul foglio berlinese, un arco dorico con colonne binate reca in effetti rilievi con scene marittime, un leone marciano ed un busto virile loricato. Lo scudo gentilizio, tuttavia, è vuoto e non ci sono elementi che garantiscano l'associazione con l'opera in esame: proporrei pertanto di confrontare il disegno con l'altro monumento 'marittimo' al Santo, dedicato a Girolamo Michiel, questo sì impostato su un arco dorico con due coppie di colonne scanalate (fig. 158; cfr. scheda 8.10).

A voler prendere alla lettera la supplica, il rimando dei fratelli Contarini al cenotafio Bembo ha un valore di mera indicazione topografica all'interno della navata del Santo; ma è chiaro che il busto dell'umanista avesse dato un lustro eccezionale al tempio patavino come luogo di sepoltura. Credo però che la classicheggiante edicola Bembo non servì quale referente 'visivo' per il monumento Contarini. Rimarcherei piuttosto che l'epitaffio del cardinale doveva essere ben noto a chi compose l'epigrafe dell'ammiraglio. Si sarebbe tentati di individuarne l'autore nel misterioso cappellano Antonio da Gubbio, più sopra menzionato; nel testamento Contarini, tuttavia, l'epigrafe viene genericamente affidata a "qualche persona docta".

L'epitaffio gioviano per Bembo esaltava il ruolo positivo dell'effigie, in grado di tramandare sia i traguardi intellettuali del defunto sia le sue sembianze, "ne a posteritate desyderetur". Allo stesso modo, l'epigrafe Contarini evidenzia la funzione del busto, ora definito "tam mirabili artificio ducta effigies", in quanto valido "simulacrum" delle virtù del defunto da destinare alla "posteritas". Per quanto l'epitaffio del procuratore suoni più roboante di quello del cardinale, lo schema deriva dal precedente gioviano, tanto nei temi quanto nella struttura sintattica, con la chiosa delle preposizioni finali "ut posteritas haberet" e "ne quidquam patavino splendori deesset".

L'epigrafe, che rappresenta quindi il vero nesso col dirimpettaio cenotafio

Bembo, fu trascritta da SCARDEONE (1559), offrendo un sicuro *terminus ante quem* per la tomba. D'altro canto, i lavori dovevano essere in uno stato piuttosto avanzato al momento della supplica del vicino monumento Michiel (fig. 156), sul finire del 1556 (cfr. scheda 8.10). Il fraintendimento delle note di GONZATI (1852-1853) ha portato KAHNEMANN (in VERONA 1960) ad ipotizzare un precocissimo avvio dei lavori nel 1544, finendo per condizionare PUPPI (1971) e LEITHE-JASPER (1975), ma dell'errore s'era già avveduto Francesco CESSI (1960). I tempi di realizzazione dell'opera sono in realtà precisati dalla contabilità di Alessandro Vittoria (ASVe, San Zaccaria, b. 18, l. c. 85r, 86r), nota già a Francesco Enrico TROIS (in TEMANZA 1827) e pubblicata da PREDELLI (1908) ed ora da Victoria J. AVERY (1999). Lo scultore registra pagamenti in suo favore da parte dei fratelli Pandolfo e Pietro Contarini fra il 17 ottobre 1555 ed il 25 febbraio 1558. A DAVIS (1995) va il merito di aver sottolineato la totale latitanza di Sanmicheli dal rapporto economico fra il maestro trentino ed i due patrizi, da cui Vittoria riceveva direttamente i compensi: architettura ed apparato plastico sono commissioni indipendenti. Lo studioso non manca peraltro di sottolineare il carattere marcatamente sansovinesco dei rilievi che rivestono il progetto sanmicheliano.

Dobbiamo pertanto ricondurre a Sanmicheli lo schema compositivo, per così dire, spogliato dalla sua "incrostazione plastica" (*Ibid.*, p. 190). Risulteranno allora più chiari pure i rinvii antiquari e tosco-romani della composizione, senza precedenti a Padova e a Venezia. Lo stesso DAVIS (1995) confronta il monumento con la grafica di Antonio da Sangallo il Giovane, ma anche con un frontespizio vichiano e con alcuni monumenti antichi pubblicati da Lafréry e Fendt; SCHWEICKHART (1991) e ROSSI (1995) rinviano ai disegni per il catafalco di Michelangelo; LUCCO (1998) istituisce un nesso col monumento di Lavinia Thiene nel duomo di Vicenza e con quello di Baldassarre Castiglione a Curtatone, probabilmente progettati entrambi da Giulio Romano (cfr. almeno BURNS in MANTOVA 1989, pp. 506-507); FINOCCHI GHERSI (1998), infine, cita gli esempi del progetto raffaellesco per la tomba di Francesco II Gonzaga (fig. 54), rimasto sulla carta, e lui pure quelli giulieschi dei sepolcri Castiglione di Curtatone e Strozzi in Sant'Andrea a Mantova. Quest'ultima pista appare la più

persuasiva: il motivo della piramide, comune a tutti gli esempi citati, viene declinato a Padova in una maniera davvero affine ai progetti di Raffaello e di Giulio Romano, per via degli spioventi a gradoni, come analogo è il ricorso ai telamoni nella base.

L'ingegnere militare Sanmicheli era ben noto ad Alessandro Contarini, provveditore sopra le fortezze dal 1542 al 1547 (LEITHE-JASPER 1975). Più difficile chiarire le ragioni della chiamata di Vittoria, il principale indiziato, fin dalle note di SELVATICO (1869), per la scelta finale di un così ricco apparato plastico (cfr. OLIVATO 1999). Vittoria in quel torno d'anni collaborò in un'altra circostanza con l'architetto, al campanile del duomo di Verona, per il quale lo scultore nel 1555 avrebbe dovuto eseguire quattro angeli. L'incarico veronese (ASVe, San Zaccaria, 18, I, c. 80r) precede di pochi mesi i primi pagamenti per le sculture Contarini e non ebbe esito felice, poiché venne infine realizzata una sola statua. L'ipotesi del reimpiego di uno degli angeli avviati per il duomo di Verona nella *Fama* sul monumento padovano, avanzata da DAVIS (1995) e respinta da FINOCCHI GHERSI (1998), non è effettivamente documentabile, ma appare molto persuasiva per le analogie compositive e dimensionali tra la *Fama* Contarini e l'unico angelo veronese consegnato.

L'intervento di Vittoria, che riguarda la parte sinistra del sepolcro ed il fastigio, costituisce senza dubbio l'apice qualitativo del monumento. Si tratta di un episodio denso di significato nella carriera dello scultore, trentenne all'avvio dei lavori. Vittoria è reduce dagli stucchi di Palazzo Thiene a Vicenza e per l'opera in esame pagò lavoratori esterni alla bottega: un dato che offre la misura della raggiunta autonomia operativa da Sansovino. La parte di Vittoria è già stata ampiamente indagata e si è rimarcato come i suoi telamoni (fig. 58), fra i sei del monumento, siano gli unici a rendere credibile lo sforzo di sostenere il peso dell'arca, col corpo ricurvo e le membra in tensione. Allo stesso modo, la posa sciolta della *Teti* appare tanto più convincente rispetto alla sua controparte eseguita da Pietro da Salò.

L'apporto di quest'ultimo è stato variamente valutato dalla critica. La sua *Teti*, firmata e ricordata da VASARI ([1568] ed. 1966-1987), è l'unico elemento che gli spetti con certezza, mentre i sottostanti telamoni gli sono riferiti fin da Giuseppe

VIOLA ZANINI (1629). Quest'ultimo, sulla scorta della firma, riteneva infatti il Grazioli l'autore di tutta la parte frontale destra del monumento. La *Teti* presenta i caratteri tipici della produzione dello scultore, del quale, a discapito della dispersione di molte opere citate da VASARI ([1568] ed. 1966-1987) e da SANSOVINO (1581), ci sono pervenuti numerosi lavori certi: il *Marte* di Palazzo Ducale a Venezia del 1534, il cosiddetto *Gobbo di Rialto* dell'inizio del decennio successivo e la cariatide di destra nel camino della Sala dei Tre Capi, eseguita in Palazzo Ducale a ridosso dei lavori al monumento Contarini (per un profilo dello scultore, cfr. BACCHI 2000). Pietro è sicuramente più anziano di Vittoria di almeno un decennio ed era già inserito nella cerchia di Sansovino alla metà degli anni Trenta. Pur in assenza di un saggio monografico sullo scultore, possiamo individuare in Pietro un'attenzione particolare, fra i maestri d'ambito sansovinesco, per Cattaneo, col quale si spartì sia le cariatidi del citato camino della Sala dei Tre Capi sia i telamoni del contemporaneo camino della Sala della Bussola, sempre in Palazzo Ducale. Le pose ammanierate del carrarese, parallelo tridimensionale della pittura di Giuseppe Porta Salviati, vengono tuttavia tradotte da Pietro in forme più appesantite ed è soprattutto nei visi, dalla volumetria espansa, che lo scultore lombardo si distanzia da Cattaneo. È possibile ad esempio confrontare la testa della *Teti* padovana con la produzione di Ammannati, che Pietro dovette conoscere sui ponteggi della Libreria Marciana alla metà degli anni Quaranta (figg. 60-61). È solo dopo questo momento che troviamo in Pietro visi ampi e squadrati come quello della *Teti*, con gli occhi privi di pupille ed il sorriso astratto, affine alle allegorie del monumento Mantova Benavides (scheda 8.4), per citare ad un testo ammannatiano accessibile al Grazioli.

Tali elementi non si riscontrano però nei telamoni sottostanti (fig. 59), assegnati nondimeno a Pietro da VIOLA ZANINI (1629), LEITHE-JASPER (1975), SCHWEICKHART (1991) e ROSSI (1995), mentre DAVIS (1995) e FINOCCHI-GHERSI (1998) preferiscono mantenere le figure nell'anonimato. La critica ha rimarcato la qualità inferiore delle due sculture rispetto ai prigionieri di Vittoria e va evidenziato l'ampio impiego del trapano, specie nella capigliatura del telamone esterno e nel drappo sullo sfondo. La soluzione esecutiva induce a pensare che i due schiavi siano opera

del medesimo autore dei rilievi sulle casse. Tanto i trionfi militari quanto il festone ed il *tricipitium* presentano infatti un analogo modo di lasciare a vista numerosi fori, con un'insistenza che solo in parte può essere imputata ad un'esecuzione affrettata o alla parziale incompiutezza. Allo stesso modo, appaiono confrontabili col patetico viso del *Mercurio* i tritoni sugli acroteri. È credibile che l'ignoto autore di questi rilievi sia un membro dell'officina del Tatti. DAVIS (1995) ha giustamente sottolineato l'elemento sansovinesco del grande festone sulla cassa, presente tanto nell'attico della Libreria Marciana quanto, possiamo aggiungere, negli intercolumni della Loggetta di Piazza San Marco o nella vera da pozzo in Campo Santi Giovanni e Paolo, esempi tutti ispirati ad un sarcofago della collezione Grimani. Il precedente della Loggetta appare calzante anche per alcune affinità tematiche ed iconografiche col sepolcro, connotato dalla presenza di divinità marine. Quanto al fregio della Libreria, uno dei due putti reggifestone di Padova riprende puntualmente la posa di uno degli spiritelli veneziani. L'autore di queste sculture deve dunque essere un collaboratore di secondo piano della cerchia di Sansovino, come poteva essere Girolamo Lombardo, probabilmente attivo proprio sul fregio della Marciana e nei rilievi minori della Loggetta (per un profilo dello scultore, cfr. ZANI 2005). La sua attività s'era tuttavia spostata nelle Marche già nel 1543. Sono riscontrabili alcuni punti di contatto fra il *tricipitium* padovano e le testa barbute dei profeti da lui eseguiti per la Casa Santa di Loreto (GRIMALDI 1999, *passim*), ma le sculture marchigiane appaiono di qualità superiore.

La paternità delle due casse e dei telamoni di destra restano dunque un problema aperto. Si potrà invece fare una precisazione riguardo alla parte eseguita dallo Zoppo. Francesco CESSI (1960; cfr. anche PIZZO 1989) aveva colto nella testa del prigioniero calvo eseguito da Vittoria una citazione del *Vespasiano* Grimani, mentre il volto della seconda figura si ispira al probabile *Adriano*, del quale sopravvive un frammentario modello in stucco già in collezione Mantova Benavides (FAVARETTO 2001, p. 168). Anche il maestro patavino fece ricorso ad un analogo rinvio antiquario. Il telamone di sinistra (fig. 107) deve infatti la propria fisionomia al cosiddetto *Milone*, di cui è noto un calco cinquecentesco in stuccoforte, a sua volta appartenuto al Mantova (figg. 98-99). La fortuna di

questa testa fra gli scultori di Padova vanta un noto precedente, il *Mercurio* di Antonio Minelli, un tempo nella raccolta di Marcantonio Michiel ed ora a Londra (POPE-HENNESSY 1964, II, pp. 510-512). In date più prossime al monumento Contarini, la testa pseudo-antica ispirò forse anche il volto di Quinto Fabio Rulliano affrescato nella Sala dei Giganti (BODON 2009, p. 213). Il rinvio al *Milone* attesta una volta di più la familiarità dello Zoppo con l'ambiente degli antiquari patavini e conferma il registro colto dell'apparato plastico del sepolcro. Lo schiavo sul fianco destro del monumento, dai baffi alla turca (fig. 108), non presenta invece citazioni antiquarie ed il suo modello fu a monte di ripetute fusioni bronzee, di cui sopravvivono due statuette a Klosterneuburg (fig. 109) ed una al Louvre, restituite allo Zoppo da LEITHE-JASPER (1975). Per lo scultore, la partecipazione all'impresa Contarini fu quindi motivo di orgoglio: il getto rievoca il caso del *San Sebastiano* di Vittoria, bronzetto noto in più esemplari, mediante il quale l'artista trentino decise di eternare e promuovere un'invenzione a lui cara (per una scheda sulle diverse redazioni del bronzetto, cfr. LEITHE-JASPER in TRENTO 1999, pp. 342-345, cat. 75). Si fatica oggi ad attribuire tanta importanza al contributo di Agostino, relegato sui fianchi del sepolcro, ma l'intervento ebbe una certa risonanza a Padova, tanto che SCARDEONE (1559), a lavori appena ultimati, menziona espressamente nella biografia dello scultore solo i due schiavi al Santo. Lo Zoppo è in effetti l'unico scultore di Padova coinvolto nell'impresa e, come suggerisce DAVIS (1995), è molto probabile che a lui spettasse il compito di assemblare le parti eseguite dai suoi colleghi, le cui botteghe erano collocate in Laguna.

La parte inferiore del prigioniero turco di Agostino, specie negli abiti laceri e nella posa delle gambe, è preannunciata da un disegno (fig. 56) comparso sul mercato antiquario, reso noto da TANZI (in *Disegni* 1988): l'opera sembra davvero preparatoria per la base del monumento dell'ammiraglio (ma cfr. PUPPI 1998, p. 164, che non esclude possa trattarsi di una "copia con varianti"). Anche la seconda figura da sinistra sul foglio, poi realizzata da Vittoria in tutt'altra foggia, presenta stringenti affinità col telamone calvo eseguito dall'ignoto scultore sansovinesco nella coppia di destra. A dispetto del disinteresse dimostrato da FINOCCHI GHERSI (1998), il disegno riveste una notevole importanza

e costituisce una base per le sculture dei due maestri di minor talento. Il problema della sua paternità va allora di pari passo con quello del coordinamento dei diversi artisti coinvolti nell'opera. Come afferma SCHWEICKHART (1991), appare poco credibile un'attribuzione dello schizzo a Sanmicheli, poiché l'opera grafica è troppo focalizzata sull'apparato scultoreo. Fuorviante è invece la proposta in favore di Domenico Campagnola, proposta da LUCCO (1997, pp. 71-74) e già respinta da PUPPI (1998, pp. 163-164): va contro tutta la letteratura, Vasari incluso, pensare che "l'ideatore del monumento fosse stato un pittore" e che "vada abbandonata del tutto, e per sempre, l'idea di una responsabilità progettuale del Sanmicheli". Lascia parimenti dubbiosi il riferimento del foglio a Vittoria, per la differenza fra i telamoni da lui realizzati e quelli tracciati sulla carta. Lo stile grafico non collima poi con l'unico disegno certo dello scultore trentino, il quasi coevo progetto per una fontana, datato 1551 e reso noto da REINLE (1994). Come lamenta BOUCHER (1991, I, p. 157), sono assai pochi i disegni certi degli scultori cinquecenteschi, nel panorama veneto ma non solo, se si eccettuano i casi di Michelangelo e di Bandinelli, che ebbero una formazione virata in parte sulla pittura. Il problema è destinato per ora a restare aperto. Appare in ogni modo plausibile, data la relazione di tutti gli scultori coinvolti con Sansovino, che l'autore vada ricercato, ancora una volta, nella cerchia del Tatti.

In conclusione, va ribadito il carattere di *unicum* del sepolcro nel contesto padovano. Le dimensioni registrano infatti il netto superamento della scala cittadina, se si eccettuano il precedente del sepolcro Mantova Benavides agli Eremitani (fig. 30; scheda 8.4) ed il monumento Michiel, di poco successivo all'opera in esame ed ubicato nel pilastro adiacente (fig. 156; scheda 8.10). Quest'ultimo, che riprende dal deposito dell'ammiraglio alcune soluzioni, è apparentato al monumento Contarini da un analogo ambito di committenza: la classe del patriziato veneziano e più precisamente l'élite dei procuratori di San Marco, alla quale, da qui in avanti, legherà la propria fortuna Alessandro Vittoria. Non è allora casuale che le sculture Contarini siano l'unica opera pubblica realizzata a Padova dal maestro trentino. All'interno della città universitaria, erano poche le famiglie in grado di sostenere le spese per una

sepoltura di questa portata, alla quale parteciparono almeno quattro diverse botteghe di scultori. Sembra possibile che proprio gli alti costi, ben superiori al tetto di 300 fiorini stabilito nel testamento dell'ammiraglio, abbiano imposto ai fratelli Pietro e Pandolfo di accontentarsi, ad un certo punto, di quanto fino a quel momento eseguito: gli elementi non finiti sui fianchi del monumento dimostrano che i lavori giunsero ad un'affrettata conclusione.

Documenti: ASVe, Procuratie di San Marco de ultra, 1, b. 98; ASPd, Archivio civico antico, Atti del Consiglio, b. 16, cc. 23r-24v; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 17; ASVe, San Zaccaria, b. 18, Commissaria Vittoria, I, c. 85r, 86r

Bibliografia: SCARDEONE 1559, coll. 428, 445; VASARI [1568] ed. 1966-1987, V, pp. 369-370, VI, p. 190; POLIDORO 1590, c. 61r; SCHRADER 1592, c. 7r; PORTENARI 1623, p. 403; VIOLA ZANINI 1629, p. 75-76; TOMASINI 1649, p. 266, n. 88; SALOMONI 1701, pp. 384-384, nr. 133; DAL POZZO 1718, p. 51; MESCHINELLO 1767², pp. 65-66; TEMANZA 1778, pp. 185-187; ROSSETTI 1780, pp. 74-76; MILIZIA 1785, I, p. 181; BRANDOLESE 1795, p. 47; FERRETTO², III, c. 105-106; ALBERTOLLI 1815, p. 9, tav. 26; BIGONI 1816, pp. 74-75; MOSCHINI 1817, p. 39; CICOGNARA 1823-1824, II, p. 172, V, p. 289; TROIS in TEMANZA 1827, pp. 46-47, nota 46; GONZATI 1852-1853, pp. 184-186, nr. CXLIII; GIOVANELLI 1858, p. 22; RONZANI-LUCIOLLI 1862, p. 54, tav. 88; SELVATICO 1869, p. 79-80; ZANNANDREIS 1891, pp. 204-205; PREDELLI 1908, pp. 126-127, 128-130; PLANISCIG 1921, p. 425-426, 448-449; CANALE 1930, p. 21; SERRA [1923], pp. 14, 40-41; WILICH 1931; VENTURI 1935-1937, III, pp. 18, 86-90; LANGENSKIÖLD 1938, pp. 33, 122; VENTURI 1938-1940, III, pp. 282-284; KAHNEMANN in VERONA 1960, pp. 164-165, cat. 37; CESSI F. 1960, p. 100; Id. 1961, p. 22; POPE-HENNESSY 1970, p. 410; PUPPI 1971, pp. 130-131; JACOB 1975, pp. 25-26, cat. 44; LEITHE-JASPER 1975, pp. 111-116; SEMENZATO 1976, p. 121; FABBRI BUTERA 1978, p. 104; MACCHIONI-GANGEMI 1979; BAIOCCHI 1983, pp. 72-74; SARTORI 1983, p. 667, nr. 24; LORENZONI 1984, pp. 226-227; PUPPI 1986, p. 126; CALORE 1988; TANZI in *Disegni* 1988, p. 213; PIZZO 1989, pp. 109; BOUCHER 1991, pp. 155 ; OST 1991, pp. 93-94; SCHWEICKHART 1991; DAVIS 1995; ROSSI 1995, pp. 63-66; ROSSI 1996, pp. 130-131; ZARAMELLA 1996, pp. 141-142; LUCCO 1997; FINOCCHI GHERSI 1998, pp.

81-92; MARTIN 1998, pp. 36-39; PUPPI 1998, pp. 164-165; AVERY V. J. 1999, pp. 28-29, nr. 24(ii); LEITHE-JASPER 1999¹, p. 24; LEITHE-JASPER 1999²; MARTIN 1999, p. 60; OLIVATO 1999, p. 96; ROSSI M. 1999², pp. 237; BACCHI 2000, pp. 776, 801; ZANUSO in BACCHI 2000, p. 721; LEITHE-JASPER 2001; ROSSI M. 2001, p. 302; GAIER 2002¹, p. 466; ATTWOOD 2003, I, p. 166; CANNARSI 2004, pp. 13-16; DAVIES-HEMSOLL 2004, pp. 63, 372-373, cat. 82; AVERY V. J. 2007¹, pp. 17, 24; EAD. V. J. 2007², p. 103; BODON 2009, p. XVIII

8.10 Monumento di Girolamo Michiel

Francesco Segala (e architetto padovano?)

Monumento di Girolamo Michiel

Padova, Sant'Antonio, navata maggiore

1558-1559

Busto: bronzo

Monumento: pietra d'Istria (larghezza 452 cm)

Figg. 154, 156-158

Epigrafe: HIERONYMO MICHAELI PATRIT[IO] / VENETO REI NAVALIS
SCIENTIA / ET FORTITVDINE ANIMI INTER / CAETEROS PRAESTANTI
IMMA/TVRA MORTE TOTIVS CVM CIVITATIS LVCTV PRAEREPTO /
MELCHIOR PATER IDEMQVE DIVI MARCI PROCVRATOR FILIO /
CHARISSIMO HOC MONVMEN/TVM PONENDVM CVRAVIT / VIXIT ANNOS
XXXV MENSES V / DIES XXVI / OBIIT ANNO / SALVT[IS] M D LVII [*recte*:
1556] / IDIBVS SEPTEMBRIS

L'arco dorico (fig. 156) nasce da uno zoccolo decorato con tre rilievi, dove su un mare tempestoso veleggiano due galee ed una galea grossa (CANNARSI 2004). Sulle imbarcazioni sventolano l'insegna del leone marciano e l'arme della famiglia Michiel (fasciato d'azzurro e d'argento, a dodici bisanti d'oro sulle fasce

d'azzurro, 6, 4 e 2, e nove torte d'azzurro sulle fasce d'argento, 5, 3 e 4; CROLLALANZA 1886-1890, II, p. 136). Due coppie di colonne scanalate inquadrano il dado con l'epigrafe, dove poggia, incorniciato dal profilo centinato della nicchia, il busto bronzeo di Girolamo, su un peduccio a doppia voluta che si aggancia all'armatura del capitano. Oltre all'epigrafe ed alle note di costume, alla professione militare del defunto alludono i trofei guerreschi, intagliati sulle metope, e lo stesso ordine architettonico: a queste date, VALERIANO ([1556] ed. 1625, p. 660) presentava il dorico come lo stile adatto ai templi “di Minerva, Marte et Hercole [...] la qual dignità è grandemente desiderata ne gl'huomeni, con opera lontana da ogn'ornamento forestiero”. Sorretto da zampe leonine, il sarcofago è relegato sul coronamento: poggiando sulla cornice, l'avello sostiene uno lungo obelisco, alla cui base ritroviamo lo stemma Michiel.

Le proporzioni davvero notevoli della tomba hanno inciso in profondità sull'assetto della navata del Santo, che si stava arricchendo, sempre su uno dei pilastri di sinistra, del grandioso deposito di Alessandro Contarini (fig. 55; scheda 8.9). Al pari di quest'ultimo, anche il committente del sepolcro in esame, Melchiorre Michiel, era un procuratore di San Marco, mentre il dedicatario, suo figlio Girolamo, condivideva col Contarini il servizio presso l'armata veneziana da mar. Com'è noto, dal modello contariniano derivano anche specifiche scelte formali ed iconografiche, quali la scena marinara sullo zoccolo o lo slancio verticale del coronamento, anche se la piramide disegnata dal Sanmicheli si traduce qui in uno sfilato obelisco. I lavori al sepolcro Contarini erano ancora in corso quando Melchiorre Michiel presentò la sua supplica, ma dovevano di certo essere in uno stato sufficientemente avanzato.

A dispetto della mole dell'opera, scarni sono i dati biografici su Girolamo Michiel, un capitano della flotta veneziana morto trentacinquenne, figlio di Melchiorre da Rio Marin. BARBARO (b. 21) e CICOGLIA (1824-1853, IV) ci dicono che nel 1554 fu incaricato di guidare le galere di Baruti, dato che giustifica la presenza di quelle imbarcazioni sullo zoccolo. Improbabile è invece una sua vittoria sulla flotta turca nel 1536 (BARBARO), quando Girolamo contava solo quindici anni. È infine errata la notizia secondo cui il giovane avrebbe richiesto, nel proprio testamento, una sepoltura monumentale in Sant'Antonio: il rogo del

9 luglio 1557, cui Adrienne DEANGELIS (2001) rinvia, non contiene le ultime volontà del militare, ma la procura di un Michiel che è per giunta solamente omonimo del nostro (ASPd, Notarile, b. 1178, c. 250; il padre di quel Girolamo, peraltro, è Jacopo, e non Melchiorre). In questa occasione non è stato possibile reperire il testamento del condottiero e si deve precisare che, a queste date, il patrizio risultava già defunto. Il 1557, riportato come anno di morte nell'epigrafe, è infatti da imputare ad un refuso: Girolamo dev'essere scomparso nel settembre 1556, come affermano BARBARO e CICOGNA sulla scorta dei necrologi marciani.

La supplica per poter erigere la memoria fu infatti letta ai deputati di Padova fra il 23 ed il 28 dicembre 1556: a quel tempo, Girolamo era da “pochi mesi [...] manchato de questa vita” (ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 16, c. 25v-26r). Il documento originale, finora inedito, è fondamentale, poiché la copia rinvenuta da SARTORI (1983) fra le carte del convento antoniano, e da lui pubblicata, contiene numerosi errori (ASPd, Corporazioni soppresse, b. 178, fasc. S, c. 19r). In primo luogo, il supplicante ha già chiara la collocazione dell'opera, da destinare al pilone “a l'incontro del pilastro dove è certo pergoletto appresso l'arca de San Felice”, e non del beato Luca Belludi. Nell'atto viene citato il cenotafio Bembo (fig. 36), ma solo per descrivere le modalità con cui sarebbe stata occupata la superficie muraria: la richiesta dimostra semmai la volontà di porre la memoria al fianco del già citato monumento Contarini (scheda 8.9). L'errore più marchiano della copia riguarda il nome del defunto: non certo Melchiorre, che è invece il supplicante, il quale chiede di commemorare non un fratello, ma il proprio figlio. Melchiorre di Tommaso Michiel ebbe un *cursus honorum* di tutto rispetto. Fu membro del consiglio dei dieci savi e capitano generale da mar, operò come ambasciatore presso Pio IV e fu insignito della croce del cavalierato palatino. Un suo ritratto del Tintoretto è ricordato da SANSOVINO (1581, c. 132v) fra i dipinti che bruciarono nell'incendio di Palazzo Ducale del 1577 e perduto è anche il suo monumento con statua pedestre, eretto sulla controfacciata di San Geminiano a Venezia (CICOGNA, 1824-1853, IV, pp. 13-15). Quel sepolcro fu eseguito entro il 1571, anno di morte del procuratore, venendo citato in un atto relativo ai propositi

autocommemorativi di Tommaso Rangone (GAIER 2002¹, pp. 476-477, nr. 6). Di Melchiorre ci è invece pervenuto un altro ritratto, conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, datato 1558 ma probabilmente eseguito dopo il 1565, poiché il patrizio è effigiato come capitano da mar (MOSCHINI MARCONI 1962, pp. 204-205, cat. 356).

Tornando nella navata del Santo, fu insomma la presenza della tomba Contarini a stimolare il progetto commemorativo dei Michiel. Poco conta che Melchiorre fosse stato capitano di Padova nel 1553, cosa ribadita anche nella supplica: non c'è traccia nell'epigrafe delle paventate "lettere che manifesti la benevolentia sua verso questa città". L'iscrizione, incrociata al *cursus honorum* del committente, ci permette comunque di circoscrivere la cronologia del sepolcro. Melchiorre figura con la qualifica di procuratore di San Marco, titolo cui pervenne solo il 12 maggio 1558; l'anno successivo l'iscrizione compare già nella silloge epigrafica di SCARDEONE (1559). L'opera data quindi al biennio 1558-1559.

Precisata la cronologia, va ribadita l'attribuzione del busto in bronzo a Francesco Segala (figg. 154, 157), avanzata su base stilistica già da VENTURI (1935-1937). Nelle nebbie che avvolgono gli esordi di Segala, il busto Michiel appare come un punto fermo, pur in mancanza di attestazioni archivistiche. L'effigie, di qualità sostenuta, presenta infatti soluzioni morfologiche ben confrontabili con le più antiche opere documentate dello scultore, risalenti alla metà del decennio successivo. Si pensi al *Precursore* del Battistero di San Marco a Venezia (1565, secondo il documento già noto a CICOGNARA, 1823-1824, V, p. 296, n. 1) o al ciclo di statue in terracotta per la basilica padovana di Santa Giustina (1564-1565; SCRINZI 1926, p. 84; PIETROGRANDE 1963, pp. 15-20, 68, doc. II; BACCHI in TRENTO 1999, p. 394, cat. 88). Il profilo cordiforme della bocca del capitano trova riscontro sul volto del *Battista* veneziano (fig. 155), cui rinviano anche gli occhi bombati e la fattura della barba, certo più folta e virile nel militare, ma similmente ripartita in morbidi ciuffi, con esiti analoghi soprattutto nelle ciocche ricciute che calano in rivoli ai lati della bocca. L'attenzione per gli effetti pittorici delle barbe si riscontra pure nelle terrecotte di Santa Giustina, in modo particolare nelle figure di *San Paolo* (fig. 180) e di *San Pietro*.

A queste date non sembra implausibile l'attività dello scultore per un importante committente veneziano, anche alla luce dell'esordio lagunare così prestigioso del 1565, col *Battista* per la basilica dei dogi (fig. 182). Si può inoltre citare una fonte fin qui ignorata per Segala, e cioè la lettera del 12 ottobre 1567 con cui Jacopo Stoppio informava Johann Jakob Fugger della possibilità di acquistare nove teste all'antica, eseguite all'incirca dieci anni prima da tre diversi scultori: Agostino Zoppo, un misterioso "Battista Lecco" e, per l'appunto, "uno detto Segale" (*Antiquarium* 1987, I, p. 462, nr. 86). Lo scultore era dunque già attivo nel sesto decennio del Cinquecento e, se nel 1558 poteva già testimoniare ad un rogito (PIETROGRANDE 1942-1953, p. 111, nota 1), doveva avere almeno venticinque anni.

Nel busto Michiel, lo scultore mostra già una buona autonomia dai ritratti padovani di Cattaneo. La qualità della fusione, inoltre, porta ad escludere dal catalogo di Segala il coevo ritratto di Erazm Krethkowski (fig. 119; scheda 8.12), che trova semmai confronti, per l'aspetto ruvido della barba, con le opere dello Zoppo. In assenza del testamento del *sitter*, o di altra documentazione idonea a percorrere le tappe della commissione, non è comunque possibile precisare se il busto sia stato richiesto quando Girolamo Michiel era ancora in vita, o se più plausibilmente non si tratti di un'opera eseguita *post mortem*, con immediata destinazione funeraria.

Più problematica è, semmai, la paternità del progetto architettonico. VENTURI (1935-1937) rilevava accenti sanmicheliani, e l'arco dorico può in effetti evocare le sue porte urbliche, come la veronese Porta Palio del decennio precedente (DAVIES-HEMSOLL 2004). Più pertinente è però il riferimento alla cerchia di Andrea Moroni, che compare in CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO (1961) e quindi riproposto da LORENZONI (1984). Nel contesto patavino è difficile non pensare, a quest'altezza cronologica, al primo ordine del cortile del Palazzo del Bo. Sul fregio dell'ala orientale, la prima ad essere costruita, compare la data 1552. La paternità progettuale del loggiato è ancora oggetto di discussione (cfr. ZAGGIA 2003; BELTRAMINI 2005), ma il nome di Moroni è quello più credibile ed i documenti assicurano che nel 1553 i lavori fossero in pieno svolgimento, mentre Melchiorre Michiel era capitano di Padova. Assai simile è pure il coevo

portale al primo piano del Municipio di Padova (fig. 160; cfr. RIGONI 1539, tav. 5). All'*équipe* di scalpellini attivi al Bo farebbero pensare anche gli ingenui rilievi sullo zoccolo, dove le goffe nuvolette e le galee sono descritte con mezzi assai più poveri rispetto allo stacciato del vicino monumento Contarini, ed i flutti marini quasi riprendono le onde del rilievo bronzeo con la *Storia di Giona* fuso da Bellano mezzo secolo avanti.

Vanno comunque evidenziate componenti proprie dell'architettura di terraferma, con reminescenze da Giulio Romano. Si pensi al foglio relativo al monumento di Claudio Rangoni per il duomo di Modena, poi realizzato in forme assai diverse. Custodito negli Statens Kunstmuseer di Stoccolma, il disegno è stato pubblicato da NESSELRATH (1998) con una data al 1540 circa. Per quanto concerne invece l'ubicazione del sarcofago al di sopra della trabeazione, un possibile precedente si trova in un altro progetto del Pippi, quello per il monumento Boccadiferro ai Servi di Maria a Bologna, databile al 1545 ed eseguito da Girolamo Cortellini (BACCHI 1996, pp. 69-70).

Deve rientrare in questa disamina un foglio della Kunstbibliothek di Berlino (fig. 159), che dovette fungere da modello di presentazione. Catalogato da Sabine JACOB (1975) come prima idea per il monumento Contarini, ipotesi accolta da FINOCCHI GHERSI (1998), il progetto si presenta invero alquanto distante e convenzionale rispetto all'originalissima invenzione sanmichieliana ammirata da Vasari: il busto issato su di un dado e l'arco dorico, con rilievi di contenuto marinaresco figurati nello zoccolo, depongono piuttosto in favore di un nesso col monumento Michiel. Sul foglio manca qualsiasi elemento araldico, ma il dedicatario non reca sul petto i tridenti incrociati e la testa di Nettuno, che l'avrebbero qualificato quale ammiraglio, carica ricoperta dal Contarini. Sembra quindi possibile individuare nel modello berlinese il primo progetto per la tomba di Girolamo Michiel, poi forse sviluppato in altezza anche sull'esempio sanmicheliano, che proprio in quegli anni stava prendendo forma sul pilastro adiacente.

Luisa PIETROGRANDE (1963) candidava Francesco Segala come possibile responsabile dell'architettura. Va riconosciuto che, fra i beni rinvenuti nella casa dello scultore, figurano anche cinque libri di architettura, fra cui uno di Palladio.

Lo scultore si firmò come architetto nel frontespizio dei suoi *Labirinti* e, nel 1579, prese parte al concorso per il nuovo altare maggiore del Santo. Un foglio superstite di quella tenzone, che viene qui attribuito proprio a Segala, non si presenta poi così distante dal disegno berlinese, più antico di oltre un ventennio (cfr. capitolo 5.4). In mancanza per ora di documenti, la paternità dell'architettura deve comunque restare un problema aperto.

Documenti: ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 16, c. 25v-26r; ASPd, Corporazioni soppresse, b. 178, fasc. S, c. 19r

Bibliografia: SCARDEONE 1559, pp. 397-398; POLIDORO 1590, c. 61r; SCHRADER 1592, c. 7r-v; TOMASINI 1649, p. 265, nr. 84; SALOMONI 1701, p. 383, nr. 129; MESCHINELLO 1767², p. 66; ROSSETTI 1780, p. 76; BRANDOLESE 1795, p. 48; FERRETTO², III, c. 103; BIGONI 1816, p. 81; MOSCHINI 1817, pp. 38-39; CICOGLA 1824-1853, IV, p. 14; GONZATI 1852-1853, II, pp. 190-191, nr. CXLVII; SELVATICO 1869, p. 81; VENTURI 1935-1937, III, pp. 186-187; SARTORI 1947 [ed. 1989], p. 18; CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO 1961, p. 327.; PIETROGRANDE 1963, pp. 13-14; SARTORI 1965, p. 176; SARTORI 1983, pp. 667-668, nr. 25; LORENZONI 1984, p. 227; ROSSI 1995, p. 65-66; ZARAMELLA 1996, pp. 145-146; DEANGELIS 1997, p. 143; BACCHI 1999¹, p. 391; BACCHI 2000, p. 786; DEANGELIS 2001, p. 751; CANNARSI 2004, pp. 17-19

8.11 Monumento di Girolamo Negri

Agostino Zoppo (?)

Monumento di Girolamo Negri

Padova, chiesa di San Francesco, antisacrestia

1557-1559

Busto: stucco dipinto a finto bronzo (h 72 cm)

Monumento: pietra di Nanto (270 x 220 cm)

figg. 41, 115, 148

Epigrafe: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / HIERONYMO NIGRO VENET[O]
IVRISCONS[VLTO] / ET CANONICO PATAV[INO] PHILOSOPH[IA] ET
ELO/QVENTIA CLARISS[IMO] ROMAE A VIRIS PRINCIPIB[VS] PROPTER
SVMMAM SAPIENTIAM ET IN/TEGRITATEM MAXIM[AM] ORNAMENTIS
AVCTO / FRANC[ISCVS] FR[ATER] ET FELICITA SOR[OR] MOSTISS[IMI]
P[ONENDVM] C[VRARVNT] / VIXIT ANN[OS] LXV OBIIT VII K[A]L[ENDAS]
XBR[IIS] MDLVII

Murata sulla parete settentrionale dell'antisacrestia, l'edicola (fig. 41) è inquadrata da due robuste erme di satiro poste di profilo. Un motivo a 'cane corrente' attraversa la cornice della base mentre la luce a profilo rettangolare è percorsa da una doppia treccia. Il busto di Girolamo Negri poggia su uno zoccolo modanato che sormonta la targa con l'epigrafe, profilata da cartocci e volute di foglie d'acanto. La trabeazione dorica sostiene un frontone triangolare, nel cui timpano è agganciato lo scudo gentilizio.

Un confronto col monumento Robortello nel chiostro del noviziato al Santo (fig. 43; scheda 8.19), posteriore di un decennio e dipendente dall'opera in esame, basterà a dimostrare che l'edicola Negri deve aver patito non pochi rimaneggiamenti. La nicchia in muratura appare frutto di un intervento successivo ed è probabile che il busto fosse in origine ospitato all'interno di un catino in pietra di Nanto, come avviene per il monumento del chiostro antoniano. Lo stilobate intonacato che sorregge l'opera è a sua volta non pertinente e sostituisce con ogni probabilità uno zoccolo lapideo, sul quale doveva trovarsi la targa con l'epigrafe, oggi collocata più sopra. Il busto ha sua volta subito la perdita del piedistallo e poggia ora direttamente sulla terminazione.

Le manomissioni si legano forse al trasferimento dell'edicola dalla navata all'antisacrestia. SALOMONI (1701) vedeva già l'opera "in atrio sacrarii" ma la testimonianza di SCARDEONE (1559), che registra il monumento a soli due anni dalla morte di Girolamo Negri, dà un'idea almeno sommaria dell'ubicazione primigenia. L'epigrafe del canonico è infatti tra le prime riportate dall'erudito

all'interno della chiesa, subito dopo quella trecentesca di Vettor Dolce, all'epoca incassata a pavimento presso la parete meridionale. La memoria Negri viene citata da Scardeone poche righe prima dell'epitaffio Roccabonella e di quelli composti da Pietro Bembo in memoria di Cristoforo Longolio e di Leonico Tomeo, ricordati già da Marcantonio MICHIEL ([ed. 1800], pp. 12-14) nel secondo quarto del Cinquecento presso la testata della navata destra. La medesima situazione è registrata alla metà del secolo successivo da TOMASINI (1649), che percorre però la navata minore in senso inverso, partendo dal capocroce. Le fonti assicurano quindi che, contrariamente a quanto suppone CARRINGTON (1996, p. 266), il monumento Negri non sorgesse *ab origine* nell'odierna cappella feriale: l'opera vi fu traslata da una delle prime campate della navata destra solo lungo la seconda metà del Seicento.

Girolamo Negri, giurista e canonico del duomo di Padova, è rimasto a margine degli studi moderni. Disponiamo tuttavia di un esteso profilo biografico latino redatto da Vincenzo Alessandro COSTANZI (1767), che pubblicò l'epistolario dell'ecclesiastico congiuntamente alle lettere di Iacopo Sadoletto: da questa vita settecentesca, come già fecero DONDI DALL'OROLOGIO (1805, pp. 134-135) e FERRETTO² (V, cc. 170-171), attingiamo a piene mani. Nato a Venezia nel 1492, Girolamo si formò nell'Ateneo patavino, seguendo le lezioni di Pietro Pomponazzi, a quel tempo docente a Padova, in compagnia di figure quali Gasparo Contarini e Lazzaro Bonamico, che avrebbero più tardi incrociato nuovamente la strada del Negri. Non è stato tuttavia possibile rinvenire il suo nome negli *Acta graduum* della città universitaria e, come ha notato PALMER (1983, p. 75), il futuro canonico è forse identificabile col Girolamo Negri che si diplomò allo Studio di Venezia nel 1512. L'Ateneo di Padova fu temporaneamente chiuso al tempo della guerra della Lega di Cambrai e da una lettera del Negri a Sadoletto si evince che la sua educazione filosofica si fosse compiuta proprio entro quell'anno. Gli studi giuridici di Girolamo si svolsero invece sotto Marco Mantova Benavides, più anziano di lui di soli tre anni, che sappiamo docente a Padova dal 1515 (TOMASI-ZENDRI 2007).

Negri divenne quindi segretario dei primi due membri di casa Cornaro insigniti del cappello da cardinale, portandosi a Roma. Il rapporto con la famiglia patrizia

si concluse nel 1533, quando Girolamo tornò in Veneto per accudire il padre malato. In una lettera di quell'anno a Giovanni Cornaro, Negri dice di aver assistito Marco e Francesco, i due fratelli porporati di Giovanni, per tre lustri. Durante il lungo soggiorno a Roma, il veneziano divenne amico di Colucci e del già citato Sadoletto: l'autore del *De Laocoontis statua* è in effetti uno dei protagonisti del suo epistolario, in parte già raccolto assieme alle orazioni e pubblicato postumo nel 1579 da Marco Mantova Benavides, a riprova del saldo legame col giurista (NEGRI 1579). Fra i suoi corrispondenti illustri andranno citati perlomeno Marcantonio Michiel, Paolo Ramusio, Bernardino Tomitano e Pietro Bembo. Quest'ultimo lodava il Negri per il suo epigramma in morte di Andrea Navagero (1529), che Bembo stesso si era curato di leggere a Padova, mentre ai comuni amici veneziani era stato letto da Michiel. Negri è peraltro autore di un epigramma in lode del monumento bembiano di Danese Cattaneo, poco noto ma prezioso per definire la cronologia dell'edicola del cardinale (scheda 8.6; COSTANZI 1767, p. XCIX).

Fra le epigrafi di Girolamo (cfr. SCARDEONE 1559, p. 296), va citata quella per il monumento di Andrea Riccio già in San Giovanni di Verdara ed oggi nel chiostro del noviziato al Santo (fig. 76). La paternità del testo è tramandata da MORELLI (in MICHIEL [ed. 1800], pp. 92-93, nota 3) sulla base di un manoscritto di Desiderio Dal Legname. La notizia appare di un certo interesse ai fini del nostro discorso, poiché ci permette di accostare Girolamo Negri, in una data precoce come il 1532, agli esecutori testamentari del Briosco: Alessandro Maggi da Bassano e Giovanni da Cavino, dei quali torneremo a parlare (cfr. RIGONI [1938] ed. 1970, pp. 230-231, doc. I). Sul finire del quarto decennio, Negri entrò infine a servizio di un terzo cardinale veneziano, Gasparo Contarini, seguendolo nel 1541 alla dieta di Ratisbona e pronunciando in suo onore, cinque anni più tardi, l'orazione funebre di fronte al Senato veneto.

L'ultimo decennio di vita del Negri si svolse a Vicenza, come vicario del vescovo Angelo Bragadin, e soprattutto a Padova, dove rivestì la medesima carica per Francesco Pisani e fu eletto canonico della cattedrale il 29 maggio 1545, a seguito della rinuncia di Francesco Pizzamano (DONDI DALL'OROLOGIO 1805, p. 133). È questo il periodo che più ci interessa e che in parte viene illuminato da

tre documenti su Bonamico, resi noti da PIOVAN (1988), ma finora mai messi in relazione al monumento in esame. Lazzaro, già compagno di studi del canonico all'inizio del secolo, divenne suo sodale in vecchiaia: Negri presenza persino al suo testamento e, morto il grecista, sarà testimone al pagamento di quanto restava della dote della vedova Caterina. Fra le orazioni composte dal Negri spiccano non a caso quelle in morte di Bonamico (1552) e di Mantova Benavides (1557), letta, quest'ultima, quando il giurista era gravemente ammalato. Sorte volle che nel volgere di pochi mesi fosse il Negri a morire, mentre Benavides gli sopravvisse di oltre due decenni. L'amicizia del veneziano coi due professori può risultare utile per ripensare l'attribuzione del busto in San Francesco Grande.

Veniamo quindi al monumento. In una polizza d'estimo (ASPd, Civico antico, Estimo 1518, b. 203, nr. 32), Girolamo si dichiara proprietario della “mittà di una casa posta alli Vignali”. Si tratta della contrada oggi nota come via Galilei, strada che collega via San Francesco alla basilica antoniana: il Negri fu quindi commemorato nel tempio più vicino alla sua residenza. Non è stato purtroppo possibile reperire documenti direttamente associabili al monumento, ma ho rinvenuto alcuni atti relativi all'eredità del canonico, rogati poco dopo la sua morte dai notai Gasparo Zanon e Rocco Dalla Sega. Se ne ricava anzitutto che i fratelli Francesco e Felicità, tramandati dall'epigrafe come committenti dell'edicola, furono nominati da Girolamo suoi eredi universali. Sia Dalla Sega (ASPd, Notarile, b. 4045, cc. 81r-82r) sia Zanon (ASPd, Notarile, b. 1512, cc. 409v-410r) non mancano poi di rinviare al testamento di Girolamo Negri, dettato il 22 novembre 1557, tre giorni prima di morire (cfr. l'epigrafe), allo stesso Zanon: sfortuna vuole, però, che l'atto non si conservi fra le buste pervenute di questo notaio (ASPd, Notarile, bb. 1489-1519), con la conseguente perdita di una fonte che avrebbe potuto illuminare l'origine dell'opera.

Dobbiamo per ora contentarci di porre il monumento fra il 1557 della morte di Girolamo ed il 1559 dalla pubblicazione di Scardeone, che leggeva l'epigrafe “sub aenea effigie” (figg. 115, 148), fissando il *terminus ante quem* anche per il busto. E se non possiamo escludere che il ritratto sia stato approntato vivente il canonico, va subito detto che sconsigliano una data di molto più antica tanto

l'aspetto del ritrattato, deceduto a sessantacinque anni, quanto, soprattutto, l'impaginazione della scultura, difficilmente concepibile senza il precedente del busto Bonamico di Cattaneo (fig. 38; 1552 circa, scheda 8.8).

Le fonti antiche menzionano l'opera senza porre il problema della sua paternità, affrontato per la prima volta da Luisa PIETROGRANDE (1963). La studiosa assegna l'effigie alla giovinezza di Francesco Segala, ipotesi accolta nei successivi studi sullo scultore, e si interroga in relazione al materiale dell'opera, indicato da BRANDOLESE (1795) e MOSCHINI (1817) come stucco dipinto a finto bronzo. SCARDEONE (1559), SALOMONI (1701), ROSSETTI (1780) e la stessa PIETROGRANDE (1963) ritengono viceversa che il ritratto sia realmente fuso nel nobile metallo, ma un esame ravvicinato dimostra la bontà della prima tesi citata: il busto è modellato in stuccoforte bronzato.

Ad oltre mezzo secolo dal pionieristico studio della Pietrogrande, questioni stilistiche ma anche di contesto, all'epoca non considerate, suggeriscono di ripensare l'attribuzione. Alcuni elementi sottolineati dalla studiosa medesima, come “lo sguardo fisso e assente” e “l'ampia, pesante barba rotonda non [...] ancora abbastanza mossa e pittoricamente penetrata dalla luce” portano a dubitare del nome di Segala. L'unico ritratto certo di questo maestro, posteriore di oltre un ventennio e collocato sul monumento Deciani ai Carmini (fig. 221; scheda 8.23), presenta infatti una fluida barba ondata, nonché un diverso taglio del busto, definito dal profilo tondeggiante della terminazione, comune anche ai quattro busti che vengono qui proposti a Segala (capitolo 5.5). L'effigie Deciani si distingue anche per una maggiore qualità nel modellato dei fasci muscolari del volto, fortemente caratterizzato, e per la definizione molto accurata, quasi lenticolare di alcuni particolari finemente cesellati, come la capigliatura e la barba ripartite in brevi ciocche ricurve.

Ci sono buone ragioni per ritenere che il busto del canonico ricada entro la documentata attività ritrattistica di Agostino Zoppo. L'irsuto volto del canonico, la superficie scabra della barba ripartita in pesanti ciocche intrise e lo sguardo di sottecchi sotto pesanti palpebre abbassate trovano ad esempio riscontro nella testa del *San Pietro* del Kusthistorisches Museum di Vienna (fig. 133), fatto salvo lo scarto dimensionale rispetto al bronzetto, riconosciuto da LEITHE-JASPER

(1975, pp. 122-124) fra le opere elencate nell'inventario dei beni di Agostino.

L'ampia sagoma pentagonale del busto, dal canto suo, rimanda al Salvioni Gallina di Minneapolis (fig. 112; scheda 10.6) ed in misura ancora maggiore al busto virile della National Gallery di Washington (fig. 125; scheda 10.12), già attribuito a Cattaneo (FABBRI BUTERA 1978). È pur vero che il risalto plastico del robone del canonico può far pensare alla maniera di Segala, ma non andranno trascurati alcuni indizi "contestuali" che contribuiscono ad avvicinare il ritratto allo Zoppo.

I documenti in nostro possesso registrano il Negri in stretto rapporto, negli ultimi anni di vita, con Marco Mantova Benavides, Lazzaro Bonamico, Alessandro Maggi ed il medaglista Giovanni da Cavino: con gli ultimi due, come si è visto, Girolamo ebbe probabilmente contatti fin dai primi anni Trenta. Preziosi sono i tre documenti più sopra ricordati, rinvenuti da PIOVAN (1988) nell'ambito delle sue ricerche su Bonamico. Il 6 febbraio 1552, Lazzaro lasciò a titolo di livello una bottega all'ancora misterioso orefice Agostino Mose, "eius amicissimo", in un atto che vede fra i testimoni il nostro canonico assieme al Maggi. Lo stesso giorno, Girolamo presenziò, questa volta assieme a Giovanni da Cavino, al testamento di Bonamico (ASPd, Notarile, Gasparo Villani, b. 4847, cc. 172r-174v). Morto il professore, il veneziano agì in qualità di procuratore di Alessandro Ferruzzi, nipote ed esecutore testamentario del grecista, nell'ambito della riscossione di quanto restava della dote di Caterina, vedova Bonamico, andando così ad affiancarsi proprio al Maggi, l'altro esecutore delle ultime volontà di Lazzaro (ASPd, Notarile, Gasparo Zanon, b. 1512, cc. 248r-249v). Rinviamo al capitolo 2.6.1 per un approfondimento di questi nessi, che mostrano quanto il canonico fosse calato nell'ambiente cui lo Zoppo doveva in larga parte la propria fortuna.

WARREN (2013) ha recentemente accostato l'opera a Vincenzo e Gian Girolamo Grandi, nel catalogo dei quali, tuttavia, il monumento fatica a trovare posto. È pur vero che il carattere bizzarro dell'edicola può far pensare alle licenze manieriste di un monumento come quello de Rossi del 1545, documentato dei due scultori (fig. 10; scheda 8.3). Le erme di satiro, coi baffi alla turca, evocano tuttavia il prigioniero scolpito dallo Zoppo sul fianco destro del coevo monumento

Contarini al Santo (fig. 108; scheda 8.9). L'invenzione del monumento Negri, inoltre, dipende da una celebre cornice architettonica, più volte impiegata nell'editoria marcoliniana (figg. 40-43; cfr. capitoli 1.3.1 e 2.6.1). È un ambito, quest'ultimo, che a Padova aveva ispirato i pittori impegnati nella Sala dei Giganti verso il 1540, ancora una volta sotto l'egida di Alessandro Maggi: la critica ha infatti già rilevato come, per gli artisti impiegati nel ciclo degli *Uomini illustri*, le xilografie de *Le Sorti* di Marcolini avessero rivestito una notevole importanza nel veicolare formule di chiara impronta 'romanista' (cfr. ora SACCOMANI 2009).

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 417; SCHRADER 1592, p. 21; TOMASINI 1649, p. 233, nr. 69; SALOMONI 1701, p. 340, nr. 85; COSTANZI 1767, pp. C-CI; ROSSETTI 1780, p. 171; BRANDOLESE 1795, p. 251; DONDI DALL'OROLOGIO 1805, p. 135; FERRETTO², V, cc. 170-171; MOSCHINI 1817, p. 110; PIETROGRANDE 1942-1954, pp. 118-120; SEMENZATO 1976, p. 144; FACCINI 1983, p. 158; BACCHI 2000, p. 786; BANZATO 2001, p. 318; WARREN 2013, p. 114

8.12 Monumento di Erazm Krethkowski

Agostino Zoppo (?)

Monumento di Erazm Krethkowski

Padova, Sant'Antonio

1558-1559

busto: bronzo

monumento: pietra di Nanto (larghezza 208,5 cm)

Figg. 116-117, 119, 121-122, 124

Epigrafe: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / ERASMO A KRETHKOW POLON[O]
PALATINID[I] BRZESTEN / CASTELLANO GNESNEN CAPITAN[O] PISDREN
ET CAET[ERA] QVI / ANN[O] AETAT[IS] SVAE QVINQVAG[INTA] OBIIT

PATAV[II] DIE MAII XVI / M D L VIII AMICI POSVERVNT / HIC TE CRETCOVI
MORS ET TVA FATA MANEBANT / CVM TERRAS OMNES ET CVM MARIA
OMNIA CIRVM / LVSTRARES NVLLO DEFESSVS MEMBRA LABORE / TE
RAPIDVS GANGES GELIDAEQ[VE] BORISTENSIS VNDAE / TE TAGVS ET
RHAENVVS TE RIPA BINOMINIS ISTRI / TE SEPTAGEMINI NOVERVNT OSTIA
NILI / NVNC CONCESSISTI MAGNVN VISVRVS OLYMPVM /
AETHEREASQ[VE] DOMOS VBI IMMISTVS INANES / ET CVRA ET SPES
HOMINVM LAMENTAQ[VE] RIDES (/ ET HOC DE CONSENSV NOBILIVM
DE / LANZAROTIS ET EX EORVM LIBERA/LITATE)

Murato sulla parete destra della cappella di San Stanislao, un tempo dedicata a San Bartolomeo, il monumento presenta una cartella a profilo mistilineo con due teste d'ariete (fig. 124). Al di sopra della cartella, uno zoccolo modanato, centrato dallo stemma gentilizio, sostiene il busto in bronzo di Erasmo Krethkowski (fig. 116). Il nobile polacco indossa un'armatura da parata decorata con girali fitomorfi e volge il capo alla propria destra, all'indirizzo dell'altare. Come rimarca KOWALCZYK (1988, pp. 44-46), l'assetto attuale della memoria si deve alla ridefinizione tardo ottocentesca del sacello di San Stanislao. Dopo il 1895 venne infatti rimossa la grande struttura architettonica del monumento (fig. 122), per liberare la parete, destinata ad una decorazione pittorica. Quattro anni più tardi, i padri del Santo, sentito il parere di Camillo Boito, approvavano una versione ridotta del sepolcro, che prevedeva il mantenimento di due soli elementi: la cartella ed il busto, adagiato su un piedistallo eseguito per l'occasione (figg. 116, 124). Sulla scorta della descrizione di GONZATI (1852-1853), che vedeva la tomba nella sua impaginazione originale, è stato possibile rinvenire la struttura cinquecentesca all'esterno della basilica, nel chiostro del Paradiso (KOWALCZYK 1988, pp. 46-49). Il monumento (fig. 122) consta di un alto zoccolo su cui poggiano due coppie di mensole scanalate con zampa leonina, fra le quali si inseriva la cartella con l'epitaffio. Il busto era ospitato entro un'edicola con nicchia a profilo centinato, sita nella parte apicale del monumento. L'azione degli agenti atmosferici sulla pietra di Nanto ha provocato lo sfaldamento della superficie litica, precludendo la lettura degli elementi

decorativi.

Erazm Krethkowski, secondo il profilo biografico di Halina KOWALSKA (1970), fu membro di una famiglia senatoriale e diplomatico del re polacco Sigismondo I Jagellone. Per il sovrano, il nobile svolse una missione diplomatica in Turchia nel 1538. Krethkowski fu anche al servizio di Sigismondo II Augusto, divenendo capitano di Pyzdry nel 1546 e legandosi agli umanisti della corte polacca. Non è chiaro, in mancanza per ora di documenti al riguardo, se la mirabolante serie di viaggi tramandati dall'epigrafe, dove si citano l'India, l'Europa orientale fino alla Russia, il Portogallo, la Germania e l'Egitto, sia da associare a spostamenti davvero compiuti dal nobile o se l'elenco non sia piuttosto imputabile ad uno slancio poetico dell'estensore del testo, teso a magnificare le doti di viaggiatore indefesso del defunto. Krethkowski si trovava per ragioni ignote a Padova nel 1558, accompagnato dal suo familiare Jerzy Rokitnicki, quando morì il 16 maggio all'età di cinquant'anni (cfr. l'epigrafe).

La vicenda del monumento inizia subito dopo. In base a documenti già noti a GONZATI (1852-1853) e pubblicati più di recente da SARTORI (1965; 1983), il 24 agosto 1558 Rokitnicki, che agiva per conto degli eredi Krethkowski, otteneva dai padri del Santo di poter innalzare il sepolcro nella cappella di San Bartolomeo, dietro l'elemosina di cento scudi in favore del convento, da depositare presso il Monte di Pietà (ASPd, Notarile, Antonio Saviolo, b. 4990, c. 205r). Il giorno stesso, Erazm venne sepolto nei chiostri antoniani (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 149, c. 13r; SARTORI 1983, p. 953, nr. 59). La concessione diede però vita ad una controversia, in quanto la famiglia Lanza, che fin dal Trecento vantava il patronato sulla cappella, non era stata interrogata al riguardo: il 9 dicembre 1558 veniva pertanto intimata la demolizione del deposito (ASPd, Archivi giudiziari civili, b. 143, c. 21v). Tale documento è prezioso per due ragioni. In primo luogo ci informa che l'opera fosse già ampiamente avviata a soli sette mesi dalla scomparsa di Krethkowski; inoltre, le carte tramandano il diretto coinvolgimento "quorundam scholasticorum forensium", cui il monito era espressamente indirizzato. L'interessamento degli universitari *legisti* polacchi è attestato anche dal successivo accomodamento, stipulato presso la sacrestia del Santo il 23

novembre 1559 (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio confessore, b. 178, fasc. Z, c. 25r-29r). L'incontro andò a buon fine, poiché nello stesso anno SCARDEONE (1559) registra l'epigrafe, offrendo il *terminus ante quem* per l'opera. La conciliazione prevedeva che i lavori al monumento potessero riprendere, previa l'aggiunta di un'iscrizione commemorativa della liberalità della famiglia Lantarotti, epigrafe tramandata anche da GONZATI (1852-1853) ma oggi perduta, poiché incisa sul dilavato zoccolo originale in pietra di Nanto. La famiglia padovana veniva in compenso esentata dal pagamento annuale ai padri del Santo di un legato di Maddalena Lantarotti. È da rimarcare che il deposito sia identificato nell'atto come “cuiusdam scolaris polloni”, espressione che dimostra una volta di più la percezione del sepolcro come pienamente legato al mondo dei *legisti* polacchi di Padova. La Nazione polacca venne fondata solo più tardi, nel 1592, ma risalgono a quel torno d'anni i primi fermenti organizzativi degli studenti di quel paese, poiché datano al 1556 l'Hospitium polonorum e l'Accademia Padovana dei Polacchi (WINDAKIEWICZ 1922).

Di ambito strettamente umanistico è poi l'epitaffio, composto dal poeta Jan Kochanowski (KOCHANOWSKI 1584; ULEWICZ 1961), che svolgeva a quel tempo il suo terzo soggiorno padovano. Significativa è ad esempio la chiosa “AMICI POSVERVNT”, che fa leva sul *topos* rinascimentale dell'amicizia (cfr. ora BOLZONI 2010, pp. 89-92). Possiamo infine ricordare l'alunnato padovano svolto dal poeta Kochanowski presso Francesco Robortello, il filologo udinese che dopo il 1567 venne onorato nei chiostri di Sant'Antonio con un monumento confrontabile con la memoria Krethkowski (fig. 43; scheda 8.19). Tutti questi elementi contribuiscono, malgrado la veste marziale del nobile, a connotare l'opera in senso umanistico.

Grazie ai documenti a disposizione, la cronologia e l'ambito di committenza non presentano interrogativi. Dubbi maggiori solleva invece la paternità dell'opera, ricondotta a Francesco Segala su base stilistica da SARTORI (1965), tramite un confronto col busto Michiel (figg. 154, 157; scheda 8.10). Più problematico ancora è il recente riferimento a Danese Cattaneo, proposto da KOWALCZYK (1990) e da Adrienne DeANGELIS (1997). Il ritratto non raggiunge la qualità del busto di Lazzaro Bonamico (scheda 8.8), sicuro del carrarese, e soprattutto si

differenza per ragioni più propriamente stilistiche: il pittoricismo della barba ondata di Bonamico (fig. 38) è inconciliabile con la matassa ruvida ed accidentata che cala sul petto del nobile polacco.

Esclusa dallo studio su Segala di Luisa PIETROGRANDE (1963), molto documentato ma già prodigo nell'attribuire busti allo scultore, la memoria Krethkowski presenta addentellati maggiori con le opere di Agostino Zoppo. La struttura architettonica originale del monumento Krethkowski (fig. 122) può richiamare il monumento di Tito Livio nel Palazzo della Ragione a Padova (fig. 76), eseguito certamente da Agostino nel 1547, per la presenza dell'alto zoccolo e per via della collocazione del busto nel coronamento, entro una piccola edicola con frontone triangolare. Più in dettaglio, è possibile mettere a paragone le cartelle dei due monumenti (figg. 123-124), accomunate da un profilo pressoché sovrapponibile. Lo stesso busto bronzeo presenta alcune peculiarità esecutive dello Zoppo. In particolare, la pesante calotta dei capelli intrisi e la superficie scabra della barba, dove l'intervento di rinettatura è quasi assente, richiamano le ruvide teste delle divinità fluviali del *Tevere* e del *Bacchiglione* sui plinti della memoria allo storico latino (figg. 118-119). La morfologia del volto del nobile può nondimeno richiamare la testa bronzea di Tito Livio (fig. 96), conservata al Muzeum Narodowe di Varsavia, nota già nell'Ottocento come opera padovana (BECKER 1890, pp. 14-18) e più di recente indagata da BODON (1988, pp. 90-91; ID. 1989, pp. 77-79; ID. 2005, pp. 131-132) e da Victoria J. AVERY (2007²). Il bronzo di Varsavia è concordemente ritenuto una libera interpretazione, eseguita dallo Zoppo entro il 1545 per Alessandro Maggi, di una perduta testa antica associata a Tito Livio. L'espressione trasognata del ritratto pseudo-antico, gli zigomi pronunciati e lo scarto laterale della testa permettono un confronto col busto Krethkowski.

Si potrà aggiungere che lo Zoppo ebbe per certo contatti con la Polonia, poiché alla morte dello scultore i commissari testamentari dovevano pagare 14 lire per il porto di due lettere venute da quel paese. Quanto alla perizia esecutiva dell'armatura del nobile, ci si potrà allacciare alla 'nota-crediti' dello scultore, che aveva da riscuotere 21 lire da un certo Enselmetto e da Giacomo Frigimelica “per haverli fatta una corazza, gambiere, bracciali et sopraveste da cavallo”

(ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 4v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 314, 317).

Documenti: ASPd, Notarile, Antonio Saviolo, b. 4990, c. 205r; ASPd, Archivi giudiziari civili, b. 143, c. 21v; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio confessore, b. 190, cc. 1v, 5r-6v, 8v; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio confessore, b. 178, fasc. Z, c. 25r-29r

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 404; KOCHANOWSKI 1584, p. 134; POLIDORO 1590, c. 59r; SCHRADER 1592, c. 10r; TOMASINI 1649, p. 259, n. 51; STAROWOLSKI 1655, p. 805-806; SALOMONI 1701, pp. 375-376, n. 96; ROSSETTI 1780, p. 48; BRANDOLESE 1795, p. 34; FERRETTO², III, c. 60; BIGONI 1816, pp. 95-96; MOSCHINI 1817, p. 18; GONZATI 1852-1853, II, pp. 192-193, n. CXLIX; PRZEZDZIECKI 1853, p. 24; PRZYBOROWSKI 1857, pp. 20-22; KRASZEWSKI 1866, pp. 171-172; SELVATICO 1869, p. 63; WINDAKIEWICZ 1886, p. 518; SOKOLOWSKI 1907, pp. CCLIII-CCLV; ULEWICZ 1961; SARTORI 1965; KOWALCZYK 1966, pp. 316-317; Id. 1967, pp. 80-81; Id. 1981, p. 136; SARTORI 1983, pp. 572, nn. 6-11; LORENZONI 1984, pp. 222-223; KOWALCZYK 1988; Id. 1990; DEANGELIS 1997, pp. 142-144; BACCHI 1999¹, p. 391; Id. 2000, p. 787; BANZATO 2001, p. 318

8.13 Monumento di Antonio Berardi

Scultore fiorentino

Monumento di Antonio Berardi

Padova, San Francesco Grande

1558-1559

Pietra di Nanto

Figg. 44-45

Epigrafe: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / ANTONIO BERARDO IO[HANNIS]
F[ILIO] / FLORENTINO GENERE CLARO / CVIVS ACTA VITA PRVDENTIAE /

FORTITVDINIS PROBITATIS / TESTIMONIVM DEDIT / LAVR[ENTIVS]
FR[ATER] MOER[ENS] FR[ATR]I OPT[IMI] P[ONENDVM] C[VRAVIT] / VIX[IT]
AN[NOS] LVI OB[IIT] SEX ID[VS] MART[IIS] / MDLVIII AB INC[ARNATIONE]

Sulla controfacciata della chiesa dei minori osservanti di Padova, sopra la porta settentrionale del tempo, si staglia il sarcofago di Antonio Berardi (fig. 44). La sua esecuzione può essere circoscritta con estrema precisione dal momento che, a solo un anno dalla morte del dedicatario (8 marzo 1558, cfr. l'epigrafe), Berardino SCARDEONE (1559) aveva modo di pubblicare l'epitaffio. La cassa è sorretta da due modiglioni scanalati, tra i quali è intagliato lo stemma gentilizio compreso da volute e coronato di una valva di conchiglia stilizzata. La targa, profilata da cartocci, si trova in corrispondenza del coperchio, definito da un semplice arco. Trofei guerreschi rimandano alle imprese militari del defunto mentre il giglio che corona l'avello contribuisce, assieme alle nitide modanature ed alla foggia dei cartigli, a definire il carattere fiorentino e 'fuori contesto' dell'opera.

Il sepolcro è stato ignorato sia dalle prime guide padovane sia dalla critica novecentesca, al punto da non figurare neppure nell'*excursus* sull'arredo scultoreo della chiesa francescana, a firma di FACCINI (1983). L'epitaffio ha attirato l'attenzione dei soli epigrafisti, senza che però venisse precisata l'identità del defunto. Gianmaria MAZZUCHELLI (1753-1763, II.2, p. 910) invitava anzi a distinguere il Berardi sepolto a Padova dal personaggio di identico nome che Antonio BRUCIOLI (1529) inserì fra gli interlocutori del quarto libro dei *Dialogi*: al contrario, ci troviamo di fronte ad un unico ed ancora poco noto comprimario del fuoriscitismo repubblicano fiorentino.

Antonio Berardi nacque a Firenze nel 1502, nel palazzo di famiglia all'angolo fra le attuali via del Parione e via della Vigna Nuova (CIABANI 1992, IV, p. 742). Nel dialogo di BRUCIOLI (1529, cc. 71r, 78v), è chiamato a chiedere delucidazioni all'amico Luigi Alamanni attorno ad argomenti di filosofia naturale, non essendo "anchora molto penetrato ne gli studi". A dar retta alla fonte letteraria, se ne evince che Berardi era da poco tornato in patria assieme allo stesso Alamanni. Quest'ultimo riparlò effettivamente in Francia dopo la scoperta della congiura

ordita nel 1522 contro il cardinal Giulio, futuro Clemente VII, ed ebbe modo di rincasare a Firenze solo alla caduta dei Medici nel 1527. Sappiamo invece da VARCHI ([1527-1538] ed. 1858-1859, p. 27) che Antonio Berardi, detto l'Imbarazza, fu tra i “giovani non meno nobili che animosi” che da subito aderirono all'ultima repubblica fiorentina. Al momento della restaurazione del potere mediceo nel 1530, ad Antonio Berardi fu pertanto comminato il confino ad Ancona (*Ibid.*, p. 321).

Iniziò allora per Berardi una serie di peregrinazioni difficili da precisare, poiché allo stato attuale degli studi la geografia del suo esilio è tutta da chiarire. Antonio faceva parte della compagine popolare dei fuoriusciti repubblicani, ben distinta dalla fazione degli ottimati, e come tale prese parte ad alcune ambascerie nel biennio 1534-1535. Lo troviamo a Roma per persuadere il cardinale Ippolito de' Medici a farsi rappresentante degli esuli fiorentini, ed ancora a Barcellona e a Napoli, per perorare le ragioni dei repubblicani presso Carlo V (SIMONCELLI 2004, pp. 288-290). Il suo duplice ruolo di ambasciatore e di uomo d'armi è confermato, oltre che dai trofei militari intagliati sulla tomba, da un sonetto del VARCHI (1555, p. 117), che andrà evidentemente datato a prima del 1543, anno della riappacificazione del letterato con Cosimo I: il poeta loda Berardi, che con “hor ferro et hor consiglio” cercava di “rendere all'Arno il prisco onore”.

Come militare, Berardi compare nel 1536 al seguito di Piero di Filippo Strozzi, nelle operazioni condotte nell'Aretino: nel borgo di Sestino, Antonio colpì al volto con una coltellata un uomo del posto (VARCHI [1527-1538] ed. 1858-1859 p. 434). Del suo temperamento focoso troviamo riscontro anche nelle parole del contemporaneo Giorgio Dati, secondo il quale “Antonio Berardi ha cervello poco civile e abborrisce il consiglio” (citato in SIMONCELLI 1990, p. 46, nota 35).

Le sue tracce si perdono negli anni successivi: lo ritroviamo nella scorta del 'Bruto toscano' Lorenzino de' Medici a Venezia nel 1546, ma per breve tempo, poiché subito dopo Antonio avrebbe lasciato la Laguna per Bologna (*Ibid.*, p. 57, nota 36). Non conosciamo invece la data del suo approdo a Padova, né le ragioni che spinsero Berardi a trascorrere gli ultimi anni di esilio nella città universitaria. Certo è che il territorio della Serenissima era ormai l'“unico spazio

possibile, non pericoloso né umiliante, per gli sconfitti di Montemurlo” (BAIOCCHI-ALBONICO 1994, p. 221). Le vicende dei fuoriusciti e più in generale della comunità fiorentina di Padova sono più difficili da dipanare dopo il decennio 1540, sul quale si sono giustamente concentrate le attenzioni degli studi storici e letterari per la compresenza in città, a quel tempo, degli Strozzi, di Benedetto Varchi e di Luca Martini, solo per citare alcuni nomi di spicco (cfr. almeno VIANELLO 1988, pp. 17-46). In ogni modo, va ricordato che nel 1557 era stato sepolto nei chiostri antoniani Agnolo Borghini (SCARDEONE 1559, p. 413), il cui modesto sarcofago, che per ragioni qualitative rimane a margine di questo studio, può comunque costituire un precedente tipologico per l'avello Berardi.

Gli elementi figurativi della tomba in San Francesco Grande si riducono ai due soli mascheroni grotteschi (fig. 45), al di sotto della trabeazione della porta: troppo poco per proporre un'attribuzione su base stilistica del monumento. In ogni modo, le nitide modanature, il disegno della cassa e la fattura dello scudo gentilizio garantiscono l'esecuzione da parte di un maestro di cultura fiorentina, malgrado l'impiego della locale pietra di Nanto. L'epigrafe tramanda come committente il fratello di Antonio, Lorenzo, che VARCHI ([1527-1538] ed. 1858-1859, p. 142) ricorda fra i magistrati della repubblica soderiniana. L'opera, di buona fattura, ci interessa anche perché avvia, nel 1558-1559, la 'nazionalizzazione' della controfacciata della chiesa osservante di Padova: l'altra porta laterale del tempio, quella meridionale, ospiterà dopo il 1562 il monumento del letterato e diplomatico fiorentino Bartolomeo Cavalcanti (fig. 48; scheda 8.15). I due sepolcri, orgogliosamente connotati dal giglio 'bottonato' e da scelte formali inedite per il contesto padovano, commemorano due esuli repubblicani fiorentini: un dato di non poco interesse, ma fin qui ignorato, sulle presenze dei fuoriusciti toscani nei domini della Serenissima. Assieme alla Lione dei mercanti ed alla Roma dei cardinali Gaddi, Ridolfi e Salviati, il Veneto era infatti l'altro polo di riferimento per i ribelli antimedicei e filofrancesi (cfr. almeno SIMONCELLI 1995; ID. 2006²). A queste date, la stagione del fuoriuscitismo era però al suo tramonto, nel crepuscolo avviato dalla caduta di Siena (1555) e chiuso dalla pace di Cateau-Cambrésis (1559), che sanciva in modo definitivo la supremazia spagnola in Italia e consacrava l'assetto del Granducato di

Toscana.

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 416; SCHRADER 1592, c. 20r; TOMASINI 1649, p. 299, nr. 49; SALOMONI 1701, pp. 335-336, nr. 65

8.14 Monumento di Giuseppe Pino

Scultore padovano (Francesco Segala?)

Monumento di Giuseppe Pino

Padova, chiesa di San Massimo

post 1560

Pietra di Nanto

Figg. 181, 183

Epigrafe: (IOSEPHVS PI)NVS VENETVS OPTIMAE INDOLIS / ADOLESCENS
LATINIS GRAECISQVE LITE/RIS APPRIME ERVDITVS QVI DISSERENDI /
FACVLTATEM PLENO GRADV INGRESSVS / MIRA INGENII FAELICITATE
BREVITER EDIDI/CIT VIRGINITATIS DOTE ADHVC INSIGNIS /
PRAEMATVRA MORTE PRAEREPTVS QVIESCIT / IN HAC VRNA QVAM
MOESTISSIMVS PATER AN/TONIVS PINVS DOLORIS IMPATIENTISS[IMVS]
AD / MOERORIS SVI SOLATIVM POSVIT NOVIS/SIMO IVDITII DIE
SVRRECTVRVS / VIX[IT] AN[NOS] XIX MEN[SES] VIII DIES XXVIII / OBIIT X
K[A]L[ENDAS] OCTOB[RIS] MDLX

Nel secondo dopoguerra, il monumento fu trasferito dalla cappella di sinistra a quella di destra del piccolo tempio padovano (CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO 1961). A seguito del funesto bombardamento del marzo 1944, l'opera ci è pervenuta in stato frammentario e si compone ora della sola epigrafe, inquadrata da due coppie di volute affrontate, e dal ritratto *demi-gisant* del defunto (fig. 181), grande all'incirca i due terzi del naturale. Il suo volto (fig. 183)

è sfigurato dalla perdita del naso e di parte dell'arcata sopraccigliare; la mano destra, inoltre, è mutila di due dita e lacune interessano anche il polso sinistro, nonché l'anca e la coscia destra. La struttura originale della tomba non è attestata da fonti a me note, ma è lecito immaginare che l'epigrafe si trovasse nella parte inferiore della tomba e che il tutto fosse inquadrato da una struttura architettonica ad edicola.

La cronologia posteriore al 22 settembre 1560 è garantita dalla data di morte del giovane veneziano Giuseppe Pino, che s'era recato a Padova per intraprendere gli studi presso l'università artista. SCARDEONE (1559) non fece in tempo a trascrivere l'epigrafe, il cui testo non figura neppure in SCHRADER (1592), che svolse il suo secondo soggiorno italiano, visitando anche Padova, nel 1567. In ogni modo, non pare necessario posticipare l'opera a dopo quest'anno, dal momento che l'erudito tedesco non riporta alcuna iscrizione per la chiesa di San Massimo e potrebbe dunque aver tralasciato di menzionare il tempietto.

La posa del defunto semi-sdraiato che s'erge sul gomito vanta svariati precedenti extra-padovani lungo i tre decenni precedenti. Si devono accantonare però i depositi per uomini d'arme, come il sepolcro Ramazzotti di Alfonso Lombardi nella chiesa bolognese di San Michele in Bosco (1530-1533), il monumento Rossi di Bartolomeo Spani alla Steccata di Parma (1535 circa) o la tomba Nari intagliata da Bartolomeo Ammannati per l'Annunziata di Firenze (1540-1542); ovvero, avvicinandoci un poco all'area veneta, il monumento di Orazio Brancadoro nel duomo di Fano (*post* 1540) e non pochi monumenti veronesi e sanmicheliani, ancora più prossimi per la collocazione geografica al caso in esame, quali il sepolcro di Francesco Sambonifacio in Santa Maria della Scala (*post* 1552), dove il militare è destato da un angelo dipinto, o quello dei conti Bevilaqua in Santa Teuteria (1557 circa). Più vicini, da un punto di vista tipologico, sono forse quei monumenti nei quali è l'uomo di chiesa a presentarsi steso sul fianco, secondo modi che derivano dalle tombe di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo a Roma. In alcuni casi, infatti, il defunto può poggiare il braccio su una pila di libri come nell'opera padovana. Possiamo citare a questo proposito la tomba di Angelo da Arezzo nella chiesa aretina di San Pier Piccolo di Montorsoli (*post* 1522) oppure, per rientrare nei confini della

Serenissima, il sanmicheliano sepolcro del vescovo Averoldi in Santa Maria della Ghiara a Verona (1537). Resta difficile, però, trovare un vero precedente tipologico nella città universitaria e le opere che si sono appena elencate commemorano militari o ecclesiastici, mentre il monumento di Giuseppe Pino si cala più propriamente nel mondo degli scolari. Il giovane, peraltro, è raffigurato perfettamente desto. Sui sei tomi non è riportata alcuna iscrizione, ma i codici vanno associati agli studi di retorica che il defunto voleva intraprendere: l'epigrafe ricorda il diciannovenne come "latinis graecisque litteris apprime eruditus".

La giovanissima età può spiegare la latitanza del dedicatario da fonti universitarie quali gli *Acta graduum*. Nella scarsa bibliografia sulla chiesa e sul monumento, pertanto, il problema dell'identità di Giuseppe Pino viene sempre eluso. Conviene allora volgerci ad una pista documentaria battuta da PUPPI (1992), nell'ambito di una riflessione sull'origine del pittore e trattatista Paolo Pino. Lo studioso si interrogava sulla possibile parentela dell'artista col Giuseppe sepolto in San Massimo, anche alla luce dei contatti di Paolo con la parte più colta della città universitaria ed in particolare con Alvise Cornaro e Marco Mantova Benavides, nonché col collega artista Agostino Zoppo e con la famiglia Urbino, per la quale il pittore eseguì nel 1565 la pala sull'altare in San Francesco Grande. Il problema della relazione tra lo scolaro e Paolo sembra destinato a rimanere per ora irrisolto; appare comunque del tutto credibile la proposta di identificare il padre del nostro studente nell'Antonio Pino che viveva in Santa Fosca a Venezia. Quest'ultimo, secondo uno schema tipico della *lamentatio de acerba filii sui morte*, dichiara nell'iscrizione d'aver commissionato il sepolcro per placare il proprio dolore. I Pino erano una famiglia cittadina veneziana, registrata anche nel repertorio di TASSINI (XI, c. 1667).

A discapito dell'origine lagunare di committente e dedicatario, l'esecuzione del monumento non può essere localizzata a Venezia, anche per l'impiego della pietra di Nanto, e va ricondotta ad un'officina padovana. L'assenza di documenti e lo stato conservativo frammentario devono indurre alla prudenza nel giudicare l'opera. In ogni modo, è suggestivo il nome di Francesco Segala (figg. 183-184) proposto nell'opuscolo sulla chiesa a cura di GUZZON (2001). La grande epigrafe

inquadrata da volute può trovare riscontro nel basamento del più tardo sepolcro di Tiberio Deciani ai Carmini (scheda 8.23), mentre le proporzioni sinuose e sfilate del giovane scolaro lasciano pensare ad una delle prime opere datate dello scultore, e cioè il *Battista* sul fonte della basilica marciana a Venezia (figg. 181-182). Malgrado le lacune di cui si è detto, il ritratto si impone per la buona qualità esecutiva, che da sola basta ad escludere i nomi dei più modesti Antonio Gallina, autore nel 1564 della lastra con *San Prosdocimo* nel sacello dei martiri in Santa Giustina, o di Marcantonio de Surdis, che come maestro autonomo è documentato dal 1562 e che a sua volta fu ampiamente attivo nel tempio dei Cassinesi. Per altro verso, sembra da scartare anche il nome dello Zoppo, che pare non aver mai raggiunto le forme eleganti ed allungate di questa scultura. In forma dubitativa, si può accostare l'effigie agli esordi di Segala, che abbracciò da subito il registro 'grazioso' di Cattaneo e che anche grazie al favore di Alvise Cornaro si pose presto all'attenzione dei committenti lagunari, nel già citato *Battista* e nel busto di Girolamo Michiel al Santo, del 1558-1559 (figg. 154-157; scheda 8.10). Il sepolcro Pino potrebbe pertanto essere una delle opere che “in questa città continuamente se vedono”, cui Segala alludeva di fronte ai padri del Santo nel 1565 (ASPd, Notarile, b. 1458, c. 138v).

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 199, nr. 3; SALOMONI 1701, p. 288, nr. 8; BRANDOLESE 1795, p. 232; MOSCHINI 1817, p. 149; SELVATICO 1869, p. 193; CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO 1961, p. 223; PUPPI 1992 p. 14; DAL POZZOLO 2001¹, p. 179; GUZZON 2001; FOLADORE 2012², pp. 186, 190, 192, 212-215

8.15 Monumento di Bartolomeo Cavalcanti

Danese Cattaneo e lapicida veneto (?)

Monumento di Bartolomeo Cavalcanti

Padova, San Francesco Grande

post 1562

Busto: marmo

Monumento: pietra di Custoza

Figg. 47-49, 52

Epigrafe: BARTHOLOMAEO CAVALCANTI PATR[ITIO] FLOR[ENTINO] / QVI
OPTIMARVM ARTIVM EGREGIA COGNITIONE INSTRVCT[IONE] / CONSILIO
ET ELOQVENTIA MAXIMIS IN REB[VS] PRECLARAM OPERA[M] / PAVLO III
P[ONTEFICE] M[AXIMO] HENRICO II FRANCOR[VM] REGI ET OCTAVIO
FARNESIO / PARMAE PLACENTIAQ[VE] DVCI VARIIS BELLIS PACISQ[VE]
TEMPORIBVS / NAVAVIT SINGVLARIBVSQ[VE] AB IIS HONORIB[VS]
ORNAT[VM] FVIT AC DEMVM / PATAVIVM SECEDENS CV[M] MORBO
SENIOQ[VE] AFFECTVS INGENII TAMEM / MONVMENTA LITERIS
MANDARET MAGNO BONOR[VM] OMNIV[M] DOLORE / QVI ILLIVS
DOCTRINAM ANIMIQ[VE] MAGNITVDINEM AMIRABANTVR / E VITA
DECESSIT / IOANNES CAVALCANTES PATRI OPTIMO MOERENS
POS[VIT] / VIX[IT] ANN[OS] LIX M[ENSES] X D[IES] XXV OBIIT V ID[VS]
DEC[EMBRIS] MDLXII

Il monumento sorge sulla controfacciata della chiesa e sovrasta l'accesso meridionale al tempio. Sostenuta da modiglioni fogliati e dalla cornice della porta, la cassa a parallelepipedo reca sul fronte la targa con l'epigrafe, cui si affiancano due stemmi della famiglia Cavalcanti (campo dello scudo d'argento, seminato di crocette ricrociate di rosso; CROLLALANZA 1886-1890, I, p. 266). I blasoni si riferiscono a Mainardo e a Ginevra, membri di due diversi rami del casato fiorentino dalla cui unione nacque Bartolomeo Cavalcanti, dedicatario del sepolcro. Il sarcofago è issato al di sopra della cassa ed è chiuso da un coperchio catenario che si spezza nel tratto mediano. Qui si inserisce la base del busto, ospitato in una specchiatura quadrangolare compresa da volute affrontate che montano dalla cassa. Il giglio di Firenze corona l'opera.

Al pari dell'altro monumento fiorentino della chiesa, murato in posizione speculare sopra la porta settentrionale (fig. 44; scheda 8.13), la memoria

Cavalcanti ha suscitato scarso interesse negli studi, malgrado il disegno romano e 'fuori contesto' del sarcofago, il cui michelangiolismo non era sfuggito alle guide padovane (BRANDOLESE 1795; SELVATICO 1869). FACCINI (1983) cita fugacemente l'opera fra le sculture del tempio osservante mentre il busto (fig. 49) è stato esaminato dal solo Francesco CESSI (1963). Lo studioso riferisce il ritratto marmoreo ad un "anonimo scultore di formazione toscana", giudicato autore, credo a torto, anche di un busto conservato all'Ermitage, con iscrizione spuria di Pietro Aretino. La scultura russa, per la quale si veda ora ANDROSOV (2008, pp. 142-143, cat. 165), presenta affinità solo generiche con l'effigie Cavalcanti, riconducibili alla sostanziale contemporaneità ed alla comune origine veneta. Difficile, inoltre, cogliere i nessi fugacemente istituiti da WARREN (2013) col catalogo di Vincenzo e Gian Girolamo Grandi. La biografia del defunto ci aiuta dal canto suo a comprendere le ragioni del marcato romanismo dell'avello e ad evidenziare il rimando ad uno specifico precedente buonarrotiano.

Bartolomeo Cavalcanti è noto agli storici per esser stato tra i fiorentini che scelsero, in odio al governo mediceo, la via dell'esilio volontario: le alterne fortune del letterato si collocano pertanto nel grande quadro del fuoriscitismo repubblicano di Firenze, rischiarato in tempi recenti soprattutto dalle indagini di Paolo Simoncelli (cfr. almeno SIMONCELLI 2004; 2006¹). Negli studi letterari il suo nome è invece legato alla *Retorica* (CAVALCANTI 1559) ed ai *Trattati ovvero discorsi sopra gli ottimi reggimenti delle repubbliche antiche e moderne*, pubblicati postumi, come vedremo, da Francesco Sansovino (CAVALCANTI 1571). Per ricostruire le vicende di Bartolomeo possiamo avvalerci degli esaustivi profili di MUTINI (1979), di BAIOCCHI-ALBONICO (1993, pp. 221-231) e, soprattutto, di Christina ROAF, in apertura all'edizione delle *Lettere* raccolte dalla studiosa (CAVALCANTI [1526-1561] ed. 1967, pp. XIII-LXXXVII). Assai recente è invece l'attribuzione a Cavalcanti di un'*Orazione alli fuoriusciti di Fiorenza e altri cittadini amatori della libertà*, composta nel 1556, quando il sogno repubblicano fiorentino era ormai tramontato; per quel testo e per un aggiornamento bibliografico sull'autore si rinvia a CAMPITELLI (2011).

Il percorso di Cavalcanti è stato paragonato a quello di Donato Giannotti, anche

per “un fallimento politico che ci appare [...] malinconicamente inevitabile” (BAIOCCHI-ALBONICO 1993, p. 221). Nato il 14 gennaio 1503 da una famiglia di ottimati, il patrizio si formò nell'ambito degli Orti Oricellari, dove incontrò Pier Vettori, riferimento costante per Cavalcanti, e Machiavelli, cui sono indirizzate le prime lettere dell'epistolario. Il giovane partecipò nel 1527 alla revisione giuntina del *Decameron* (CAMPITELLI 2011, p. 257), fra gli altri con lo stesso Vettori e con Benedetto Varchi. Quei mesi furono decisivi per Bartolomeo, che abbracciò la causa repubblicana, destinata a divenire il motivo ispiratore di un'intera esistenza. Impegnato come oratore della milizia, le sue allocuzioni sono “un tipico esempio di letteratura classico-repubblicana del Cinquecento” nel quale “i modelli e i valori sono quelli dell'oratoria e della storiografia greche e latine, sentiti [...] come perfettamente applicabili alla situazione storica e sociale di una città-repubblica contemporanea quale Firenze” (BAIOCCHI-ALBONICO 1994, pp. 222-223). Per il governo repubblicano, Cavalcanti condusse missioni diplomatiche a Roma, in Francia ed a Napoli (ROAF in CAVALCANTI [1526-1561] ed. 1967, pp. XVIII-XXIV).

Malgrado il ruolo ricoperto nell'ultima repubblica di Firenze, e nonostante i contrasti con Francesco Guicciardini (*Ibid.*, p. XXVI), Cavalcanti non venne esiliato nel 1530, ma scelse autonomamente di abbandonare la città nel 1537, nei mesi agitati che seguirono il tirannicidio di Alessandro Medici per mano del 'Bruto toscano' Lorenzino (cfr. DALL'AGLIO 2011). L'oratore si recò dapprima a Roma al seguito del cardinal Salviati e quindi in Francia, presso il cardinal Tournon, per raccogliere aiuti a sostegno delle iniziative militari antimediccee di Filippo Strozzi. I ribelli toscani furono però sbaragliati a Montemurlo il 1 agosto 1537 (SIMONCELLI 2004, p. 301).

Subito dopo, Cavalcanti passò al servizio di Ercole II a Ferrara, alla cui corte rimase per un decennio. Vi fu introdotto da Ippolito d'Este, altro porporato amico degli esuli e della corona di Francia, che lo spronò a comporre la *Retorica*, per la quale Cavalcanti si giovò dei consigli di Vettori. Impiegato come diplomatico, il letterato si recò anche a Venezia che, assieme alla Lione dei mercanti fiorentini ed alla Roma dei banchieri e dei cardinali Gaddi, Salviati e Ridolfi, era una delle capitali del fuoriscitismo. In Laguna, gli avversari dei Medici erano

capeggiati da Jacopo Nardi e si radunavano spesso attorno a Pietro Aretino (Id. 1995; 2006²). La stagione estense si concluse nel 1548 col passaggio di Bartolomeo al servizio dei Farnese a Roma, in un primo tempo presso lo stesso papa Paolo III e quindi presso Ottavio ed Alessandro, impegnati nei tentativi di riavere Parma e di acquisire Piacenza.

La lotta antimedicea fu tragicamente riabbracciata quando, nel 1552, Siena si ribellò al controllo imperiale. Ancora una volta per conto di Ippolito d'Este, Cavalcanti operò nella città-repubblica fino ai giorni che precedettero la capitolazione, nell'aprile 1555. Perduta per sempre la possibilità di rimpatriare, il letterato riuscì a raggiungere Roma in tempo utile per avere salva la vita. In quel torno d'anni, la bussola diplomatica dei Farnese si stava però spostando sempre più verso la Spagna che, col trattato di Cateau-Cambrésis del 1559, sancì il proprio dominio sulla penisola italiana: per un diplomatico filofrancese, antimediceo ed antimperiale qual era sempre stato Cavalcanti non poteva che profilarsi una mesta uscita di scena. Dal giugno 1559, quale autentico sopravvissuto, Bartolomeo si ritirò a Padova e riuscì finalmente a dare alle stampe la *Retorica*, fra le difficoltà economiche dovute al mancato versamento della pensione promessa da Ottavio Farnese. Il letterato morì nella città universitaria il 9 dicembre 1562 (cfr. l'epigrafe).

Ad aggravare le ristrettezze degli ultimi anni furono anche le spese per il riscatto del figlio Giovanni, rimasto a Firenze ed incarcerato da Cosimo I con l'accusa di aver preso parte alla congiura di Pandolfo Pucci. Sarà proprio Giovanni a commissionare il monumento, collocato nella medesima chiesa padovana dove da poco era stato sepolto un altro fuoriuscito, Antonio Berardi (fig. 44; scheda 8.13). Non è agevole mettere a fuoco la ragione del trasferimento di Cavalcanti a Padova. Come sottolineano BAIOCCHI-ALBONICO (1994, p. 221), il territorio della Serenissima era ormai l'"unico spazio possibile, non pericoloso né umiliante, per gli sconfitti di Montemurlo". I contatti del letterato coi circoli padovani risalgono almeno al 1540, quando Bartolomeo si recò in visita alle librerie veneziane con Lazzaro Bonamico (ROAF in CAVALCANTI [1526-1561] ed. 1967, p. XXXVI). A quel tempo, la città universitaria doveva attirare l'attenzione degli esuli fiorentini per la presenza di Benedetto Varchi

(1540-1541), che non si era ancora riappacificato con Cosimo I ed era al servizio degli Strozzi, a loro volta presenti a Padova. Varchi era membro dell'Accademia degli Infiammati assieme allo stesso Bonamico ed a Bernardino Tomitano, che non mancò di ricordare Cavalcanti fra i massimi oratori del suo tempo (DANIELE 1989, pp. 2, 41). Non si può prescindere infine da un altro 'Infiammato' come Sperone Speroni, il maestro di Tomitano con cui Cavalcanti fu sicuramente in rapporto, anche se non può essere attribuito a Bartolomeo il *Giudizio sulla Canace* speroniana (ROAF in CAVALCANTI [1526-1561] ed. 1967, p. XIV, nota 3). Fra sesto e settimo decennio del Cinquecento, quando Cavalcanti si trasferì in città, le sorti della comunità fiorentina diventano più difficili da dipanare: si registra tra l'altro un inevitabile calo di interesse, all'interno degli studi storico-letterari, per le presenze gigliate negli anni successivi la dipartita del Varchi. Nondimeno, non può essere casuale che proprio a Padova, nel lustro 1557-1562, avessero concluso le proprie vite Agnolo Borghini, sepolto al Santo (SCARDEONE 1559, p. 413), il già citato Antonio Berardi (fig. 44; scheda 8.13) e lo stesso Cavalcanti.

Se ci volgiamo ora all'esame del monumento, alla luce dei trascorsi del diplomatico e della sua condizione di esule, non sarà difficile individuare nell'opera padovana precisi rimandi al sepolcro del quindicenne Cecchino Bracci in Santa Maria in Aracoeli a Roma (figg. 46-47). Progettato da Michelangelo nel 1544 ed eseguito da Francesco da Urbino, il sepolcro fu voluto da Luigi del Riccio per commemorare suo nipote (cfr. almeno RAGIONIERI 2009). Del Riccio, segretario del Buonarroti ed agente del banco degli Strozzi, era a sua volta un fuoriuscito fiorentino. Il sarcofago Cavalcanti è una citazione quasi letterale di quello Bracci, sostenuto da modiglioni scanalati e rastremati e chiuso da un coperchio curvilineo che si rompe nel segmento centrale. Nella tomba romana, così come in quella di Padova, il busto del defunto è posto entro una cornice quadrangolare al di sopra dell'arca. È da pensare che Giovanni Cavalcanti avesse richiesto ad una bottega veneta una tomba esemplata su quel modello, legato al mondo degli esuli fiorentini a Roma, forse dietro esplicita richiesta del padre, che in quell'ambiente aveva speso un tratto non breve della propria esistenza. Il profilo dell'arca Cavalcanti si distanzia tanto dagli avelli

medicei della Sacrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze quanto dal sarcofago di Mantova Benavides, eseguito da Ammannati nel 1545-1546 per la chiesa padovana degli Eremitani (fig. 30; scheda 8.4), dove la curvatura del coperchio è continua ed i modiglioni si presentano di foggia differente. Sempre a Roma, due sarcofagi analoghi a quello Cavalcanti si conservano nella basilica di Santa Maria del Popolo, sul più tardo monumento del cardinale Abbondio Castiglioni, morto nel 1568 (PARLATO 2009, pp. 172-174), e nel sepolcro del vescovo Odoardo Cicada, deceduto nel 1545. Per quest'ultima opera è stata di recente ribadita l'attribuzione a Guglielmo Della Porta, avanzata a suo tempo da VENTURI (1935-1937, III, p. 536; PARLATO 2009, p. 172).

Con ogni probabilità, il progetto architettonico, ispirato alla Tomba Bracci di Roma, ed il busto (fig. 49), che si cala invece alla perfezione nel contesto veneto, devono avere due genesi diverse. L'effigie Cavalcanti mi sembra infatti trovare posto nel catalogo di Danese Cattaneo, alla luce dei confronti con le sue opere eseguite fra 1559 e 1565, in date che comprendono la morte del diplomatico fiorentino (1562). Smagrito e dal collo curvo per l'età avanzata, Bartolomeo veste una clamide fermata sulla spalla da una fibula circolare. Il paludamento all'antica è raro nei ritratti padovani; appare tuttavia conveniente all'iconografia dell'oratore, che nelle sue allocuzioni amava evocare gli esempi della virtù greco-romana. Le labbra serrate e le ciocche a serpentina della barba, i più esili ciuffi ondati che calano sul mento e l'arrovellata lavorazione a trapano della matassa ricciuta rinviano alla statua di Fracastoro, collocata sull'arco delle Fogge a Verona nel 1559 (figg. 50-51). Confronti possono istituirsi anche con le scontornate matasse barbute del *Redentore* e del *Giano Fregoso* sul monumento del condottiero ligure, terminato nel 1565 per la chiesa veronese di Sant'Anastasia, dove ritroviamo anche il panneggio ordinato in lunghe pieghe che si schiacciano contro il petto (figg. 52-53). Rinviamo al capitolo 1.3.2 per una riflessione sulla ritrattistica del carrarese e sulla sua importanza nel contesto patavino.

L'attribuzione del ritratto potrebbe uscire rafforzata da ragioni contestuali. L'artista era accomunato al fuoriuscito dalle radici toscane e, in ragione della sua duplice natura di poeta oltreché scultore, era senz'altro familiare sia con la

Retorica sia coi circoli culturali frequentati in Veneto da Cavalcanti. Si pensi ad esempio al legame condiviso con Francesco Sansovino, sodale di Danese ma anche figura vicina all'oratore. Christina ROAF (in SANSOVINO [1541] ed. 2003, pp. 168-170, 176, nota 56) ha infatti colto come il “messer Bernardo Cavalcanti”, cui Francesco scrisse una lettera a commento di una novella boccaccesca, altri non sia che il nostro Bartolomeo, il cui nome fu evidentemente storpiato da un banale *lapsus calami*. Ancora più importante è che la pubblicazione postuma dei *Trattati* di CAVALCANTI (1571) sia frutto di un'iniziativa editoriale di Francesco Sansovino, che nella sua dedica del volume a Traiano Mari loda il defunto autore come “uomo notabile non pur per l'antica sua nobiltà nella città di Fiorenza, ma illustre per le sue qualità così d'animo come di corpo”.

Si propone pertanto di attribuire il busto a Danese Cattaneo, in una data prossima al 1562 segnato dalla morte dell'effigiato. Il monumento è importante anche perché completa, assieme al sarcofago Berardi (fig. 44; scheda 8.13), la connotazione in senso nazionale della controfacciata di San Francesco Grande a Padova, le cui porte laterali furono occupate nel volgere di un lustro dai sepolcri di due fuoriusciti repubblicani fiorentini. Si ricorda, in conclusione, che un busto di Bartolomeo Cavalcanti si trovava un tempo nel vestibolo di Palazzo Valori, in Borgo degli Albizi a Firenze (VALORI 1604, p. 19; MARTIN 2002, p. 727).

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 238, nr. 108; SALOMONI 1701, p. 345, nr. 122; ROSSETTI 1780, p. 169; BRANDOLESE 1795, p. 250; FERRETTO², V, cc. 146-147; SELVATICO 1869, p. 156; CESSI F. 1963, p. 34; ROAF in CAVALCANTI [1526-1561] ed. 1967, p. LXX; FACCINI 1983, pp. 158-159; WARREN 2013, p. 114.

8.16 Monumento di Dario Conti

Sculutore padovano (Agostino Zoppo?)

Monumento di Dario Conti

Padova, Sant'Antonio, chiostro della biblioteca

post 1556

Pietra di Nanto (199 x 213 cm)

Fig. 111

Epigrafe: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / DARIO COMIT[IBVS] I[VRIS]
C[ONSLVLTO] MANFRED[INI] FIL[II] PROS/DOCIMI EQVESTR[IS] ORDIN[IS]
PRONEPOTI / IMATVRA MORTE PRAEREPTO HANC HVS/QVEQVO
SVMMVS CONCLVSIONIS / EXTREMAE DIES PROPINQVABIT / QVIETIS
SEDEM HADRIA[NA] SAVIOL[A] M[ATER] / ET LVD[OVICA] ZACHA CONIVX
MOESTISS[IMAE] / OMNES BENEM[EMERITAE] P[OSERVNT] VIX[IT]
ANN[OS] XXXII / OBIIT ANN[O] M D LII TERTIO NON[AS] IVL[II]

“Senz'altro questa è l'opera che versa nelle peggiori condizioni di conservazione di tutti i manufatti dei tre chiostri” della basilica del Santo (FASSINA 2009). Le recenti indagini diagnostiche sui monumenti dei chiostri antoniani conferiscono al sepolcro di Dario Conti, lì citato per errore come Mario Conti, questo triste primato. Gli estesi distacchi della superficie litica rendono scarsamente leggibile l'apparato scultoreo e perduta è l'epigrafe, ricostruibile solo attraverso le fonti antiche. Al pari di altre deperate memorie padovane, l'avello Conti ha subito nel XIX secolo il trasferimento dal luogo chiuso della cappella gentilizia all'ambiente assai meno riparato del portico claustrale: ecco allora che gli elementi in pietra di Nanto, per giunta non sottoposti al processo di temperatura descritto da Giuseppe VIOLA ZANINI (1629, pp. 52-53) come propedeutico all'impiego in esterno di quel materiale, “per i ghiacci et brine si rompono; et dispartano”.

L'opera si trovava un tempo all'interno della basilica e più segnatamente nell'abside della cappella Conti, intitolata al beato Luca Belludi e fatta affrescare nel 1382 da quella famiglia a Giusto de' Menabuoi, impresa conclusiva della carriera del pittore (cfr. almeno BARTOLETTI ET AL. 1988; HEINEMANN 2012, pp. 443-456). Il sepolcro è ricordato per l'ultima volta nella sua collocazione originaria da SELVATICO (1869), che vedeva l'opera “dietro l'altare”, al fianco di un monumento trecentesco intitolato ad Alberto Conti. È del tutto probabile che il sarcofago di

Dario sia stato rimosso subito dopo, nell'ambito del restauro generale della cappella, a favore del quale la Veneranda Arca si pronunciava il 6 luglio 1870 (SARTORI 1983, p. 544, nr. 28). I lavori furono intrapresi l'anno successivo e prevedevano anche il rinnovamento dell'altare dietro al quale la memoria sorgeva (cfr. BRESCIANI ALVAREZ 1988, pp. 22-23). Progettista dell'intervento era lo stesso Pietro Selvatico, che solo un anno prima non aveva esitato a definire il monumento "pagana quanto meschina fattura" (SELVATICO 1869): è da pensare che l'opera sia stata trasferita in quella circostanza, inizialmente nell'andito fra il chiostro del capitolo e quello del noviziato. Dopo il 1951, contestualmente all'apertura di una finestra per la nuova portineria del convento, si rese necessario un ulteriore trasferimento, questa volta definitivo, sulla parete occidentale del chiostro della biblioteca (NEGRI-SESLER 1985).

MOSCHINI (1817), che vedeva l'avello in uno stato conservativo assai migliore rispetto all'attuale, riconosceva nelle figure femminili assise sul sarcofago le tre Parche, da lui giudicate "ben disegnate e ben scolpite". Qualche tempo dopo, GONZATI (1852-1853) ne descriveva in dettaglio le attitudini, distinguendo "Cloto nel mezzo, in atto di trar dalla canocchia lo stame della vita, Lachesi alla destra che avvolge il filo al naspo, Atropo nell'opposta parte con le fatali forbici nelle mani". Gli attributi delle dee del Fato sono oggi del tutto perduti, se si eccettua un frammento del naspo ancora stretto nella mano sinistra di Lachesi. Il monumento ricalcava fedelmente il ruolo attribuito nella *Teogonia* di Esiodo a ciascuna delle tre divinità: Cloto è la filatrice, e reca il fuso in mano; Lachesi è colei che distribuisce il destino ad ogni singolo uomo, avvolgendo il filo sul rocchetto; Atropo, alla quale nulla sfugge, ha infine piena facoltà di tagliare con le sue forbici lo stame della vita. CARTARI (1556, c. LVIIIr), contemporaneo alla costruzione del monumento, assegna alle Parche i medesimi attributi.

Nel contesto cittadino, la scelta di questa iconografia per un monumento funerario è un *hapax*. Pochissimo si conosce del defunto, un giurista morto a soli trentadue anni. Il suo nome figura negli *Acta graduum* alla data 5 dicembre 1545, quando a Dario vennero consegnate le insegne dottorali in diritto civile (*Acta graduum 1501-1550*, III, p. 246, nr. 3203). Il dato lascia pensare ad un errore nella formulazione dell'età sull'epigrafe, poiché al conseguimento del

titolo il nobile non poteva certo avere solamente quindici anni. La data di morte al 5 luglio 1552 è in ogni caso confermata dall'elenco dei dottori giuristi di Annibale Buzzacarini, pubblicato da MARTELLOZZO FORIN (1968, p. 138). Oscure sono poi le due committenti del sepolcro, la madre Adriana Savioli e la moglie Ludovica Zacchi. La pista più percorribile, in assenza di dati più solidi sulla cultura di Dario e della sua famiglia, è che alla fortuna padovana di questa iconografia avessero contribuito due volumi da poco pubblicati a Venezia.

Le figlie della Notte erano infatti già state raffigurate in pittura da Francesco Salviati, probabilmente intorno al 1550 (MONBEING GOGUEL in ROMA-PARIGI 1998, pp. 204-205, cat. 72), figurando però come tre donne accomunate dalle sembianze decrepite; solo più tardi l'aspetto di ciascuna delle Parche sarà differenziato attribuendo loro rispettivamente l'età della giovinezza, della maturità e della vecchiaia, come avveniva in un perduto dipinto di Simon Vouet (PIERGUIDI 2009). Non dimentichiamo un episodio letterario squisitamente veneto, come il poema intitolato appunto *Le tre Parche* di Matteo Bandello, scritto a Verona nel 1531 per la nascita di Giano Fregoso, né va trascurata la presenza delle tre dee dall'aspetto giovanile sul pilastro alla sinistra dei chi guarda la facciata della cappella di Sant'Antonio, intagliato da Vincenzo Grandi fra 1541 e 1542 (CESSI F. 1967, pp. 41-43, 97, tav. 14) Le tre giovani fanciulle sul nostro monumento, tuttavia, si confrontano meglio con una xilografia de *Le Sorti* di Francesco Marcolini, del 1540, e soprattutto con una tavola delle *Donne auguste* di Enea Vico, del 1557 (figg. 110-111). Quest'ultimo volume dovette godere di immediata fortuna nell'ambiente padovano, popolato da collezionisti numismatici.

Sono stringenti le assonanze fra il sepolcro e l'illustrazione dedicata da Vico a Claudia, anche per la fedele ripresa della disposizione piramidale delle figure (figg. 110-111; VICO 1557, c. 2r). L'iconografia delle Parche come tre graziose fanciulle, nell'atto di compiere appunto le azioni descritte da Gonzati, compare in ogni modo anche ne *Le Sorti* di MARCOLINI (1540 ed. 2007, p. XXI). Alle xilografie de *Le Sorti*, peraltro, è stata da tempo riconosciuta una preziosa funzione divulgatrice di formule 'romaniste' presso i pittori padovani di metà Cinquecento (cfr. ora SACCOMANI 2009). Il valore d'esempio della grafica

marcoliniana andrà rimarcato anche per la contemporanea scultura funeraria cittadina. A suggerirlo sono i confronti qui istituiti tra un frontespizio ricorrente nei tipi di Marcolini e le edicole di Girolamo Negri in San Francesco Grande e di Francesco Robortello nel chiostro del noviziato al Santo (figg. 40-43; schede 8.11 e 8.19).

Anche da un punto di vista tipologico, infine, il monumento Conti riveste un certo interesse. Impostato su un sarcofago sorretto da zampe leonine e percorso da girali vegetali, il sepolcro rinuncia all'effigie del defunto: non sfuggiva a SARTORI (1947 ed. 1989) l'anticipo della nostra opera sull'avello Visconti nel chiostro del capitolo (fig. 297; scheda 8.18). Come già rimarcava GONZATI (1852-1853), resta problematica la posizione di Dario entro l'albero genealogico della famiglia Conti, per lo meno nella forma in cui quest'ultimo è tracciato nella *Historia* di SALICI (1605) e nel più tardo saggio di Luigi-Ignazio Grotto degli Erri (in *Cenni storici* 1842, pp. 25-55). Doppia preziosi, in proposito, si sono rivelati i *Frammenti* (c. 367v) di una cronaca manoscritta di poco posteriore alle metà Cinquecento, pervenutaci appunto lacunosa nella trascrizione tardo-settecentesca di Giovanni de Lazara. La fonte ricorda fra i membri del casato anche Pietro, documentato quale committente dell'altare dei Carmini realizzato da Agostino Zoppo e Bartolomeo Cavazza nel biennio 1539-1540 (RIGONI [1936-1937] ed. 1970). A proposito del monumento in esame, la frammentaria cronaca dice:

“Fu ne li tempi nostri eccellente Dario figlio di Manfredino in legge, morto giovine, sepolto nella capella de suoi maggiori in un deposito, ove si legge: Darius Comes Manfredini filius Prosdocimi equestris ordinis nepos legum doctor [...] quel deposito et epitafio furono levati nel 1556, et per li suoi eredi li fu per sua memoria fatto quello sepolcro con quelle figure in pietra qual si vede in essa capella di dietro lo altare”

Anzitutto, il passo colloca il sepolcro al 1556, o poco dopo, quando, a quattro anni dalla morte di Dario, si decise di dare al nobile una più conveniente sepoltura: dato prezioso in assenza della supplica al Consiglio cittadino, al quale non era in questo caso necessario chiedere alcun permesso, trattandosi

di memoria da porre all'interno di una cappella gentilizia. Inoltre, il monumento si conferma provenire dallo stesso ambito familiare cui lo Zoppo doveva uno dei suoi primi incarichi pubblici: per Pietro Conti, nel 1539-1540, aveva realizzato le tre statue sull'altare ai Carmini (cfr. capitolo 2.2.1).

Lo stato rovinoso della pietra non permette un serio esame stilistico delle figure. Quel poco che resta, nondimeno, appare confrontabile con le opere certe del maestro padovano realizzate proprio nel decennio 1550. Il panneggio percorso da pieghe a "V" reiterate trova ad esempio confronti nel telamone alla sinistra di chi guarda il monumento Contarini al Santo (fig. 108; scheda 8.9), mentre le pose ammanierate delle *Parche* ricordano la *Santa Giustina*, purtroppo a sua volta frammentaria, posta su un'acquasantiera della medesima chiesa (SARTORI 1964, pp. 186-187).

Bibliografia: *Fragments...*, c. 367r; POLIDORO 1590, c. 60v; TOMASINI 1649, p. 260, nr. 68; SALOMONI 1701, p. 364, nr. 47; FERRETTO², III, c. 82; BIGONI 1816, p. 88; MOSCHINI 1817, p. 21; GONZATI 1852-1853, II, pp. 182-183, nr. CXL; SELVATICO 1869, p. 69; SARTORI 1947 ed. 1989, p. 33; LORENZONI 1984, p. 230; NEGRI-SESLER 1985, p. 467; BRESCIANI ALVAREZ 1988, p. 22; FASSINA 2009, p. 18; TACCHETTO 2010, pp. 15-16

8.17 Monumento di Bassiano Lando

Maestranze padovane

Monumento di Bassiano Lando

**Padova, chiesa degli Eremitani, parete destra, sopra la porta meridionale
post 1562**

Fig. 296

Epigrafe: BASSIANVS / LANDVS / FVERAM

La modesta memoria agli Eremitani non dovrebbe ricadere all'interno di questo catalogo, per la perdita del busto e per l'assenza di un apparato scultoreo

considerevole. Si è preferito tuttavia includerla, data l'attenzione di cui il dedicatario ha goduto negli studi recenti. Il medico e filosofo piacentino Bassiano Lando per molto tempo è stato illuminato dalla sola biografia di POGGIALI (1789, pp. 103-115). Oscuri, tuttavia, restano il suo anno di nascita e la sua vera estrazione sociale. Durante gli anni dell'insegnamento patavino (1545-1562), Lando ebbe diversi contrasti con l'ambiente accademico e coi rettori dell'università artista, ad esempio nel 1553, per le rivendicazioni in merito ai corsi di anatomia pratica, e nel 1555, quando riservò una beffarda risposta ad un avversario di contraddittorio (RIPPA BONATI 1997-1998; VERONESE CESERACCIU 2000, p. 164). Sullo sfondo di queste tensioni vanno collocati un primo attentato ai suoi danni, sventato nel 1561, e quello mortale del 24 ottobre 1562, quando il medico fu colpito da due sicari (cfr. almeno ONGARO 1997-1998, pp. 33, 37, che cita la testimonianza contemporanea dell'allievo Theodor Zwinger).

Bassiano fece in tempo a dettare due testamenti, il 30 ed il 31 ottobre 1562 (VERONESE CESERACCIU 2000), morendo a poche ore dal secondo rogo. Lando è al centro della tesi di dottorato di Silvia FERRETTO (2009), da cui è nato un libro (EAD. 2012) in cui si ripensa la vicenda del medico sullo sfondo dell'intreccio fra studi anatomici, correnti aristoteliche e spiritualità evangelica nella Padova di metà Cinquecento. Non è questa la sede per affrontare un argomento a tal punto complesso: basti ricordare, a proposito del pensiero del piacentino, che già NARDI (1958, pp. 415-416) lo definì un "alessandrista integrale", per la posizione agnostica assunta nel dibattito sull'immortalità dell'anima.

Lando era giunto a Padova dopo aver ricevuto l'educazione letteraria nella città natale e dopo aver insegnato privatamente a Bologna (FERRETTO 2011) e pubblicamente a Reggio Emilia, dal 1535 al 1537 (EAD. 2009, pp. 44-58). A Padova studiò quindi filosofia e medicina con Giovanni Battista da Monte (per i rapporti tra i due, cfr. EAD. 2012, pp. 62-64), ma finì per addottorarsi presso lo Studio veneziano il 31 agosto 1542 con Vittore Trincavelli (PALMER 1983, p. 104; per l'influenza di Trincavelli su Lando, cfr. ONGARO 1997-1998, pp. 35-36). Solo pochi mesi prima fu dato alle stampe il suo *De humana historia*, di cui già ONGARO (1997-1998) aveva evidenziato i punti di contatto col più celebre *De humani corporis fabrica* di Vesalio, edito un anno più tardi.

La carriera nello Studio patavino iniziò poco dopo ed è ricostruibile grazie a TOMASINI (1654) e FACCIO LATI (1757), le cui informazioni vengono precisate da VERONESE CESERACCIU (2000, p. 164, nota 34) sulla base dei documenti dell'Archivio storico dell'Università di Padova. Dopo l'incarico, affidatogli il 25 novembre 1543, di supplire a Paolo Grassi sulla cattedra di medicina straordinaria in primo luogo (FACCIO LATI 1757, p. 352), Lando ottenne l'insegnamento di medicina teorica straordinaria il 2 novembre 1545 (*Ibid.*, p. 363). Più importante fu la condotta di medicina teorica ordinaria in secondo luogo in sostituzione di Oddo Oddi a partire dall'11 settembre 1551 (*Ibid.*, p. 343). Landi occupò questo insegnamento fino alla morte nel 1562, ottenendo aumenti nella retribuzione e passando in primo luogo nel 1559, a seguito della scomparsa di Oddi (TOMASINI 1654, p. 292, 294-295).

I due testamenti, resi noti da VERONESE CESERACCIU (2000), mostrano il legame coi padri agostiniani e la volontà di esser sepolto nella loro chiesa, “annuentibus tamen reverendis dominis fratribus”. Si segnala, fra i testimoni al primo rogito, il retore Francesco Robortello, per il monumento del quale si rinvia alla scheda 8.19. Nelle disposizioni testamentarie non viene richiesto uno specifico luogo della chiesa, ma si detta solo lo stringatissimo epitaffio “Bassianus Landus fueram”. È quanto si legge oggi, nella targa profilata da cartocci sui quali si adagiano due putti, nell'aula del tempio degli Eremitani, al di sopra della porta meridionale (fig. 296). Già TOMASINI (1649) e SALOMONI (1701) registravano l'epigrafe “supra minus hostium”; la collocazione è ribadita da MOSCHETTI (1817), che ancora poteva vedere il “piccolo busto in marmo”, di cui sopravvive oggi soltanto un frammento. Dovettero essere gli esecutori del testamento, e cioè la moglie Francesca, Daniele Sanudo, Sebastiano Erizzo e Simone Galignano, ad occuparsi del modesto sepolcro.

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 176, nr. 147; SALOMONI 1701, p. 238, nr. 139; POGGIALI 1789, II, pp. 106-107; MOSCHINI 1817, p. 88; VERONESE CESERACCIU 2000, p. 166

8.18 Monumento di Alvise Visconti

Bottega padovana (e Marcantonio de Surdis?)

Monumento di Alvise Visconti

Padova, Sant'Antonio, chiostro del capitolo

1563

Sculture: terracotta

Monumento: pietra di Nanto (larghezza 312 cm)

Figg. 245, 297

Epigrafe: ILLVSTRI ET PROBATISS[IMO] IVBENI ALO/YSIO VICECOMITI
CVM PROPEDIEM / MVLTI AC MAGNIS VIRTVTIS SVAE / ET STVDIIS
DEBITIS HONORIBVS DE/CORANDVS HONESTANDVSQ[VE] VIDE/RETVR
PRAEMATVRA MORTE SVRREPTO / IO[HANNES] GASPAR PATER
MORENS P[OSVIT] / OBIIT ANNO AETATIS SVAE XXIII VII / CAL[ENDAS]
APRILIS MDLXIII

Essenziale ai fini dell'inquadramento dell'opera è una lettera pubblicata a stampa fin dal Settecento (AYMON 1719, p. 192, nr. XX), ma non ancora citata in relazione al sepolcro. Il contenuto della missiva, nondimeno, era già noto a GONZATI (1852-1853) attraverso le pagine di SFORZA PALLAVICINO (1664), che aveva adoperato la corrispondenza del nunzio apostolico Carlo Visconti come fonte per la sua *Istoria*. L'8 aprile 1563, infatti, questo ecclesiastico milanese apriva il suo regolare rendiconto a Carlo Borromeo sui fatti del Concilio di Trento informandolo che

“Ritornai martedì mattina da Padova, ove mi son fermato sei giorni ed arrivai a punto in tempo di far l'effigie a mio nipote, giovane di qualch'aspettazione, e che presto era per uscire di studio. Vostra signoria reverendissima ha perso un servitore, il quale havevo disegnato, dottorato che fosse, di mandarlo al servizio di monsignore illustrissimo padrone”.

Le informazioni contenute nella missiva trovano riscontro nell'atto pubblicato da SARTORI (1983, p. 953, nr. 61, p. ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio da Padova, b. 190, p. 74) e nell'inedita nota relativa alla concessione del deposito (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio da Padova, b. 176, tomo N, c. 1). Il primo documento fissa al 16 giugno 1563 la risposta positiva dei padri francescani alla richiesta di Carlo Visconti di un “locus unius sepulturae in inlaustro primo iuxta capitulum prope ostium ecclesie, ubi corpus domini Aloysii Vicecomitis sepelire”. L'avello si trova pertanto nella sua collocazione originaria.

Sebbene l'epigrafe associ la commissione a Giovanni Gaspare Visconti, padre del dedicatario, l'opera si lega al fugace passaggio padovano di Carlo. Il nunzio s'era portato nella città universitaria assieme ad altri delegati, durante una pausa intercorsa fra le ultime sessioni tridentine. Per i dati sulla sua carriera ecclesiastica, possiamo avvalerci del recente profilo biografico di SAMERSKI (1997). Senatore milanese, dotato di una salda formazione giuridica, Carlo Visconti attirò le attenzioni di papa Pio IV e del cardinal Borromeo, che lo vollero a Roma nel 1561. Protonotario apostolico in seguito all'approdo romano, il Visconti fu fatto vescovo di Ventimiglia e venne presto inviato al Concilio di Trento. Il suo ufficio era quello di “ministre de confiance” o, più prosaicamente, di “espion de Pie IV” (AYMON 1719, [s.n.p.]). Tornato a Roma nel 1563, due anni più tardi divenne vescovo di Montefeltro e cardinale dei Santi Vito e Modesto, dopo esser stato nunzio in Spagna e a Vienna. Poco dopo l'assegnazione della porpora, morirono tuttavia sia il papa milanese sia lo stesso Visconti.

Quanto a suo nipote Alvise, sappiamo dalla citata lettera che si trovava a Padova per svolgere gli studi e che, al momento della morte (26 marzo 1563, cfr. l'epigrafe), era prossimo al conseguimento del titolo. Il suo nome non emerge negli *Acta Graduum* dello Studio, ma secondo l'ipotesi di VERONESE CESERACCIU (2004, p. 155) Alvise potrebbe essere quel “Visconte” ricordato, assieme ad altri scolari e professori, in una canzone di Giacomo Balamio. Dobbiamo invece a BENUCCI (2007) le precisazioni riguardo all'appartenenza al ramo dei Visconti di Albizzate. A quest'ultimo studioso si rinvia anche per la

presenza nella città universitaria di altri scolari di quel casato e per i vincoli di parentela coi Vitaliani di Padova.

Considerata l'impronta 'borromaica' della commissione, non è difficile cogliere le ragioni dell'iconografia cristiana del sepolcro (fig. 297), autentico *hapax* fra i monumenti considerati da questo studio. Sull'alto zoccolo, delimitato da una cornice con 'cane corrente', si alzano quattro modiglioni a voluta che terminano in zampe leonine. Le mensole inquadrano l'epigrafe e gli scudi araldici, sostenendo una cornice con doppia treccia. Qui, affiancato da due putti reggiface, si staglia il sarcofago, su cui si intrecciano rigogliose volute di foglie d'acanto. Dall'avello si alzano due gradoni, al cui sommo svetta il *Redentore* (fig. 245).

L'ingresso nella letteratura storico-artistica si deve al pionieristico saggio di Luisa PIETROGRANDE (1963) su Francesco Segala, cui la studiosa attribuisce le terrecotte. Di restauro sono tuttavia la testa del fanciullo alla sinistra di chi guarda e gli avambracci del *Cristo*, integrati in gesso in una data imprecisata, ma di certo posteriore all'incisione pubblicata da GONZATI (1852-1853). Quanto all'architettura, la stessa Pietrogrande rileva influssi ammannatiani, mentre le guide ottocentesche chiamano in causa Michele Sanmicheli, che nel 1563 era però già morto da quattro anni (SELVATICO 1869; DAVIS 1995). BURNS (1979) ha invece proposto di attribuire il deposito ad un progetto di Andrea Palladio, in base al confronto coi più tardi lavabi di San Giorgio Maggiore a Venezia e con due disegni per monumenti funerari, custoditi rispettivamente a Vicenza (Palazzo Chiericati) e a Budapest (Szépművészeti Múzeum). La sepoltura Visconti, tuttavia, non presenta qualità tali da richiedere l'intervento di un progettista del calibro di Palladio, rientrando semmai in un discorso interno alle botteghe padovane del terzo quarto del Cinquecento.

In questo senso, sembra mettere meglio a fuoco il problema WARREN (2013), che accosta il monumento a Vincenzo Grandi. Sebbene manchino elementi tali da suffragare una simile attribuzione, certo è che il monumento non può essere estrapolato dal contesto patavino. Il motivo a meandro ed il cane corrente sulle cornici, nonché le mensole scanalate su zampe leonine, sono infatti elementi diffusi nella scultura funeraria cittadina almeno dal quinto decennio del

Cinquecento. I partiti decorativi sono preannunciati, ad esempio, proprio dal monumento de Rossi di Vincenzo e Gian Girolamo Grandi, del 1545 (fig. 10; scheda 8.3). La foggia dei modiglioni è ovviamente quella suggerita da SERLIO per il camino dorico (1537, c. XXXVIr) e trova riscontro anche nel monumento Krethkowski del 1558-1559 (fig. 122), il cui busto viene qui accostato allo Zoppo (scheda 8.12). Lo schema del sarcofago affiancato da putti con torce e coronato da una figura sommitale rinvia al progetto di Giovanni Maria Falconetto per il sepolcro Giustinian in San Francesco della Vigna a Venezia (GAIER 2005). La foggia della cassa decorata da girali acantini, dal canto suo, figura nell'avello Conti del 1556 circa (fig. 111; scheda 8.16) e nel grande monumento anepigrafico, sempre nei chiostri antoniani (fig. 298; scheda 8.20).

Possiamo inoltre evidenziare le radici raffaellesche e giuliesche di alcune soluzioni. La lenta torsione dei genietti funerari, che spegnendo la torcia ruotano sull'asse del busto, ha il suo remoto prototipo nel reggiface dipinto da Raffaello in Santa Maria della Pace a Roma. Un confronto puramente tipologico per i due fanciulli di Padova può allora essere con la coppia di putti, egualmente disposti ai lati del sarcofago, che si avvitano su se stessi nel monumento Sambonifacio di Bartolomé Ordóñez ai Santi Severino e Sossio a Napoli (cfr. ora NALDI 2013, p. 129). Per altro verso, l'accento di piramide a gradoni al cui culmine svetta un *Redentore* evoca il monumento di Baldassarre Castiglione alle Grazie di Curtatone, disegnato da Giulio Romano.

Lo stato conservativo di queste terrecotte non permette un giudizio ottimale, ma l'attribuzione a Segala va respinta. Il sepolcro Visconti è infatti *grosso modo* coevo del ciclo fittile per i monaci di Santa Giustina (SCRINZI 1926, p. 84; PIETROGRANDE 1963, pp. 15-20, 68, doc. II; BACCHI in TRENTO 1999, p. 394, cat. 88), le cui statue presentano un panneggio vibrante, fisionomie dall'espressione caricata e fluide ciocche di ricci pittoricamente risolte, con esisti qualitativi troppo alti in confronto al modesto *Redentore* Visconti (fig. 245). Il sudario, schematicamente distribuito in profonde pieghe diagonali, la definizione corsiva dei tratti somatici e la posa ancheggiante non sembrano viceversa distanti dalle statue parimenti in terracotta (fig. 244) che Marcantonio de Surdis modellò, proprio nel 1563, per l'altare della Croce ai Carmini (RIGONI [1932] ed. 1970, pp.

296-297, doc. III). A quel tempo, de Surdis era da poco uscito dalla bottega dello Zoppo, subentrando nel 1562 al fratello Francesco, morto in quell'anno, nel cantiere di Santa Giustina (MOSCHETTI 1908, pp. 64-68, doc. I). Come si argomenta nel capitolo 6.3, dopo queste prime attestazioni dobbiamo però attendere lo scorcio del secolo per vedere nuove opere certe di Marcantonio: a fronte di un catalogo così esiguo, possiamo proporgli le terrecotte Visconti in modo solo dubitativo. Quanto alla parte architettonica, i modiglioni scanalati, il motivo meandro e la fascia con 'cane corrente' tornano anche in alcune edicole i cui busti vengono qui accostati allo Zoppo (cfr. capitolo 2.6): anche questi elementi potrebbero quindi deporre in favore dell'attribuzione ad uno scultore della sua cerchia.

Documenti: ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 190, c. 74r (ed. in SARTORI 1983, p. 953, nr. 61); ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio da Padova, b. 176, tomo N, c. 1

Bibliografia: POLIDORO 1590, c. 70r; TOMASINI 1649, p. 295, nr. 229; SALOMONI 1701, p. 410, nr. 263; FERRETTO², III, c. 213; BIGONI 1816, p. 157; GONZATI 1852-1853, II, pp. 196-197, nr. CLIII; SELVATICO 1869, p. 91; BETTINI 1940-1941, p. 27, nota 22; PIETROGRANDE 1963, pp. 20-21; BURNS 1979, p. 22; SARTORI 1983, p. 953, nr. 61; LORENZONI 1984, p. 228; DAVIS 1995, p. 306; ZARAMELLA 1996, p. 757; BANZATO 2001, p. 320; BENUCCI 2007, pp. 69-73, nr. 14; FASSINA 2009, p. 16; WARREN 2013, pp. 113-116

8.19 Monumento di Francesco Robortello

Agostino Zoppo (?)

Monumento di Francesco Robortello

Padova, basilica di Sant'Antonio, chiostro del noviziato

1567-1570

Busto: terracotta già bronzata (h 91 cm)

Monumento: pietra di Nanto (larghezza 207 cm)

Figg. 43, 130, 134

Epigrafe: FRANCISCO ROBORTELLO VTINENSI RHETORICAE ARTIS MORA/LIS PHILOSOPHIAE PROFESSORI CLARISSIMO QVI IN FLO/RENTISSIMIS QVIBUSQVE ITALIAE GYMNASIIS MAGNA FA/MAE CELEBRITATE TRIGINTA TOTOS ANNOS PVBLICE DO/CVIT NATIO GERMANICA PRAECEPTORI BENEMERITO / IN PERPETVAM GRATI ANIMI MEMORIAM VNANIMIS /POSVIT // VIXIT ANNOS L MENSES VI DIES IX / OBIIT XV KAL APRILIS MDLXVII // (Sul basamento): CONSILIARIO CAROLO FROLICH / A FROLICHSPVRG PROCVRATORIBVS / GEORGIO ROTMAIRO ET V/GONE IACOBI ROTERODAMO

L'opera entra negli studi storico-artistici grazie alle ricerche di Luisa PIETROGRANDE (1963) su Francesco Segala. La studiosa associava il monumento all'attività matura di quello scultore, in base ad un confronto stilistico col suo unico busto certo, dedicato al giurista Tiberio Deciani (fig. 221; scheda 8.23), nonché con altri ritratti già accorpati dalla critica sotto al suo nome (PALLUCCHINI 1934; VENTURI 1935-1937). La letteratura successiva ha accolto, talvolta dubitativamente, questa attribuzione.

Dobbiamo alla stessa Pietrogrande anche il collegamento con l'edicola di Girolamo Negri in San Francesco Grande (fig. 41; scheda 8.11). L'architettura (fig. 43) riprende in effetti il sepolcro della chiesa degli Osservanti con lievi modifiche, quali la sostituzione delle erme di satiro con figure femminili e la rinuncia alla trabeazione dorica in favore di un fregio pulvinato, percorso da una motivo a doppia treccia. Il monumento Robortello può anzi tornare utile per ricostruire l'assetto originario dell'edicola Negri, poiché l'opera in esame non sembra aver patito cambiamenti di sede né sostanziali interpolazioni. Problematico è invece lo stato conservativo degli elementi lapidei e, soprattutto, del busto in terracotta (fig. 130), affetto da numerosi distacchi dovuti alla secolare esposizione agli agenti atmosferici. Le lacune si fanno particolarmente estese nella parte destra del volto, interamente caduta. Poco si è potuto fare col

restauro del 2004, svolto nell'ambito dell'indagine sul degrado dei monumenti dei chiostri antoniani (FASSINA 2009; PORTIERI 2009).

Vanno confermate le reminescenze dei frontespizi marcoliniani che abbiamo già messo in luce per il monumento Negri (figg. 40-43; cfr. scheda 8.11). Dobbiamo inoltre svolgere, prima di esaminare in dettaglio l'opera, alcune considerazioni d'ordine cronologico: l'esecuzione può essere circoscritta entro un arco di tempo ristretto. Come tramanda l'epigrafe, l'edicola si lega alla munificenza della Nazione Germanica dei giuristi. Sebbene Robortello, filosofo, fosse stato docente presso l'università artista, le sue lezioni, tanto pubbliche quanto private, furono frequentate dai giuristi teutonici, che intesero farsi carico della commissione. A confermarlo sono gli atti della Nazione, pubblicati da Biagio Brugi fin dal 1912 (*Atti legisti*, pp. 141-143), ma non ancora messi in relazione con l'opera. I documenti riportano i nomi dei ben quarantasei studenti tedeschi che contribuirono alla raccolta dei fondi necessari. In primo luogo, esce confermato quanto riportava PAPADOPOLI (1726) a proposito degli ultimi anni di vita di Robortello, e cioè che il letterato fosse morto in uno stato di penosa indigenza. Non è stato purtroppo possibile rinvenire il testamento del retore e l'atto segnalato come tale da DEANGELIS (2001) è in realtà un più deludente contratto d'affitto (ASPd, Notarile, Andrea Talento, b. 1178, c. 252). Sebbene la lunga biografia apologetica di LIRUTI (1760-1830, II, pp. 413-483) cercasse di declassare la notizia della povertà di Robortello come una delle tante ingiurie scritte sul professore (della cui fama oscura diremo tra breve), il passo contenuto negli *Acta Nationis Germanicae* non lascia dubbi: "Robortello in tanta pauperitate vita fungitur, ut nec corpus ex relictis illius bonis inumari potuerit". Privo di data, l'atto deve comunque seguire da presso la morte del filosofo (18 marzo 1567, cfr. l'epigrafe), a quel tempo già sepolto nella basilica del Santo. Non mi è stato possibile rinvenire la supplica rivolta dai legisti tedeschi ai deputati cittadini o ai padri francescani, passaggio necessario per ottenere il permesso ad innalzare un monumento al Santo, ma la commissione dovette compiersi entro il 12 maggio 1570: in quella data, la Veneranda Arca di Sant'Antonio concedeva ai commissari del nobile bergamasco Alessandro Terzi di erigere una memoria "apresso l'epitafio del Robortello" (cfr. SARTORI 1983, p.

953, nr. 75; BENUCCI 2007, pp. 86-89, cat. 19).

L'esecuzione cade quindi nel triennio 1567-1570, data che deve valere anche per il busto (figg. 130, 134), eseguito dopo la morte del filosofo: la Nazione Germanica auspicava infatti la realizzazione di una "effigiem saxo incisam". Per ragioni che ci sono ignote, ma che è facile immaginare di natura economica, il ritratto venne invece modellato in terracotta, originariamente coperta da una colorazione a finto bronzo. I pigmenti sono oggi in buona parte dilavati, ma TOMASINI (1649) e SALOMONI (1701) potevano ingannarsi sul materiale e parlare di "statua lapidea nigri coloris". Tale nota cromatica doveva rendere ancora più accentuata la consonanza con la già citata memoria Negri in San Francesco Grande.

Robortello è noto agli studi come filologo e quale primo commentatore moderno della *Poetica* di Aristotele (ROBORTELLO 1548¹ e 1548²; CARLINI 1967; ALFANO 2001). Prolifico scrittore, nato ad Udine nel 1516 e formatosi con Romolo Amaseo a Bologna, giovanissimo andò ad occupare la cattedra di eloquenza all'Ateneo di Lucca, dove insegnò fra il 1537-1538 ed il 1543 (LIRUTI 1760-1830, II, p. 416). A quel tempo risalirebbe un episodio torbido nella vita del professore, attestato per la prima volta dal suo acerrimo rivale Carlo Sigonio: secondo il modenese, Robortello avrebbe avvelenato, a seguito di una disputa letteraria, l'altrimenti ignoto medico Pietro Vicentino (SIGONIO [1562] ed. 1737, p. 307). Dal 1543 al 1549 Francesco passò allo Studio di Pisa, dove compose il suo commento alla *Poetica* con dedica a Cosimo I. A chiudere la stagione toscana fu la chiamata in patria, per ricoprire l'insegnamento delle lettere classiche allo Studio di Venezia: malgrado la sua prolusione avesse meritato le lodi, fra gli altri, di Vettori, ben presto cominciarono i contrasti con illustri colleghi quali Egnazio, Paolo Manuzio ed Andrea Alciati. Tali frizioni con gli umanisti più in vista della Serenissima non si placarono, ma anzi esplosero definitivamente dopo la chiamata di Robortello all'Ateneo di Padova, per rimpiazzare, con uno stipendio annuale di trecento fiorini, il defunto Lazzaro Bonamico, morto nel 1552 (TOMASINI 1654, p. 341-342): da questo momento si apre la frattura insanabile con Sigonio, cui a Venezia era stato affidato l'insegnamento lasciato vacante da Robortello. I contrasti dottrinali fra i due studiosi sono attestati da una serie di saggi polemici, talvolta dai toni

particolarmente pepati, grazie ai quali la diatriba ottenne una visibilità immediata, uscendo dalle aule accademiche e dalla privata corrispondenza fra dotti (per la vicenda ed un elenco degli scritti, cfr. LIRUTI 1760-1780, II, pp. 427-442). Un momento di temporanea tregua si registra dopo il 1557, quando l'udinese passò ad insegnare a Bologna (RICCOBONI 1598, p. 29; PASQUALI ALIDOSI 1623, pp. 25-26), ma la rivalità fra i due era destinata a riaccendersi al rientro di Robortello a Padova nel 1561, tanto più che anche Sigonio si trovava ora ad insegnare nel Gymnasium Patavinum. La fervente attività speculativa, i continui trasferimenti fra gli atenei più prestigiosi d'Italia e le accese schermaglie accademiche dovettero segnare il filosofo: per dirla con GONZATI (1852-1853), “la vita ch'ei menava, così agitata e laboriosa, non poteva esser lunga”, ed il retore morì di pleurite a cinquant'anni.

In sua morte, il conte Carlo San Bonifacio scrisse un carme pervenutoci a stampa (*Carmina* 1570, p. 31r). VALERIANO ([1556] ed. 1625, p. 463) aveva in precedenza dedicato a Robortello il trentaseiesimo libro dei suoi *Hieroglyphica*, spendendo parole in sua lode. Danese Cattaneo, poeta oltre che scultore, lo ricorda dal canto suo fra i maestri, nei codici Chigiani oggi alla Biblioteca Vaticana (MACCHIONI-GANGEMI 1979, p. 453). Fra le biografie che invece calcano maggiormente sul temperamento burrascoso del filologo va sicuramente annoverata quella di IMPERIALI (1640, pp. 141-143). Il suo *Museum historicum* si apre con una galleria di illustri letterati, dove ad introdurre la vita del professore è un'effigie incisa che dipende dalla terracotta al Santo. Secondo le parole di DIONISOTTI ([1984] ed. 1995, pp. 153-155), la seconda parte del *Museum* “è un trattato di fisionomia e in genere sulle corrispondenze fra i caratteri fisici e quelli intellettuali”. È allora di un certo interesse riportare le parole con cui si tramandano le sembianze di Robortello:

“Haec contracta frontis gravitas, haec palpebrarum conniventia, cum nutantibus oculis, biffida et lata barba, onerosaque tutius corporis mole utique Franciscum Robortellum utinensem inspectantibus reserunt. Spirant adhuc efficta oris imago turgidam mentis ferociam et effraenem civilis aurae cupiditatem”.

La mole possente del professore ed il suo sguardo grave, che ci scruta di

sottecchi sotto palpebre abbassate (fig. 134), sono in effetti resi con grande efficacia dall'autore della terracotta, che ancora oggi, pur nel precario stato conservativo, riesce a trasmettere la tempra dell'arcigno filologo. Ma a prescindere dalla fama negativa di Robortello, alimentata dagli scritti polemici di Sigonio e subito raccolta da Imperiali, si potrà stabilire con maggior profitto un parallelo fra le idee propugnate dal filosofo udinese e le qualità icastiche del busto che ne tramanda il volto: rinviando in proposito al capitolo 1.3.2.

La scultura si apparenta in effetti ad un *corpus* di busti padovani connotati da un franco realismo e privi di paludamento antiquario, in parte già accorpati sotto al nome di Agostino Zoppo (cfr. capitolo 2.6) dalle recenti schede su un busto virile di Vienna (fig. 129; KRYZA-GERSCH in VIENNA 2009, pp. 86-87, cat. I.20) e sul presunto Matteo Forzadura in collezione privata (fig. 136; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14). L'effigie Robortello presenta una base a volute identica a quella delle due sculture ora citate ed i confronti col bronzo viennese sono probanti: questi ritratti devono uscire dalla stessa bottega e nel medesimo tempo. Ad apparentarli è la resa realistica dei tratti fisionomici, che nell'opera viennese si fa particolarmente risentita nella descrizione dei difetti fisici del ritrattato. Fin troppo evidente è poi la riproposizione del profilo quasi pentagonale del busto, con la veste attraversata da pieghe poco rilevate e chiusa dal colletto alzato, con analogie che si spingono fino a soluzioni di dettaglio come la cucitura che sul robone segna le spalle e l'attacco delle maniche. L'opera in esame è quindi da inserire, pur in mancanza di prove d'archivio, nel catalogo dello Zoppo, col vantaggio di una cronologia certa al triennio 1567-1570. Il busto Robortello si collocherebbe quindi nella tarda attività dell'artista, morto a Padova il 3 marzo 1572.

Documenti: AAU, b. 463, cc. 120-121 (ed. in *Atti legisti*, pp. 141-143)

Bibliografia: POLIDORO 1590, c. 69 r-v; ALIDOSI 1623, pp. 25-26; ROSSATO, c. 89v; IMPERIALI 1640, pp. 60-62; TOMASINI 1649, p. 273, nr. 120; SALOMONI 1701, p. 389, nr. 157; PAPADOPOLI 1726, I, p. 319; LIRUTI 1760-1830, II, p. 443; ROSSETTI 1780, p. 79; FERRETTO², III, cc. 225-226; BIGONI 1816, p. 158; MOSCHINI 1817, p. 42; GONZATI 1852-1853, pp. 198-199, nr. CLV; PIETROGRANDE 1942/1954, pp. 118-121;

ZARAMELLA 1996, p. 700; BACCHI 1999¹, p. 391; ID. 2000, p. 786; BANZATO 2001, p. 318; DEANGELIS 2001, p. 751, nota 35; FASSINA 2009, pp. 22-23; PORTIERI 2009

8.20 Monumento anepigrafico

Maestranze padovane

Monumento anepigrafico

Padova, basilica di Sant'Antonio (andito fra il chiostro del capitolo ed il chiostro del noviziato, parete nord)

1570 circa (?)

Pietra di Nanto (larghezza 435 cm)

Fig. 298

Anepigrafico, il monumento presenta quale unico elemento identificativo lo stemma rilevato sul timpano, che ancora GONZATI (1852-1853) poteva vedere policromo: “un'aquila nera con becco in campo d'oro, con becco e artigli rossi e la testa coronata”. Non è stato possibile risalire all'identità del personaggio commemorato da questa grande edicola, ricordata per la prima volta nell'andito fra il chiostro del capitolo e quello del noviziato da TOMASINI (1649): le prime sillogi epigrafiche e le più antiche guide patavine ne parlano come di un vero e proprio oggetto misterioso. Il monumento sorge su di un alto zoccolo con una cornice percorsa da un motivo a 'cane corrente'. Due coppie di colonne scanalate, che si innestano su plinti ornati da festoni pendenti, inquadrano il sarcofago sorretto da zampe leonine e decorato da girali di foglie d'acanto. Sull'avello, con disposizione simmetrica e volgendosi reciprocamente le spalle, siedono due figure piangenti. La trabeazione, sorretta dai capitelli compositi, è attraversata da un fregio con fascio d'alloro, sopra il quale svetta il frontone triangolare.

A dispetto dell'assenza delle più basilari informazioni sul dedicatario, il sepolcro ha goduto di una discreta fortuna fra Sette ed Ottocento. Lusinghieri sono infatti

i giudizi di ROSSETTI (1780), BRANDOLESE (1795) e MOSCHETTI (1817), che lodavano l'opera per la sua "attica bellezza", al pari di GONZATI (1852-1853), che addirittura considerava il monumento "reale e magnifico, il più nobile e leggiadro di quanti ne conta la basilica". Di questo monumento, che oggi appare assai meno significativo, veniva apprezzato il sobrio classicismo, che portò MOSCHETTI (1817) a fare il nome di Michele Sanmicheli e GONZATI (1852-1853) quello di Andrea Palladio. Un'incisione dell'edicola figura in effetti tra le tavole pubblicate da ALBERTOLLI (1815) nel fascicolo sulle fabbriche sanmicheliane. Con ogni probabilità, il motivo dell'attribuzione all'architetto veronese risiede nelle puntuali riprese dal cenotafio di Pietro Bembo (figg. 36-37), inaugurato nel 1550, che TEMANZA (1778) reputava proprio di Sanmicheli (cfr. scheda 8.6). Per i nessi col prototipo bembiano, l'opera viene citata anche nella letteratura recente (DAVIS 1995; ROSSI 1995). Non sembra comunque necessario spendere il nome di Sanmicheli, tanto più che il cenotafio Bembo viene oggi più plausibilmente assegnato a Cattaneo. La memoria si colloca comunque nel solco della lunga fortuna di quel prototipo a Padova, la cui eco fu amplificata dall'immediata replica, per opera dello stesso Cattaneo, nel sepolcro di Lazzaro Bonamico del 1554 circa (scheda 8.8). Per la fortuna del sepolcro Bonamico, citato dai notabili patavini come modello da emulare ancora nel primo Seicento, si rinvia al capitolo 1.3.2.

In mancanza dell'epigrafe, risulta problematica la datazione dell'opera, collocata da GONZATI (1852-1853) fra 1540 e 1560. LORENZONI (1984) propende invece per lo scorcio del Cinquecento, ipotesi che potrebbe rafforzarsi per la mancata citazione nella periegesi dei chiostri di POLIDORO (1590). Tuttavia, il profilo dello stemma torna identico sui frontoni dei monumenti di Girolamo Negri (scheda 8.11) e di Francesco Robortello (scheda 8.19), databili rispettivamente al 1557-1559 ed al 1567-1570. Il sarcofago, dal canto suo, è molto vicino a quello in memoria di Giovanni Battista Ferretti in Santo Stefano a Venezia, realizzato nel 1557 grazie all'interessamento di Daniele Barbaro e già dotato di un busto di Alessandro Vittoria, il cui originale si conserva al Louvre (fig. 39; MARTIN 1998, pp. 105-106, cat. 6). Una cronologia prossima al 1560 appare quindi la più credibile. Il monumento resta tuttavia fra i problemi irrisolti di questa tesi: non è

stato per ora possibile formulare ipotesi plausibili sul nome del dedicatario o sull'autore dell'opera.

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 276, nr. 133; SALOMONI 1701, p. 276, nr. 133; ROSSETTI 1780, p. 78; BRANDOLESE 1795, pp. 51-52; FERRETTO², III, c. 222; ALBERTOLLI 1815; BIGONI 1816, p. 168; MOSCHINI 1817, pp. 41-42; GONZATI 1852-1853, II, pp. 235-236, nr. CXC; LORENZONI 1984, p. 229; NEGRI-SESLER 1985, p. 466; DAVIS 1995, p. 306, ; ROSSI 1995, p. 76; ZARAMELLA 1996, p. 718

8.21 Monumento di Filippo Gregori

Bottega padovana

Monumento di Filippo Gregori

Padova, basilica di Sant'Antonio, chiostro del capitolo

post 1568

Busto: terracotta (h 77 cm)

Monumento: pietra di Nanto (larghezza 210 cm)

Figg. 300-302

Epigrafe: PHILIPPVS DE GREGORIIS SICVLVS CLARO INTER
MESSA/NENSES GENERE NATVS V[TRIVSQVE] I[VRI]S D[OCTOR] I[V]VENIS
EGREGIA DOC/TRINA SVM[M]A SVAVITATE MORV[M] OMNIB[VS] NATVRAE
FOR/TVNAQ[VE] BONIS CVMVLATISSIMVS HIC SITUS EST QVI CVM A
PRESTANTISSIMAE CVIVSQ[VE] LAVDIS FAS/TIGIO OB DIVINVM QVO
POLLEBAT INGENIV[M] PROXI/ME ABESSET FATI IMPORTVNITATE
OMNIBVS LVGEN/TIBVS AETATE FLORENTI SVBLATVS EST / VIXIT ANNOS
XXIX MENS[ES] III ET DIES V / OBIIT QVINTO CALENDAS OCTOBRIS /
MDLXVIII // DON CAESAR DE BALSAMO CIVI SVO ATQVE AM/CO
INCOMPARABILI MOERERE CONFECTVS P[ONENDVM] C[VRAVIT]

Collocato *ab origine* sulla parete meridionale del chiostro del capitolo, il monumento sorge su un alto basamento dalla cornice con 'cane corrente'. Lo zoccolo tripartito reca al centro l'epigrafe, affiancata da due dadi. Il busto (fig. 302) in terracotta già bronzata è oggi illeggibile per lo sfaldamento della materia: un tempo tramandava le sembianze di Filippo Gregori, giurista messinese morto ventinovenne a Padova il 27 settembre 1568 (cfr. l'epigrafe). L'abito a collo alto è coperto da una clamide all'antica, fissata sopra la spalla destra da una fibbia circolare. I rilievi che inquadrano la nicchia presentano, alla sinistra del defunto, trofei militari e, alla sua destra, oggetti dalla connotazione più propriamente accademica e moraleggiante (fig. 301). Sembra esserci qui una reminiscenza della lastra tombale del giurista Antonio Maggi del 1520, ascrivibile a Vincenzo Grandi, collocata un tempo nella chiesa padovana di San Pietro ed oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 9; cfr. capitolo 1.1). Da quel precedente deriva infatti la *still life* con codici giuridici, rami d'alloro e clessidra (fig. 301). Padovani e di ascendenza 'grandiana', come mostra un confronto col monumento de Rossi del 1545 (fig. 10; scheda 8.3), sono anche il motivo a 'cane corrente' e la doppia treccia che corre sulla cornice dell'edicola. L'opera si cala quindi bene nel contesto cittadino, le cui formule vengono qui aggiornate tramite elementi come la trabeazione dal fregio pulvinato.

Poche sono le informazioni sul dedicatario del sepolcro. VERONESE CESERACCIU (2004, pp. 156-157, nota 60) lo ha riconosciuto fra i personaggi citati nei versi di Giacomo Balamio, la cui canzone del 1563 è popolata da scolari, professori e letterati presenti in quell'anno a Padova. Secondo la studiosa, Filippo era allora elezionario dell'Università legista, di cui diventò consigliere fra il 1565 e il 1567. A fronte di questo regesto tutto patavino, segnalo la presenza di un "Philippus de Gregoriis messanenensis", a sua volta laureatosi *in utroque*, che si addottorò presso lo Studio bolognese il 24 febbraio 1568 (GUERRINI 2005, p. 247, nr. 2161). Nome, provenienza e titolo coincidono col personaggio sepolto al Santo. La stessa VERONESE CESERACCIU (2004, pp. 156-157, nota 60) ha portato l'attenzione sul carne in morte di Filippo Gregori, composto da Giovanni Antonio Taigeto per la raccolta in versi degli Occulti di Brescia (*Carmina* 1570, p. 79r-v).

Il pessimo stato conservativo dell'opera preclude la possibilità di un esame

stilistico. Restano validi i nessi stabiliti da Luisa PIETROGRANDE (1963) coi monumenti Visconti e Robortello (figg. 297, 43; schede 8.18-8.19), cui aggiungiamo il sepolcro Krethkowski (fig. 122; scheda 8.12). Appare tuttavia impossibile pronunciarsi sull'attribuzione del busto a Segala. L'andamento della clamide, la parte meno dilavata del ritratto, evoca in ogni modo il busto marmoreo di Tito Livio, documentato dello Zoppo al 1547 (fig. 92; capitolo 2.5), così come la sagoma del peduccio trova riscontro nel busto Krethkowski, qui associato a quest'ultimo scultore (fig. 116; scheda 8.12). Si rinvia inoltre al busto femminile già Bardini, molto simile per il peduccio e per la fattura del colletto di pizzo (fig. 303).

Bibliografia: POLIDORO 1590, cc. 72v-73r; TOMASINI 1649, pp. 280-281, nr. 146; SALOMONI 1701, p. 396, nr. 181; BIGONI 1816, p. 145; GONZATI 1852-1853, II, pp. 200-201, nr. CLVI; BETTINI 1940-1941, p. 27, nota 22; PIETROGRANDE 1963, pp. 21; LORENZONI 1984, p. 229; KOWALCZYK 1988, p. 55; ZARAMELLA 1996, pp. 726-727; BACCHI 1999¹, p. 391; BACCHI 2000, p. 786; BANZATO 2001, p. 320; FASSINA 2009, pp. 12-13

8.22 Monumento di Ulisse Venturi

Scultore padovano

Monumento di Ulisse Venturi

Padova, basilica di Sant'Antonio, chiostro del capitolo

post 1570

Targa: pietra di Nanto

Busto: terracotta

Fig. 299

Epigrafe: (S[OLI] D[EO] G[LORIA] / NON SVM VLISES VENTVRIVS SED FVI / ET ERO NEC SENAE AMPLIVS NEC ROMA SED / COELVM PATRIA EST

EQVES FVI DIVI PAVLI IN E/QVITEM NVNC CHRISTI COMMVTATVS QVOS
NO[N] / CONSPECTVRVS IN TERRIS DERELIQVI MOESTISSI/MOS
EXPECTABO CONSPECTVRVS IN COELIS LAETIS/SIMOS IVRE
CAESAREO SVpra AETATEM FVI ORNATISSIMVS CVPIENSQVE EIVS
SCRVTARI ORIGINEM / AD NATVRAM ACCESSI PRIMAMQVE EIVS
SCRVTARI IMPLEVI / LEGEM ORTA MORIANTVR IDQVE FECI / ANNO
SALVTIS MDLXX / AETATIS VERO XXVIII)

Il modesto monumento si compone di una targa ovoidale bombata, al di sopra della quale una base modanata sostiene il busto virile con una clamide all'antica. Tanto l'iscrizione quanto il ritratto in terracotta (fig. 299) sono completamente dilavati. La memoria di Ulisse Venturi è inspiegabilmente assente nelle sillogi epigrafiche di POLIDORO (1590), TOMASINI (1649) e SALOMONI (1701). La scelta dei materiali, la foggia del peduccio a sostegno del busto ed il profilo della targa lasciano comunque pensare ad una pertinenza alla medesima bottega che licenziò l'adiacente monumento di Filippo Gregori (fig. 302; scheda 8.22). Se lo stato conservativo rende l'opera ingiudicabile, è possibile precisare per lo meno la ragione della presenza di Venturi a Padova, grazie alla pubblicazione di fonti cui GONZATI (1582-1583) non poteva avere rapido accesso.

Il ventinovenne senese è attestato dall'epitaffio come cavaliere di San Paolo, ordine istituito nel 1540 da Paolo III Farnese. Il suo nome compare negli *Acta graduum* dell'Ateneo di Padova in qualità di studente legista, candidatosi all'esame in *utroque iuris* il 26 giugno 1570. Due giorni dopo ebbe luogo l'*assegnatio punctorum*, che lo scolaro avrebbe dovuto recitare e discutere per il conseguimento del dottorato (*Acta graduum 1566-1600*, II, p. 298, nr. 514). Sostenuto da promotori illustri quali Marco Mantova Benavides, Guido Pancirolli, Francesco Mantica e Niccolò Bottoni, Venturi si presentò di fronte al Collegio il successivo 29 giugno ma, “antequam ipse dominus Ulixes os aperiret”, accusò un malore che gli impedì di dare seguito alla discussione. Il collegio fu sciolto e Venturi morì poco dopo, nei primi giorni del luglio 1570 (*Acta graduum 1566-1600*, II, p. 299, nr. 516). La medesima fonte ci informa

della successiva sepoltura “in ecclesia Sancti Antonii”.

La trascrizione della perduta epigrafe parlante, effettuata per la prima volta nel XIX secolo, quando il degrado del monumento doveva già essere in atto, desta allora qualche sospetto. L'età del defunto, letta da BIGONI (1816) e GONZATI (1852-1853) rispettivamente come “XXIIX” e “XXVIII”, appare relativamente alta per uno scolaro del Cinquecento.

Bibliografia: POLIDORO 1590, 73r; BIGONI 1816, p. 146; GONZATI 1852-1853, II, p. 203, nr. CLIX; BETTINI 1940-1941, p. 27, nota 22; PIETROGRANDE 1963, p. 21; LORENZONI 1984, p. 229; ZABARELLA 1996, pp. 725-726; FASSINA 2009, p. 13

8.23 Monumento di Tiberio Deciani

Francesco Segala

Monumento di Tiberio Deciani

Padova, chiesa di Santa Maria dei Carmini

1578-1579 (busto); 1582-post 1583 (monumento)

Edicola: pietra di Nanto; Statue e busto: pietra gallina

Figg. 212, 220, 221, 233

Epigrafe: TIBERIO DECIANO / PATRITIO VTINENSI COMITE / EQVITIQ[VE]
CLARISS[IMO] IVRISPRV/DENTVM CONSVLTISS[IMO] ORATORE /
ELOQVENTISS[IMO] LITIVM IN PRE/TORIIS PROVINCIIS
DIIVDICAN/DARVM DISCEPTORI AEQVISS[IMO] / ET IN PATAVINO
GYMNASIO SV/BMOTA AEQVITATE SVPREMAM / CVM SEMPITERNA
GLORIA DI/GNITATEM CONSECVTO CVM / A SER[ENISSIMA] REP[VBLICA]
VEN[ETA] VT SIBI IN / REBVS DE IVRE PERTRACTANDIS / OBLATO
SVPRAORDINARIO IN/TERPRETIS LOCO AMPLISS[IMO] PRAEMIIS AD
VRBEM ACCERSERE/TVR CVM SVMMO OMNIVM MAERORE ANNO
AETATIS SVAE SEPTVAGESIMO TERTIO / SANCTISSIME MORTVO /

NICOLAVS I[VRIS] C[ONSVLTVS] IO[HANNES] FRANCO[ISCVS] ET /
 ROCANDINVS PATRI PIENTISS[IME] MON[VMENTVM] HOC FAC[IENDVM]
 CVR[AVERVNT] / OBIIT VII ID[IIS] FEBR[VARII] / MDLXXXII
 HIC CINERES MAGNI DECIANI SVFFICIT ILLVD / DISCES AVDITO NOMINE
 QVANTVS ERAT // ΤΗΣ ΙΕΡΗΣ ΚΕΦΑΛΗΣ ΔΕΚΙΑΝΟΥ ΕΝΘΑΔΕ ΤΥΜΒΟΣ /
 ΄ΕΥΔΕΙ Η ΑΜΦΙ ΚΟΝΙΝ ΝΥΝ ΘΕΜΙΣ Η ΕΘΑΝΕΝ

Sebbene GENNARI (s.n.p.) ricordi un restauro tardosettecentesco, che avrebbe comportato la “aggiunta di pilastri scanalati”, l'opera sembra esserci pervenuta nella sua impaginazione originale. La compresenza di greco e latino nell'epitaffio vanta più di un precedente in area veneta, come la lastra di Marcantonio Coccio Sabellico di Tullio Lombardo, ora al Museo Correr (cfr. SIRACUSANO in TRENTO 2008, pp. 248-251, cat. 88), o ancora, per rimanere nella città universitaria, il monumento Calturnio di Antonio Minelli, già in San Giovanni di Verdara (fig. 7; cfr. PIZZO 1992, pp. 101-107), e la targa di Leonico Tomeo in San Francesco Grande. Nel decennio successivo, ritroveremo un'epigrafe bilingue sul monumento Speroni nel Palazzo della Ragione (cfr. capitolo 6.3.1). L'edicola sorge su un alto zoccolo, al cui centro si apre la porta che conduce al chiostro. Due lesene scanalate, affiancate da lesene di ribattuta, inquadrano l'arco centinato, i cui pennacchi sono abitati da *Vittorie* (fig. 233). La grande nicchia ospita, sopra un podio definito da volute montanti, due statue grandi più del naturale. Sinora identificate nel *Diritto* e nella *Fortezza* (FIOCCO 1934), o nell'*Abbondanza* e nella *Giustizia* (PIETROGRANDE 1963), rappresentano invece l'*Equità* e la *Virtù* (fig. 212). Nonostante gli attributi iconografici siano lacunosi, possiamo rifarci a RIPA (1603, p. 129), che descrive l'*Equità* come una “donna [...] che nella destra tiene le bilancie et nella sinistra una cornucopia”: è plausibile che la statua a sinistra dello spettatore, oltre alla cornucopia tutt'ora conservata, reggesse in origine proprio una bilancia, di cui sopravvive solo un frammento. Ripa precisa inoltre che “in molte medaglie” l'*Equità* viene raffigurata come una “donzella discinta”, esattamente come nella statua in esame. La scelta di questo soggetto si sposa alla perfezione col contenuto dell'epigrafe, che tramanda Deciani come “disceptator aequissimus”. Quanto

alla statua di destra, la presenza di “una testudine sotto a i piedi”, segno della vittoria sull'accidia e la pigrizia, lascia pensare che il soggetto possa essere la *Virtù* (*Ibid.*, p. 510). Se l'identificazione è corretta, la statua doveva stringere nella mano una lancia. La cornice che divide in due la nicchia sostiene il ritratto di Deciani (fig. 221), il cui piedistallo reca la firma “F[RANCISCVS] S[EGALA] F[ECIT]”. L'effigie è incorniciata da un'ampia valva di conchiglia, che occupa l'intera centina dell'arco. Sul timpano sono due putti, dall'esecuzione non molto felice, che mostrano lo stemma gentilizio profilato da cartocci.

Per tracciare un profilo del dedicatario, disponiamo della voce biografica di Enrico SPAGNESI (1987) e degli atti del recente convegno di Udine, dove Tiberio Deciani nacque nel 1509 (*Deciani* 2004). Ci limiteremo a ripercorrere le tappe dell'ascesa del friulano, addottoratosi a Padova nel 1529 (*Acta graduum 1501-1550*, II, p. 111, n. 1482) e poi rientrato nella città natale, dove cominciò ad operare come avvocato, oratore e consultore. A Padova lo ritroviamo nel 1547, in veste di assessore di Bernardo Navagero, all'epoca podestà. Due anni più tardi, Deciani diede inizio alla sua folgorante carriera nell'Ateneo, dapprima come lettore di *criminalium* e, dal 1552, come docente di diritto civile, affiancandosi al suo maestro Mantova Benavides, al quale infine subentrò nel 1570. Di questa ascesa, accompagnata da una sempre maggiore retribuzione, che portò Deciani a percepire mille fiorini l'anno dal 1570, siamo informati in primo luogo da RICCOBONI (1598), TOMASINI (1630; 1654), FACCIO LATI (1757) e LIRUTI (1780, III, pp. 376-398). Quanto all'attività di Deciani come avvocato, di non poco interesse è la sua difesa nel 1562 di Giovanni Grimani, patriarca d'Aquileia, sospettato a quel tempo d'eresia: sulla figura del patriarca e su quella di Mantova Benavides sarà opportuno ritornare più oltre.

Non conosciamo le ragioni che portarono il giurista a scegliere, come sede della propria sepoltura, la chiesa dei Carmini, nella quale Antonio RICCOBONI (1582) lesse un'orazione funebre pervenutaci a stampa. Nel testamento, rogato a Padova il primo settembre 1579 (ASPd, Notarile, b. 835, c. 167r-176r), Deciani chiedeva, in caso di decesso a Padova, di venir tumulato in un deposito già ottenuto dai Carmelitani, vicino all'“altar grande della Madonna”. È dunque possibile che a monte della richiesta ci fossero ragioni devozionali: il tempio

padovano aveva da poco accolto una miracolosa immagine mariana, reputata salvifica dalla pestilenza scoppiata nel 1575. I cronisti dell'epoca diedero grande risalto alla solenne traslazione del dipinto (cfr. ad esempio RICCOBONI 1598, cc. 121r-122v; ABRIANO, cc. 16v-17r) ed il 12 ottobre, giorno dell'ingresso dell'immagine ai Carmini, era celebrato ogni anno come festa cittadina (MONTEROSSO, cc. CCCXXXV-CCCXXXVII). La morte del giurista, anticipata da SALOMONI (1701) e PAPADOPOLI (1726, I, p. 256) al 1581, avvenne in realtà il 7 febbraio 1582, in accordo con l'epigrafe e con l'elenco di dottori giuristi pubblicato da MARTELLOZZO FORIN (1968, p. 132).

Malgrado le lodi riservate da TOMASINI (1630, p. 75) al sepolcro, dove Tiberio Deciani fu “splendide tumulatus [...] cum effigie et statu is plurimis”, l'opera non ha destato interesse nelle fonti e la sigla dello scultore è stata sciolta solo da FIOCCO (1934). La vicenda critica del monumento s'intreccia a quella di un problematico busto in terracotta del Museo Civico di Udine (figg. 223-224; cfr. capitolo 5.5). Lo stesso FIOCCO (1934) individuava nella terracotta udinese il modello per il busto dei Carmini. Tale affermazione non può essere oggi condivisa, poiché il ritratto fittile compare solo nel XIX secolo nella raccolta dell'abate friulano Giovanni Battista del Negro, che lasciò la propria collezione al Museo udinese (cfr. FURLAN 2007). Dubbi sull'antichità della terracotta, dall'aspetto assai 'romantico', sono stati espressi per la prima volta da BACCHI (2000). Il pionieristico saggio di Fiocco ha avuto comunque il merito di portare l'attenzione sull'attività ritrattistica di Segala, già attestata da documenti pubblicati da Amelia FANO (1909¹), indagata successivamente da VENTURI (1935-1937) ed approfondita con numerose proposte attributive da Luisa PIETROGRANDE (1963). La studiosa associava l'opera in esame a due documenti. Nel testamento del giurista, all'epoca già noto ma mai interrogato in relazione al sepolcro, si cita espressamente Segala, “qual ha fatto il mio ritratto di marmo et del qual è pagato”. Lo scultore viene quindi incaricato di eseguire anche l'edicola “nel muro oposto” alla sepoltura, “secondo lo ordine et instrutio” di Deciani medesimo (ASPd, Notarile, b. 835, c. 167r-176r). Il giurista udinese aveva quindi già scelto il luogo da destinare al monumento, aveva già provveduto a farsi ritrarre ed aveva già concordato un progetto architettonico

con l'artista di fiducia.

Luisa Pietrogrande ha inoltre rintracciato un secondo atto, prezioso ai fini della cronologia. Il 17 settembre 1583, Nicolò Deciani, figlio di Tiberio e curatore del sepolcro assieme ai fratelli, scriveva da Udine al convento padovano, lamentando lo spostamento patito dall'edicola, già in larga parte eseguita ma non ancora ultimata: l'area presbiteriale era stata infatti liberata per far posto al nuovo organo, le cui ante furono alloggiate a Dario Varotari nel 1584 (ASPd, Corporazioni soppresse, Santa Maria dei Carmini, b. 94, cc. 106-107; per il contratto di Varotari, FAGGIAN 1972). L'opera lasciava quindi il coro per trovare definitivamente posto nell'aula.

La collana onorifica esibita dal giurista permette di circoscrivere con precisione la cronologia del busto. L'esecuzione anticipa il primo settembre 1579, data del testamento, ma deve cadere dopo il conferimento a Deciani di due onorificenze: il cavalierato di San Giorgio e quello di San Marco, di cui il giurista fu insignito rispettivamente il 27 settembre ed il 21 ottobre 1578. Dobbiamo infine immaginare che il monumento fosse ultimato in una data non troppo distante dal 1583 della lettera di Nicolò Deciani, anche in ragione della forte prossimità stilistica che lega l'*Equità* e la *Virtù* (fig. 212) alle statue in stucco della Sala dei Marchesi in Palazzo Ducale a Mantova (fig. 209), eseguite da Segala nel 1579 (cfr. capitolo 5.3).

I recenti saggi d'apertura su Deciani come collezionista hanno portato l'attenzione sul rapporto fra il giureconsulto ed il già citato Giovanni Grimani (GANZER 2004; FURLAN 2007). Quest'ultimo aveva infatti donato a Deciani quattro “tazoni d'argento”, citati anche nel testamento di Tiberio del 1579. Nello stesso anno, il friulano dedicò al patriarca i suoi tre libri dei *Responsa*. Possiamo ora rimarcare come Francesco Segala fosse uno scultore caro tanto al professore quanto al Grimani, che fu “signore et benefattore” dell'artista, secondo le parole pronunciate da Francesco nel 1573 (cfr. capitolo 5.2).

Il busto Deciani (fig. 221) è oggi l'unico ritratto certo di Segala. L'opera è di notevole qualità esecutiva, specie nella resa della superficie vibrante della veste e nei morbidi trapassi chiaroscurali del severo volto del professore, con una notevole capacità di descrivere la contrazione dei fasci muscolari del viso ed il

turgore della vena temporale: un passo, quest'ultimo, che sembra memore del cardinal Bembo di Cattaneo (fig. 37; scheda 8.6). L'esito qualitativo è tanto più rimarchevole se confrontato con la statuaria in pietra di Segala, genere in cui lo scultore non sempre risulta convincente, con ogni probabilità per via della dimestichezza assai maggiore con la terracotta ed il bronzo. Basterà rinviare all'*Equità* ed alla *Virtù* (fig. 212) dello stesso monumento Deciani, figure classicheggianti e dall'*anchement* tipico dell'artista, con possibili rinvii alla pittura di Paolo Veronese, ma appesantite da una sovraccaricata monumentalità, specie nella figura di destra. Il ritratto rivela una capacità maggiore di lavorare la pietra e si distingue per la fresca resa dell'abito contemporaneo, col rifiuto di qualsiasi travestimento all'antica. Segala adotta una terminazione arrotondata per il busto, meno frequente nella contemporanea ritrattistica patavina, d'abitudine connotata da un profilo più geometrizzante della parte terminale. L'impaginazione conferisce solennità e potenza all'immagine del settantenne professore. Tipica dello scultore è anche la resa cesellata della capigliatura, descritta mediante brevi incisioni curvilinee, che un esame ravvicinato rivela anche sul capo del più minuto ritrattino in cera dipinta di Ferdinando duca del Tirolo al Kunsthistorisches Museum di Vienna, a sua volta firmato (SCHLOSSER 1910-1911).

Non è agevole riscontrare questi elementi nei busti che Luisa PIETROGRANDE (1963) ha attribuito a Segala. Non a caso la cronologia di quelle opere coincide, per lo meno per quanto concerne i ritratti ancora inseriti nei rispettivi monumenti funerari, col periodo di attività dello Zoppo (cfr. capitolo 2.6). La stessa complessità del monumento, dotato di busto, quattro figure allegoriche e due putti reggistemma, ma anche sapientemente condotto nelle linee architettoniche, non trova molti corrispondenti a Padova e giustifica la presenza di sei libri di architettura nell'inventario redatto alla morte dello scultore (ASPd, Notarile, b. 4295bis, c. 79r. PIETROGRANDE 1963, pp. 71-79, doc. V). La scala grandiosa e la bicromia del sepolcro derivano probabilmente dal precedente ammannatiano del monumento di Mantova Benavides (fig. 32; scheda 8.4), non a caso dedicato a colui che fu prima maestro e poi collega ed amico del giurista udinese. Anche la presenza di figure allegoriche, maggiori del naturale ed

allusive alle qualità del defunto, sembra mutuata da quel modello.

Il monumento Deciani, punto fermo nel catalogo dello scultore, offre una sicura base per ripensare la sua attività nel campo del ritratto. Sono da riferire a Segala quattro busti femminili molto omogenei fra loro (figg. 224, 229, 232, 234), mai accorpati dalla critica ed accomunati in primo luogo dal peculiare panneggio dalla fitta marezzatura di pieghe spezzate, riscontrabile anche nelle quattro personificazioni del monumento Deciani (fig. 233; cfr. capitolo 5.5). L'architettura del sepolcro, in particolare la nicchia divisa in due piani e la presenza di *Vittorie* sui pennacchi, suggerisce dal canto suo la paternità di Segala per un progetto relativo all'altare maggiore del Santo (figg. 218-219), oggi conservato al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, ma proveniente con ogni evidenza dai documenti per il concorso indetto dai padri del Santo nel 1579, cui Segala aveva partecipato (cfr. capitolo 5.4).

Nello specifico dell'iconografia di Deciani, il ritratto è ovviamente autonomo rispetto al profilo monetale, paludato all'antica, realizzato circa trent'anni prima da Giovanni da Cavino. La medaglia fu commissionata dal giurista in occasione dell'avvio della carriera accademica, dopo la nomina a lettore di *criminalium* (cfr. GORINI 2001, p. 292). La passione del dotto friulano per le medaglie antiche è un fatto ben noto agli studi (cfr. ora FURLAN 2007) e poggia sulla testimonianza contemporanea di Enea VICO (1558, p. 50). Forse a monte della commissione al Cavino ci fu il saldo rapporto fra quest'ultimo e Mantova Benavides, sodale di Deciani ma anche estimatore del medaglista. Il busto di Segala fu invece, con ogni probabilità, il modello per l'incisione di David negli *Elogia* di TOMASINI (1630, p. 73), i cui ritratti di padovani illustri si rifanno talvolta ad opere plastiche. L'effigie di Segala dialoga inoltre con la contemporanea incisione di Giacomo Franco per l'antiporta dei *Responsa* di Deciani, editi a Venezia nel 1579 (cfr. CICOGNA 1824-1858, VI, t. II, p. 887). Presso gli eredi del giurista, si sarebbe trovato anche un "ritratto [di Tiberio Deciani] di mano di Tiziano" (LIRUTI 1780, III, p. 389), tuttavia perduto e per il quale non è quindi possibile verificare la bontà dell'attribuzione.

Documenti: ASPd, Notarile, b. 835, c. 167r-176r; ASPd, Corporazioni

soppresse, Santa Maria dei Carmini, b. 94, cc. 106-107

Bibliografia: DE' ROSSI, c. 109; ROSSATO, c. 94v; TOMASINI 1630, pp. 75-77; PANCIOLOLLI [1637] ed. 1721, pp. 283; Id. 1649, pp. 101-102, n. 4; SALOMONI 1701, p. 159, n. 18; ROSSETTI 1780, p. 113; LIRUTI 1780, III, pp. 388-389; GENNARI, s. n. p.; MOSCHINI 1817, p. 54; SELVATICO 1869, p. 110-111; FIOCCO 1934, pp. 64-64; VENTURI 1935-1937, III, pp. 196-206; GASPAROTTO C. 1955, pp. 210-212; PIETROGRANDE 1963, pp. 118, 121, 29-32; BOUCHER in LONDRA 1983, p. 385; SPAGNESI 1987, p. 540; BACCHI 1999¹, p. 389; Id. 2000, p. 786; BANZATO 2001, p. 321; GANZER 2004, pp. 60-61; FURLAN 2007, pp. 32-33

8.24 Monumento di Girolamo Girelli

Girolamo Campagna

Monumento di Girolamo Girelli

Padova, Sant'Antonio

1580-1585

Busto: marmo di Carrara

Monumento: pietra di Custoza

Figg. 201-203, 205

Epigrafe: HIERONY[MVS] / GIRELLVS NOB[ILIS] BRIX[IANVS] / ORD[INIS]
D[IVI] FRAN[CISCI] POST / NATVRALEM PHILOSOPHI/AM ET
METAPHY[SICAM] PERVS[IA] / BONON[IA] ET TICINI EXPLI/CATAM
PAT[AVII] VOCATVS AD / SACRAMQ[VE] ELATVS THEOLOG/IAM XXV
ANN[OS] PVBLICE EST / INTERPRETATVS AT NON CON/TENTVS EAM IN
RIVVLIS DE/GVSTARE FONTEM VIVVM / QVAERENS VITAM HANC
VIR/TVTIS IN EAM GLORIAE COM/MVTAVIT ANN[O] A VERBO IN/CARNATO
MDLXXIII V / MART[IIS] AETAT[IS] SVAE LXXXIII / F[RATER] MAXIMIANVS
BENIAMVS / CREMEN[SIS] EIVSD[EM] ORD[INIS] INQVISI/TOR PAD[VAE]
EIVSQ[VE] ALVMNUS AC / R[EVERENDI]P[ATRI] BRIXIEN[SES] HONORIS /

Il pilastro alla destra di chi varca la porta maggiore del Santo, e più segnatamente la faccia rivolta alla navata, era un tempo reputato “loco sublimi” per un monumento, come riporta TOMASINI (1649). Per il visitatore odierno, tuttavia, l'angusta superficie su cui incombe la controfacciata è uno di quei punti poco agevoli della basilica, tanto più se c'è l'intenzione di esaminare in dettaglio l'edicola a parete del teologo bresciano Girolamo Girelli. La prospettiva da cui oggi approcciamo l'opera è infatti inesorabilmente distorta dall'ingombro della bussola novecentesca che, protendendosi verso la navata, costringe l'osservatore ad una scomoda visione da sottinsù. È forse per questo che il pregevole ritratto marmoreo dell'attempato religioso (figg. 202-203) è stato tralasciato dagli studi sulla scultura veneta del Cinquecento, malgrado si tratti di uno dei busti di più alta qualità esecutiva fra quelli realizzati nel XVI secolo per Padova.

L'edicola lapidea (fig. 201) sorge su uno zoccolo ornato da un mascherone, compreso da plastiche volute. Due erme femminili, affiancate da lesene di ribattuta, inquadrano la specchiatura ovoidale in pietra di paragone con l'epigrafe incisa. Sovrasta la cartella una grande valva di conchiglia, dove è adagiato il busto del teologo, questa volta realizzato in un marmo bianco che si direbbe carrarese. A coronare il timpano triangolare, dalla trabeazione spezzata, è una figura allegorica femminile (fig. 205), sulla quale torneremo più oltre.

Colpito forse dalla qualità del busto, SELVATICO (1869) citava l'opera, pur in modo fugace e dubitativo, fra quelle riconducibili ad Alessandro Vittoria. Gli faceva eco SARTORI (1947 ed. 1989, p. 19), suscitando legittimi dubbi di LORENZONI (1984). Un primo documento veniva frattanto portato alla luce dallo stesso SARTORI (1983), che rendeva nota la copia della supplica presentata il 22 dicembre 1579 da fra Massimiano Beniami da Crema al Consiglio cittadino. Il francescano chiedeva fosse concesso “un locho in detta chiesa, quale più a loro parrerà”, per commemorare il suo confratello Girelli, di cui si professava allievo (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 24r; per

l'originale si veda tuttavia ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 18, anno 1580, c. 9r-v). Gli *Acta graduum* dell'Ateneo patavino registrano in effetti il dottorato in teologia di fra Massimiano alla data 22 febbraio 1553, dietro presentazione di Girelli (*Acta graduum 1551-1565*, p. 87, nr. 13).

I notabili patavini accolsero positivamente la supplica di Beniamini lo stesso 22 dicembre, ma la concessione venne registrata solo il 18 gennaio 1580, determinando che Girelli fosse commemorato in “quel locho nella chiesa del Santo, che è subito dentro dalla porta grande a banda destra, dove è la memoria del quondam fra Simoneto”. Il riferimento è per certo a Simone Ardeo, altro teologo francescano, cui dopo il 1548 era stato dedicato sulla faccia orientale del medesimo contrafforte un monumento riconducibile a Vincenzo e Gian Girolamo Grandi (fig. 11; scheda 8.5). La ragione della decretata vicinanza fisica fra le due edicole non sfugge a ROSSI (1995), che mette in evidenza le rispondenze 'tematiche' fra alcune memorie nella navata antoniana, parlando di un'autentica “spartizione dell'ambiente”: nello specifico, i due religiosi furono accostati poiché entrambi avevano occupato la cattedra di teologia scotista presso l'università. Girelli era stato anzi convocato in città nel 1539 proprio per tenere quell'insegnamento, rimasto vacante per due anni alla morte di Ardeo (RICCOBONI 1598, c. 20v; cfr. anche FACCIOALATI 1757, III, p. 256). Dobbiamo a questo proposito ricordare che nel 1635 un altro francescano, Serafino, si era adoperato per far allestire in quel settore della chiesa una memoria a Filippo Fabbri, lui pure frate e docente di teologia a Padova (SARTORI 1983, p. 682, nr. 52).

Girolamo Girelli è in effetti noto agli studi storici soprattutto per esser stato fra i padri del Santo attivi in ambito universitario. Il recente profilo biografico di OTTAVIANI (2001) ripercorre le tappe della carriera accademica del conventuale, nato a Brescia nel 1490 e documentato come lettore di metafisica a Perugia fra 1528 e 1530 (ODOARDI 1947, p. 335). Dopo un passaggio allo studio pavese nel 1533 (NEGRUZZO 1995, p. 65), Girelli lesse quindi filosofia a Bologna: i contatti con la città felsinea potrebbero comunque risalire fino agli anni della formazione, tant'è che POPPI (1970) definisce Girelli un allievo di Pietro Pomponazzi, docente presso quell'ateneo dal 1512. Nel 1539 il religioso fu

infine convocato a Padova per sostituire, come s'è detto, il defunto Simone Ardeo sulla cattedra di teologia scotista: la stagione veneta di Girelli era destinata a rivelarsi lunga e fiorente, malgrado la salute malferma, che lo tenne lontano dalle aule per alcuni periodi (ROSSETTI 1976). Il frate si dedicò comunque alla docenza patavina fino al 1565, per poi morire a Brescia, ottantatreenne, il 5 marzo 1573 (per la data, cfr. l'epigrafe). Autore di un proemio alla *Fisica* di Aristotele (GIRELLI 1553) e di altri saggi di argomento filosofico (cfr. OTTAVIANI 2001), Girelli è ricordato fra i teologi francescani che presero parte attiva alle prime sessioni del Concilio di Trento.

Se passiamo ora dal dedicatario al suo monumento, è opportuno interrogarsi sul perché di una memoria differita di almeno sette anni rispetto alla morte di Girelli e sulle ragioni della presenza, in calce all'epigrafe, dei minori conventuali di Brescia oltre al già citato Beniami, estensore della supplica. Poco dopo la morte del teologo si scatenò infatti un'aspra lite, solo in parte già nota a SARTORI (1983, pp. 1036, nr. 456, 1041, nr. 506) e mai posta in relazione all'edicola, che contrappose i conventuali di Padova e di Brescia (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 40, cc. 193r-218r). Vale la pena di tracciarne le premesse e di riassumere l'esito.

Nel 1559, Girelli aveva prestato alla Veneranda Arca la ragguardevole somma di 500 ducati, a garanzia dei quali il frate aveva ricevuto trenta campi in località Pizon, presso Anguillara. Il teologo decise di assegnare in livello i terreni all'Arca medesima, dietro il corrispettivo di una pensione di venticinque ducati l'anno. Sappiamo da questi documenti indiretti che l'atto fu siglato da Camillo Talamazzo in data 11 febbraio 1559, sebbene non sia stato possibile reperire l'originale nelle due buste conservate di questo notaio (ASPd, Notarile, bb. 4895-4896). È tuttavia emerso in quest'occasione l'inedito testamento di Girelli, dettato il 26 settembre 1563 a Gaspare Villani (ASPd, Notarile, Gaspare Villani, b. 4826, cc. 104r-v, 105r-v). Il religioso impetrava che, dopo la sua morte, la pensione annuale fosse devoluta ai nipoti Francesco e Vincenzo, a patto che questi ne riservassero cinque ducati al loro precettore: si tratta di fra Massimiliano da Crema, familiare di Girolamo, altro francescano del Santo rispetto al Massimiano (Beniami) da Crema committente del sepolcro in esame.

Ad ogni modo, subito dopo quell'ingente prestito, Girelli, già reggente del cenobio nel 1549, fu definitivamente proclamato figlio del convento antoniano, in data 19 febbraio 1559 (SARTORI 1983, p. 1033, nr. 433; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 189, cc. 135r-v).

Il livello pattuito sui campi al Pizon era però affrancabile, tant'è che dalla causa coi conventuali di Brescia apprendiamo che l'Arca aveva sborsato in data imprecisata duecento ducati a Girelli, riducendo in tal modo il suo credito alla somma di trecento ducati. Anni dopo, ormai prossimo al ritiro dall'insegnamento, il padre esprime il desiderio di tornare a Brescia, come attesta un documento del 13 settembre 1564 (SARTORI 1983, p. 1036, nr. 455; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 190, c. 94r-v). Il viaggio fu intrapreso solo negli ultimi mesi di vita e Girelli morì nella sua città natale il 5 marzo 1573. I confratelli lombardi che lo ospitavano entrarono allora in possesso di un suo taccuino autografo, nel quale, alla data 18 dicembre 1572, il teologo esprimeva la volontà di devolvere all'infermeria di San Francesco di Brescia i trecento ducati che rimanevano del suo credito presso l'Arca.

Questi gli antefatti della causa e l'oggetto del contendere fra i due conventi. I documenti ci dicono che la congrega padovana aveva provveduto a consegnare, dopo il decesso di Girelli, centocinquanta ducati a padre Emilio (Bertocci) da Brescia, ma a fronte della richiesta della quota restante scoppiò la lite. I toni sono particolarmente pepati nei memoriali scritti dai rispettivi delegati: i Bresciani affermavano che l'elezione del 1559 di Girelli al convento del Santo era difforme dalle costituzioni alessandrine, poiché il teologo non era stato prima scorporato dal cenobio di provenienza, evidentemente quello bresciano; i Padovani, d'altro canto, accusavano i religiosi di San Francesco di aver confezionato un falso, poiché, a dir loro, il libretto con la donazione in favore dell'infermeria bresciana non recava la grafia del teologo. A tal proposito, veniva richiesta non solo l'esonero dalla consegna dei centocinquanta ducati che rimanevano, ma anche la restituzione della somma in precedenza consegnata a fra Emilio Bertocci.

La lite si concluse il 28 luglio 1579, con un compromesso siglato in campo neutro, nella postazione conventuale di San Fermo maggiore a Verona. L'11

agosto di quell'anno, di fronte al notaio veronese Bernardino Cercolo, l'esito della contesa pare arridere ai lombardi. Alla congrega dell'Arca veniva infatti intimato di consegnare all'infermeria bresciana centocinquanta ducati e di rinunciare ai diritti su quanto già versato. A parziale consolazione, i Padovani vedevano riconosciuto il vecchio affrancamento di duecento ducati sul debito iniziale, che ad un certo punto era stato messo in discussione dai conventuali di San Francesco. I rogiti di Cercolo fanno parte della serie "notai bruciati" dell'Archivio di Stato di Verona, e cioè rientrano fra i documenti colpiti dall'incendio che nel 1723 divampò nel Palazzo della Ragione di quella città. Di Cercolo si conservano solo poche scritture, redatte fra il 1558 ed il 1566 (Verona, Archivio di Stato, Notai bruciati, b. 11). L'atto ci è pervenuto nella copia custodita tra le carte del convento di Padova (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 40, cc. 193r-194v).

La supplica per il monumento Girelli fu presentata al Consiglio patavino solo quattro mesi più tardi: è dunque la conclusione della vertenza a rendere possibile la commissione congiunta dei frati di Brescia e del teologo del Santo Massimiano Beniami da Crema. Quest'ultimo è anzi più volte citato nelle carte relative alla causa, in quanto depositario del discusso taccuino del defunto Girelli. La biografia di Beniami, per la quale si rinvia al profilo di PILLINI (1966), è fondamentale in questa sede per definire gli estremi cronologici dell'opera. Nell'epigrafe, Massimiano è infatti indicato come inquisitore di Padova: la città universitaria era fra quelle in cui il controllo delle anime era affidato, anziché all'ordine domenicano, ai frati minori conventuali. Poiché l'epigrafe registra il committente come inquisitore, è da pensare che l'esecuzione del monumento preceda l'ascesa di Beniami alla cattedra vescovile di Chioggia, affidatagli da papa Sisto V il 19 settembre 1585. La cronologia dell'edicola si restringe pertanto al lustro 1580-1585, il cui termine più alto è costituito dall'approvazione della supplica.

Il monumento Girelli si colloca nella prima metà di un decennio, il nono del Cinquecento, che vide sorgere nella basilica del Santo un'opera di cui oggi faticiamo a cogliere l'importanza, poiché demolita nel 1895, a seguito del riassetto del presbiterio antoniano sotto Camillo Boito (cfr. ora CROVA 2006, pp.

408-410, 413-416): si tratta del nuovo altare maggiore (figg. 196-197), nel quale erano state reimpiegate anche le sculture donatelliane e per il quale era stato indetto un concorso vinto da Girolamo Campagna il 24 luglio 1579. La commissione, una delle più ambite di tutta la seconda metà del secolo a Padova, coronava il rapporto preferenziale del maestro veronese coi padri conventuali di quella città. Una relazione avviata nel 1573, quando il giovane Campagna si era aggiudicato il primo, prestigioso incarico pubblico della carriera: il completamento del rilievo col *Miracolo del giovane di Lisbona* (fig. 185), l'ultimo dei nove per la cappella di Sant'Antonio. Questi aspetti vengono affrontati in dettaglio nel capitolo 4 ma vale la pena di ricordare qui che i documenti patavini, lungo la decade dal 1579 al 1589, registrano pressoché ogni mese lettere e pagamenti che riguardino Campagna ed il suo socio Battista Franco.

Massimiano Beniami, committente del monumento Girelli, compare in veste di presidente dell'Arca "loco reverendi provincialis" in quasi tutti gli atti relativi all'altare, dalla stipula del contratto fino al 1585, anno in cui al francescano fu affidata la diocesi di Chioggia. Questo retroterra documentario rafforza l'attribuzione su base stilistica dell'inedito busto a Girolamo Campagna (figg. 202-203). Pochi dubbi lascia il confronto con quello che, fino ad oggi, veniva considerato il primo busto dello scultore veronese, un tempo sulla tomba di Francesco Bassano nella chiesa bassanese di San Francesco ed ora nel locale museo cittadino (fig. 204). Quel ritratto dovrebbe infatti datare a poco dopo il 1592, anno di morte del figlio di Jacopo (cfr. almeno GUDERZO in TRENTO 1999, p. 412, cat. 93). Nei due busti sono sovrapponibili la morfologia delle labbra carnose, i baffi che cadono ad incorniciare gli angoli della bocca e la robusta canna nasale rigonfia nel segmento mediano: persino la maniera di scavare la pupilla è identica nelle due opere. Se il marmo bassanese è pregevole nella morbida resa dei fasci muscolari, la qualità dell'intaglio raggiunge sul volto di Girelli esiti ancora più sostenuti, nell'incresparsi delle rughe che solcano la fronte o nella mollezza delle occhiaie pendule e delle gote infossate dell'ottuagenario professore di teologia scotista.

Autografa del maestro, e con confronti stilistici che datano non a caso al

principio del nono decennio, è anche la statuina alla sommità del monumento (fig. 205). La veste leggera ordinata in ampie pieghe ed il volto grazioso, con lineamenti appuntiti e palpebre turgide, ricordano le nobili figure in stucco della navata di San Sebastiano a Venezia (fig. 206), che un'iscrizione perduta, ma leggibile ai tempi di CICOGLIA (1824-1853, IV, p. 136), attesta al 1582 (TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 76-109, 244-245, cat. 5). Non è immediato sciogliere l'iconografia della statua, da porre in relazione all'attività speculativa del dedicatario del monumento, lettore di teologia scotista. L'attributo dell'aquila può ad esempio alludere alle doti di "ingenium velox" oppure alla "alta cogitatio", come scrive VALERIANO (1556, c. 141v) nei suoi *Hieroglyphica*.

Se l'iconografia della statuetta appare inconsueta, la tipologia dell'edicola è a sua volta difforme dal modello allora dominante in città, quello dell'edicola classica del cenotafio Bembo (fig. 36; scheda 8.6). Il ricco ornato del monumento Girelli ha pertanto indotto le guide antiche e la letteratura locale a parlare di forme proto-barocche. Al contrario, l'edicola a parete rimanda in modo retrospettivo all'adiacente monumento Ardeo (fig. 11; scheda 8.5): quest'ultimo è non a caso menzionato a chiare lettere dai membri del Consiglio patavino nell'atto di concessione del pilastro. Senza dubbio deriva da quel precedente l'impiego di erme a sostegno di una trabeazione spezzata con timpano triangolare.

Quanto alla bontà dell'intaglio, nella parte architettonica (fig. 201) riscontriamo uno scadimento tanto più palese rispetto al pregevole busto o alla figura allegorica sommitale. Va allora considerata l'eventuale presenza di un collaboratore, forse uno scalpellino impiegato dal veronese e da Battista Franco anche per il coevo altare maggiore. La notevole qualità del busto Girelli, per giunta ad una data precoce come il principio del nono decennio, può in qualche modo riaprire la questione di Campagna ritrattista, autore purtroppo di soli cinque busti certi oltre a quello in esame (BACCHI 1999², p. 403). L'opera appare infatti pienamente autonoma non solo dai ritratti del maestro Cattaneo, ma anche da Alessandro Vittoria, che a quel tempo poteva già vantare una straordinaria galleria di procuratori marciali.

Documenti: ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 18, anno 1580, cc. 9r-v; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 24r

Bibliografia: POLIDORO 1590, c. 58r; TOMASINI 1649, p. 244, nr. 3; SALOMONI 1701, p. 365, nr. 49; FERRETTO², III, c. 17; BIGONI 1816, pp. 120-121; GONZATI 1852-1853, II, pp. 208-209, nr. CLXV; SELVATICO 1869, p. 78; SARTORI 1947 ed. 1989, p. 19; SARTORI 1983, p. 668, docc. 26-27; LORENZONI 1984, p. 226; ROSSI 1995, p. 66; ZARAMELLA 1996, pp. 134-135

8.25 Monumento di Giovanni Tommaso Costanzo

Giulio Dal Moro (?)

Monumento di Giovanni Tommaso Costanzo

Padova, Sant'Antonio

1585

Busto: marmo

Monumento: pietra calcarea (larghezza 364)

Figg. 304-305

Epigrafe: OSSA / MAGNANIMI EQVITVM DVCTORIS / IOAN[NIS] THOMAE
CONSTANTII / CVM QVO SPES OMNIS ET VOLVPTAS / INFOELICISSIMI
PATRIS INTERIIT / HIC SITA SVNT / SCIPIO INVITVS SVPER[EST] VNICO ET
TALI / ORBATVS FILIO E BELGIO HVC TRASFEREN/DA ET COLLOCANDA
CVRAVIT SVI DOLO/RIS ET COLLAPSAE DOMVS PERPETVVM /
MONUMENTVM / OBIIT ADVERSVS BELGAS S[ACRAE] R[OMANAE]
ECCL[ESIAE] REBEL/LES FORTIT[ER] DIMICANS / AN[NO] SAL[VTIS]
MDLXXXI AET[ATIS] VERO SVAE XXVII / LIQVISTI HAEC MISERO SOLATIA
SOLA PARENTI / QVOD NON DEGENERI FVNERE NATE IACES

Eretto sulla quarta colonna alla sinistra di chi accede alla basilica, il monumento di Giovanni Tommaso Costanzo (fig. 304) subì nel 1651 lo spostamento dal lato

assai più nobile e luminoso del pilastro, quello affacciato sulla navata maggiore, al poco visibile fianco opposto, dove prende avvio il deambulatorio. La traslazione si rese necessaria per far posto alle nuove cantorie di pietra, nel quadro delle radicali trasformazioni che interessarono a metà Seicento il presbiterio del Santo. SARTORI (1983, p. 669, nrr. 33-38) ha reso nota la delibera con cui i presidenti della Veneranda Arca decretarono il trasferimento, da effettuarsi “a tutte spese” dell'ente e previa l'autorizzazione dei Papafava: famiglia che, come vedremo, aveva avuto una parte non marginale nella costruzione del sepolcro. Con la supplica presentata ai deputati di Padova il 24 novembre 1651, i membri della congrega dell'Arca incassarono il permesso a procedere, incaricando dei lavori, il 23 dicembre successivo, il muratore Michele Bozzato. A memoria della traslazione fu posta una targa in pietra di paragone, acquistata a Vicenza il 5 gennaio 1652 e murata nel luogo dov'era in origine l'edicola (per l'epigrafe, cfr. SALOMONI 1701).

L'opera sorse pertanto nella navata maggiore del Santo, al pari dei monumenti Bembo, Contarini e Michiel, ma dopo pochi decenni venne relegata in un luogo meno visibile, per giunta in prossimità di emergenze artistiche quali le cappelle di Sant'Antonio e del beato Luca Belludi, che sembrano averla annichilita. Si pensi che, a discapito delle dimensioni notevoli, la memoria non viene neppure citata nel percorso fra i monumenti sepolcrali di Sant'Antonio a firma di LORENZONI (1984). Non è insomma difficile comprendere le ragioni dell'oblio, rotto da sparute voci bibliografiche. Fra queste c'è una secca menzione di SEMENZATO (1976), il quale, in una nota su Girolamo Campagna, afferma senza ulteriori argomenti che “è certamente suo il busto di Giantomaso Costanzo”. L'attribuzione, che invero era già stata ventilata nel secolo precedente da GONZATI (1852-1853), sembra mancare il bersaglio, ma attesta il riconoscimento della qualità esecutiva del ritratto (figg. 305-306). Anche a voler prescindere dai pregi formali, quest'opera trascurata risulterà esemplare pure per quanto concerne il dialogo fra poesia e scultura funeraria nel Cinquecento veneto ed offre il destro per riconsiderare la figura oggi dimenticata di Scipione Costanzo, committente dell'impresa.

La famiglia Costanzo, di origine partenopea ma radicata a Castelfranco Veneto

dal secondo Quattrocento, è ovviamente ben nota alla letteratura storico-artistica per aver commissionato l'unica pala d'altare di Giorgione; a volerla fu Tuzio, personalità messa a fuoco dai classici studi di PUPPI (1970), ANDERSON (1973) e SETTIS (1998). L'assai meno celebre Scipione, che di Tuzio era nipote *ex filio*, nacque dall'unione di Tommaso Costanzo con Cecilia Donà: il nobile era pertanto nipote *ex sorore* del procuratore di San Marco Francesco Donà dalle Rose, che Tommaso aveva nominato esecutore testamentario nel 1536 e che dal 1545 al 1553 fu niente meno che il doge di Venezia. Scipione ereditò dagli avi l'appellativo di Spatinfaccia ed il mestiere delle armi, intraprendendo una brillante carriera militare, avviata diciottenne al servizio di Francesco Maria d'Urbino e proseguita sotto Ercole II d'Este (SANSOVINO 1582, c. 294v). I suoi incarichi rimarranno comunque a margine del nostro discorso, poiché dai familiari sembra essergli pervenuta anche un certa sensibilità per le arti e per la letteratura. Non è allora casuale che la sua prima attestazione sia una lettera di Pietro Aretino del 9 luglio 1537, nella quale il Bacci lo chiama affettuosamente “giovane umano”, coi ringraziamenti per “la natural gentilezza” dimostrata, a riprova di un rapporto a quel tempo già avviato (ARETINO [1527-1555] ed. 1997-2001, I, p. 241, nr. 163; cfr. anche *Lettere* ed. 2003-2004, *ad indicem*). L'epistolario aretiniano è la fonte privilegiata per ricostruire il primo tempo del Costanzo, il cui talento, secondo una delle classiche iperboli del poligrafo, risulta infine del tutto normale, poiché altrimenti Scipione non sarebbe “figliuolo di sì gran padre, né nipote di sì gran zio, né colonello di sì gran re” (*Ibid.*, II, pp. 78-79, nr. 75). Re che solo per motivi di cronologia va identificato in Francesco I di Valois, in quanto Scipione avrebbe più tardi rivestito il medesimo incarico anche presso Enrico II. È da pensare che tra il sovrano di Francia ed il giovane Costanzo, fino a poco prima attivo per le corti italiane, ci fosse un buon grado di confidenza, se l'Aretino invoca la sua intercessione per l'ottenimento di una pensione regale; nelle lettere viene poi adombrata la comune conoscenza di Ippolito d'Este e di Luigi Alessandro Gonzaga, marchese di Castelfelfredo (*Lettere* ed. 2003-2004, pp. 358-359, nr. 380).

Dal saldo rapporto con l'Aretino derivano probabilmente i contatti di Scipione con Ludovico Domenichi, l'intraprendente poligrafo di origine piacentina da

poco giunto a Venezia, che nell'ottobre 1544 incensava il Costanzo per le doti non solo guerresche, ma anche letterarie. C'è un salto di qualità rispetto alle lodi riservate dall'Aretino allo stile meramente epistolare del condottiero: ed ecco che, solo un anno più tardi, troveremo Scipione partecipare con un sonetto amoroso alle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, selezionate fra gli altri proprio dal Domenichi per i tipi di Gabriel Giolito. Ad aprire il nutrito volume, noto per essere la prima raccolta a stampa di poeti contemporanei, è un componimento inedito di Pietro Bembo, mentre la chiosa viene affidata al Bacci. In un dignitoso sonetto di stampo petrarchesco, Scipione canta Francesca Baffo, poetessa veneziana che ebbe a sua volta un ruolo di spicco nell'allestimento della raccolta (*Rime* [1545] ed. 2001, p. 315, nr LXXII).

Allo stesso 1545, che è anche l'anno dell'elezione di Francesco Donà a doge, data il primo contatto certo con un altro poligrafo di Venezia, l'allora giovane Francesco Sansovino, che dedicava a Scipione il volgarizzamento di un testo di Fontano sull'Isola di Malta e sull'ordine dei cavalieri di San Giovanni, con ovvio riferimento ai trascorsi ciprioti e gerosolimitani dei Costanzo (FONTANO-SANSOVINO 1545; CICOGLIA 1824-1853, IV, p. 41-42). La trama dei rapporti con gli uomini di cultura è forse più difficile da dipanare dopo la scomparsa dell'Aretino che, sei anni prima di morire, chiese per lettera all'amico di porgere le sue scuse al podestà di Treviso Marcantonio Morosini, anche a nome di Tiziano, per le attese cui il poligrafo e l'artista lo stavano sottoponendo. Al podestà, nel 1545, il Bacci aveva descritto il proprio ritratto oggi a Palazzo Pitti, capolavoro del Vecellio (fig. 222; ARETINO [1527-1555] ed. 1997-2001, V, p. 445, nr. 561).

Ultima figura del cenacolo aretiniano è Ludovico Dolce, che definisce Scipione “non meno giudizioso nelle cose delle lettere di quello ch'egli sia prudente e valoroso in quelle dell'armi”. Così si esprimeva Ludovico nel volgarizzamento delle lettere (apocrife) del sultano Maometto, edite nel 1563 sempre per Giolito: entrano qui finalmente in gioco il tema della guerra turca ed il titolare del monumento in esame, Giovanni Tommaso Costanzo. Il libro di Dolce è infatti dedicato al figlio di Scipione, all'epoca solo novenne ma già interamente volto agli esercizi marziali, “di bellissima disposition di corpo, et oltre a ciò di grande animo, e d'ingegno vivacissimo” (DOLCE 1563, pp. 3-4). Il contenuto turchesco

del saggio, dopotutto, si prestava alla dedica a Giovanni Tommaso, nato dall'unione di Scipione con Emilia de Nores, figlia di Luigi conte di Tripoli.

Dolce dà la misura delle aspettative riposte in Giovanni Tommaso quale unico erede della gloriosa dinastia di condottieri: promesse cui il Costanzo tenne fede, rendendosi protagonista nel 1571, a ridosso della battaglia di Lepanto, di un episodio di risonanza europea. Riassumendo il racconto di SANSOVINO (1582, cc. 295r-296r), dove la cronaca si mescola all'agiografia, Giovanni Tommaso, colonnello a soli diciassette anni del corpo di fanteria veneta di stanza a Corfù, affrontò coi suoi uomini l'intera armata turca, resistendo eroicamente all'urto dei numerosi nemici per tutta una giornata. Ferito, il militare fu fatto prigioniero e condotto ad omaggiare il sultano a Costantinopoli, dove rifiutò di inchinarsi e di abbracciare l'Islam, stracciando i costumi orientali di cui era stato vestito. Selim II risparmiò la vita a Giovanni Tommaso, riconoscendone il valore, ma lo tenne prigioniero assieme agli altri militari cristiani sul Bosforo.

Per la sua liberazione, sempre secondo SANSOVINO (1582, cc. 295v-296r), si impegnarono “Massimiliano secondo imperatore, Enrico terzo re di Francia e di Polonia, il collegio dei cardinali et molti altri gran principi”. Il padre Scipione, che dopo aver prestato servizio in Francia era tornato fra i ranghi della Serenissima, era capitano della guardia marcia nel 1574, quando Enrico III visitò Venezia, e ricevette in effetti dal re in persona una catena d'oro ed una lettera autografa indirizzata al sultano per il rilascio del figlio (NOLHAC-SOLERTI 1890, pp. 167-168). Col medesimo scopo, il vescovo di Vicenza ed il duca d'Urbino si adoperarono per sollecitare un intervento del cardinale Morone e di papa Gregorio XIII (ROSI 1901, pp. 16, 38-39, doc. III).

La sorte dei prigionieri cristiani a Costantinopoli era però una questione spinosa, vincolata alla liberazione dei Turchi sconfitti a Lepanto e trattenuti fra Roma e Napoli, cosa che la Spagna osteggiava: ad una conclusione positiva, soprattutto grazie all'abilità diplomatica della Serenissima, si giunse solo nel 1575, quando i prigionieri avevano già affrontato quattro anni di detenzione (ROSI 1901). La liberazione del giovane fu salutata con gioia, fra gli altri, dal vecchio Marco MANTOVA BENAVIDES (1578, c. 87r-v), che scrisse una lettera a Scipione, poi edita a stampa, per felicitarsi della notizia “non men cara [...] di

quel che mi saria stata d'un figliuol proprio”. Dopo il rientro in patria, a Giovanni Tommaso, insignito delle dovute rendite, vennero dedicati uno scritto di Antonio Tiepolo ed una relazione di Gabrio Serbelloni (FONTANINI 1736, p. 349), a riprova dei duraturi legami con le figure coinvolte nella guerra ottomana. Tiepolo, in veste di ambasciatore di Alvise Mocenigo, si era infatti prodigato per la liberazione degli ostaggi cristiani, mentre il patrizio milanese Serbelloni, che a sua volta aveva scontato la prigionia turca, fu comandante del presidio spagnolo della Goletta.

Nel decennio successivo, Giovanni Tommaso intraprese comunque una nuova impresa militare, ottenendo dal senato veneto la licenza di partecipare alla guerra di Fiandra, nelle fila della Spagna cattolica. Fu una ferita ad una gamba, com'era stato oltre mezzo secolo prima per Giovanni delle Bande Nere, a causare la morte del ventiseienne Costanzo a Valenciennes, il 21 settembre 1581 (SANSOVINO 1582, c. 296v). L'evento ebbe una risonanza immediata, tanto che Camillo Camilli sentenziò che “qualunque volta le mie fatiche dovessero uscire in luce, non la vedessero già mai se non sotto il suo nome”, pubblicando in morte di Giovanni Tommaso la traduzione della *Historia di Fiandra* (CORNEJO-CAMILLI 1582, [p. II]).

Comincia subito dopo la vicenda del monumento al Santo. L'8 gennaio 1582, Scipione Costanzo indirizzava ai deputati della città di Padova una supplica, nota fin dai tempi di GONZATI (1852-1853), con la quale chiedeva di poter onorare la memoria dell'unico figlio maschio con un sepolcro nella basilica antoniana. Riallacciandoci a quanto scrisse SETTIS (1998, p. 36) per la pala e la lastra tombale di Castelfranco, anche il lacrimoso testo della supplica, considerata la formazione letteraria di Scipione, potrebbe inserirsi nel genere della *lamentatio de acerba filii sui morte* (cfr. MC CLURE 1986). Il documento si conserva in copia nelle carte del convento antoniano, mentre l'originale è ovviamente da ricercare nelle sedute consiliari di Padova (ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 19, cc. 6v-7v). Il padre si dichiara disposto a scucire la lauta elemosina di seicento ducati, proporzionata alla visibilità del luogo richiesto, e cioè la faccia rivolta alla navata maggiore del cosiddetto “pilastro del pergolo”. La scelta è tutt'altro che casuale, poiché in tal modo l'edicola Costanzo avrebbe fronteggiato il

monumento di Girolamo Michiel (fig. 156; scheda 8.10), un altro sepolcro in memoria di un giovane condottiero veneziano. La presenza di questo monumento, congiuntamente alle memorie Bembo e Contarini, appare quindi la prima ragione della predilezione per il tempio padovano, che il supplicante definiva “occhio del mondo”.

Il “pergolo” citato nel documento è il pulpito gotico, che Scipione avrebbe spostato a proprie spese e collocato in altro luogo della basilica, secondo le indicazioni fornite dai padri conventuali. Questo punto determinerà tuttavia uno stallo triennale nei lavori: la congrega dell'Arca si dimostrò infatti restia ad acconsentire al trasferimento del pergamo. SARTORI (1983), che riprende le carte già note a Gonzati, cade qui in un curioso errore, ipotizzando che le lungaggini fossero correlate alle mire di privatizzazione del pilastro avanzate dalla famiglia Capodelista: per Pio Capodelista, al contrario, sarà invece richiesta una memoria solo nel 1619, ad oltre tre decenni dai fatti in esame. Dagli atti si ricava semmai che il problema è “il rimover il pergoletto” e, dopo le trattative condotte dai deputati cittadini lungo buona parte del 1584, il 7 dicembre di quell'anno si decise infine di destinare il monumento al quarto pilastro di sinistra (SARTORI 1983, pp. 668-669, nr. 32; ma per l'originale, ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 19, c. 12r). In tal modo, fino alle modifiche apportate nel biennio 1651-1652 di cui si è detto in apertura, il lato sinistro della navata maggiore del Santo offriva un'infilata di tre monumenti a condottieri veneziani (cfr. capitolo 1.4.2).

A fissare in modo estremamente preciso la data di esecuzione dell'opera è una fonte contemporanea, padre POLIDORO (1590), che in veste di membro francescano della congrega dell'Arca aveva vissuto in prima persona le vicende dell'edicola Costanzo: secondo il frate, il monumento fu inaugurato il 21 marzo 1585. Le carte del 1584, l'anno risolutivo per la concessione del pilastro, registrano fra i più attivi sostenitori del sepolcro il cavaliere Roberto Papafava, che si era adoperato per vincere le resistenze dei religiosi. Il nobile padovano subentrò di fatto a Scipione Costanzo, che era nel frattempo morto e che aveva chiesto ed ottenuto il permesso di venir sepolto nella stessa basilica assieme alla moglie Emilia di Nores (SARTORI 1983, p. 668, nr. 30). Non è difficile cogliere

le ragioni del coinvolgimento del Papafava: nel 1573, Roberto aveva sposato in seconde nozze Isabella Costanzo, figlia di Scipione. Ed è probabilmente questa la seconda ragione della presenza del monumento Costanzo a Padova.

Figlio di Lucietta Speroni, e quindi nipote del filosofo Sperone, il cavaliere Roberto Papafava è il principale indiziato per il coinvolgimento nella sepoltura di un uomo di lettere del calibro di Battista Guarini. Sappiamo infatti da TOMASINI (1649) che l'autore dell'epigrafe è un certo "eques Guerinus", da identificare senza dubbio nel poeta della corte ferrarese. Quest'ultimo si era formato all'ateneo di Padova negli anni Cinquanta e proprio al tempo della costruzione dell'edicola Costanzo si trovava nuovamente nella città universitaria, da lui definita "amato porto dei miei naufragi". Qui, al riparo dalle temporanee frizioni con Alfonso II, Guarini si dedicò al compimento dell'*Idropica* e del *Pastor fido* (cfr. G. DA POZZO in VENEZIA 1995, pp. 123-124, cat. 26; SELMI 2003, p. 347). Il suo contributo alla commemorazione di Giovanni Tommaso si deve certamente al legame con Roberto Papafava, che solo un anno dopo l'erezione del sepolcro fu difeso dal poeta nella causa per il priorato, in uno scritto edito a Venezia da Giambattista Ciotti (GUARINI 1586).

Guarini introduce l'ingresso in scena dell'altro grande poeta ferrarese di quegli anni, oggi assai più celebre del primo e formatosi a sua volta a Padova, dove ebbe rapporti talvolta turbolenti con lo Speroni (cfr. almeno GIRARDI 1997). Torquato Tasso compose ben sei sonetti in morte di Giovanni Tommaso Costanzo, mai messi in relazione all'edicola del Santo ma nei quali si ripresenta, a qualche decennio di distanza dal cenotafio Bembo (scheda 8.6), il *topos* del confronto tra il verso ed il monumento funerario, tra il lavoro del letterato e quello degli artefici, che insieme concorrono ad eternare il defunto: "ma santo amore, a ciò che oblio no 'l copra, / drizza questa gran tomba al buon Costanzo / e l'alte lodi sue parte e distingue // Ercole è l'architetto e mille adopra / fabri immortali; ed io fra lor m'avanzo, / mentre li ascolto intorno in varie lingue", scrisse Tasso nelle terzine conclusive del quinto sonetto in morte del giovane condottiero (TASSO ed. 1821-1832, V, pp. 149-150, nrr. 289-291, *speciatim* p. 150, nr. 290).

I versi di Torquato non furono comunque i soli vergati in morte di Giovanni

Tommaso. Francesco SANSOVINO (1582, c. 296v) menziona un componimento del poeta bolognese Ercole Bottrigario, non rintracciato in questa sede. Non è allora casuale che il volto del giovane sia stato eternato anche in un'incisione di Agostino Carracci, entro un ovale circondato di trofei guerreschi. Sul foglio, una didascalia dice che l'effigiato ha ventisette anni: il ritratto è pertanto contestuale alla morte di Giovanni Tommaso e va datato al 1582. Sebbene l'iscrizione e lo stemma gentilizio indichino con precisione l'identità del personaggio, il nesso col militare sepolto a Padova e con la dinastia di condottieri è sfuggito agli studiosi di grafica carraccesca, cui va comunque il merito di aver datato correttamente l'incisione su base stilistica (cfr. DeGRAZIA 1984, p. 121, nr. 96; BOHN 1995, p. 19). L'opera di Agostino Carracci andrà quindi posta in relazione ai versi del suo concittadino Bottrigario e dimostra una volta di più la visibilità della morte del Costanzo oltre i confini veneti.

Francesco SANSOVINO (1582, c. 296v) incitò personalmente i letterati ad adoperarsi per cantare una “morte per certo intempestiva e degna di lagrime per la natione italiana, et vita da essere imitata et descritta dalle più felici penne dell'età nostra [...] onde si vedranno uscir tosto in luce molti degni et vari componimenti per ornamento et memoria di così famoso et honorato signore”. Per il monumento in esame si profila insomma uno scenario analogo a quello ricostruito da ROSSI (1995) per il biennio 1547-1548, quando presero avvio i lavori del cenotafio per il cardinal Bembo (cfr. scheda 8.6). Troviamo ora Francesco Sansovino ad incitare i colleghi letterati come a suo tempo fece Agostino Beaziano, Battista Guarini nel ruolo di epigrafista che fu di Paolo Giovio ed infine Tasso e Bottrigario a fare le veci di Paolo Ramusio e di Lazzaro Bonamico. Persistendo nella metafora libraria, la risonanza presso i letterati della morte del militare fu senza dubbio 'in sedicesimo' rispetto al clamore suscitato dalla scomparsa del grande umanista veneziano; nondimeno, la caratura delle personalità coinvolte nella commemorazione di Giovanni Tommaso Costanzo appare di altissima levatura.

A differenza del cenotafio Bembo, purtroppo, difettiamo qui di una fonte dell'autorevolezza delle lettere aretiniane per associare il pregevole busto Costanzo (figg. 305-306) al nome di uno scultore. In assenza per ora di prove

documentarie, è quindi necessario svolgere una lettura formale. Quanto all'architettura, che pur si attiene al modello dell'edicola impostata su una coppia di colonne binate, ricorrente a Padova proprio dal cenotafio Bembo in avanti, va rimarcata una presa di distanza rispetto al contesto locale nella scelta dei materiali: l'impiego della pietra calcarea di Verona, nella due colorazioni bianca e rossa, appare infatti inconsueto nei monumenti padovani del Cinquecento che ci sono pervenuti. Allo stesso modo, il busto risulta stilisticamente piuttosto isolato nel contesto cittadino e sembra non trovare immediati confronti con le altre opere oggetto di questo studio. La secca attribuzione a Girolamo Campagna, proposta da SEMENZATO (1976) e più sopra citata, non può essere accolta in ragione della contemporaneità col busto Girelli (figg. 204-205; scheda 8.24), qui ricondotto allo scultore veronese, o con quello sicuro e di poco posteriore di Francesco Bassano (fig. 204; cfr. GUDERZO in TRENTO 1999, p. 412, cat. 93). Rispetto all'indagine quasi lenticolare condotta da Campagna sui volti, descritti nella mollezza delle carni e nella contrazione dei fasci muscolari, la testa Costanzo non solo appare di qualità leggermente inferiore, ma sembra soprattutto rispondere ad intenti diversi. Il nostro scultore appare infatti poco interessato alla minuta descrizione del viso, connotato anzi da un'epidermide uniforme e tornita, mentre maggiore è l'attenzione per la mazzatura della clamide, scheggiata in sintetiche scaglie giustapposte.

Si è più sopra cercato di evidenziare la visibilità di Scipione nel contesto veneto, nipote di un doge, militare di alto rango al servizio della Serenissima e sodale di alcuni fra i maggiori uomini di lettere presenti in Laguna. Il committente, per eternare un caduto così compianto a Venezia, avrebbe quindi potuto accedere ad uno dei maestri impegnati nella decorazione di Palazzo Ducale dopo gli incendi del 1574 e del 1577. In sostanziale contemporaneità col monumento al Santo, la cui supplica del 1582 si coronò solo nel 1585, si operava ad esempio nella Sala delle Quattro Porte (*post* 1584-*ante* 1589; cfr. almeno WOLTERS 1965-1966, pp. 192-199; *Id.* 1990, pp. 192-199). I volumi pieni ed i capelli non lucidati della testa Costanzo, ma soprattutto la rete di sintetiche pieghe che attraversa la clamide, rinviano alla statua della *Segretezza* di Giulio Del Moro (fig. 307), sopra la porta che nel palazzo dei Dogi conduce alla Cancelleria. Alla maniera

di Giulio sembra conforme anche la superficie levigata della corazza.

Nato intorno al 1555, lo scultore veronese andava affermandosi fra ottavo e nono decennio del Cinquecento come maestro autonomo, nei cantieri veneziani del palazzo Grimani di San Luca (HOCHMANN 1992) e, come si è detto, di Palazzo Ducale, dove fu attivo anche come pittore (COMASTRI 1988). Il suo catalogo di ritrattista conta sei busti certi, di cui quello di Paresano Paresani è noto in due versioni, mentre l'effigie di Girolamo Contarini in Palazzo Ducale gli è stata attribuita su base stilistica (MARTIN 1993²). La cronologia di tali opere è tuttavia problematica: COMASTRI (1988), cui dobbiamo l'unico contributo di taglio monografico sullo scultore, pone infatti tutti i ritratti nell'ultimo decennio di vita di Giulio, morto nel 1616, mentre MARTIN (1993³) e BACCHI (2000) suggeriscono una data al 1580 per il ritratto di Giovanni da Lezze, in base alla cronologia del monumento sulla controfacciata dei Gesuiti a Venezia, la cui architettura ha dato a sua volta filo da torcere agli studiosi (cfr. ad es. BOUCHER 1991; DARIO 1994). Il busto Costanzo, eseguito nel 1585, risulta affine, oltre che alla *grosso modo* coeva statua di Palazzo Ducale più sopra citata (figg. 306-307), al ritratto di Paresano Paresani, noto nelle versioni della chiesa di San Fantin a Venezia e del Musée Jacquemart-André di Parigi (MARTIN 1993³), eseguiti tuttavia più tardi, nel primo decennio del Seicento. Le opere sono apparentate da una certa freddezza nella resa dei tratti somatici, dal disegno schematico delle sopracciglia e dal taglio dei piccoli occhi quasi strizzati, definiti da palpebre affilate.

Il monumento, presto dimenticato, risulta in realtà più volte citato nelle suppliche vergate fra Cinque e Seicento per ottenere un deposito sepolcrale nella basilica antoniana. Nel 1593, l'edicola venne citata come opera esemplare nella richiesta per il monumento di Girolamo Olzignani, poi realizzato solo nel 1610 circa ed in forme assai diverse, nella chiesa dei Servi di Maria (figg. 281, 289; scheda 8.34); già nel nuovo secolo, dopo il 1601, il monumento Zalinski (fig. 316; scheda 8.31) sembra invece mutuare dal sepolcro Costanzo la bicromia della pietra.

Documenti: ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 19, 1582, cc. 6v-7v;

1584, c. 12r; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 176, fasc. N, cc. 14r-16r; b. 193, c. 206v; AdA, b. 68, XII, nrr. 31, 32 (alla data 1651, 12 novembre); ASPd, Notarile, b. 6146, c. 53; AdA, reg. 825, c. 32, 34

Bibliografia: POLIDORO 1590, c. 60v; TOMASINI 1649, p. 261, nr. 71; SALOMONI 1701, p. 380, nr. 116; FERRETTO², III, cc. 121-122; BIGONI 1816, p. 83; GONZATI 1852-1853, II, pp. 213-215, nr. CXLVIII, VIII, doc. CLI; ROSSI 1968, p. 62; SEMENZATO 1976, p. 146; SARTORI 1983, pp. 668-669, nrr. 28-38; ZABARELLA 1996, pp. 48-49

8.26 Busto virile “IFN”

Scultore della cerchia di Alessandro Vittoria

Busto virile

Padova, Basilica di Sant'Antonio, navata sinistra, quinta campata, parete nord

1590 circa (?)

marmo (h. 78 cm)

Iscrizioni: (sul peduccio) IFN

Figg. 308, 310

Sulla parete che confina con l'ultima lesena orientale della cappella di Sant'Antonio si apre una nicchia ovoidale, a circa tre metri dal piano del calpestio. Al suo interno troviamo un busto virile in marmo (fig. 308), che raffigura un uomo barbato, con una folta chioma di capelli portata all'indietro. Il capo ruota a sinistra, in direzione dell'altare maggiore; il volto presenta un vistoso naso aquilino e profonde cavità orbitali. Il torace è coperto da una clamide all'antica, fissata sulla spalla destra da una fibbia circolare. Nessuna epigrafe accompagna il ritratto, salvo la sigla “IFN” sul peduccio profilato da volute a “c” divergenti.

La scultura resta un problema non risolto all'interno di questa tesi: le fonti ed i documenti da me consultati non hanno rivelato notizie utili a rischiarare l'identità

del personaggio o la funzione dell'opera. L'unico dato certo è che l'effigie fosse già nella sua nicchia all'epoca di TOMASINI (1649). L'erudito, tuttavia, non formulava alcuna ipotesi in merito allo scioglimento delle lettere sulla base, mentre al tempo di GONZATI (1852-1853) circolavano due proposte di identificazione, entrambe inconsistenti, secondo le quali la scultura raffigurerebbe Ezzelino da Romano oppure un misterioso Giovanni Falaguasta Nani. Se prescindiamo da alcune trascurabili citazioni nelle guide di fine Ottocento e del primo Novecento, la prima proposta di collocazione cronologica e d'ambito si deve a CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO (1961). A loro giudizio, la scultura, databile forse al primo Seicento, potrebbe spettare a Camillo Mariani. Non si palesano tuttavia particolari assonanze con le opere dello scultore vicentino, che peraltro s'era stabilito a Roma entro il 1597 (cfr. ora DE LOTTO 2008). In tempi assai recenti, la questione del busto è stata riaperta da un problematico contributo di CALORE (2010). Lo studioso suggerisce di sciogliere la sigla in "Iohannesmaria Falconettus Novator", in modo da identificare il personaggio nell'"innovatore" Giovanni Maria Falconetto. La proposta ha goduto di qualche risonanza nella stampa locale, con una segnalazione sul "Mattino di Padova" del 6 gennaio 2011.

È pur vero che l'artista veronese era stato proto dell'adiacente cappella di Sant'Antonio, sovrintendendo, fra 1533 e 1534, ai lavori della grande volta in stucco, la prima in Veneto (cfr. da ultimo SIRACUSANO 2011, p. 84); ed è vero che Falconetto era morto l'8 gennaio 1535, quando alcuni suoi beni mobili furono inventariati nella casa, vicinissima alla basilica, del mecenate ed amico Alvise Cornaro (ASPd, Notarile, b. 4831, c. 718v; LOVARINI 1925). È certo suggestiva l'ipotesi secondo cui al Santo si sarebbe deciso di commemorare l'architetto con uno "stringato, enigmatico accenno epigrafico [...] per non turbare i rapporti con la dominante Repubblica di Venezia" (CALORE 2010, p. 17): dopotutto, al tempo della Lega di Cambrai, nella Verona assoggettata a Massimiliano I, l'artista "aveva seguito la parte imperiale" (VASARI [1568] ed. 1966-1987, IV, p. 591). Lo scioglimento della sigla risulta però poco credibile, in relazione tanto alla prima lettera per "Iohannesmaria" quanto all'ultima per "Novator". L'attribuzione ad uno degli stuccatori attivi sulla volta antoniana fra 1533 e 1534, "forse anche

Silvio Cosini” (CALORE 2010, p. 17), si scontra poi con le ragioni dello stile: il busto non può in alcun modo datare alla prima metà del Cinquecento.

Ferma restando l'impossibilità, per ora, di identificare il *sitter*, va detto che la scultura appare stilisticamente isolata nel panorama della ritrattistica patavina del secondo Cinquecento: all'interno di questo studio, l'effigie è l'unica a prestarsi ad un confronto con l'ambito di Alessandro Vittoria. In particolare, il modo di ordinare le ciocche della barba in filari scanditi dai solchi di trapano ricompare in due busti attribuiti alla bottega del maestro trentino, e cioè quelli del Museo Civico di Vicenza e del Metropolitan Museum di New York (figg. 309, 311). Si tratta in entrambi i casi di opere firmate, ma sulla cui autografia vittoriesca sono stati sollevati giusti dubbi. Quanto all'opera vicentina, MANCINI (1995, pp. 145-147) ha proposto un'identificazione del *sitter* sulla scorta dei passaggi collezionistici. Prima di pervenire al Museo di Vicenza tramite il lascito Arnaldi Tornieri, il busto era stato infatti nella raccolta Zaguri, dove confluirono le opere di casa Pellegrini. Secondo Mancini ci troveremmo allora di fronte al busto dell'avvocato d'origine patavina Vincenzo Pellegrini, ricordato già da VASARI ([1968] ed. 1966-1987, VI, p. 191) e quindi databile a ridosso del 1566, anno della seconda visita veneziana del biografo. Sulla bontà dell'attribuzione e dell'identificazione si è ora espressa positivamente Sara CLEMENTI (in *Pinacoteca* 2005, pp. 93-94, cat. 57), ma mi sembrano condivisibili le riserve di MARTIN (1998, p. 153, cat. 53): la qualità non eccelsa e le ridotte dimensioni del busto di Vicenza allontanano l'opera da quelle autografe del maestro trentino. Reca una firma vittoriesca anche il busto di New York, che viene ora identificato con quello di Francesco Bocchetta, già nella chiesa di Santa Caterina nel sestiere di Cannaregio e citato per la prima volta come opera di Vittoria da TROIS (in TEMANZA 1827, p. 52, nota 58). Si tratta, come nel caso della scultura vicentina, di un'opera che per l'uso meccanico del trapano viene relegata da MARTIN (1998, p. 151-152, cat. 50) fra i lavori di bottega, con una probabile cronologia all'ultimo decennio del Cinquecento.

Il busto “IFN” è a loro apparentato per la lavorazione della barba, mentre con l'esemplare newyorkese si riscontrano assonanze anche nel modo di schiacciare il pannello della veste (figg. 308-311). Di sicuro non ci troveremo

in presenza di un unico maestro, anche in ragione dei solchi di trapano assai più risentiti nell'opera patavina, ma i tre ritratti sembrano nascere nel medesimo ambito. Per la nostra scultura è credibile una cronologia di poco posteriore la periegesi della basilica di fra POLIDORO (1590), dove del busto non si fa menzione.

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 262, nr. 75; SALOMONI 1701, p. 381, nr. 199; GONZATI 1852-1853, II, p. 133, nr. CLXXXVI; CHECCHI-GAUDENZIO-GROSSATO 1961, pp. 302-303; LORENZONI 1984, p. 221; CALORE 2010

8.27 Monumento di Karl von Ortenburg

Scultore padovano (Cesare Bovo?)

Monumento di Karl von Ortenburg

Padova, basilica di Sant'Antonio, andito fra il chiostro del capitolo e il chiostro del noviziato, parete nord
post 1593-ante 1596

Busto: disperso

Monumento: pietra di Nanto, stucco

Fig. 312

Epigrafe: D[EO] M[AXIMO] S[ACRVM] / CAROLVS COMES IN ORTENBVRG
EX ANTIQVIS BAVARIAE REGVLIS ORIV[N]DVS / IUVENIS INGENIO
PERAMABILI INDVSTRIA PRAECELLENTI MODESTIA AC VITAE
INNOCENTIA OMNIBVS RETRO MEMORABILIS HEIC SITVS EST QVI A
PRIMO / IAM AETATIS FLORE IN PRAECLARIS GERMANIAE ET GALLIAE
GYMNASIIS OPTIMIS / MORIBVS ET ARTIBVS DOCTVS ET ERVDITVS CVM
VBERIORIS DOCTRINAE / CAUSA ITALIAM ADIISSET IN PRIMO EIVS
INTROITV PRAEMATVRE DENA/SCITVR CVI AMANTISS[IMVS] FRATER
GEORGIVS VNA CVM AGNATIS MOERENTES / H[OC] M[ONUMENTVM]

P[ONERE] C[VRARVNT] / OBIIT ANN[O] MDXCII IV KAL[ENDAS] IAN[VARII]
CVM VIXISSET AN[NOS] XIX M[ENSES] II D[IES] XVI / L[IBENS] F[IERI]
D[EDICARI] C[VRAVIT] NICOLAVS REGENSDORF

Il monumento si conforma al modello dominante a Padova dopo la metà del Cinquecento, ispirato alle edicole Bembo e Bonamico (fig. 36; schede 8.6, 8.8; capitolo 1.3.2). L'edicola corinzia (fig. 312) è inquadrata da colonne scanalate e lesene di ribattuta. Oggi priva del busto, la nicchia si origina dal dado con due stemmi gentilizi. Questi ultimi sono stati identificati da BENUCCI (2007) nelle armi Ortenburg e Waldburg, casati di Ulrich II e Katharina, i genitori del defunto. Sui pennacchi si stagliano due *Vittorie*, modellate in stucco, malamente conservate soprattutto per quanto concerne la figura alla destra dell'osservatore. La trabeazione si compone di un architrave percorso da un motivo a fusarola, un fregio a cuscinetto ingentilito da stilizzati racemi vegetali ed una cornice modanata, su cui poggia il frontone triangolare. Sugli spioventi, due deludenti figure femminili sono identificabili nella *Sapienza*, col libro aperto, e, forse, la *Virtù insuperabile*, con una lancia nella mano destra e lo scudo (RIPA 1604, p. 509).

Si tratta di uno fra i più modesti monumenti considerati da questo studio. A togliere ulteriore interesse all'opera è la perdita del busto, registrato per l'ultima volta da SALOMONI (1701) come “statua marmorea” e già disperso al tempo di BIGONI (1816). Nondimeno, si possono svolgere alcune considerazioni intorno alla cronologia ed ai nessi con altri monumenti padovani eseguiti fra Cinque e Seicento. Quanto al dedicatario, poco si potrà aggiungere rispetto alla recente scheda di BENUCCI (2007), puntuale per quanto concerne le vicende biografiche e lo studio araldico. Karl von Ortenburg, rampollo di una delle più gloriose famiglie bavaresi, si trovava a Padova per completare la propria formazione, avviata in patria e poi in Francia. Il giovane giunse in città a ridosso del 7 ottobre 1591, quando s'immatricolò alla Nazione Germanica giurista (*Matricula iuristarum*, I, p. 61, nrr. 496-497). Con lui si trovava il fratello minore Georg, poi promotore e committente del monumento. È la stessa matricola dei legisti teutonici a precisare la data di morte dello scolaro, stroncato da un eccesso

febbrile il 29 dicembre 1591, a soli diciannove anni e a poco più di due mesi dall'arrivo nella città universitaria (cfr. anche l'epigrafe).

Dopo la morte di Karl, Georg dovette rimanere per qualche tempo a Padova, sebbene il suo nome non compaia fra quanti ottennero le insegne dottorali, ma solo fra i testimoni all'esame di un connazionale (*Acta graduum 1566-1600*, IV, pp. 1723-1724, nr. 2733). La Nazione Germanica presentò a suo nome, il 25 novembre 1593, una supplica ai deputati cittadini per poter innalzare un monumento al fratello morto da ormai due anni. I notabili accolsero positivamente la richiesta il successivo 19 dicembre. L'atto era noto fin dal XIX secolo nella copia parziale custodita fra le carte del convento antoniano (GONZATI 1852-1853; SARTORI 1983), ma l'originale della stesura va ovviamente ricercato nelle delibere del Consiglio cittadino (ASPd, Atti del Consiglio, b. 20, 1593, c. 147v-148r).

In primo luogo, dalla richiesta si ricava che i conventuali avevano già autorizzato il sepolcro, tanto che i lavori erano in procinto di cominciare, quando i religiosi posero un freno all'iniziativa: non era infatti possibile eseguire una memoria nella basilica del Santo senza aver prima ottenuto “il beneplacito del [...] gravissimo et prudentissimo Consiglio” (cfr. capitolo 1.4). Georg von Ortenburg, che “come forastiero” non era a conoscenza della procedura per ottenere la licenza. Grazie alla senseria della Nazione si rivolse quindi ai notabili patavini. Apprendiamo inoltre che il monumento era destinato al terzo pilastro di destra della chiesa, e più precisamente alla faccia rivolta verso la porta della sacrestia. Il fianco opposto del pilone, orientato verso il coro, era infatti già stato assegnato, nel mese di aprile, agli eredi di Girolamo Olzignani (cfr. scheda 8.34). Quel punto della chiesa, nell'ultimo decennio del Cinquecento, era diventato piuttosto ambito per le sepolture monumentali, all'interno di uno spazio che si era arricchito durante il XVI secolo di un numero considerevole di depositi illustri. L'erezione nel 1585 del monumento Costanzo (scheda 8.25), sul pilastro dirimpettaio, sembra aver dato un'ulteriore spinta nella corsa ad accaparrarsi gli ultimi posti disponibili all'interno del Santo.

Le memorie Ortenburg e Olzignani, che avrebbero dovuto sorgere sulla medesima colonna, finirono tuttavia per essere accomunate soltanto nella sorte

infausta. Anche in questo caso, malgrado la licenza accordata dai notabili patavini, il progetto finì per naufragare e giunse ad un compimento parziale e tardivo, dopo il ripiegamento su una collocazione meno prestigiosa. Non è stato possibile, in questo caso, ricostruire puntualmente gli sviluppi posteriori alla supplica del 1593. Sappiamo solo che l'opera venne infine eretta nell'andito fra il chiostro del capitolo e quello del noviziato. Fra le carte del convento si conserva una nota (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 195, c. 132v; Sartori 1983, pp. 953-954, nr. 80), secondo la quale, il 4 agosto 1596, “un signor tedesco” desiderava “far una memoria sotto il volto vicino alla camera del molto reverendo padre theologo”. Pur in assenza di ulteriori indicazioni, l'atto va associato alla supplica per il modesto monumento Bentheim (fig. 313; scheda 8.28), eretto sopra la porta che immette al chiostro del noviziato. Dal documento, si evince che quell'edicola avrebbe dovuto stagliarsi nei pressi di una “memoria fatta già poco, pur di un tedesco parente di questo”: è credibile che il monumento già eseguito fosse proprio quello Ortenburg, che a questo punto possiamo datare con sicurezza fra 1593 e 1596. Mancano, tuttavia, elementi in grado di precisare il grado di parentela fra Eberwin Wirich von Bentheim e Karl von Ortenburg.

È possibile confrontare l'opera con alcuni sepolcri databili al principio del nuovo secolo. Il monumento Campolongo e quello Olzignani (figg. 280-281; schede 8.32 e 8.34), entrambi nella chiesa dei Servi di Maria, pur essendo opere di maggiore impegno, presentano una struttura architettonica assai simile, con l'impiego di colonne scanalate, capitelli compositi, fregio pulvinato e, per quanto concerne Campolongo, una nicchia ornata da una valva di conchiglia. Possiamo inoltre rinviare al monumento Descalzi (1607), nella basilica del Santo (fig. 282; scheda 8.33), dove ritroviamo analoghe volute a doppia terminazione a sostegno dello zoccolo e, soprattutto, piccole *Vittorie* in stucco sui pennacchi che sono perfettamente sovrapponibili a quelle realizzate per Karl von Ortenburg. L'opera in esame potrebbe quindi ricadere entro l'attività del lapicida Cesare Bovo, di cui proponiamo una ricostruzione nel capitolo 7.2.

Sebbene la supplica del 1593 non abbia avuto un seguito immediato, e nonostante il monumento abbia infine trovato posto in uno spazio assai meno

visibile di quello inizialmente previsto, il proposito di onorare il giovane tedesco nella navata antoniana riveste un significato particolare: si tratta della prima supplica per la commemorazione nella basilica di un membro della Nazione Germanica legista. Sarà tuttavia necessario aspettare il 1607, anno dell'edicola Descalzi, avvocato della Nazione, per vedere coronato un simile disegno. Solo a partire da quel momento cominciò a connotarsi in chiave 'teutonica' uno specifico settore del Santo, sito tuttavia al capo opposto del luogo indicato nella concessione Ortenburg (cfr. capitolo 1.4.2).

Come ha di recente sottolineato BENUCCI (2007), oltre a Karl e Georg, altri membri del casato bavarese si registrarono alla Nazione Germanica legista. Fra questi, mi piace ricordare Bernardo, che si aggregò alla matricola nel 1546 (*Matricula iuristarum*, I, p. 4, nr. 8): il suo profilo è immortalato in una medaglia di Giovanni da Cavino, nota negli esemplari di Venezia (Museo Correr), Londra (British Museum) e Parigi (Bibliothèque Nationale) (CESSI-CAON 1969, p. 57, cat. 26).

Documenti: ASPd, Atti del Consiglio, b. 20, 1593, c. 147v-148r; ASPd, Corporazioni soppresse, b. 178, fasc. S, cc. 42r-44r; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 195, c. 132v

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 276, nr. 134; SALOMONI 1701, p. 392, nr. 169; BIGONI 1816, pp. 166-167; GONZATI 1852-1853, II, p. 225, nr. CLXXVIII; SARTORI 1983, pp. 670, nr. 44; LORENZONI 1984, p. 229; NEGRI-SESLER 1985, p. 466; ZARAMELLA 1997, p. 719; BENUCCI 2007, pp. 116-123, cat. 28; FASSINA 2009, p. 21

8.28 Monumento di Eberwin Wirich von Bentheim

Sculutore padovano (Cesare Bovo?)

Monumento di Eberwin Wirich von Bentheim

Padova, basilica di Sant'Antonio, andito fra il chiostro del capitolo e il chiostro del noviziato, parete ovest

1598

Busto: pietra di Nanto

Monumento: pietra di Nanto, stucco

Fig. 313

Epigrafe: AMAT VICTORIA CVRAM / D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / EBERWINO WIRICO EX ANTIQVISSIMA AVGVSTAQVE COMITVM IN BENTHEIM / TECKELBVRCH ET STEINFVRT DOMINORVMQVE IN RHEDA ET WAVELINGHOVEN / ETC. FAMILIA ORIVNDO IVVENI ILLVSTRI GENEROSO ET OMNIBVS TAM ANIMI QVAM / CORPORIS BONIS ITA ABSOLVTO VT SI VICTORIA IMMORTALIS MORTALEM (AD QVAM / PIVS PER CONTINVATAS EQVESTRIVM PALASTRIVM STVDIORVMQVE LIBERALIVM CVRAS / REGIONVM VARIARVMQVE LINGVARVM EXERCITIA ET MORES QVOTIDIE PROPERABAT / ANHELABAT) NON PRAEVENISSET SVIS MAGNO IMPERIO ORNAMENTO MAXIMO FVISSET / FVTRVS ANIMAM DEO CORPVS HVIC LOCO SVI DESIDERIVM BONIS OMNIBVS REDDEN/TI PARENTES MOESTISSIMI PIENTISSIME PONI FECERE ANNO CHRISTI / MDXCVIII OBEVNTI MDXCV [*recte*: 1596] X IVNII VI MATVTINA AETATIS XXI

Al pari della vicina memoria Ortenburg (fig. 312; scheda 8.27), l'edicola di Eberwin Wirich von Bentheim (fig. 311) deriva, pur con esiti qualitativi poverissimi, dai prototipi elaborati alla metà del Cinquecento da Cattaneo (capitolo 1.3.2). Lo zoccolo sostiene due colonne scanalate, affiancate da lesene di ribattuta. La nicchia, ornata sul catino dalla consueta valva di conchiglia, reca il busto del dedicatario, sostenuto da un dado con due complessi stemmi gentilizi. BENUCCI (2007) ha offerto una puntuale lettura delle due insigne araldiche: quella di sinistra rinvia al padre del defunto, Arnold III, ed ai possedimenti della famiglia, feudataria di Bentheim, Tecklenburg e Steinfurt; l'arme di destra è invece da riferire ai von Neuenahr-Alpen, dinastia della madre Magdalena. Plastiche volute ed un mascherone grottesco abitano il timpano, sorretto da una trabeazione spezzata con fregio pulvinato. La decorazione in stucco prosegue sugli spioventi del frontone, dove trovano posto due

frammentarie figure allegoriche.

Il dedicatario era uno studente di legge, immatricolatosi alla Nazione Germanica giurista il 10 novembre 1595. Come fa notare BENUCCI (2007), è la stessa matricola a precisare la data di morte del giovane, deceduto ventunenne per un eccesso febbrile fra il 9 ed il 10 giugno 1596, a meno di un anno dal suo arrivo nella città universitaria. La data è confermata dagli atti della Nazione Germanica artista (*Atti artisti*, II, p. 81). L'anno 1595 riportato sull'epigrafe è quindi da imputare ad un refuso.

Sebbene non compaia il nome dei Bentheim, la supplica per l'erezione del monumento va identificata in un atto del 4 agosto 1596, finora mai associato all'edicola, nel quale si ricorda che

“desiderando un signore tedesco, con occasione della morte di un suo parente, far una memoria sotto il volto vicino alla camera del molto reverendo padre theologo, presso a quell'altra memoria fatta già da poco, pur di un tedesco parente di questo, con elemosina di scudi d'oro dodeci, ubbligandosi per accomodamento di tal epitafio o memoria movendo quel'altro per incomodità del spatio o muraglia far il tutto a sue spese, massime havendone licentia da gli medesimi interessati” (ASPd, Sant'Antonio, b. 195, p. 132v; SARTORI 1983, pp. 953-954, nr. 80)

Il “volto” in questione è l'andito fra il chiostro del capitolo e quello del noviziato, dove l'opera si è sempre trovata. La memoria citata come riferimento è invece quella Ortenburg (fig. 312; scheda 8.27), che avrebbe potuto subire un lieve spostamento per fare posto al pur ridotto monumento Bentheim. L'atto, infine, è di un certo interesse, poiché è uno dei pochi a quantificare l'elemosina versata al convento per la concessione dello spazio sacro.

Quanto alla paternità dell'opera, il monumento è confrontabile con le opere qui accorpate attorno a Cesare Bovo (capitolo 7.2). In particolare, emerge la parentela con un altro deposito legato alla Nazione Germanica legista, il cenotafio Descalzi del 1607-1608 (fig. 282; scheda 8.33), anche per il repertorio di mascheroni grotteschi in stucco o per il peculiare peduccio che sostiene il busto. Tuttavia, la qualità davvero povera rende vana ed in un certo senso superflua l'attribuzione, anche ad uno scultore modesto come Bovo. Il

compimento al 1598 è attestato dall'epigrafe.

Documenti: ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 195, c. 132v

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 276, nr. 132; SALOMONI 1701, p. 392, nr. 166; BIGONI 1816, pp. 163-164; GONZATI 1852-1853, II, pp. 228-229, nr. CLXXXI; NEGRI-SESLER 1985, p. 466; ZABARELLA 2007, p. 718; BENUCCI 2007, pp. 127-132, cat. 30; FASSINA 2009, pp. 21-22

8.29 Monumento di Nicolaj Ponętowski

Bottega veneta

Monumento di Nicolaj Ponętowski

Padova, Basilica di Sant'Antonio

post 1598

pietra di paragone, marmo, pietra calcarea (larghezza 260 cm)

Fig. 314

Epigrafe: NICOLAO PONETOWSKY POLONO NOBILITATE ANTIQVA CLARO
AEGREGIIS ANIMI BONIS ITA ORNATO VT AETATEM DOCTRINA
ANTEVERTERIT IVDICIO PVBLICISQVE MVNERIBVS IN PATRIA
PRAECLARE GESTIS SAEPIVS ID TESTATVM FECERIT QVEM MORS
INIQVA IVVENTVTEM IMO DECEPTA ANTE ANNOS SENEM DVM VITAM
PATAVII QVAERIT VITAE ERIPVIT ANNO CHRISTI MDXCVIII XIX IULII ANNO
AETATIS SVAE XXVIII MONVMENTVM HOC ANDREAS FRATER ET AMICI
MOESTI P[ONENDVM] C[VRAVIT]

La memoria (fig. 312) viene qui segnalata solo perché attrezzata per ospitare un busto. La valva di conchiglia apicale, in pietra calcarea rossa, era però già vuota al tempo di GONZATI (1852-1853) e non ho trovato menzione della scultura neppure nelle fonti più antiche. L'effigie potrebbe allora non essere mai stata

approntata o comunque non esser giunta sul monumento: data l'assenza di rilevanti elementi scultorei, ci si limiterà qui ad un rapido esame dei dati fondamentali sulla commissione. Il monumento, coronato da una valva di conchiglia, è incentrato sulla targa in pietra di paragone, sormontata da vasi fiammati ed incorniciata da robusti cartocci. Alle quattro estremità si trovano altrettanti scudi araldici, allineati secondo la tradizione polacca e riferibili ai casati paterno, materno, della nonna paterna e di quella materna del dedicatario. Il terzo stemma è però muto, mentre le restanti armi vengono blasonate da KRZYŻANOWSKI (1868) come Leszczyk, Lewart e Drzewica. Sotto allo stemma del clan Lewart si riconoscevano in effetti anche i Firlej, famiglia d'origine di Anna, madre del defunto. Si comprende allora l'allusione all'interessamento di Jan Firlej, tesoriere del regno di Polonia, nella supplica presentata dalla Nazione Polacca al Consiglio cittadino di Padova il 12 marzo 1601. Il 21 dello stesso mese, i notabili patavini concessero che a Nicolaj Ponętowski fosse eretta una memoria all'esterno della seconda cappella del deambulacro. Già nota ai tempi di GONZATI (1852-1853), la copia del documento è stata trascritta da SARTORI (1983), ma l'originale si trova nel fondo Civico Antico del Comune (ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1601, cc. 9v-10r). Al tempo della supplica, il nobile era già morto da circa tre anni ed era inumato all'interno del cappella, di fronte all'altare della Pietà. A dispetto dell'interessamento della Nazione Polacca, il dedicatario non compare negli *Acta graduum* dello Studio di Padova: sebbene venga qualificato come scolaro da KOWALCZYK (1967), Nicolaj dovette giungere nella città universitaria non per ragioni di studio, ma per giovare di cure mediche, secondo la giusta interpretazione dell'epigrafe offerta da GONZATI (1852-1853) e, in tempi assai recenti, da BENUCCI (2007).

Documenti: ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1601, cc. 9v-10r; ASPd, Corporazioni soppresse, S. Antonio, b. 178, fasc. S, p. 49 (SARTORI 1983, pp. 670-671, nr. 45)

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 257, nr. 55; STAROWOLSKI 1655, p. 806-807; SALOMONI 1701, pp. 376, nr. 98; FERRETTO², III, c. 69; BIGONI 1816, p. 91; GONZATI

1852-1853, II, pp. 231-232, nr. CLXXXIV; KRZYŻANOWSKI 1868, p. 9; KOWALCZYK 1967, p. 81; SARTORI 1983, p. 670-671, nr. 45, 682, nr. 47; LORENZONI 1984, p. 222; ZARAMELLA 1996, p. 53; BENUCCI 2007, p. 11, nota 7

8.30 Monumento di Achille Zabarella

Cesare Bovo (?)

Monumento di Achille Zabarella

Padova, Duomo

post 1602

Busto: Bronzo

Monumento: pietra di Nanto; pietra di paragone

Figg. 279, 286

Epigrafe: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / ACHILLI ZABARELLAE ANDREA
EQ[VITIS] F[ILIO] / PATR[ICIO] PATAVINO / OB RES BELLICAS IN PANNONIA
GESTAS / CAESARI SVMMAE DILECTO / ET MILITARI HONORE
INSIGNITO / DVM XXV ANNVM AGERET / VITA FORTITER IN LVVIANA
FVNCTO // AVRELIVS ABBAS ORD[INIS] OLIVETANI FR[ATER] / ANSELMVS
ANSELMIVS EQ[VES] SORORIVS / ILLIVS IVSSV M[OERENTES]
P[OSERVNT] / OBIIT AN[NO] MDC

L'edicola a parete di Achille Zabarella (fig. 279) è senz'altro un episodio minore all'interno della stagione considerata da questo studio. A quel tempo, peraltro, l'altare maggiore della cattedrale padovana s'era da poco arricchito di due vertici della toreutica manierista, con la consegna nel 1592 delle due scene del *Martirio di San Daniele* di Tiziano Aspetti (fig. 252). È tuttavia singolare che il monumento non venga neppure citato nell'unico *excursus* sulle sculture del duomo (GROSSATO 1977): l'opera avrebbe potuto attirare l'attenzione se non altro per la presenza di un busto in bronzo (fig. 286). A ben vedere, la memoria non

dispiacque affatto a Pietro SELVATICO (1869), che anzi ne riprodusse un'incisione per “mostrare che il turbinoso delirar del Seicento non giunse a corrompere interamente i patrii architetti”.

Mai avaro di giudizi sprezzanti verso tutto ciò che gli poteva evocare non solo il Barocco, ma anche la licenza manierista, Selvatico doveva apprezzare di questo deposito i debiti verso i modelli di Cattaneo (capitolo 1.3.2), e verso il cenotafio Bembo in modo speciale (fig. 36). Abbiamo potuto datare l'edicola del cardinale al 1550 (fig. 36; scheda 8.6): esattamente mezzo secolo prima della morte di Achille Zabarella. Pur non citata da ROSSI (1995) fra gli esempi della fortuna del monumento Bembo, l'edicola mostra la sua dipendenza da quel prototipo nella scelta dell'ordine corinzio con colonne scanalate, nella nicchia col catino decorato da una valva di conchiglia e nel timpano triangolare. Il modello è aggiornato attraverso l'impiego della pietra di paragone per le due epigrafi ed attraverso il ricorso alla trabeazione spezzata con fregio pulvinato: stilemi assai simili si riscontrano, sempre all'aprirsi del Seicento, nei monumenti Campolongo ed Olzignani ai Servi di Maria (figg. 279-281; schede 8.32, 8.34).

Poche sono le notizie sul dedicatario, morto nel 1600, come apprendiamo dall'epigrafe, all'età di venticinque anni, durante la guerra d'Ungheria che fra 1593 e 1606 vide fronteggiarsi Sacro Romano Impero ed Ottomani. Sempre secondo l'iscrizione, il giovane avrebbe ricevuto onorificenze da Rodolfo II, sebbene dello Zabarella non ci sia traccia nel capitolo dedicato da PORTENARI (1623) ai patavini che primeggiarono nell'arte bellica. In quelle pagine compare invece uno dei due committenti dell'edicola, Anselmo Anselmi, cui nel 1606 furono affidate “cinquanta corazze della Comunità di Padova per servizio della Repubblica Venetiana” (*Ibid.*, p. 171). Anselmi è citato in calce all'epitaffio quale suocero di Achille: sposò in effetti Samaritana Zabarella, come attesta la targa che quest'ultima fece incidere alla morte del marito nel 1619, sotto l'organo di Dario Varotari nella chiesa dei Carmini (SALOMONI 1701, p. 160, nr. 19). Il secondo committente è invece un fratello del giovane caduto, Aurelio, che in quanto “abbas ordinis Olivetani” è da reputare abate del monastero della congregazione benedettina sul monte di Venda, nei Colli Berici.

Non è stato possibile rinvenire il testamento del militare, che avrebbe potuto

fare chiarezza sulle ragioni della commissione. La chiosa dell'epigrafe lascia infatti pensare che sia stato Achille stesso a chiedere per sé un monumento da porre in duomo. A suggerirlo è l'espressione "illius iussu", riferita tuttavia da BELLINATI (1977) non tanto al giovane Zabarella, quanto all'imperatore Rodolfo II, ipotesi che appare però poco plausibile. È invece emersa la supplica, datata all'ultimo di gennaio 1602, con cui Lepido, un altro fratello del defunto, chiese al capitolo della cattedrale il permesso di erigere la memoria (ACP, Acta capitularia, 1602, c. 124v). Nel 1626, l'estensore presentò al Consiglio cittadino una prova di nobiltà, dalla quale ricaviamo fra l'altro la sua nascita nel 1564: Lepido deve insomma essere il primogenito di Andrea Zabarella, avendo gli altri due figli intrapreso, come abbiamo visto, rispettivamente la carriera militare e la via del convento (ASPd, Civico antico, Prove di nobiltà, b. 102).

Differita di due anni rispetto alla morte di Achille, la supplica, oltre ad offrire il *terminus post quem* per l'esecuzione del sepolcro, risulta interessante per due ragioni. Anzitutto, lo Zabarella ribadisce la devozione del suo casato verso "l'immagine di Nostra Donna" ed afferma l'intenzione di voler rinnovare il pavimento della cappella mariana, dove si trovavano i sepolcri di famiglia; in secondo luogo, il nobile spiega che, "non parendo capire dentro di essa capella", vorrebbe porre il monumento in onore del fratello all'esterno, "a canto la porta della sagrestia delle messe": il capitolo accolse con favore la domanda. La "immagine di Nostra Donna" è per certo quella dipinta da Giusto de' Menabuoi, copia di un'icona bizantina, oggi sostituita sull'altare del sacello mariano da una copia (GROSSATO 1977, p. 164). Dal tenore della richiesta di Lepido dobbiamo immaginare che la primitiva cappella, di dimensioni più anguste rispetto a quella attuale, fosse affollata di memorie degli Zabarella al punto da non poter contenere neppure un monumento di dimensioni ridotte come quello in esame. La stirpe vantava dopotutto il patronato su quell'ambiente fin dal 1404 (ZANOCCO 1927-1928, pp. 734-736) ed il primo grande deposito eretto fu quello del cardinale Francesco, morto nel 1417 (WOLTERS 1976, I, pp. 234-235, cat. 166).

La commissione dell'edicola di Achille si colloca a ridosso della ricostruzione a *fundamentis* della cappella, voluta per lascito testamentario dal cardinale Pietro

Valier, devoto dell'icona mariana e vescovo di Padova dal 1625 al 1629. La sua munifica iniziativa fu presto lodata da Giacomo ZABARELLA (1666, pp. 137-142), in quella che ad oggi è la più antica descrizione del rinnovato sacello, notevolmente ampliato e dotato solo allora della terminazione absidata. L'intervento, condotto dal capomastro Andrea Almerigo fra 1632 e 1647 circa, è illuminato dallo scavo archivistico di BRESCIANI ALVAREZ (1977², pp. 111-113), da integrare con la recente precisazione in merito alla cronologia del nuovo altare di Mattia Carneri, già citato nel 1644 e consacrato nel 1649 (CONZATTI 2011; anche se va detto che il compimento dell'altare entro il 1647 era già stato fissato, sulla base degli *Acta capitularia*, da DONDI DELL'OROLOGIO 1794, p. 42). Com'è noto, per porre in essere il legato Valier, si rese necessario che fossero “combinare le cose con la nobile famiglia Zabarella” (DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 45), che sulla cappella vantava il patronato. I Padovani pretendevano in special modo garanzie circa i monumenti aviti, ponendo come condizione che i loro stemmi gentilizi non venissero distrutti e non fossero in nessun caso sostituiti da quelli Valier (BELLINATI 1977, p. 44). Ad un accomodamento si giunse solo il primo settembre 1635, quando fu stabilito che

“le memorie della famiglia Zabarella, c'hora si leverano, s'habino da conservar in luogo decente e sicuro, e quanto prima che li periti stimerano esser tempo proprio, debano reporsi sopra i muri della nova capella, dovendo lo stesso osservarsi anco della figura et immagine del signor cardinale Zabarella, quando però, secondo il parere et peritia delli medesimi si potesse tagliar il muro tra l'arca e il volto, dov'è dipinto, et in questa maniera levar comodamente detta figura” (ACP, *Acta capitularia*, 1635, cc. 129v-131r; BELLINATI 1977, p. 45, nota 11)

Ultimati i lavori di copertura dell'ambiente, il 23 dicembre 1647 furono finalmente “riposti li depositi Zabarella nella nuova cappella” (DONDI DALL'OROLOGIO 1794, p. 46). Fra queste memorie, Giacomo Zabarella cita espressamente anche il monumento di Achille, issato “dall'altra parte” rispetto al monumento gotico del cardinal Francesco (ZABARELLA 1666, p. 139), e cioè sulla parete occidentale, dove ancora si trova. Ne consegue che l'epitaffio del giovane militare, sorto dopo il 1602 nella navata del duomo, fu traslato

all'interno del sacrario di famiglia solo nel 1647, a seguito della ricostruzione voluta dal cardinal Valier.

Precisate le vicende più propriamente storiche, è opportuno riannodare l'opera ad altri monumenti padovani di primo Seicento. Malgrado le dimensioni più contenute, l'architettura si presta a confronti stringenti coi già citati monumenti Campolongo e Olzignani nella chiesa servita di Padova, databili rispettivamente a dopo il 1604 ed al 1610 (figg. 279-281; schede 8.32, 8.34). È stato possibile restituire la paternità di entrambe le edicole con busto allo scultore padovano Cesare Bovo, il cui regesto vanta un buon *corpus* di documenti, fin qui non accompagnato però da un catalogo altrettanto cospicuo: ancora in tempi recenti all'artista era riconosciuto il solo monumento di Christoph von Dohna al Santo, firmato ed eseguito fra 1614 e 1616 (figg. 284, 290; scheda 8.35). La declinazione dell'ordine corinzio con colonne scanalate, la trabeazione spezzata con fregio pulvinato, la presenza della grande valva di conchiglia nel catino della nicchia e l'impiego della pietra di paragone per le due epigrafi appare del tutto coerente con le due nuove opere rinvenute ai Servi di Maria. Tutti e tre i monumenti sono peraltro databili al primo decennio del XVII secolo e restituiscono il profilo di un maestro ancora del tutto dipendente dai modelli di metà Cinquecento elaborati da Danese Cattaneo, di certo in accordo con quanto la committenza locale domandava a quel tempo (cfr. capitolo 7.2).

Lo stesso busto bronzeo del giovane Zabarella (fig. 286) è affine al ritratto del medico Emilio Campolongo nella rigidità della posa, nelle nette incisioni delle rughe e delle spesse ciocche di capelli portate all'indietro, o ancora nella fattura della barba ondata priva di volume, scontornata quasi fosse una sagoma geometrica (figg. 286-287). Confronti si possono istituire anche col più tardo busto Dohna (fig. 290) al Santo dove, malgrado la qualità scada ulteriormente, si riscontrano assonanze nella resa dell'armatura e, ancora una volta, della chioma pettinata all'indietro e ripartita da vigorose scanalature. Nella parte inferiore della clamide si evidenziano alcuni difetti di fusione, con dei fori e con un possibile intervento di rigetto nella zona alla destra dell'osservatore. Una veduta laterale mette in evidenza come, fin dal principio, il busto fosse pensato per una visione frontale e da una distanza considerevole, poiché la parte

occipitale del capo non è stata modellata e l'esecuzione della capigliatura si limita ai ciuffi che incorniciano il volto. Ne consegue che il busto dev'esser stato fuso espressamente per il monumento e va quindi datato dopo la morte del giovane militare.

Ad una cultura assai simile appartiene anche l'adiacente edicola aniconica in onore di un'altra gloria di casa Zabarella, il vescovo di Firenze Bartolomeo, morto nel 1445. L'opera fu commissionata da Andrea di Giovanni, il padre di Achille, in data imprecisata ma presumibilmente assai prossima all'esecuzione del monumento in esame.

Documenti: ACP, Acta capitularia, 1602, c. 124v

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 8, nr. 32; ZABARELLA 1666, p. 140; SALOMONI 1701, p. 12, nr. 58; FERRETTO², I, c. 22; SELVATICO 1869, pp. 120-121; BELLINATI 1977, p. 56

8.31 Monumento di Adam Zalinski

Sculutore veneto

Monumento di Adam Zalinski

Padova, basilica di Sant'Antonio

1603

Busto: marmo

Monumento: pietra di Custozza?, pietra calcarea, marmo mischio (larghezza 272 cm)

Figg. 315-316

Epigrafe: T[ANTO] V[IRO] Q[VIES] M[AXIMA] / ADAMVS ZALINSKY EQVES /
POLONVS GENERIS NOBILITATE CORPORIS / ELEGANTIA MORVM
SVAVITATE DISCIPLINAR[VM] / ET LINGVARVM PERITIA
MAXIMARVMQ[VE] / VIRTVTVM SPLENDORE CLARISS[IMVS] CVM

HONORVM POTISS[IMVS] PARTEM HAVD AD / DEFORMATAM PRIMI SED
 AD QVA[M] OPTIME / INFORMATA[M] RECREATA[M]Q[VE] SECVNDI
 ADAMI / IMAGINEM IN SE EXPRIMENDA NON MINVS / FAELICITER QVA[M]
 DILIGENTER COMPARAVISSET / CVMQ[VE] PERAGRATA STVDIOSE
 CASTE AC / FORTITER EVROPA VISA AFRICA HIEROSO/LYMAM
 SERVATORIS SVI CRVORE SACRAM / MILITATVRVS ADIRE COGITARET /
 REPENTE IN CAELESTEM INCREDIBILI SVORVM / AC PATRIAE CVM
 DOLORE AN[NOS] AETAT[IS] XXV / SANCTE AT RELIGIOSE EVOLAVIT /
 HVIC AMOR OBSERVANTIA NECESSITVDO / PERILLVSTR[I] AC
 GENEROSSIS[SIMI] V[IRI] D[OMINI] IOANNE / WITOLAVSKI DEFVNCTI
 AFFINE ATQVE BONORVM OMNIVM EX ASSE VERO HEREDE / IMPENSAS
 LIBERALITER SVBMINISTRANTE / NOB[ILE] VERO MARCO LENTOWSKI
 CONS[ILIARIO] TOTOS / VIII AN[NOS] INDIVIDVO ACHATE PROCVRANTE /
 HOCCE TRIVMPANS MONVM[ENTVM] P[ONERE] O[MNES] M[OERENTES]
 E. AN[NO] DOM[INI] INCAR[ANTIONE] MD(C)III

Il monumento (fig. 316) occupa il lato settentrionale dell'ultimo pilastro di sinistra, da dove affaccia sull'ingresso al deambulatorio della basilica antoniana. L'edicola a parete si configura come un arco trionfale impostato su due coppie di colonne dai capitelli compositi, sostenute da plinti specchiati. Sullo zoccolo sono intagliati i trionfi che alludono alle virtù militari del giovane Zalinski, mentre il soprastante riquadro è occupato in massima parte dalla lunga epigrafe, sormontata da un timpano curvilineo interrotto. Qui, inquadrato da due *Vittorie*, trova posto il piccolo busto del venticinquenne polacco (fig. 315). Negli intercolumni si stagliano invece, entro nicchie, virtù a tutto tondo dall'esecuzione molto corviva. La figura alla sinistra del riguardante ha perso l'oggetto che recava in pugno: si trattava forse di uno specchio, attributo iconografico della *Verità*, ma anche della *Prudenza* (RIPA 1603, pp. 416-418, 499-501). Più agevole è invece riconoscere nella sua compagna la *Fortezza*, che stringe a sé una colonna (*Ibid.*, p.166). Anche l'attico, coronato da vasi fiammati in stucco, è abitato da cinque piccole allegorie, a loro volta difficilmente identificabili per le lacune nei rispettivi attributi: quanto allo stato conservativo, va detto che la

prima figura da destra si presenta acefala. Potremmo trovarci di fronte alle due restanti virtù cardinali, la *Giustizia* e la *Temperanza*, ed alle tre virtù teologali, se la seconda figura da destra stringe l'ancora della *Speranza*.

In tempi recenti, BENUCCI (2007) è giunto alla corretta identificazione degli stemmi disposti ai quattro capi del monumento, solo in parte blasonati a suo tempo da KRZYZANOWSKI (1868) e da KOWALCZYK (1967). La serie araldica rinvia alle famiglie Poraj, Orle Nogi, Dabrowa e Jastrzebiec, e cioè i casati paterno, materno, della nonna paterna e di quella materna del dedicatario. Si pongono quindi le premesse per una migliore conoscenza di Zalinski, a proposito del quale GONZATI (1852-1853) lamentava l'assenza di informazioni. Sappiamo da NIESIECKI (1839-1946) che il padre, Adam senior, era giudice territoriale di Tuchola e che la sua famiglia era originaria della Pomerania. Una cronaca polacca, richiamata da FRANCZAK (2006), viene ad informarci della sorte dei figli di Adam senior subito dopo la morte del padre: Anna fu data in sposa, Zofia si fece monaca nel monastero benedettino di Bysławec, di cui il padre era stato benefattore, mentre il figlio maschio Adam junior fu avviato agli studi. Certo è che il giovane non si immatricolò nello Studio di Padova, perché il suo nome latita dagli *Acta graduum* e dai documenti della Nazione Polacca di questa città. La stessa cronaca puntualizza non a caso che il ragazzo, “tornando dalla Spagna, morì per incidente a Venezia”. La notizia va precisata con quanto riporta un manoscritto del Museo Correr, recentemente esaminato da FERRACCIOLI-GIRAUDO (2002), in cui si annota al gennaio 1601 la morte di “Adamo Zalino”, in contrada San Stae. Il giovane era insomma da poco approdato in Veneto, di ritorno dalla penisola iberica, mentre l'epigrafe del monumento narra di un precedente viaggio africano e dell'intenzione di raggiungere la Terra Santa.

Nell'apparente assenza di legami con Padova, l'edicola al Santo va letta sullo sfondo del saldo rapporto fra Adam ed il consigliere della *Natio Polona*, Marek Łętowski, tramandato dall'epigrafe quale amico fraterno del defunto e suo compagno di viaggi. Nota dai tempi di GONZATI (1852-1853) è dopotutto la supplica con cui, il 23 giugno 1602, proprio Łętowski ottenne dal Consiglio cittadino di poter seppellire il sodale di fronte all'altare di Santa Maria

Maddalena ed erigere in un “pillastro dietro il choro” una “memoria honorata” (ASPd, Civico Antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1602, c. 16r-v). Più di recente, SARTORI (1983) ha reso noto che il 24 maggio dello stesso anno il promotore aveva già incassato la concessione del pilastro da parte del capitolo dei frati minori. Łętowski si trovava nella città universitaria almeno dal giugno 1600 e divenne consigliere della sua Nazione nell'agosto 1602, come attestano l'*Album nationis Polonae* (Stemmi 1987, p. 96, nr. 120) e lo stemma affrescato nel palazzo universitario del Bo (Stemmi 1983, p. 197, nr. 942; i due stemmi, tuttavia, non corrispondono fra loro e richiederanno un supplemento di indagine). BENUCCI (2007), dall'esame delle fonti polacche, ha ricavato che Marek fu allievo privato di Galileo Galilei, al tempo del suo insegnamento patavino.

L'esecuzione del monumento dovette seguire di pochi mesi la supplica ed il millesimo 1503, riportato in calce all'epigrafe per un refuso, è ovviamente da correggere in 1603. La tomba si pone pertanto ad un paio d'anni di distanza dalla dirimpettaia targa Ponętowski (fig 312; scheda 8.29), connotando l'ingresso settentrionale al deambulatorio in chiave polacca: per motivi cronologici, la collocazione non poteva tener conto dell'altare con cripta sepolcrale che la Nazione fece eseguire a Cesare Bovo solo nel 1607, nella prima campata della navata settentrionale del Santo (cfr. KOWALCZYK 1967).

Malgrado la modesta qualità dell'apparato scultoreo, la tomba ha goduto di un'attribuzione altisonante: KOWALCZYK (1966; 1967) ha accostato l'opera a Girolamo Campagna. Gli ha fatto eco BERNATOWICZ (1992), che confronta il sepolcro col perduto altare maggiore della basilica antoniana, condotto a termine dal maestro veronese assieme a Cesare Franco fra 1579 e 1587 (cfr. capitolo 4.2). L'esecuzione molto corriva non solo porta ad escludere il nome di Campagna, ma rende difficile la proposta di un nome alternativo su basi puramente stilistiche. È comunque vero che lo schema compositivo della tomba Zalinski diverge dal modello dei monumenti Bembo e Bonamico, licenziati alla metà Cinquecento da Cattaneo ed ancora imitati a Padova nel primo decennio del XVII secolo (cfr. capitolo 1.3.2). L'architettura della tomba trova maggiori confronti nel contesto lagunare, come nell'incompiuto altare della Scuola

Grande di San Rocco dello stesso Campagna (TIMOFIEWITSCH 1996; MARTIN 1998, pp. 49-63, 187-195, cat. 2). Sempre a Venezia, analogie si riscontrano col monumento di Alvise Michiel in San Zanipolo (fig. 317), opera ancora anonima e pressoché contemporanea alla tomba Zalinski. La parte scultorea del monumento veneziano, più pregevole rispetto a quella del sepolcro al Santo, viene ora accostata in modo dubitativo a Girolamo Paliari (ROSSI in *Basilica* 2013, pp. 267-268, cat. 66), attivo a queste date anche a Padova. Come argomentiamo nel capitolo 7.1, lo scultore friulano fu allievo di Campagna e proprio nel 1603 vinse, anche grazie al sostegno del suo maestro, l'appalto per le portelle bronzee dell'altare di Sant'Antonio. Non ci sono comunque elementi utili per accostare la memoria Zalinski a Paliari.

Documenti: ASPd, Civico Antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1602, c. 16r-v; ASPd, Corporazioni sopresse, Sant'Antonio, b. 176, fasc. N, c. 18r; ASPd, Corporazioni sopresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 56r

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 257, nr. 56; STAROWOLSKI 1655, p. 806; SALOMONI 1701, pp. 376-377, nr. 99; FERRETTO², III, cc. 69-70; BIGONI 1816, pp. 90-91; NIESIECKI ed. 1839-1946, X, p. 45. GONZATI 1852-1853, II, pp. 237-238, nr. CXCI; KOWALCZYK 1966, p. 317; Id. 1967, pp. 81-82; SARTORI 1983, p. 671, nr. 46; LORENZONI 1984, p. 222; BERNATOWICZ 1992, p. 46; ZARAMELLA 1996, pp. 53-54; FERRACCIOLI-GIRAUDO 2002, p. 383; FRANZAK 2006, pp. 163-; BENUCCI 2007, pp. 11-12, nota 7

8.32 Monumento di Emilio Campolongo

Cesare Bovo

Monumento di Emilio Campolongo

Padova, chiesa dei Servi di Maria

post 1604

Monumento: pietra di Nanto (larghezza 307 cm)

Busto: bronzo

Figg. 278, 279

Iscrizioni: (sul fianco, alla sinistra di chi guarda) CAES[AR] BOV[VS] F[ECIT]

Epigrafe: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / AEMILIO CAMPOLONGO NOB[ILI]
PAT[AVINO] / SVMMAE INTEGRITATIS / ET INNOCENTIAE / VIRO
PHILOSOPHO ATQ[VE] MEDICO CLARISS[IMO] / QVI AGENDO SCRIBENDO
ET PVBLICE DIV / IN PATRIA TVM PRACTICAM TVM THEORICAM / INTER
PRIMARIOS PROFITENDO / SVMMORVM PRINCIPVM GRATIAM /
CONSECVTVS NOMEN SIBI AD / EXTREMAS ETIAM REGIONES
NVNQVAM / PERITVRVM COMPARAVIT / OBIIT ANNO S[ALVTIS] MDIII XV
K[A]L[ENDAS] NOV[EMBRIIS] / AETATIS SVAE LIII MENS[IS] II // ANNIBAL
J[VRIS] C[CONSVLTVS] / FRATER BENEMERITI ET INCOMPARABILI /
P[ONENDVM] C[VRAVIT]

Prima di un contributo sulla scultura manierista all'interno della chiesa servita, nel quale si anticipavano in parte i risultati di questa scheda (SIRACUSANO 2012), l'opera non vantava alcun approfondimento storico-artistico. Da uno zoccolo percorso da un motivo a meandro si innalza un'edicola corinzia (fig. 280) impostata su una coppia di colonne scanalate, sostenute da plinti ornati da festoni pendenti. La predella reca una specchiatura in pietra di paragone con l'epigrafe che tramanda la committenza del giurista Annibale Campolongo. Al centro dell'ancona si apre una nicchia a profilo centinato, col catino ornato da una valva di conchiglia. Al suo interno si trova il ritratto in bronzo di Emilio Campolongo (fig. 287), adagiato sullo zoccolo in pietra di paragone con inciso l'epitaffio. La trabeazione si presenta eminente nei due segmenti terminali e consta di un architrave decorato da un motivo a fusarola, un fregio percorso da volute di foglie d'acanto ed una cornice dentellata e profilata da ovoli. Tale modulo decorativo prosegue sul timpano triangolare interrotto, i cui spezzoni inquadrano un podio con lo stemma gentilizio.

Emilio Campolongo è ben noto agli studi di storia della medicina grazie ai profili biografici dedicatigli da VEDOVA (1832-1836, I, pp. 193-196), da GLIOZZI (1987) ed

ora da ZAMPIERI (2012). Nato nel 1550 e formatosi nella sua città natale, Emilio intraprese la professione medica già praticata dal padre Ludovico, entrando a sua volta nell'Ateneo patavino come professore, dopo aver ricevuto le insegne dottorali da Giacomo Zabarella il 25 gennaio 1574 (*Acta graduum 1566-1600*, II, p. 571-572, n. 887). Le tappe della sua carriera accademica sono scandite da RICCOBONI (1598, cc. 73v, 74r-v) e più in dettaglio da TOMASINI (1654), che lo registra nel 1578 come docente di medicina teorica straordinaria *in secundo loco*, con un onorario di 30 fiorini, progredendo *in primo loco* del medesimo insegnamento cinque anni più tardi. Il padovano raggiunse quindi nel 1591 la cattedra di medicina pratica straordinaria *in primo loco*, con un compenso di 200 fiorini, e subentrò infine ad Albertino Bottoni nel 1596 come professore di medicina teorica ordinaria *in secundo loco*, con un onorario fissato ora a 400 fiorini.

La sua erudizione, specie negli studi di Aristotele e di Galeno, viene lodata da TOMASINI (1630, p. 204) e si manifestò attraverso una prolifica produzione scientifica. Campolongo alternò comunque l'insegnamento e la riflessione speculativa ad all'attiva professione medica, svolta presso l'ospedale di San Francesco Grande a Padova. Fu contattato per consulti da figure eminenti dello scacchiere politico italiano, quali il duca urbinato Francesco Maria II della Rovere, Sigismondo e Giulio Gonzaga ed il procuratore di San Marco e futuro doge Marino Grimani, secondo quanto riporta VEDOVA (1832, pp. 193-196), che mostra di conoscere documenti dell'archivio familiare. Uno di questi attesterebbe l'offerta di un impiego alla corte di Urbino nel 1591, declinata dal medico per continuare ad operare in patria. Si rinvia a quest'ultimo biografo per gli scritti a stampa di Emilio Campolongo, mentre per un elenco delle opere rimaste manoscritte si veda TOMASINI (1639, *ad indicem*).

Non è stato possibile rinvenire documenti sull'erezione del monumento, che non sappiamo se ascrivere ad una disposizione testamentaria del medico o ad un'iniziativa di suo fratello Annibale, il cui nome è ben visibile sulla predella. Della fortuna dei due testimonî una fonte manoscritta contemporanea, dove, in un passo databile al 1603, e quindi precedente di un anno la morte del medico (18 ottobre 1604, cfr. l'epigrafe), si ricorda che “fra tutti [i Campolongo] a miglior

conditione sono due fratelli, l'uno medico di buon nome, Emilio, l'altro, dottor di legge, Annibale, li quali mentre io scrivo queste cose s'hano appropriata una casa appresso lo Spirito Santo, et molto felicemente si vantaggiano in robba e dignità” (SFORZA, c. 14r-v, n. 50). Si potrà aggiungere che anche Annibale s'era formato nell'Ateneo patavino, dove si addottorò nel 1571 con Marco Mantova Benavides fra i promotori (*Acta graduum 1566-1600*, II, p. 378, n. 632).

La collocazione del monumento nella chiesa servita si spiega facilmente. Non solo a quel tempo alcuni membri del casato abitavano ancora “nell'antiche loro case in Torricelle” (SFORZA, c. 14r-v, n. 50), e cioè nelle immediate vicinanze dell'edificio sacro: nel corso del Cinquecento, i Campolongo furono protagonisti di due iniziative destinate ad incidere profondamente sull'assetto interno ed esterno del tempio. Cruciale è la figura di Bartolomeo, morto nel 1514, ricordato già dalle fonti padovane come il donatore del portico occidentale della chiesa. Quest'ultimo fu costruito con le colonne già a sostegno della primitiva cappella di Sant'Antonio ed un documento dell'aprile 1511, pubblicato già da GONZATI (1852-1853, I, pp. XXIII-XXIV, doc. XXIV), attesta l'acquisto del colonnato presso i padri del Santo. La seconda iniziativa si lega all'evento miracoloso del febbraio 1512, quando il Crocifisso della chiesa servita, solo di recente restituito a Donatello (cfr. RUFFINI 2008; CAGLIOTI 2008²; ID. 2012), avrebbe trasudato sangue. Si decise allora di traslare la scultura nella cappella *in cornu Evangelii*, appositamente decorata da affreschi ancora una volta finanziati da Bartolomeo Campolongo, che venne “ritratto a' piedi del medesimo Crocifisso” (ROSSETTI 1780, p. 266; per ciò che resta degli affreschi, attribuiti a Battista Tessari, cfr. SACCOMANI 2012, pp. 114-115).

La collocazione originaria del monumento di Emilio era per appunto “extra sacellum crucifixi” (SALOMONI 1701), sulla parete orientale della chiesa e a ridosso dell'ambiente fatto decorare dal suo avo. La sepoltura di Bartolomeo (TOMASINI 1649, p. 338, n. 36) dà ulteriore conferma dello *status* di cappella gentilizia, tanto che TOMASINI (1630) descrisse l'edicola di Emilio come sita “in sacello maiorum”. Il trasferimento al capo opposto dell'aula, sulla parete occidentale ed in prossimità della controfacciata, è contestuale ai grandi lavori di restauro che interessarono la chiesa fra 1927 e 1931 (cfr. ora DONADELLO

2012). Foto d'epoca, come quella riprodotta da BARZON (1931, p. 5, fig. 2) e ora da GALEZZO-ROMARO (2012, p. 309, fig. 32), ritraggono il monumento nella sua collocazione originaria fra i ponteggi ancora in piedi.

SELVATICO (1869) reputava l'autore del monumento uno "studioso delle opere del Sanmichieli". La lettura stilistica è quanto mai interessante, poiché all'epoca si attribuiva all'architetto veronese il disegno del cenotafio di Pietro Bembo in Sant'Antonio, opera di Danese Cattaneo del 1550 (fig. 36; scheda 8.6). Non c'è dubbio che l'erudito intendesse rimandare proprio al monumento del cardinale, dal quale la memoria Campolongo deriva in maniera piuttosto fedele non solo l'impaginazione, ma persino gli elementi decorativi come il motivo a meandro, i festoni o la valva di conchiglia a coronamento della nicchia. Solo l'aggetto dei segmenti terminali della trabeazione, il timpano interrotto e la policromia, dettata dall'impiego della pietra di paragone, denunciano i quasi sessant'anni trascorsi dall'opera di Cattaneo. La dipendenza è già stata ravvisata da ROSSI (1995), che cita l'edicola in oggetto nell'ambito della fortuna padovana del cenotafio Bembo. Un esame più attento dell'opera rivela la paternità di Cesare Bovo, che si firma sulla faccia esterna del plinto di sinistra. L'iscrizione, finora sfuggita alla letteratura, offre un punto di partenza per ricostruire la carriera di questo scultore di minor talento (cfr. capitolo 7.2), cui dobbiamo il monumento con busto bronzeo di Christoph von Dohna al Santo (figg. 284, 290), ritenuto fino a tempi assai recenti la sua unica opera a noi pervenuta (SEMENTATO 1984, pp. 175-176).

Il busto Campolongo deriva dal ritratto di Lazzaro Bonamico (figg. 277-278), oggi al Museo Civico di Bassano ed un tempo nell'edicola già in San Giovanni di Verdara, eseguita dal maestro carrarese nel 1554 (scheda 8.8). Quest'ultima, esemplata sul cenotafio Bembo (fig. 36), va allora identificata come il vero modello per l'edicola Campolongo: è probabile che la memoria già in San Giovanni di Verdara sia stata indicata dai Campolongo come opera da assumere ad esempio. Pur nello scarto cronologico di circa mezzo secolo e nell'enorme divario qualitativo, possiamo ravvisare in Bovo la volontà di conformarsi al più nobile precedente. Il busto di Emilio Campolongo risulta infatti come un goffo tentativo di riprendere la monumentalità dell'effigie

Bonamico, in cui le spalle del letterato, coperte dal collo di pelliccia, tendono la stoffa del mantello, che si allarga e ricade fino al taglio diagonale che va ad incontrare la base, dando vita ad un profilo sagomato a diamante. Le profonde pieghe che animano la superficie della veste e lo scarto verso sinistra della testa contribuiscono ad avvalorare questa lettura.

La modestia del bronzo illustra per un verso il netto calo qualitativo che si registra nella ritrattistica scolpita a Padova dall'ultimo decennio del Cinquecento, preannunciato dal busto di Sperone Speroni nel Palazzo della Ragione, firmato da Marcantonio de Surdis (figg. 250-251; capitolo 6.3.1). D'altro canto, l'opera di Bovo è un'eloquente testimonianza della persistenza, all'aprirsi del nuovo secolo, della fortuna del monumento Bonamico. Oltre alla opere, lo provano documenti, come la richiesta di un sepolcro esemplato su quel precedente da parte del giurista Ottonello Descalzi, suocero dell'Antonio Campolongo committente dell'opera in esame (cfr. capitolo 1.3.2).

Bibliografia: ROSSATO, c. 100v; TOMASINI 1630, p. 205; SALOMONI 1708, p. 465-466, n. 4; ROSSETTI 1780, p. 267; FERRETTO², V, c. 89; VEDOVA 1832, pp. 194-195; SELVATICO 1869, pp. 204-205; ROSSI 1995, p. 76; SIRACUSANO 2012, pp. 191-196

8.33 Cenotafio di Ottonello Descalzi

Cesare Bovo

Cenotafio di Ottonello Descalzi

Padova, Basilica di Sant'Antonio

1607-1608

Monumento: pietra di Nanto e stucco dipinto e dorato (larghezza 220 cm)

Busto: stucco

Figg. 282, 288

Epigrafe: AETERNAE MEMORIAE / OTTONELLI DISCALTII PATRICII /

PATAVINI VI[RI] CL[ARISSIMI] PRIMARII IVRIS CIVIL[IS] / INTERPRETIS
 COMITIS PALAT[INI] / ET EQVITIS D[IVI] MARCI / NATIO GERMANICA
 IVRIST[ARVM] / CONSILIARIO GEORGIO FRIDERICO A / RAMMINGEN
 SYNDICO IV[LIO] ADOL[FO] WEI/TERSHEIM PROCVR[ATORIBVS]
 HENR[ICO] HILLER ET FRIDER[ICO] BRANDIS PER ANN[OS] XX ET VLTRA
 PATRONO ET ADVOCATO SVO DESI/DERATIS[SIMO] POS[VIT] AN[NO]
 MDCVII MENS[IS] DEC[EMBRIIS] // ARCA TEGIT CINERES / ANIMAM DEVS /
 ADDIT OLYMPO / FAMAM GERMANAE / SVSCIPVNT AQVILAE

L'edicola a parete (fig. 282) è sostenuta da due modiglioni, sui quali poggia lo zoccolo compreso dai plinti con gli stemmi Hiller e Brandis. Entro una nicchia centinata è adagiato il busto (fig. 288), sostenuto da uno zoccolo su cui è inciso l'epitaffio. La trabeazione pulvinata, eminente in corrispondenza dei capitelli, sostiene il frontone triangolare interrotto, sui cui spioventi poggiano le armi Rammingen e Weitersheim (per l'araldica ed un profilo biografico di questi ufficiali della Nazione germanica, cfr. BENUCCI 2007). Domina il fastigio l'aquila bicipite, che si staglia su un podio definito da volute divergenti e decorato da una maschera grottesca.

Il giudizio negativo di SELVATICO (1869), che inserisce la memoria Descalzi fra le “mediocri opere consacrate ad uomini mediocri”, va di pari passo con la scarsa fortuna critica del monumento. GONZATI (1852-1853, II, p. 241, n. CXCV) era già a conoscenza della supplica che i rappresentanti della Nazione Germanica giurista rivolsero, il 12 novembre 1607, al Consiglio cittadino. I giuristi chiesero di poter commemorare il loro avvocato con un monumento sul lato rivolto alla navata sinistra del terzo pilastro nord della basilica antoniana, concessione accordata il 13 dicembre successivo (ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1607, c. 15v). In tempi più recenti, SARTORI (1983, p. 627, n. 53) ha pubblicato una precedente supplica, indirizzata dai legisti teutonici ai frati del Santo il 27 ottobre dello stesso anno. In quella occasione, i tedeschi lasciavano ai religiosi la scelta del luogo da destinare all'edicola.

Si possono rimpinguare le poche notizie su Ottonello Descalzi fornite da GONZATI (1852-1853), che si basava sull'epigrafe e sul medaglione biografico di TOMASINI

(1630, pp. 215-228). Nato nel 1536 dal giureconsulto Antonio, il nobile padovano si formò in patria ricevendo le insegne dottorali *in utroque* da Marco Mantova Benavides l'11 gennaio 1560 (AAU, b. 144, c. 234v, in *Acta graduum 1551-1565*, p. 388, n. 957). Cinque anni più tardi troviamo già Ottonello fra i docenti dello Studio, nel quale, dal 1576, occupò la seconda cattedra di diritto canonico (TOMASINI 1653, pp. 247, 427). Gli atti della Nazione Germanica dimostrano che il legame coi legisti tedeschi, futuri committenti del monumento, dovette farsi di particolare intensità nel decennio successivo. Non solo nel 1586 venne assicurato a Descalzi un onorario in qualità di avvocato della Nazione: nello stesso anno, i transalpini lo segnarono per l'incarico di oratore a Venezia, in sostituzione di Francesco Mantica, eletto alla Rota romana (*Atti giuristi*, pp. 275-276, 278-279, 282-283). Il nobile giunse forse al cavalierato di San Marco proprio grazie ai buoni uffici svolti in Laguna, ma non fu questa la sola onorificenza conferita a Descalzi, nominato conte palatino da Rodolfo II (TOMASINI 1630, p. 216).

SFORZA (c. 21r), contemporaneo del giurista, ricorda come grazie a questa molteplice attività di oratore, avvocato e docente dell'Ateneo, Ottonello fosse riuscito ad accumulare una notevole fortuna, anche in virtù dell'avanzamento nella carriera accademica, giungendo nel 1586 sulla seconda cattedra di diritto civile (TOMASINI 1654, p. 253; FACCIO LATI 1757, p. 124). A dispetto del giudizio *tranchant* di SELVATICO (1869), Descalzi fu dunque, negli anni a cavaliere fra i due secoli, una personalità di spicco nella città universitaria. L'agiatezza tramandata da SFORZA trova riscontro nella mole di atti notarili inediti che lo riguardano, reperiti presso l'Archivio di Stato di Padova e rogati da Gaspare Gaio. Fra questi, è stato possibile rintracciare il testamento, vergato a Padova il 3 marzo 1605 e pubblicato, subito dopo la sua morte, il 12 maggio 1607 (ASPd, Notarile, b. 2604, cc. 338r-347v).

Nell'inedito testamento, il professore chiedeva di venir temporaneamente “sepolto nella chiesa delli Carmeni, senz'alcuna pompa”: l'edicola del Santo è infatti un cenotafio. La sobrietà della funzione religiosa è evocata con un rammarico nella supplica presentata al Consiglio dai *legisti* tedeschi, che avrebbero desiderato “con abiti lunghi et lumi accesi accompagnare il corpo

alla sepoltura, ma questo non [...] fu permesso dai signori heredi et commissari, che asseriscono esser contrario alla sua ultima disposizione” (ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1607, c. 15v). Ed è proprio per tributare al loro avvocato l'omaggio negato che i giuristi chiesero di poter costruire il cenotafio in Sant'Antonio. Anche il contemporaneo DE' ROSSI, nel menzionare l'edicola in esame, precisa che Descalzi riposava altrove, ai Carmini. Poco dopo, in accordo con le disposizioni testamentarie, la vedova Elisabetta Zabarella fece costruire il monumento funebre agli Eremitani, dove si trovava la tomba di famiglia e dove anche Ottonello fu traslato. Nel proprio testamento, Descalzi aveva richiesto per sé una memoria che replicasse quella di Lazzaro Bonamico, eseguita da Cattaneo mezzo secolo prima (scheda 8.8; capitolo 1.3.2). Si rinvia alla scheda 9.12 per questo perduto monumento, eretto sulla parete occidentale del braccio destro del transetto degli Eremitani. La richiesta, oltre a confermare la lunga fortuna del prototipo, getta nuova luce sulla memoria Campolongo ai Servi (figg. 278, 280), a sua volta derivata dal monumento Bonamico e commissionata negli stessi anni da Antonio Campolongo, genero di Descalzi (scheda 8.32).

Al pari di Sperone Speroni (cfr. capitolo 6.3.1 e scheda 8.38), il giurista fu quindi onorato da due monumenti, entrambi dotati di busto. Il cenotafio in esame inaugura una serie di tre opere, tutte collocate nella navata sinistra del Santo e legate alla Nazione Germanica legista. Si tratta quindi del primo tangibile episodio che connota in chiave teutonica quel settore della chiesa: un dato che spiega il grande risalto conferito all'aquila bicipite sul fastigio. La cronologia dell'opera non presenta problemi, poiché va collocata fra il 1607 della supplica ed il 1608 citato come anno del completamento da DE' ROSSI (c. 236). Alcuni anni dopo, nel 1614, i legisti tedeschi ottonnero una faccia del pilastro adiacente per commemorare Christoph von Dohna (fig. 284; scheda 8.35), seguito a breve, sulla parete settentrionale della navatella, dal monumento di Philipp Ludwig von Pappenheim (fig. 283), privo di busto. Su quest'ultimo è stata di recente individuata la firma di Cesare Bovo (DAMIANI 2011), autore pure del monumento Dohna.

A questo scultore proponiamo di attribuire anche il busto in stucco di Ottonello

Descalzi (fig. 288), nel quale il severo nobile fa bella mostra dell'onorificenza palatina. Bovo s'era già posto all'attenzione delle nazioni universitarie, prendendo accordi, nello stesso 1607, coi Polacchi per il perduto altare di San Stanislao, sempre nella basilica antoniana (KOWALCZYK 1967, pp. 72, 86). Nello stesso decennio, il lapicida aveva realizzato il già citato monumento Campolongo nella chiesa dei Servi di Maria (fig. 280; scheda 8.32). Il busto della chiesa servita appare prossimo al ritratto Descalzi, adagiato su un'elaborata base definita da volute montanti di identica foggia (figg. 287-288). Molto simile è anche la resa del mantello dal collo di pelliccia, solcato da profonde pieghe, così come affine è la maniera di troncare il busto con due ripidi tagli diagonali che calano dalle spalle fino ad incontrare la base. Ritroveremo invece la parte terminale dell'edicola, decorata da volute affrontate, nei successivi monumenti Dohna (scheda 8.35) e Pappenheim (figg. 283-284), connotati da un nuovo gusto per le pietre policrome. Rispetto a questi ultimi, identico è l'ambito di committenza, quello dei membri della Nazione Germanica. La qualità non eccelsa dell'opera dimostra la carenza di validi scultori cittadini dopo la morte di Francesco Segala ed il trasferimento in Toscana di Tiziano Aspetti.

Documenti: ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1607, c. 15v; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio confessore, b. 176, fasc. N, c. 26r; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio confessore, b. 178, fasc. S, c. 63r

Bibliografia: DE' ROSSI, c. 236; ROSSATO, c. 90r; TOMASINI 1630, pp. 227-228; ID. 1649, p. 265, nr. 85; DESCALZI, c. 152v; FRIZIER, 235r; SALOMONI 1708, pp. 383-384, nr. 130; FERRETTO², III, cc. 107-108; BIGONI 1816, pp. 76-77; GONZATI 1852-1853, II, pp. 241-242, n. CXCV; SELVATICO 1869, p. 76; LORENZONI 1983, p. 221; SARTORI 1983, pp. 672-673, nn. 53-54; ZARAMELLA 1996, pp. 19-20; BENUCCI 2007, pp. 146-160, cat. 34

8.34 Monumento di Girolamo Olzignani

Cesare Bovo

Monumento di Girolamo Olzignani

Padova, chiesa dei Servi di Maria

1610 circa

Busto: marmo

Monumento: pietra di paragone, pietra di Nanto (larghezza 330 cm)

Figg. 281, 289

Epigrafe: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / HIERONYMO OLZIGNANO NOB[ILI]
PAT[AVINO] / CONSVLTISS[IMO] DIVINI HVMANIQ[VE] IVRIS HVIVSQ[VE] ET
IN PATRIA ET PRINCIPE LOCO FRIBVRGI BRISGOVIE DOLAE
PROFESSORI CLARISS[IMO] / AB IMP[ERATORE] FERNANDO INTER
CONSILIARIOS / A PHILIPPO II CATHOLICO REGE INTER IIII / SVMMAE
AVCTORITATIS COLLATERALES QVOS / VOCANT IN BELGIO ASCITO TVM
OB INGENT/IA MERITA ET RES GESTAS IN TOGA AT[QVE] / ARMIS IN
SANCTIVS NEAPOLITANVM CON/SILIVM RELATO ET PRAESIDENTIS IN
LO/CVM IN EO SVBROGATO IN OMNI VITA ET / MVNERE IMPLETIS
OMNIB[VS] SAPIENTIAE VIRTV/TIS SPLENDORISQ[VE] OFFICIIS IVXTA IN
AMORE / ATQ[VE] HONORE OMNIB[VS] ORDINIB[VS] CVNCTIS / DEFLETO
AC DESIDERATO NEAPOLI / MORTVO DECORI MAGNO ET SVI / GENERIS
ET PATRIA ET ITALIAE // MONVMENTVM APVD MAIORVM OSSA / FRATER
IPSVS ALBERTVS EREMITANO / E COETV VIR PRAESTANS ET
FRANC[ISCVS] / OLZIGNANVS GENTILIS ATQVE / HAERES FECIT (sic) /
VIXIT ANNIS LXVI / MEN[SIS] VI DIEB[VS] XXVI / OBIIT ANNO CHRISTI
MDXCII / CAL[ENDAS] MARTIIS (sic)

Un alto zoccolo, eminente nel segmento mediano, sostiene la grande edicola corinzia impostata su due coppie di colonne scanalate, poste su due diversi piani di profondità (fig. 281). Le colonne inquadrano il dado in pietra di paragone, che funge da sostegno per il busto di Girolamo Olzignani (fig. 289), adagiato entro una bassa nicchia a profilo centinato. Nella parte apicale

dell'ancona si staglia un fregio di girali di foglie d'acanto con una maschera femminile velata, dall'esecuzione piuttosto corriva. La trabeazione si presenta eminente in corrispondenza delle due colonne mediane e si compone di un architrave e di una cornice modanati con fregio pulvinato. Sulla cornice interrotta si staglia il frontone triangolare.

Il monumento commemora Girolamo Olzignani, morto il 1 marzo 1592 (cfr. l'epigrafe), membro di una famiglia fiorita grazie alla manifattura ed al commercio della lana, come attestano fonti manoscritte (S_{FORZA}, c. 49r) e documenti quattrocenteschi (ad esempio ASPd, Notarile, b. 1758, cc. 416r-417v). Negli anni Sessanta del XV secolo, il casato si rese protagonista dell'unificazione di due corpi di fabbrica distinti mediante il prospetto della Casa Olzignani al ponte delle Torricelle, lungo l'attuale via Umberto I, dotata di membrature in pietra di Nanto oggi assai consunte. Il progetto della facciata veniva ricondotto da MOSCHETTI (1914) al giovane Pietro Lombardo. L'attribuzione non può più essere accolta (LORENZONI 1963, pp. 94-95; MARCHI 1975; LORENZONI 1977, p. 62-63), sebbene un documento del 1468 attesti comunque “*certum laborerium*” svolto nella casa dal maestro di Carona (RIGONI [1932-1933] ed. 1970, p. 135, doc. IX). Pietro Lombardo aveva a quel tempo da poco ultimato il monumento Roselli nella basilica del Santo (cfr. ora MARKHAM SCHULZ 2010).

Il giurista Girolamo Olzignani fu forse l'esponente più insigne della famiglia. PORTENARI (1623, p. 213) lo inseriva fra i notabili patavini che avevano rivestito cariche pubbliche fuori dalla patria e, in assenza di un suo esaustivo profilo biografico, possiamo seguirne il *cursus honorum* e gli spostamenti mediante due missive indirizzate a Sperone Speroni, grazie ad un opuscolo di metà Seicento sulle fortune del casato e, ovviamente, attraverso l'epigrafe del monumento nella chiesa dei Servi di Maria. Girolamo nacque nel 1526 a Padova e lesse presso l'Università fra il 1559 ed il 1561 (TOMASINI 1654, p. 275). Nello stesso 1559 entrò nel Consiglio cittadino e l'anno seguente fu vicario di Anguillara (*Nobiltà della famiglia* [1653], p. [3]). Il settimo decennio del Cinquecento segnò una rapida ascesa nella carriera del legista, che a partire dal 1562 venne convocato al di là delle Alpi per insegnare negli studi di Friburgo

(*Ibid.*, pp. [6-7]) e di Dôle in Borgogna. Approdò quindi a Bruxelles, da dove scrisse, il 15 luglio 1571, una lettera a Sperone SPERONI (1740, V, p. 354-355, n. XXXVIII), nella quale esprimeva l'ammirazione per la monarchia spagnola: l'Olzignani era infatti entrato nelle grazie degli Asburgo, divenendo consigliere di Ferdinando I e, a Bruxelles, collaterale di Filippo II. Il giurista giunse quindi a Napoli con la ragguardevole dote di una raccomandazione del monarca spagnolo: lo tramanda una seconda lettera a Speroni, del dicembre 1577 (*Ibid.*, pp. 366-367, n. L). Il padovano operò allora nel Sacro Regio Consiglio, organo consultivo e giudiziario del viceregno meridionale (INTORCIA 1987, p. 193). Girolamo Olzignani morì a Napoli il primo marzo 1592, come attesta l'elenco dei dottori giuristi di Annibale Buzzacarini pubblicato da MARTELLOZZO FORIN (1968, p. 139).

Dopo la sua scomparsa, gli Olzignani sembrano aver conosciuto un inesorabile declino, terminato nell'estinzione. Cesare MALFATTI¹ (c. 11) nel 1598 ricorda non a caso la famiglia come “di poco parentado, poca robba” e dieci anni più tardi non la cita fra i casati nobili padovani ancora fiorenti (Id.², c. 93): un inedito atto del 23 maggio 1615 attesta l'avvenuta morte di Francesco, ultimo discendente maschio della stirpe, nipote di Girolamo e co-curatore del monumento in esame (ASPd, Notarile, Pietro Gambaro, b. 3000. cc. 654r-v). Va letta sullo sfondo del tramonto familiare la sofferta vicenda dell'edicola. Fin dal Settecento è infatti tramandato a stampa un documento del 14 luglio 1606, che vede contrapposti i rappresentanti della Comunità di Padova ed i frati di Sant'Antonio: motivo del contendere era “la memoria dell'illustre ed eccellentissimo signor Girolamo Olzignano”, non ancora in essere a quattordici anni dalla sua morte (SAVIOL-FRANCO 1765, pp. 210-211, n. 463).

Prima di un contributo nel quale venivano anticipati i risultati di questa indagine (SIRACUSANO 2012), l'atto non era ancora stato posto in relazione all'edicola dei Servi di Maria, dimenticata dalla letteratura storico-artistica. SARTORI (1983, pp. 669-670, n. 40), dal canto, ha reso nota copia della supplica per erigere il monumento al Santo, indirizzata il 20 marzo 1593 alla Comunità di Padova dall'agostiniano Alberto, fratello del giurista, e dal già citato Francesco, suo nipote, sul quale torneremo fra breve. I due supplicanti chiedevano la “gratia

d'uno luogo nella sua Chiesa del Santo, per poterli drizzare una statua, et memoria nel pilastro di mezo [...] conforme a quella che già concesse al Signor Gio[vanni] Tomaso Costanzo” (scheda 8.25). L'originale del documento si conserva, ovviamente, nel fondo Civico Antico (ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 20, 1593, cc. 11r-12v).

Alberto e Francesco Olzignani avevano dunque auspicato per il loro congiunto una memoria sul terzo pilastro di destra nella basilica di Sant'Antonio, in una collocazione di grande prestigio, a ridosso dell'altare maggiore ed entro uno spazio che dalla metà del Cinquecento s'era arricchito di sepolture e cenotafi illustri. La concessione dei notabili patavini giunse il 29 aprile 1593, ma i padri del Santo si opposero, lamentando l'eccessiva difformità del progetto “in forma et in grandezza” rispetto al sepolcro Costanzo, sul pilastro dirimpetto a quello richiesto. Ne nacque una causa tra i frati e la Comunità, approdata nell'estate 1606 al vaglio del Consiglio dei Dieci a Venezia (SARTORI 1983, p. 670, nn. 41-43): il contenzioso andava di fatto ben oltre la mera questione del monumento Olzignani ed investiva un nodo di non poco conto. In gioco finiva per essere lo *ius aprobandi*, il privilegio che attribuiva al Consiglio la facoltà di approvare le memorie all'interno della basilica. Attraverso il loro commesso Giovanni Battista Torre, i Francescani avevano fatto leva, presso le autorità veneziane, su una particolare interpretazione della lettera dogale del 1427, in base alla quale “non possa, né debba la Città col solo suo arbitrio, anzi con una potestà assoluta, disponer et conceder che si faccino memorie nella chiesa nostra, senza che li padri nostri [...] debbano concorrer et haver la parte sua in detta concessione” (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio da Padova, b. 178, fasc. H, cc. 7r-9v). Per una riflessione sul quadro giuridico entro cui si colloca la vicenda, si rinvia al capitolo 1.4.1 della tesi.

Il risultato fu che l'opera venne dirottata nella chiesa dei Servi di Maria, evidentemente dopo il 1606. La ricerca documentaria svolta in questa occasione ha permesso di precisare la cronologia, la paternità e le ragioni dell'ubicazione del monumento nel tempio servita. Un'inedita causa, conclusa il 9 marzo 1593, assicura che il giurista fosse morto *ab intestato*: Francesco divenne suo erede con beneficio di legge e d'inventario, riunendo in sé anche i

fidecommissi dei suoi avi (ASPd, Archivi giudiziari civili, Ufficio del Cammello, b. 25, fasc. 1). Il documento costituisce la premessa per la richiesta del monumento al Santo, siglata da Francesco ed Alberto solo undici giorni più tardi. Altri atti spiegano perché, a seguito dell'infelice esito del progetto commemorativo, il monumento sia infine approdato nella chiesa dei Servi. La famiglia vantava infatti un secolare rapporto col convento, posto all'altro capo del ponte delle Torricelle rispetto al palazzo Olzignani. Prezioso è il contenzioso del 1595 fra i padri serviti e Francesco, conclusosi quattro anni più tardi a favore dei religiosi (ASPd, Corporazioni soppresse, Santa Maria dei Servi, b. 12, fasc. B). I padri rivendicavano quanto spettava loro secondo due lasciti perpetui, devoluti al monastero dagli avi del nobile. Il primo legato risaliva al testamento di Gaspare Olzignani, rogato a Padova il 3 gennaio 1490 (ASPd, Notarile, b. 1758, cc. 416r-417v), documento di particolare interesse perché in esso il testatore richiede di venir sepolto "in ecclesia Sanctae Marie Servorum de Padua in sepulchro suo Ibidem constructo". Gli Olzignani disponevano dunque fin dal tardo Quattrocento di una tomba nella chiesa, aspetto che giustifica l'espressione "APVD MAIORVM OSSA" in calce all'epigrafe di Girolamo.

Il contenzioso dimostra le difficoltà finanziarie dell'ultimo erede di casa Olzignani. Una conferma in questo senso viene dall'inedita causa per l'addizione dell'eredità di Francesco, avviata poco dopo la sua morte il 4 settembre 1615 e conclusa il 27 aprile successivo. Con la sua scomparsa, la famiglia si era estinta ed i beni del casato passavano a Cremona Cremona, la sua vedova che risulta a quel tempo già sposata in seconde nozze e che negli atti viene qualificata come erede con beneficio di legge e di inventario (ASPd, Archivi giudiziari civili, Ufficio del Cammello, b. 86, fasc. 4). In quella circostanza, sfilarono di fronte al notaio Giovanni Spazzarini i numerosi creditori del defunto, tra i quali il procuratore del convento servita, che il 7 gennaio 1616 rivendicava non solo i legati già oggetto della causa del 1595-1599, ma anche un legato di duecento ducati ed un ulteriore credito della stessa cifra "per constructionem altari" (*Ibid.*, c. 18r). Tale espressione è vaga e non può essere associata con sicurezza all'edicola di Girolamo Olzignani. Decisiva è però la

dichiarazione dello scultore Cesare Bovo, che il 15 ottobre 1615 s'era presentato all'Ufficio del Cammello rivendicando un credito presso il *quondam* Francesco di 20 ducati per l'epitaffio eseguito circa cinque anni prima “in ecclesia sanctae Mariae servorum” (*Ibid.*, c. 12r). Sebbene il nome di battesimo del dedicatario del monumento sia omesso, non c'è dubbio che Bovo si riferisca all'opera in esame.

L'atto permette quindi di datare al 1610 circa il monumento e di ricondurlo al lapicida padovano. Il confronto con l'edicola Costanzo al Santo (fig. 304), proposta nel 1593 come opera di riferimento, è piuttosto remoto e poggia sul solo impiego di colonne binate ad inquadrare l'edicola col ritratto (fig. 281). La cronologia avanzata spiega inoltre l'impiego della pietra di paragone per le due epigrafi e l'uso di colonne poste su diversi piani di profondità, soluzione che spezza l'andamento della trabeazione pulvinata in corrispondenza delle colonne mediane. Lo sfasamento fra la morte del giurista nel 1592 e l'esecuzione del monumento nel 1610 circa pone il problema della datazione del busto (fig. 289), che si presenta di qualità leggermente superiore rispetto alle opere fin qui note di Cesare Bovo (cfr. capitolo 7.2). Se il ritratto Olzignani è contestuale alla costruzione del cenotafio, allora lo scultore si mostra qui sensibile alle opere lagunari di Girolamo Campagna e di Giulio Del Moro, dai quali lo scultore deriva il sintetico panneggio scheggiato della veste del giurista.

Il busto presenta due note di un certo interesse. La doppia collana che cala sul petto reca infatti un profilo monetale, che ad un esame ravvicinato mostra la sigla “PH / II”, da riferire ovviamente a Filippo II re di Spagna: Girolamo reca dunque al collo una medaglia del suo grande benefattore, che l'aveva convocato a Bruxelles e poi raccomandato per il prestigioso incarico nel Sacro Regio Consiglio partenopeo. Il profilo non sembra ad ogni modo associabile ad alcuna delle medaglie note del monarca. Per quanto concerne l'esecuzione della scultura, una veduta di profilo mette in risalto una vistosa giuntura subito al di sotto della gorgiera, che evidenzia l'intaglio di testa e busto in due blocchi di marmo distinti, pratica attestata ad esempio per la ritrattistica in terracotta ed in stucco di Alessandro Vittoria (MARTIN 2001, p. 37; ATTARDI 2011), ma assai più rara per quanto concerne la scultura in pietra.

Il monumento conobbe uno spostamento all'interno dell'aula dei Servi di Maria, già qualificata come luogo privilegiato per la commemorazione di un giurista dalla targa bronzea dei due de Castro, opera collocabile allo scorcio del Quattrocento, la cui paternità è ancora sospesa fra Giovanni de Fondulis ed il giovane Riccio (cfr. ora CALLOVI 2012). SALOMONI (1701) poteva leggere l'epitaffio Olzignani "in ingressu prope ostium orientale", e cioè nella parete opposta rispetto all'ubicazione attuale: una litografia, commemorativa della proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione, documenta l'interno della chiesa alla data 13 maggio 1855 e ritrae, pur parzialmente celato da un drappo, il monumento Olzignani alla sinistra di chi varca l'ingresso della chiesa. Lo spostamento sulla parete occidentale, quasi a ridosso della controfacciata, avvenne certamente dopo la pubblicazione della *Guida* di SELVATICO (1869), che definiva il monumento "deposito sepolcrale d'architettura non ispregevole". Dopo l'estinzione degli Olzignani, la tomba passò alla famiglia Bonalmerigo e nel 1677 Giovanni Battista rinunciò allo *ius sepeliendi* in favore dei padri serviti. In quel contesto, Bonalmerigo chiese, evidentemente senza successo, lo spostamento dell'edicola di Girolamo Olzignani per far posto alla "luminaria" di una confraternita (ASPd, Corporazioni soppresse, Santa Maria dei Servi, b. 12, fasc. A, c. 26r-27r).

Documenti: ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 20, 1593, cc. 11v-12r; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio da Padova, b. 176, fasc. S., cc. 45r-46v; ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio da Padova, b. 178, fasc. H, cc. 1r-2r, 3r-v, 4r-6r, 7r-9v, 16r-v; fasc. N, cc. 16r-v, 21r-23r, 23r-24r; ASPd, Archivi giudiziari civili, Ufficio del Cammello, b. 86, fasc. 4, c. 12r

Bibliografia: PORTENARI 1623, pp. 213, 243, 288; *Nobiltà della famiglia degl'Olzignani* [1653], p. [9]; SALOMONI 1701, p. 465, n. 3; SAVIOLO-FRANCO 1765, pp. 210-211, n. 463; ROSSETTI 1780, p. 267; FERRETTO², V, cc. 88-89; MOSCHINI 1817, p. 160; SELVATICO 1869, pp. 205-206; BARZON 1926, p. 37; SARTORI 1983, pp. 669-670, nrr. 40-43; SIRACUSANO 2012, pp. 196-201

8.35 Monumento di Christoph von Dohna

Cesare Bovo

Monumento di Christoph von Dohna

Padova, Sant'Antonio

post 1614-ante 1616

Busto: bronzo

Monumento: pietra di Nanto, pietra di paragone, marmo bianco, marmo africano, marmo lumachella (larghezza 165 cm)

Figg. 284, 290

Iscrizioni: CESARE BOVO P[ATAVINO] I[NVENTO'']

Epigrafe: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / FVI CHRISTOPHORVS
BVRGRAVVS / L[IBERV]S B[ARO] DE DOHNA / OTHONIS F[ILIVS]
ZVLAUFFENSIVM INTER SILESIO D[OMI]N[V]S AD QVOS REDIRE /
MEDITANTEM MORS BREVIOR / VIA TRANSTVLIT IN COELVM / ABII NON
OBII ET COEPI VIVERE CVM / VIVERE DESII MVTAVI AETERNITATE
ADOLESCENTIAM NIHILQ[VE] MIHI A / MORTE EREPTVM EST NISI QVOD /
TEMPVS ERAT EREPTVRVM // INCLYTO HVIC HEROI QVEM LVSTRATA
ITALIA / ET MAGNO VBIQ[VE] AVITAE VIRTVTIS SPECIMINE RELICTO /
PATAVIVM REVERSVM FEBRIS EXTINXIT / ANNA DYHRIA MATER VIDVA ET
CVNRADVS FR[ATER] MOESTISS[IMVS] P[OSVERVNT] / OBIIT A[NN]O M D
CXIV IV K[A]L[ENDIIS] IAN[VARII] / VIXIT A[NN]OS XIX D[IES] X

Inquadrata da due colonne in marmo lumachella e sostenuta da modiglioni fogliati, l'edicola a parete (fig. 284) si affaccia dal terzo pilastro sulla navata sinistra. Le due targhe in pietra di paragone recano il nome dei committenti e l'epigrafe 'parlante' del defunto. Il giovane dedicatario è ritratto in un busto bronzeo (fig. 290) che si staglia sul campo di marmo bianco, listato da una cornice vegetale lavorata a risparmio. La trabeazione, con un fregio in marmo

africano, si presenta eminente nei segmenti terminali e sostiene l'attico, dominato da due stemmi gentilizi dipinti e coronato da un vaso fiammato su una coppia di volute affrontate.

Le guide padovane trascurano l'opera, se si prescinde da una fugace, sprezzante citazione di SELVATICO (1869), mentre TOMASINI (1649) e SALOMONI (1701) fraintendevano il materiale del ritratto, giudicato "lapide nigra". GONZATI (1852-1853), seguito da PIETRUCCHI (1858), notava infine la firma di Cesare Bovo, scultore presentato come "ignoto sinora alla storia dell'arte" ed effettivamente conosciuto, fino a tempi assai recenti, per il solo monumento di Christoph von Dohna (LORENZONI 1984; SEMENZATO 1984; DAMIANI 2011). Come notava GONZATI (1852-1853), il dedicatario non va confuso con l'omonimo consigliere di Federico V, calvinista celebre per la corrispondenza con Paolo Sarpi. Il Christoph IV von Dohna sepolto al Santo, deceduto secondo l'epigrafe il 29 dicembre 1614 a diciannove anni, si trovava in città per svolgere i propri studi: l'8 ottobre 1613, il nobile si registrò alla matricola della Nazione Germanica giurista, donando 2 ongari (*Matricula iuristarum*, II, p. 85, n. 979). Era consuetudine che gli studenti tedeschi, al momento dell'arrivo a Padova, lasciassero una donazione ed apponessero, di norma *manu propria*, il loro nome sul registro. Dobbiamo quindi dedurre che il giovane sia deceduto a circa un anno e due mesi dal suo arrivo in città. Ai piedi dell'edicola si trovava fino al XIX secolo la lastra sepolcrale, trasferita poi nell'andito fra il chiostro del noviziato e quello del capitolo ed infine, nel 1980, nei depositi della Veneranda Arca (NEGRI-SESLE 1985, p. 461).

Altri liberi baroni di Dohna frequentarono lo Studio patavino in quel torno d'anni, come attestano la *Matricula* stessa e gli *Acta graduum*. In assoluta contemporaneità con Christoph troviamo ad esempio un Karl Christoph, a Padova dal 5 agosto 1612, appartenente però al ramo moscovita della famiglia (*Europäische Stammtafeln* XIX, tav. 119; *Matricula iuristarum*, II, p. 72, n. 824). Fra i tedeschi presenti a Padova non è stato tuttavia possibile rinvenire il nome di Konrad, il fratello maggiore del burgravio tramandato come curatore del monumento assieme alla madre Anna von Dyhrn. Ai loro casati si riferiscono i due stemmi gentilizi sull'attico: l'arme dei Dohna, su campo azzurro alle due

corna di cervo d'argento poste in decusse, e quello dei Dhyrn, di rosso alla banda d'argento caricata di tre rose di rosso. Otto, il padre di Christoph, discendeva dal ramo di Kraschen ed aveva acquisito il titolo di Sulau nel 1595. Al 4 dicembre 1581 risale il suo matrimonio con Anna Dyhrn, rimasta vedova il 18 marzo 1610 (*Europäische Stammtafeln* XIX, tav. 118; cfr. ora BENUCCI 2007 per un profilo del defunto e per gli stemmi).

SARTORI (1983) rese nota la supplica che il 31 dicembre 1614 i rappresentanti della Nazione presentarono ai frati, affinché fosse loro concesso di innalzare un monumento a Christoph von Dohna sulla “facciata dirimpeto alla porta del Santo, posta nella colonna dove è il cavaliere Descalzo” (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, cc. 73). Il diretto interessamento della Nazione è significativo per due ragioni. Se l'epigrafe allaccia la commissione ai familiari dello scolaro, alla Nazione spetta senza dubbio la predilezione per uno specifico spazio all'interno della basilica nonché, con ogni probabilità, la scelta dell'artista. Interessante è la vicinanza al cenotafio di Ottonello Descalzi (fig. 282), avvocato della Nazione, che i legisti tedeschi avevano commemorato, fra 1607-1608, con un'edicola su cui spicca l'aquila teutonica (scheda 8.33). La memoria Dohna, la prima di un certo rilievo dedicata nella basilica ad un giovane membro della Nazione, fu l'occasione per qualificare ulteriormente in senso germanico quel settore della navata nord. L'operazione fu portata avanti due anni dopo, quando i giuristi promossero il monumento di Philip Ludwig von Pappenheim (fig. 283), da collocare di fronte a quello Dohna (ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, c. 75; SARTORI 1983, p. 673, nr. 57). La supplica per l'edicola Pappenheim, datata 24 febbraio 1616, offre anche il *terminus ante quem* per la memoria in esame.

È possibile effettuare una riflessione sulla scelta dell'artista. Cesare Bovo, già attivo per la *Natio Polona* nel 1607 (KOWALCZYK 1967), è forse l'autore del già citato cenotafio Descalzi (fig. 282; scheda 8.33), naturale premessa per la commissione delle edicole Dohna e Pappenheim (figg. 283-284). Lo scultore si dimostra quindi legato al patronato delle nazioni universitarie, specie quella teutonica, presso la quale deve aver goduto di un canale preferenziale. Il monumento in esame attesta, nel secondo decennio del Seicento, un primo

affrancamento dai modelli cinquecenteschi, in primo luogo dalle edicole di Cattaneo. Pur nel livello qualitativo modesto, l'opera si segnala per la ricchezza materica e cromatica, inedita fino a quel momento nella scultura funeraria patavina. È da pensare che ad orientare Bovo verso la predilezione per le pietre policrome sia stato un apporto esterno, forse quello del vicentino Giovanni Battista Albanese, più volte attivo a Padova negli anni Dieci e Venti del XVII secolo, non a caso nei medesimi cantieri dove operò Bovo (cfr. capitolo 7.2).

Per quel che concerne il busto (fig. 290), prova della “meschinità” dell'artista secondo il giudizio di PIETRUCCI (1858), sentenza dalla quale non ci si potrà scostare di molto, possiamo sottolineare una flessione qualitativa rispetto al ritratto in marmo di Girolamo Olzignani (scheda 8.34). Il busto del burgravio presenta infatti la medesima rigidità dell'effigie bronzea Campolongo (scheda 8.32), nella quale Bovo si conforma al prototipo del Bonamico di Cattaneo (figg. 277-278). La povertà del busto denota un evidente impaccio nella fusione del metallo, singolare per uno scultore che, con orgoglio, ribadisce nella propria firma la provenienza da Padova, sede di una gloriosa scuola toreutica.

Documenti: ASPd, Corporazioni soppresse, Sant'Antonio, b. 178, fasc. S, cc. 73, 75

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 264, n. 81; SALOMONI 1708, p. 383, nr. 126; FERRETTO², III, c. 101; BIGONI 1816, pp. 77-78; GONZATI 1852-1853, II, pp. 246-247, nr. CXCIX; PETRUCCI 1858, p. 52; SELVATICO 1869, p. 76; SARTORI 1983, p. 673, nrr. 56-57; LORENZONI 1984, p. 221; NEGRI-SESLER 1985, p. 461; SEMENZATO 1984, pp. 175-176; CABURLOTTO-SAMBIN DE NOCERN 1996, p. 76, nota 105; ZARAMELLA 1996, pp. 20-21; BENUCCI 2007, pp. 171-177, cat. 38, cat. 34; DAMIANI 2011, p. 221; SIRACUSANO 2012, pp. 194, 196, 202

8.36 Monumento di Samuel Geusuf

Cesare Bovo (?)

Monumento di Samuel Geusuf

Padova, basilica di Sant'Antonio, chiostro del noviziato, parete ovest

1617-1619

Busto: pietra di Nanto

Monumento: pietra di paragone, pietra di Nanto (larghezza 145 cm)

Figg, 283, 289

Epigrafe: SAMVEL GEVSVFIVS / A LONGENLOIS AVSTRIACVS /
PROTECTOR GYMNASII / ARTISTARVM / ADIERAT SPLENDE /
MAGISTRATVM / MORS PRAEVENIT RELI/QVVM AMPLITVDINIS / OBIIT
A[NNO] C[HRISTI] MDCXVI / MENSIS DECEMBRIS DIE XIX / AETATIS SUAE
ANNO XXIV

Da un capitello ionico, il cui kalathos reca lo stemma gentilizio Geusuf (BENUCCI 2007), si erge un dado rettangolare con un'ampia specchiatura in pietra di paragone (fig. 285). Sui fianchi si originano volute a doppia terminazione, con festoni pendenti, mentre la cornice regge una mensola, a sua volta definita da volute a doppia curvatura, dove si erge il busto del defunto (fig. 291). La singolarità del monumento, che rinuncia al più consueto modello dell'edicola abitata da un'effigie, viene rimarcata già da GONZATI (1552-1553). In ogni modo, il monumento appare confrontabile, come vedremo, con un'altra memoria sorta in quel torno d'anni per un giovane tedesco.

L'8 dicembre 1614, Samuel Geusuf, che si dichiarava studente di medicina, s'immatricolò presso la Nazione Germanica artista (*Matricula artistarum*, p. 168, nr. 1378; BENUCCI 2007), di cui poi divenne consigliere per il biennio 1615-1616. Il nobile austriaco è ricordato da TOMASINI (1654, pp. 441-442) per esser stato eletto, il 2 agosto 1616, vicerettore dell'Università artista (*Acta artistarum*, p. 17). Il 29 settembre successivo, nel corso della cerimonia tenutasi in cattedrale, Cesare Cremonini gli conferì la stola da vicerettore che qualifica Geusuf nel busto lapideo (fig. 291). Il ventiquattrenne tedesco non fece comunque in tempo ad onorare l'incarico, poiché nel volgere di breve tempo morì, secondo FACCIOLATI (1757, III, pp. 224-225), a seguito di una caduta da cavallo.

Dobbiamo a Lucia ROSSETTI (in *Acta artistarum*, p. 39, nota 1) e BENUCCI (2007) alcune precisazioni in merito alla data di morte dell'aspirante medico ed alla supplica per l'erezione del suo monumento. La richiesta di erigerlo fu presentata ai padri del Santo il 16 ottobre 1617 dal consigliere e dai procuratori della Nazione (ASPd, Corporazioni soppresse, b. 176, fasc. N, c. 25r), ma SARTORI (1983) segnalava per errore il documento con la data 1607, inserendolo fra le carte del cenotafio Descalzi (fig. 282; scheda 8.33). Riallacciata la supplica al giusto sepolcro, apprendiamo che all'epoca lo scolaro si trovava già inumato nei chiostri antoniani. La data di morte, riportata dalle fonti all'agosto 1617 (TOMASINI 1654; FACCIO LATI 1757), va in effetti anticipata fra il 18 ed il 19 dicembre 1616, in accordo con quanto riportano l'epigrafe e gli atti della Nazione. Sia quest'ultima fonte sia la cronaca di DE' ROSSI (cc. 284-285) raccontano dopotutto del solenne funerale e della temporanea sepoltura di Geusuf all'interno della basilica del Santo il 23 dicembre di quell'anno, quando Sigismondo Boldoni lesse l'orazione funebre (*Acta artistarum*, p. 28). Nell'agosto 1617 la salma venne invece traslata dalla navata all'andito fra il chiostro del capitolo e quello del noviziato, ed in quella circostanza gli artisti transalpini misero agli atti il proposito di erigere un monumento (*Acta artistarum*, p. 39). La memoria rimase nell'andito fino al 1980, al fianco del monumento Ortenburg (fig. 312; scheda 8.27); dopo quella data, nell'ambito dei lavori che interessarono l'area, destinata ad anticamera della clausura, il sepolcro fu rimosso e murato sulla parete ovest del chiostro del noviziato (NEGRI-SESLER 1985).

Non mi è stato possibile chiarire la ragione per cui TOMASINI (1654) ponesse il compimento dell'opera al 1619, a due anni dalla supplica, mentre andrà associata ad un refuso di FACCIO LATI (1757) la notizia della costruzione di una memoria con busto nel Palazzo del Bo: l'erudito era probabilmente tratto in inganno dalla presenza delle armi di Geusuf nella sede universitaria (*Stemmi* 1983, pp. 193, nr. 912, 266, nr. 1324). In ogni modo, dal momento che Tomasini citava fatti a lui contemporanei, la data di costruzione può essere tenuta per buona, tanto più che torna assai bene coi caratteri formali dell'opera.

Il monumento presenta infatti punti di contatto con l'edicola Dohna (fig. 290;

scheda 8.35), licenziata da Cesare Bovo fra 1614 e 1616 per un altro studente teutonico. Quasi sovrapponibile è il profilo della cimasa, definito da plastiche volute a doppia curvatura, chiuse da un elemento a riccio. Allo stesso modo, il modesto busto in pietra appare molto simile all'effigie bronzea del burgravio per la rigida frontalità, la conduzione delle ciocche dei capelli definite da robuste scanalature ed il bulbo oculare lasciato privo di lavorazione (figg. 290-291). È quindi possibile, alla luce dei riscontri stilistici, nonché per l'ambito di committenza e per la concomitanza cronologica, inserire anche il monumento Geusuf nel catalogo di Bovo. La data al biennio 1617-1619 pone il monumento quale ultima opera fra quelle superstiti dello scultore, in un momento in cui Bovo si è oramai affrancato dai prototipi elaborati nel secolo precedente.

Documenti: ASPd, Corporazioni soppresse, b. 176, fasc. N, c. 25r

Bibliografia: TOMASINI 1654, p. 442; BIGONI 1816, p. 167; GONZATI 1852-1853, II, pp. 250-251, nr. CCII; NEGRI-SESLE 1985, pp. 461, 466; SARTORI 1983, p. 672, nr. 52; NEGRI-SESLE 1985, p. 461; ZARAMELLA 1996, pp. 705-706; BENUCCI 2007, pp. 186-190, cat. 40.

8.37 Monumento di Sperone Speroni

Maestranze venete (edicola); Girolamo Paliari (busto)

Monumento di Sperone Speroni

Padova, cattedrale

1592 l'edicola; *ante* 1627 il busto

Busto: marmo di Carrara (h. 80 cm circa)

Monumento: pietra di paragone, pietra di Nanto, niello (larghezza 195 cm)

Figg. 265, 267

Iscrizioni: (sul busto, sotto la spalla destra): GIR[OLAMO] PAL[IARI]
VD[INESE]

Epigrafe: SPERONE SPERONI / NACQVE / NEL MD DI XII D'APRILE / MORI / NEL MDLXXXVIII DI II DI GIUGNO / VIVENDO SI FECE L'IN/FRASCRITTO EPITAFFIO // A MESSERE SPERONE SPERONI DELLI ALVAROTTI FILOSOFO ET CAVALIER / PADOVANO IL QVALE AMANDO CON OGNI CVRA CHE DOPO SE DEL SVO / NOME FVSSE MEMORIA CHE ALMEN NELLI ANIMI DE VICINI SE NON PIV OLTRE / CORTESEMENTE PER ALCVN TEMPO SI CONSERVASSE IN VVLGAR NOSTRO / IDIOMA CON VARIO STILE SINO ALLO STREMO PARLO ET SCRISSE / NON VOLGARMENTE SVE PROPRIE COSE ET ERA LETTO ET VDITO / VIVETTE ANNI LXXXIIX MESI I GIORNI XIII / MORI PADRE DI VNA FIGLIOLA CHE LI RIMASE DI TRE CHE N'HEBBE ET / PER LEI AVO DI ASSAI NIPOTI MA PROAVO ET ATTAVO A DISCENDENTI / DELLE ALTRE DVE TVTTI NOBILI ET BENE STANTI FEMINE ET MASCHI / NELLE LOR PATRIE HONORATI // AL GRANDE SPERONE SPERONI / SVO PADRE GIVLIA SPERONA / DE CONTI / MDLXXXVIII

Da uno zoccolo modanato, centrato da una lastra in pietra di paragone, si origina un'edicola inquadrata da due colonne ioniche scanalate, affiancate da lesene di ribattuta (fig. 265). Profilata da una cornice dove corrono girali d'acanto lavorati a niello, la nicchia reca sul catino una grande valva di conchiglia. Il busto di Sperone Speroni (fig. 267) è qui adagiato su un piedistallo a volute divergenti. La trabeazione presenta architrave modanato, fregio pulvinato e cornice dentellata. Sul frontone triangolare doveva trovarsi lo stemma del casato, come denuncia un gancio metallico tutt'ora visibile al centro del timpano.

TOMASINI (1630) ed il cronista contemporaneo DE' ROSSI descrivono i solenni funerali di Speroni in duomo, durante i quali fu letta un'orazione di Antonio RICCOBONI (1591, II, cc. 47r-52r). Il letterato fu sepolto assieme ad un suo ritratto racchiuso in una coperta metallica e ad alcune monete con il suo emblema, eseguite da Annibale Tosato. Tomasini registra inoltre l'edicola nella sua collocazione primigenia, e cioè la cappella di patronato della famiglia Alvarotti Speroni, intitolata alla Vergine e a San Giorgio. L'ubicazione attuale si lega

all'abbattimento delle cappelle laterali nel corso della ricostruzione settecentesca del duomo, conclusa entro il 25 agosto 1754, data della consacrazione del tempio (BELLINATI 1977, p. 50). Nel 1756, l'abate Antonio Conti ed il canonico Speroni, ultimi discendenti della famiglia, fecero traslare nell'atrio della porta aquilonare destra i monumenti gemelli dedicati a Speroni ed a sua figlia Giulia (fig. 266; scheda 8.38): a tramandarli sono due epigrafi, tutt'ora visibili e trascritte per la prima volta da FERRETTO¹.

Sperone Speroni è una delle figure più note della Padova del pieno Cinquecento, città universitaria ma anche sede di importanti accademie. Quanto alla fortuna del letterato presso i contemporanei, basterà ricordare che il Consiglio cittadino decise a pochi mesi dalla sua morte di tributargli un monumento nel Palazzo della Ragione, col quale il letterato veniva materialmente accostato a Tito Livio, autentico nume tutelare dei Padovani (cfr. capitolo 6.3.1). L'opera in esame è dunque il secondo monumento speroniano con busto realizzato a Padova, legato questa volta all'ambito familiare. Dopo la *Vita* dedicatagli da FORCELLINI (1740), nell'apertura del quinto tomo della raccolta a stampa delle *Opere*, vanno segnalati gli studi biografici di Amelia FANO (1909²) e CAMMAROSANO (1920), mentre, in tempi più recenti, un volume indaga la figura del letterato sotto diversi aspetti, dalla sua iconografia (SACCOMANI 1989) agli studi più propriamente letterari e filologici (*Speroni* 1989). Ancora più recente è la pubblicazione del carteggio speroniano finalmente epurato dalle 'censure' dell'edizione del 1740: all'interno di queste *Lettere familiari*, particolare risalto viene dato al rapporto con la figlia Giulia (cfr. scheda 8.38; LOI-POZZI 1993-1994).

Sarà comunque utile inquadrare brevemente la figura di Speroni, nato a Padova nel 1500 dal medico Bernardino, professore dello Studio, e laureatosi nella sua città natale nel 1518 (*Acta graduum 1501-1550*, I, pp. 278-279, nr. 754, 280-281, nr. 756). Il giovane non intraprese la carriera accademica, limitandosi a leggere, peraltro senza continuità, prima logica e poi filosofia, fra 1520 e 1528 (RICCOBONI 1598, p. 24r). Nel 1564, l'ormai anziano Speroni rifiutò anzi una cattedra filosofica. Nei primi anni Venti, il letterato si accostò all'aristotelico Pietro Pomponazzi, seguendone le lezioni bolognesi e condividendo il

discepolato col futuro cardinale Gaspare Contarini, di cui divenne amico. Speroni fu inoltre in rapporti amichevoli coi massimi intellettuali veneti del tempo: anzitutto Pietro Bembo, che il padovano contrappose al filologo classico Bonamico nel suo famoso *Dialogo delle lingue*; Pietro Aretino, con cui si aprì l'epistolario speroniano; Daniele Barbaro, che nel 1542 curò l'edizione del citato *Dialogo* per i tipi degli eredi Manuzio. La breve ma fondamentale stagione dell'Accademia degli Infiammati, di cui Speroni fu principe nel semestre 1541-1542 (VIANELLO 1988, pp. 93-106), contribuì inoltre a saldare i contatti coi letterati toscani presenti in città, come Alessandro Piccolomini e Benedetto Varchi. Non andranno poi scordati i tre soggiorni romani del 1553, 1560-64, anche per servire Guidubaldo II di Urbino nella città papale, e 1573-1578, nei quali Speroni ebbe modo di entrare in rapporto con Annibal Caro e gli accademici romani.

La riflessione sui problemi della lingua volgare, accuratamente difesa raccogliendo l'eredità degli studi di Bembo a Padova e per molti versi superandoli, nell'attribuzione di un valore puramente strumentale alle lingue e nel ricorso al volgare in ogni ambito, lo rese celebre ai contemporanei e "prima dello Speroni non si dà caso di grande scrittore così indefettibilmente volto in tutti i suoi scritti al volgare, tale da potersi considerare come esempio di somma coerenza intellettuale e punto di discriminazione della storia delle nostre lettere" (DANIELE 1989, p. 30). A questo proposito, dobbiamo ricordare che a lui ci si rivolse nel 1575 per la revisione della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, sulla scorta di quanto aveva già fatto suo padre Bernardo per l'*Amadigi*, sottoposta al vaglio dello Speroni nel 1559 (POZZI 1996, II, pp. 486-488; GIRARDI 1997). La referenza tributatagli dai due scrittori attesta che davvero Speroni "era considerato il maestro della generazione successiva a quella del Bembo, e a lui letterati grandi e piccoli si rivolgevano" (LOI-POZZI 1993-1994, II, p. V).

Quanto al monumento in duomo, le fonti suggeriscono un *iter* realizzativo accidentato ed una cronologia relativamente tarda per il ritratto. Come accennato in apertura, è bene ripartire dalla preziosa testimonianza di TOMASINI (1630), secondo il quale

Supra epitaphium adhuc ponenda Speronio restat marmorea statua, quam, procurante comite Schinella Comitio, Campagna coepit, Paliaris absoluit. Parvenit illa tandem, Schinella defuncto, in manus praeclarissimi viri comitis Speroni de Comitibus, abbatis et canonici patavini, et in eius ornatissimo museo una cum pretiosissimis picturis et iconibus asservatur.

Si apprende che il busto (fig. 267), firmato dallo scultore udinese Girolamo Paliari, sarebbe stato avviato da Girolamo Campagna, mentre la commissione dell'opera viene attribuita a Schinella Conti, nipote di Speroni morto nel 1627 e figlio della già citata Giulia. A quel tempo la scultura non era ancora stata issata sul monumento e a custodire il ritratto era un altro nipote del letterato, il canonico Sperone Conti, sul quale torneremo. Per un profilo di Schinella, preferito dai membri dell'Accademia Delia di Padova a Galileo Galilei come docente di matematica, si vedano TOMASINI (1630, pp. 368-371) e la recente scheda del ritratto di un esponente della famiglia Conti, attribuito a Francesco Apollodoro da Porcia (PELLEGRINI in PADOVA 2009, pp. 95-96, cat. 24).

Il busto Speroni si colloca dunque nel quadro della fortuna primo seicentesca del filosofo padovano, alimentata dai suoi nipoti, Schinella ma anche il suo gemello Ingolfo Conti. Quest'ultimo, in particolare, s'era dedicato "all'identificazione e all'ordinamento dei manoscritti [speroniani] fra il 1596 e il 1604, nel periodo cioè in cui veniva pubblicando separatamente i principali scritti del nonno" (POZZI 1989, p. IX). L'edizione del *corpus* manoscritto di Speroni, custodito dalla famiglia Conti, fu però affrontata solo molto più tardi, nel 1740, per volere dell'abate Antonio Conti.

È probabilmente nell'ambito del riesame settecentesco di quelle carte che emerse una scrittura privata, tutt'ora conservata nei sedici tomi speroniani donati nel 1770 da Ginolfo Speroni alla Biblioteca Capitolare di Padova. Con un accordo del 7 luglio 1593, Ingolfo, dietro commissione della madre Giulia, affidava per 25 ducati a Marcantonio de Surdis il completamento di un busto di suo nonno, "già bozato" da Francesco Segala (ACP, E13/XVI, c. 369). Il contenuto dell'atto, rintracciato da Amelia FANO (1909¹), era già noto attraverso Ginolfo Speroni a ROSSETTI (1780), che per primo lega il busto in duomo ai nomi di Segala e di de Surdis: la fonte citata da Luisa PIETROGRANDE (1954, p. 38)

come “guida anonima del '600”, dove si legge la medesima notizia, è infatti a ben vedere un testo a stampa settecentesco, forse dipendente dalla ricostruzione di Rossetti. Quest'ultimo ignora la testimonianza di TOMASINI (1630), tanto da non riuscire più a sciogliere la firma di Girolamo Paliari -cosa che riuscirà invece, di lì a poco, a BRANDOLESE (1795), ma solo sulla scorta di un manoscritto di Francesco Bartoli-.

Negli studi moderni, al foglio della Capitolare viene accostato un passo dell'inventario dei beni di Francesco Segala, redatto nel 1592 alla morte dello scultore (ASPd, Notarile, Notaio Giacomo de Negri, b. 4295bis, c. 87r). Questo prezioso documento, merito delle ricerche di Luisa PIETROGRANDE (PIETROGRANDE 1961, pp. 56-58, doc. III), menziona, fra le teste allora presenti nello studio dello scultore, “tre retratti del magnifico Speron Speroni in marmo non finiti”. La scultura in duomo viene da allora identificata con l'effigie avviata da Segala e passata nel 1593 a de Surdis, con la conseguente uscita di scena di Girolamo Campagna, citato nella testimonianza di 'prima mano' di TOMASINI (1630). Per ragioni ignote la scultura sarebbe infine passata a Paliari, il cui intervento conclusivo viene datato al 1593 già da VENTURI (1935-1937) e più di recente da Thomas MARTIN (1993²), Susanna ZANUSO (in BACCHI 2000) e RADASSAO (in DI MANIAGO [1823] ed. 1999). Gli studiosi suffragano l'ipotesi di un compimento in quell'anno basandosi però su di un'errata lettura del millesimo inciso sullo zoccolo del monumento: l'epigrafe reca infatti la data 1588, anno della morte di Speroni.

Tre nuovi documenti rinvenuti nel corso del presente studio permettono di ripensare la cronologia dell'edicola e del busto di Girolamo Paliari, nonché di recuperare in parte la testimonianza di Tomasini. Un'anonima fonte a stampa settecentesca, allegata all'edizione della *Historia della famiglia Conti* di SALICI (1605), presso la Biblioteca Civica di Padova (BCPd, BP 575), riporta infatti la data ed il notaio cui dettarono il testamento alcuni membri del casato. È stato dunque possibile rinvenire anzitutto l'inedito testamento di Giulia Conti, figlia ed erede universale di Speroni, rogato a Padova l'11 agosto 1600 dal notaio veneziano Paolo Lion ed aperto, dopo la morte della nobile, il 4 luglio 1603 (ASVe, Notarile Testamenti, Paolo Lion, b. 582, nr. 295).

Giulia chiede di venir commemorata in duomo da un monumento identico a quello di Speroni (figg. 266, 270; cfr. scheda 8.38) e soprattutto impone che “non essendo finite tutte le memorie del signor mio padre, sino finite quanto prima, *mancandoli solamente la sua testa* nella chiesa di Domo *et alcune parole*, quali voglio siano finiti al tempo della mia morte”. Il ritratto non era dunque ancora stato approntato nel 1603 e l'edicola mancava di parte dell'epitaffio, composto in vita dallo stesso Speroni, ovviamente in lingua volgare (FORCELLINI 1740). L'undicesimo tomo dei suoi manoscritti ne conserva oltre venti redazioni, tutte autografe e vergate entro un lungo arco di tempo (ACP, E.13/XI, cc. 386r, 387v, 391r, 392r, 393r, 394r-v, 395r-v, 396r, 397r-v, 398r-v, 399r-v, 400r, 401r, 402r-v, 403r-v). Com'è noto, nel suo testamento, dettato a Venezia nel 1580 e pubblicato a stampa già nel 1740 (ASVe, Notarile Testamenti, Cesare Zilioli, b. 1261, nr. 874; edizione critica in MILANI 1989), il letterato non dà alcuna indicazione riguardo la propria sepoltura. In una celebre lettera alla figlia, scritta lo stesso giorno del rogito, l'autore della *Canace* specifica anzi che “in questo testamento non parlo né di mia sepoltura, né di elemosine [...] perciocché è la mia intenzion di non morire in Padova, ove voi sete, ma a Roma, dove sapete che io voglio andare” (LOI-POZZI 1993-1994, I, pp. 285-286, nr. CCCLXXVI): desiderio rimasto però inesaudito, poiché Speroni non avrebbe più lasciato la città natale. Fu con ogni probabilità Ingolfo, intento a riordinare i manoscritti del nonno, a recuperare il testo dell'epitaffio e a farlo incidere su istanza della madre, che con orgoglio filiale dedica la memoria “AL GRANDE SPERONE SPERONI / SVO PADRE”. Il 1588, riportato in calce al monumento, va quindi inteso come semplice anno di morte del dedicatario ed appare del tutto avulso dalla cronologia dell'edicola.

Preziosi a questo proposito sono una cronaca contemporanea ed un secondo passo del testamento di Giulia, nel quale si dice espressamente che il sepolcro Speroni è stato “ordinato et disegnato” proprio da Ingolfo Conti. Poiché quest'ultimo nacque nel 1572, risulta difficile pensare ad una data di esecuzione molto precoce. I dubbi sono fugati dal cronista Fabrizio ABRIANO (c. 34), la cui precisa testimonianza, che data *ad annum* l'edicola, era stata fin qui ignorata: sotto l'anno 1592 si ricorda infatti che “Giulia Conti fece poner la pietra sopra la

sepoltura di Speron Speroni suo padre". Risulta difficile proporre un'attribuzione per l'architettura (fig. 265), che si conforma, come notava Massimiliano Rossi (1995), al modello della tomba umanistica in voga a Padova dopo il cenotafio Bembo (fig. 36; scheda 8.6). Unico tratto distintivo, nel contesto della scultura funeraria cittadina, è la lavorazione a niello dei girali acantini sulla cornice della nicchia.

Senz'altro più interessante è il ritratto, che l'inedito testamento di Giulia assicura non ancora eseguito nel 1603. Tale scultura andrà quindi svincolata dall'accordo con Marcantonio de Surdis di dieci anni prima, tanto più che l'altro monumento speroniano, collocato per volere del consiglio cittadino in Palazzo della Ragione (cfr. capitolo 6.3.1), reca in calce proprio la firma di de Surdis con la data 1594 (figg. 250-251): la *lectio faciliior* suggerisce che il busto avviato da Segala ed affidato al suo più giovane collega vada allora identificato con quello nel palazzo pubblico.

Poche sono le informazioni su Girolamo Paliari, lo scultore friulano di probabile origine lombarda che firmò il busto in duomo (fig. 267). Per questo maestro, documentato ad Udine, Venezia, Padova e Vicenza si rinvia al capitolo 7.1. A fronte delle poche coordinate può risultare rischioso datare su base stilistica il ritratto Speroni, ma una prima traccia viene offerta dai documenti. Paliari era infatti presente a Padova l'11 agosto 1603 per siglare l'accordo relativo alla cancellata per la cappella di Sant'Antonio (fig. 259) e pagamenti in suo favore sono registrati fino al 22 agosto dell'anno successivo (AdA, reg. 468, cc. 52r, 60v; reg. 469, cc. 60v, 78r; reg. 968, alla data; GUIDALDI 1932, pp. 202-203, docc. X-XII). L'arco di tempo è singolarmente prossimo all'apertura del testamento di Giulia Conti (4 luglio 1603), e cioè l'atto che decreta la commissione del busto.

Nel capitolo 7.1. proponiamo, sia sulla base dei documenti sia per ragioni più propriamente di stile, che Paliari sia un allievo di Campagna e che lo scultore veronese, a queste data ancora molto amato a Padova, ne avesse favorito l'inserimento nelle maglie della committenza cittadina. Ecco che la trascurata testimonianza di TOMASINI (1630), secondo cui il busto Speroni sarebbe stato avviato da Campagna e terminato da Paliari, acquisisce una credibilità maggiore, tanto più che l'erudito cita come fonte il canonico Sperone Conti,

presso il quale Tomasini sapeva essere il busto del letterato prima della collocazione sul monumento. In questa sede è stato possibile rintracciare anche il testamento dell'ecclesiastico, rogato a Padova il 31 luglio 1631 ed aperto alla sua morte due anni più tardi (ASPd, Notarile, Agostino Tolentini, b. 4383, cc. 410r-417v). L'atto può dare per la prima volta un'idea almeno sommaria del seicentesco "museo" Conti ricordato da Tomasini e menzionato da RIDOLFI (1648, p. 174) in relazione ad un ritratto del giovane Speroni eseguito da Tiziano (cfr. capitolo 7.1.2). Fra le opere ricordate nel testamento compaiono finalmente il busto di Sperone Speroni e quello di sua figlia Giulia: il canonico chiede infatti agli eredi di "far mettere in Domo le due statue di marmo nella capella Sperona, se non l'havesse fatto metter io", a conferma della bontà della testimonianza tomasiniana.

Alcune considerazioni suggeriscono di mantenere aperta la cronologia del busto. Se la presenza padovana di Paliari (e di Campagna) nel 1603 offre un prezioso indizio (cfr. capitolo 7.1), appare singolare che la scultura sia rimasta per oltre un quarto di secolo presso casa Conti, lasciando la nicchia in duomo vuota, tanto più che Giulia aveva disposto che la tomba del padre fosse ultimata nel più breve tempo possibile. Il compito di far eseguire il ritratto, inoltre, veniva affidato dalla madre ad Ingolfo o in alternativa a suo fratello Naimierio, ma secondo Tomasini il busto fu commissionato da Schinella. Di Ingolfo sappiamo che morì nel 1615, mentre Schinella visse fino al 1627. Anche per quest'ultimo esponente del casato è stato possibile rinvenire un testamento, forse non l'ultimo perché dettato a Padova ben prima di morire, in data primo maggio 1615 (ASPd, Notarile, b. 3028, cc. 523r-528v). Nel documento, tuttavia, dei due busti da porre in cattedrale non viene fatta alcuna menzione: segno che forse non erano ancora stati compiuti?

Anche in ragione di quel "*Campagna coepit, Paliaris absoluit*" non appare implausibile per il busto una cronologia tarda, al terzo decennio del Seicento, ponendo come *terminus ante quem* il 1627 della scomparsa del committente. Nel 1621 veniva liquidata a Campagna l'esecuzione del busto di Salione Buzzacarini, richiesto dal Consiglio padovano per l'edicola eseguita da Cesare Bovo in Sant'Agostino (scheda 9.13): è l'ultima notizia che riguardi lo scultore

veronese, certamente morto entro il 18 giugno 1625. Non è ipotesi da scartare che il busto in duomo sia stato davvero completato da Paliari dopo un avvio di Campagna, che avrebbe potuto lasciare incompiuta l'opera per la sopraggiunta morte. In ogni modo, sul ritratto non pare esserci traccia dell'esecuzione del più celebre scultore e potrebbe giocare a favore di una cronologia tarda anche il buon margine d'autonomia che Paliari mostra qui rispetto ai busti realizzati nel primo decennio del Seicento da Campagna, come il ritratto Dolfin in San Salvador a Venezia (fig. 292; TIMOFIEWITSCH 1972, pp. 273-276, cat. 22). Paliari porta alle estreme conseguenze il panneggio scheggiato di Campagna, dando luogo ad una rigorosa semplificazione geometrica della veste, le cui pieghe sono costituite da sottili creste parallele che nella parte mediana della scultura convergono sul peduccio e sulla croce del cavalierato, assegnata a Speroni da Pio IV il 3 settembre 1564. Il taglio essenziale della terminazione, definita da tre netti profili lievemente bombati, appare conforme a questa volontà di rendere sinteticamente i volumi. Proprie di Paliari sono anche certe peculiarità fisionomiche, come il leggero sovradimensionamento degli occhi.

Non è mai stata posta in relazione al nostro ritratto una testimonianza di Francesco BARTOLI (1793, p. 164). Nella sua guida di Rovigo, l'erudito descrive nel palazzo del vescovo di Adria un “busto in terra cotta di Sperone Speroni, colorito a finto bronzo, [...] modello di quello scolpito in marmo da Girolamo Paliari, che trovai nel Duomo di Padova”. La presenza rodigina del modello è ovviamente da imputare ad Arnaldo Speroni degli Alvarotti, ultimo discendente del casato, eletto vescovo di Adria e Rovigo nel 1776 e promotore dei restauri del palazzo episcopale di quella città. Del busto in terracotta si sono purtroppo perdute le tracce, precludendo qualsiasi verifica sulla relazione col marmo di Paliari.

Documenti: ACP, E13/XVI, c. 369; ASVe, Notarile Testamenti, Paolo Lion, b. 582, nr. 295, cc. 1v-2r, 3r; ASPd, Notarile, Agostino Tolentini, b. 4383, cc. 410r-417v, *speciatim* 412r-v

Bibliografia: DE' ROSSI, cc. 144-145; TOMASINI 1630, p. 90; IDEM 1649, pp. 9-10, nr. 38; SALOMONI 1701, p. 7, nr. 27; FORCELLINI 1740, p. XLVIII; SPERONI 1740, V, p.

583, nr. VII; ROSSETTI 1780, p. 132; BARTOLI 1793, p. 164; BRANDOLESE 1795, p. 125; FERRETTO¹, I, cc. 4-5; ID.², III, cc. 67-69; MOSCHINI 1817, p. 68; SELVATICO 1869, p. 119; FANO 1909¹, pp. 7-11; EAD. 1909², pp. 148-149; FUCHS 1928, pp. 261-262; VENTURI 1935-1937, III, p. 180; PIETROGRANDE 1961, pp. 36-38; POPE-HENNESSY 1964, II, p. 544; BELLINATI 1977, p. 59; GROSSATO 1977, pp. 180-181; SACCOMANI 1989, p. 257-260; MARTIN T. 1993², p. 369; ROSSI 1995, p. 76; POZZI 1996, II, p. 502; BACCHI 1999¹, pp. 389-391; RADASSAO in DI MANIAGO [1823] ed. 1999, II, pp. 48-49; ZANUSO in BACCHI 2000, pp. 771-772; BANZATO 2001, p. 321

8.38 Monumento di Giulia Speroni Conti

Maestranze venete (edicola); Girolamo Paliari (busto)

Monumento di Giulia Speroni Conti

Padova, cattedrale

primo decennio del XVII secolo l'edicola; *ante* 1627 (?) il busto

Busto: marmo di Carrara (h 82 cm circa)

Monumento: pietra di paragone, pietra di Nanto, niello (larghezza 195 cm)

Figg. 266, 270

anepigrafico

“Iulia cara, [...] pur troppo avemo ogni dì effetti di mala sorte da dolerne, senza che ci facciamo infelici con la paura. E se tu farai altrimenti ti vorrò manco bene perché non posso amar chi mi offende, e tu mi offenderesti tormentandoti con la paura” (LOI-POZZI 1993-1994, I, pp. 123-124, nr. LXXVIII). L'avvio di una lettera del 25 aprile 1561, scritta da Sperone Speroni alla sua terzogenita Giulia, è per molti versi emblematico del rapporto fra il letterato e la figlia, scandito dai rimproveri ma anche dalle accorate dichiarazioni d'affetto del padre. Le ben 330 lettere a Giulia, conservate nel nono tomo dei manoscritti speroniani della

Biblioteca Capitolare di Padova, non solo restituiscono un profilo del celebre scrittore padovano finalmente libero dalle preoccupazioni formali e letterarie: malgrado non ci sia pervenuta la controparte vergata da Giulia, queste missive hanno il pregio di riflettere l'immagine di una donna spesso crucciata ma dal "carattere energico e tutt'altro che remissivo" (*Ibid.*, I, p. 5), cui il padre non mancava di delegare la cura degli affari di famiglia. La consistenza di questo epistolario ha fatto sì che Giulia si ritagliasse uno spazio all'interno di molte biografie del letterato, come quella di Amelia FANO (1909²), ed alle missive a lei inviate è dedicato l'intero primo tomo delle *Lettere familiari* di Speroni (LOI-POZZI 1993-1994).

Ricordata di bell'aspetto dai cronisti dell'epoca (DE' ROSSI), Giulia nacque fra 1537 e 1538 e ventenne andò in sposa ad Alberto Conti, figlio di quel Paolo che Speroni aveva difeso in una causa giudiziaria. Rispetto alle sorelle maggiori Lucietta e Diamante, Giulia sembra aver davvero goduto di un rapporto privilegiato col padre. Dopo aver voltato le spalle alla carriera universitaria nel 1528, Speroni non poteva trascurare la gestione del patrimonio familiare ed aveva trovato in Giulia e nel genero Alberto una spalla cui poggiarsi, così da poter condurre anche i molteplici impegni di deputato, oratore e, naturalmente, letterato. Non mancarono momenti di tensione fra Speroni ed il genero, per questioni legate al pagamento della dote, e nel testamento del 1569 il poeta giunse persino ad estromettere la coppia dall'asse ereditario. Il rapporto fu tuttavia presto recuperato e le successive lettere ci restituiscono uno Speroni premuroso e sempre interessato, soprattutto durante l'ultimo soggiorno romano, al benessere dei nipoti (LOI 1989). Dopo la morte di Lucietta (1563) e di Diamante (1569), Giulia rimase la sua unica figlia, come Speroni medesimo ebbe a ricordare nel proprio epitaffio (cfr. scheda 8.37), ed è merito di Giulia se il nucleo più consistente dell'epistolario familiare ci è pervenuto. Dell'intensità del loro rapporto può far fede anche la chiosa dell'epigrafe sul monumento del letterato in duomo, dove in volgare Giulia dedica l'opera "AL GRANDE SPERONE SPERONI / SVO PADRE" (scheda 8.37). Il 1588 segnò una netta cesura nella vita della donna: la morte di Speroni, avvenuta il 2 giugno, era stata preceduta l'11 maggio dalla scomparsa del marito Alberto Conti. Giulia,

erede universale del padre in seguito al testamento del 1580 (MILANI 1989), si trovava quindi a dover gestire da sola il patrimonio di famiglia. Da questo momento in avanti tace purtroppo la fonte principale che aveva permesso di seguire, per oltre trent'anni, le vicende della nobile.

Quanto al monumento con cui Giulia è commemorata (fig. 266), va rimarcata una singolarità che non è tanto architettonica, poiché la sepoltura si conforma anzi al modello dominante in città, con la classica edicola abitata da un busto all'antica: Giulia Speroni Conti è semmai l'unica donna cui sia stato dedicato un monumento a Padova nell'arco di tempo considerato da questo studio. Malgrado l'eccezionalità del caso, e a dispetto, soprattutto, della buona qualità esecutiva del ritratto (fig. 270), l'opera non ha incontrato particolare fortuna ed è anzi stata oggetto di fraintendimenti. Due documenti inediti permettono di ripensare cronologia ed attribuzione del busto.

Il monumento, forse anche perché rimasto anepigrafico, non ha destato l'interesse dell'erudizione seicentesca ed è ricordato per la prima volta da ROSSETTI (1780). Quest'ultimo, citando come fonte il canonico Ginolfo Speroni, afferma che il busto di Giulia e quello di suo padre (scheda 8.37), posto nell'edicola prospiciente, “furono principiati dal Segala e terminati dal Sordi”. La notizia va collocata sullo sfondo della riscoperta in quel secolo dei manoscritti speroniani, che proprio il canonico Ginolfo, ultimo discendente del casato, donò nel 1770 alla Biblioteca Capitolare. L'abate Antonio Conti, pochi decenni prima, aveva inoltre affidato i manoscritti agli eruditi Natale Dalle Laste e Marco Forcellini, che pubblicarono la monumentale edizione delle *Opere* di Speroni (SPERONI 1740). Fra le carte della Capitolare si conserva anche una scrittura privata del 1593, con la quale Ingolfo Conti, nipote di Speroni, affidava a Marcantonio de Surdis, dietro commissione della madre Giulia, un busto del letterato “già bozato dal Segalla” (ACP, E13/XVI, c. 369). A dispetto di quanto affermato da ROSSETTI (1780), il documento, rintracciato e pubblicato da Amelia FANO (1909²), non ha però alcuna relazione col busto di Giulia.

Al XVIII secolo risale anche l'ubicazione attuale dell'edicola (fig. 266), in origine posta nella cappella di San Giorgio, di patronato della famiglia Alvarotti Speroni. Nell'ambito della ricostruzione del duomo, conclusa entro il 25 agosto 1754

(BELLINATI 1977, p. 50), vennero infatti demolite le cappelle laterali e due anni più tardi i già citati Antonio Conti e Ginolfo Speroni facevano collocare i monumenti gemelli a Speroni e alla figlia Giulia nell'atrio della porta aquilonare destra, come tramandano due epigrafi tutt'ora *in situ* (FERRETTO¹).

Quanto agli studi moderni, malgrado le perplessità espresse a suo tempo della FANO (1909¹), il busto della donna (fig. 270) è stato ricondotto su base stilistica a Francesco Segala da Luisa PIETROGRANDE (1961), attribuzione accolta, talvolta dubitativamente, nei successivi profili biografici dello scultore. L'unico a rifiutare recisamente la proposta è Lucio GROSSATO (1977), con motivazioni che sono tuttavia eloquenti di una certa sfortuna della scultura manierista a Padova: secondo lo studioso, infatti, l'opera “non è assolutamente di Francesco Segala, ma non è nemmeno opera cinquecentesca” e l'esecuzione del “ritratto di Giulia Speroni viene a cadere nel tempo stesso della traslazione dei due monumenti, cioè nel 1756”. La più percorribile ipotesi in favore di Segala, dal canto suo, poteva poggiare sull'inventario dei beni dello scultore, redatto alla sua morte nel 1592 e reso noto dalla stessa PIETROGRANDE (1961, pp. 56-58, doc. III). Nel documento compaiono infatti non solo “tre retratti del magnifico Speron Speroni in marmo non finiti” ed uno “de creda”, ma anche un busto in terracotta di Alberto Conti, marito di Giulia: lo scultore aveva quindi effigiato più di un membro della famiglia.

Per escludere il nome di Segala, tuttavia, basterà un confronto col prospiciente ritratto speroniano, firmato da Girolamo Paliari (fig. 267; scheda 8.37), autore evidentemente anche del busto di Giulia. A confermarlo è d'altro canto il testamento della donna, rinvenuto in questa occasione. Il lungo testo, rogato a Padova l'11 agosto 1600 dal notaio Paolo Lion, “mandato a chiamare a posta da Vinetia”, fu letto agli eredi dopo la morte di Giulia il 4 luglio 1603 (ASVe, Notarile Testamenti, Paolo Lion, b. 582, nr. 295). La donna, che si dichiara “madre sconsolata, vedova abbandonata, orfana travagliata”, dipingendo a tinte fosche gli anni successivi al 1588, annulla un precedente testamento dettato al medesimo notaio e chiede di venir commemorata “all'incontro della sepoltura di signor mio Padre, et la medesima forma della sepoltura che ha ordinato et disegnato il signor Ingolfo mio figliolo, et sia finita di fare essa mia sepoltura in

tempo d'un anno dal dì di mia morte". Come già ricordato a proposito del busto Speroni (scheda 8.37), Giulia invita inoltre i figli, Ingolfo o in alternativa Naimiero, a completare l'edicola del letterato, che mancava ancora di parte dell'epigrafe e soprattutto della "testa": sia il busto di Giulia sia quello del padre vanno quindi collocati senza dubbio dopo il 1603, estromettendo definitivamente Segala, morto undici anni prima.

È probabile che l'edicola, gemella di quella del padre, sia stata subito eretta, per non incappare nella pena di duecento ducati sull'eredità, che sarebbero andati alle "reverende monache illuminate di Padova" in caso di mancato compimento entro un anno dalla morte della nobile. Un secondo documento inedito assicura però che la nicchia sia rimasta priva del busto almeno fino al 1631. L'ultimo di luglio di quell'anno, il canonico Sperone Conti, altro figlio di Giulia, dettava il proprio testamento, aperto dopo la sua morte il 10 gennaio 1633 (ASPd, Notarile, Agostino Tolentini, b. 4383, cc. 410r-417v). Il documento, oltre ad offrire per la prima volta un'idea almeno approssimativa della collezione del nobile (cfr. capitolo 7.1.2), ci interessa perché cita il busto di Giulia: il Conti chiede infatti a suo nipote Manfredo "di far mettere in Domo le due statue di marmo nella capella Sperona, se non l'havesse fatto metter io". Le "due statue" sono ovviamente da identificare nei busti di Giulia e di suo padre, ancora oggi in cattedrale.

Il documento non fa che confermare una notizia riportata da TOMASINI (1630), secondo il quale il busto speroniano, destinato al monumento in duomo, si trovava presso il "museo" del canonico suo nipote. Risulta quindi altamente probabile che le due sculture, così simili fra loro da un punto di vista stilistico, siano state eseguite da Girolamo Paliari nello stesso momento. Se abbiamo trovato nel 1603 un sicuro *terminus post quem*, il 1627, anno della morte di Schinella Conti, tramandato sempre da TOMASINI (1630) come committente del marmo speroniano, può valere come estremo cronologico più tardo per la consegna di entrambi i busti.

Da un punto di vista stilistico, il busto si presta a confronti, oltre che con la prospiciente effigie Speroni, col ritratto di Daniele Antonini nel Castello di Udine (fig. 269), eseguito da Paliari intorno al 1617. Affini alla scultura udinese sono la

maniera di cristallizzare il panneggio in sottili pieghe parallele, nonché la fattura delle ciocche dei capelli, rigidamente portate all'indietro. Tipico dello scultore è il rigore geometrico della composizione, animata solo dall'andamento più vibrante del velo. Un tratto distintivo della sua maniera è anche la leggera ipertrofia degli occhi, che ritornano sui visi delle sculture certe di Paliari. Si rinvia al capitolo 7.1 per alcune note sull'attività di questo scultore. Rimandiamo invece alla conclusione del capitolo 1.4.2 per una riflessione sull'opera in esame come unico monumento intitolato ad una donna nell'arco di tempo contemplato da questa tesi.

Documenti: ASVe, Notarile Testamenti, Paolo Lion, b. 582, nr. 295, cc. 1v-2r, 3r ASPd, Notarile, Agostino Tolentini, b. 4383, cc. 410r-417v, *speciatim* 412r-v

Bibliografia: ROSSETTI 1780, p. 132; BRANDOLESE 1795, pp. 125-126; FERRETTO¹, I, cc. 4-5; Id.², III, c. 67-69; MOSCHINI 1817, pp. 68-69; SELVATICO 1869, p. 119; FANO 1909¹, pp. 7-11; EAD. 1909², pp. 148-149; PIETROGRANDE 1961, pp. 38-39; SEMENZATO 1976, p. 144; GROSSATO 1977, pp. 180-181; BACCHI 1999¹, p. 391; Id. 2000, p. 786; BANZATO 2001, p. 321

9 Catalogo dei monumenti perduti

9.1 Monumento di Ludovico Carensio

Già nella chiesa di Sant'Agostino

1544

Epigrafe: (da SCARDEONE 1559) LVDOVICO CARRESIO COGNOMENTO TOSETO VIRO ACVTO ET PERFACETO ET IN PHILOSOPHIAE MEDICINAEQVE STVDIIS ITA EXCELLENTI VT IN EARVM PROFESSIONE FERRARIAE PATAVIIQVE PRIMAS DIV OBTINVERIT SVI P[OSVIT] VIXIT ANNOS LXXVI OBIIT ANNO DOMINI MDXXXIX DIE XI OCTOBRIS

La fama di Ludovico Carensio presso i contemporanei è ben rappresentata dal breve ma saporito profilo biografico di SCARDEONE (1559, p. 221), che ne ricorda la “lingua mordax”, il carattere “difficilis ac permolestus”, esibito in occasione delle dispute filosofiche, e l'avidità nelle ripetute rivendicazioni di aumento della paga per le condotte accademiche; nondimeno, Carensio viene elogiato dal canonico come “eximius philosophus et in mathematicis disciplinis doctissimus”. Secondo Scardeone, la corporatura esile e la bassa statura valsero al professore il soprannome di “Toseto”, nomignolo non respinto, ma anzi esibito con orgoglio persino nell'epitaffio già in Sant'Agostino. Per le asperità del suo carattere, Ludovico finì per attirarsi non poche inimicizie, divenendo oggetto di caricatura nei versi maccheronici della *Tosontea* di Corado (BCBVi, G.7.3.50 = 44). Nel testo, si irridono le umili origini del lettore, presentato come figlio di un facchino padovano di stanza a Venezia (cfr., per la prima edizione critica, FABRIS 1905-1906).

Per ricostruire la carriera accademica di Carensio possiamo volgerci, oltre che alle fonti sulla storia dello Studio di Padova, al profilo biografico di MUTINI (1977). Nato nel 1463, dopo aver conseguito il dottorato *in artibus* a Padova il 26 luglio 1488 (*Acta graduum* 1471-1500, V, pp. 920-921, nr. 1267), Ludovico insegnò a

lungo filosofia presso lo Studio di Ferrara, dove soggiornò fra 1495 e 1517 (MUTINI 1977, p. 743). Tornato a Padova, alla riapertura del Ginnasio dopo la guerra della Lega di Cambrai, gli fu affidata la seconda cattedra di medicina teorica ordinaria (FACCIOLATI 1757, p. 348), passando quindi alla medicina pratica in secondo luogo nel 1521 (TOMASINI 1654, p. 300). Segnaliamo, infine, l'approdo sulla cattedra primaria di medicina teorica ordinaria, occupata dal 1535 al 1539, anno della morte (11 agosto 1539, cfr. l'epigrafe; FACCIOLATI 1757, p. 330).

Nella sua tesi di PhD, CARRINGTON (1996, pp. 275-279) ha schedato il perduto monumento funebre, beneficiando dei documenti del notaio Gasparo Villani raccolti nella tesi di laurea di BONINSEGNA (1969-1970). In particolare, risulta prezioso il rogito del 15 marzo 1544 con cui Maddalena, moglie del bergamasco Vincenzo Cerimbelli, si accordò coi padri di Sant'Agostino a nome di Anna, figlia di Carensio. In questo modo, in cambio di una parte della biblioteca del professore, di alcuni beni in natura e di una casa con orto a Tramonte, la donna ottenne nella chiesa domenicana una sepoltura terragna ed una porzione di muro dove erigere il monumento. Fra i testimoni all'atto è presente anche un lapicida, Sebastiano di Martino, che viveva in contrada San Michele (ASPD, Notarile, b. 4840, cc. 250v-251r). Nonostante l'epigrafe associ la memoria alla diretta committenza di Carensio, l'edicola seguì di cinque anni la morte del professore.

DAL LEGNAME è preciso per quanto concerne l'ubicazione del deposito, posto “iuxta altarem Sancti Hieronymi”, e cioè subito a destra una volta entranti in chiesa. Le fonti attestano la presenza di un ritratto eseguito secondo le convenzioni iconografiche del *magister in cathedra*, a partire dallo stesso DAL LEGNAME, che parla di figura “e suggestu iuventutem docenti”, SALOMONI (1701), che cita una “statua marmorea e suggestu legens personam referens” e PAPADOPOLI (1726), che ancora poteva vedere la “statua docentis ab exedra”, e cioè affacciata dalla cattedra. Il monumento risulta disperso a seguito della soppressione della postazione domenicana di Padova nel 1806, con la conseguente demolizione della chiesa nel 1819 (cfr. MEROTTO GHEDINI 1995).

Alla luce di queste testimonianze, proponiamo di identificare la perduta statua col mezzobusto in pietra di Nanto del Victoria and Albert Museum (figg. 15, 17).

L'opera, accompagnata da un'epigrafe di Leone de Lazara, che è facile riconoscere come falsa, è stata finora giudicata a torto quattrocentesca e bellanesca. Si rinvia alla scheda 10.2 per un approfondimento su questa scultura, dalla sicura provenienza patavina e che proponiamo a Gian Girolamo Grandi, sulla base dei confronti coi mezzibusti da lui eseguiti nel quinto decennio del Cinquecento, in sostanziale contemporaneità con l'esecuzione del monumento Carensio.

Bibliografia:

SCARDEONE 1559, p. 221; DAL LEGNAME, c. 15v; SCHRADER 1592, c. 15r; TOMASINI 1649, pp. 43-44, nr. 82; SALOMONI 1701, p. 71, nr. 161; PAPADOPOLI 1726, p. 304; FERRETTO², II, c. 132; VEDOVA 1832-1836, I, pp. 236-238; CARRINGTON 1996, pp. 275-279

9.2 Monumento di Domenico Dotto

Già nella chiesa di Santa Maria dei Servi

1549 e 1622

Epigrafe: (da Pallavicini 1637) DOMINICO CASTROFRANCANO / EX NOBILI DOCTORVM FAMILIA / SERVITARVM B[EATAE] M[ARIEAE] V[IRGINIS] O[RDINIS] A PVERO VSQVE ADITO / SVMMO THEOLOGIAE FIDO SACRAE SCRIPTVRAE INTERPR[ETI] / CLARO EVANGELICAE FIDEI CONCIONATORI / BIS ORDINIS SVI PROVINCIALATVS MVNERE FVNCTO / BIS GENERALATVS REGIMINE RENVNTIATO / ANNO AETATIS SVAE 70 MAXIMA CVM VITAE INTEGRITATE PERACTO / PVBLICO MOERORE PVBLICIS LACRIMIS HIC CONDITO / CIVITAS / VIRTVTIBVS TANTI VIRI HIC COMMORANTIS / ILLVSTRATA / BENEFICIORVM NON IMMEMOR H[OC] M[ONVMENTVM] F[IERI] C[VRAVIT] SVMPTVM POSVIT / ANNO MDXXXIX / SERVITAE PATAVINI ET CASTROFRANCANI FRATRES / FRATRI DE SE DAQ[VE] CRVICIFIXI SOCIETATE QVAM HIC / INSTITVIT ANNO MDXII QVO SVDOREM SANGVINEVM / SEMEL E FACIE SEMEL E LATERE EMISIT /

OPT[ME MERITO / ET DOMINICVS DOCTVS PATAVII VIC[ARIVS]
PRAETORIVS AFFINI KARISSIMO / MONVMENTUM PVBLICVM VETVSTATE
CONSVMP TVM / RESTITVENDVM EXORNANDVMQ[VE] VV. AA. CC. / ANNO
MDCXXII

Il frate servita Domenico Dotto, nato a Castelfranco Veneto nel 1478, operò nella postazione di Padova come maestro di teologia e come priore, salendo per due volte alla carica di padre provinciale. Già nelle fonti padovane del XVII secolo (PORTENARI 1623, p. 461), il suo nome è associato ad alcuni significativi interventi di ammodernamento della chiesa e del cenobio, nonché all'evento tipico della miracolosa trasudazione sanguinolenta del crocifisso ligneo, solo in tempi recenti restituito alla mano di Donatello (RUFFINI 2008; CAGLIOTI 2008²; ID. 2012). Il secondo decennio del Cinquecento s'era aperto per la postazione padovana con la costruzione del portico occidentale, le cui colonne, già a sostegno della primitiva cappella di Sant'Antonio al Santo, furono donate dal nobile Bartolomeo Campolongo (GONZATI 1852-1853, I, pp. XXIII-XXIV, doc. XXIV; URBANI 2012, pp. 102-106, con bibliografia precedente). Nel 1512, poi, il crocifisso della chiesa spillò sangue dal volto e dal costato, nel mese di febbraio e di nuovo in aprile al punto da poter riempire un'ampolla. Il prodigioso legno fu subito traslato nella cappella *in cornu Evangelii*, fatta decorare dallo stesso Campolongo, mentre fu Dotto a promuovere, il 18 maggio di quell'anno, la fondazione della Confraternita del Crocifisso. Gli statuti della fraglia ci sono noti grazie ad una copia a stampa del 1687 (ASPd, Corporazioni soppresse, S. Maria dei Servi, b. 45), mentre un opuscolo del 1637 (PALLAVICINI 1637), commemorativo dell'evento miracoloso, reca l'epigrafe di Dotto ed un sonetto in suo onore (cfr. BRANCHESI 1973, III, p. 303; RUFFINI 2008, p. 36).

L'abilità di Domenico quale predicatore è attestata dagli *Annales* del confratello Arcangelo Giani, che lo esaltò per l'orazione tenuta a Siena nel 1533 (GIANI-GARBI [1618-1622] ed. 1719-1725, II, p. 107). Per i comprovati meriti, nel 1545 il padre generale lo nominò priore e vicario del convento della natia Castelfranco (*Ibid.*, p. 148-149; DIAS 1970, p. 64). Un altro servita contemporaneo, Michele POCCHIANTI (1567, pp. 310-311), precisa la data di morte al 4 novembre 1548. È di

nuovo Giani ad informarci della partecipazione alle esequie, celebrate nella chiesa dei Servi, del vescovo Francesco Pisani, degli oratori della Comunità e di alcuni lettori dello Studio. In ogni modo, contrariamente a quanto scrisse MOSCHINI (1817), Dotto non lesse pubblicamente nel *Gymnasium patavinum*, ma solo nella scuola teologica annessa alla postazione servita (per la quale cfr. DAL PINO 1996).

Del monumento resta la sola epigrafe, attualmente murata nella cappella feriale della chiesa. L'epitaffio è assente in TOMASINI (1649) e SALOMONI (1701), mentre è riportato da fonti dell'ordine quali GIANI-GARBI ([1618-1622] ed. 1719-1725). Secondo l'iscrizione, fu la città di Padova a commissionare il sepolcro nel 1549. L'opera, tuttavia, versava in cattivo stato conservativo già all'aprirsi del secolo successivo, tanto che i frati, i membri della Confraternita del Crocifisso e Domenico Dotto, un omonimo pronipote del dedicatario a quel tempo a Padova in qualità di vicario pretorio, decisero di restaurare la tomba. All'epoca di MOSCHINI (1817), la memoria poteva essere vista sulla parete orientale della chiesa, al di sopra della porta della sacrestia. L'erudito racconta che il pregevole bronzo del 1492 in onore dei due giuristi de Castro, ancora *in situ* e dibattuto fra Giovanni de Fondulis ed il giovane Riccio (cfr. ora CALLOVI 2012, pp. 178-186), era “tolto in mezzo da due piccoli depositi di egual forma, col busto de' personaggi a cui vennero eletti”, e cioè Domenico Dotto ed il confratello Girolamo Quaini, morto nel 1582 (scheda 9.9). I due perduti sepolcri, di identica fattura ed in onore di due teologi dell'ordine, stavano quindi ai lati del rilievo quattrocentesco.

L'intervento sul sepolcro del 1622, attestato dall'epigrafe, va almeno in parte collocato sullo sfondo della rinnovata attenzione verso la Confraternita del Crocifisso, di cui Dotto fu il fondatore. Il 20 febbraio 1615, la società fu approvata da papa Paolo V Borghese. A Michele e Paolo, pronipoti del teologo, venne quindi dedicato nel 1637 il già citato opuscolo di PALLAVICINI (1637). A date assai prossime risale pure il dipinto, oggi sulla parete orientale della chiesa, in cui un frate servita, identificabile nello stesso Dotto, raccoglie il sangue dal simulacro miracoloso alla presenza di sette confratelli laici (per il dipinto, tradizionalmente attribuito a Matteo de' Pitocchi, ma databile alla prima metà del

Seicento, cfr. ora TON 2012, pp. 145-147).

Non è possibile precisare *ad annum* la rimozione del monumento, cosa che per certo avvenne dopo la pubblicazione della *Guida* di MOSCHINI (1817). Una ripresa fotografica, databile a prima del 1929 per la presenza del controsoffitto, poi asportato nel corso dei restauri conclusi in quell'anno (cfr. DONADELLO 2012, p. 327, fig. 2), mostra per la prima volta la porzione di parete al di sopra della porta della sacrestia occupata dal solo monumento de Castro.

Bibliografia: GIANI-GARBI [1618-1622] ed. 1719-1725, II (1721), pp. 147-149; PALLAVICINI 1637; MOSCHINI 1817, pp. 159-160; VICENTINI 1922, II, pp. 74, 130, nota 1, 132, nota 1; BARZON 1926, p. 23; DAL PINO 1996, p. 24; SIRACUSANO 2012, p. 190

9.3 Monumento di Girolamo Confalonieri

Gian Girolamo Grandi

Monumento di Girolamo Confalonieri

Già nella chiesa di Santa Maria Maddalena

1549 (mezzobusto); post 1558 (monumento)

Iscrizioni: (da BRANDOLESE 1795) IO[HANNIS] IER[ONYMVS] GRANDVS PAT[AVINVS] SCVLPEBAT 1549

Epigrafe: (da TOMASINI 1549): FR[ATER] HIERONYMI CONFALONERII MEDIOL[ANENSIS] HVIVS COENOBII / ANTISTITIS ET INSTAVRATORIS EFFIGIEM / FR[ATER] SYMON RVBEVS BRIX[IANVS] NEPOS ET SVCCESOR HIC PONENDAM / CVRAVIT OBIIT II KAL[ENDIIS] SEPT[EMBRIS] MDLVIII VITAE SVAE / ANNO LXXIII

Il frate crocifero d'origine lombarda Girolamo Confalonieri, nato fra 1486 e 1487, è ricordato dalle fonti padovane (PORTENARI 1623, p. 465) e dal disperso epitaffio come priore e benefattore del suo convento. La chiesetta di Santa Maria Maddalena, officiata dal suo ordine, venne però demolita nell'ambito delle soppressioni napoleoniche (TOFFANIN 1988, pp. 76-77). Andarono così disperse,

assieme al monumento in esame, anche le epigrafi che tramandavano il mecenatismo di Confalonieri. Il suo nome compariva infatti sia sull'altare, eseguito nel 1527 e firmato dal misterioso Marco Damini, sia all'interno della sacrestia, dove vent'anni dopo il priore fece innalzare una memoria per il confratello Liberio (cfr. TOMASINI 1649, p. 124, nrr. 2-3).

Quanto al monumento, sappiamo che fu posto in essere dopo il 1558, anno di morte del frate, per l'interessamento del nipote e successore Simone Rossi da Brescia. TOMASINI (1649) e SALOMONI (1701) ne trascrivono l'epitaffio limitandosi a registrare la presenza di una "statua marmorea", e cioè di un ritratto lapideo. Maggiori notizie sulla collocazione, la cronologia e l'autore della scultura si ricavano dalle guide settecentesche. ROSSETTI (1780) vedeva l'opera "sopra la porta interna della chiesa", citandola come un "mezzobusto in marmo da Carrara", eseguito nel 1549 da Gian Girolamo Grandi. La data e la firma dell'artista, poste "sotto la base", saranno di lì a poco trascritte da BRANDOLESE (1795). A questo erudito dobbiamo la più accurata descrizione del monumento, che includeva, ai lati della nicchia col ritratto, "due bellissimi putti a bassorilievo".

La memoria, databile a dopo il 1558, mostrava insomma un'effigie scolpita quasi dieci anni prima, quando ancora Confalonieri era in vita. L'espressione "mezzobusto", impiegata da Rossetti, permette di fare delle ipotesi sulla tipologia, escludendo l'eventualità del busto 'all'antica', col retro cavo e la terminazione arrotondata: nello stesso 1549, dopotutto, Danese Cattaneo aveva appena terminato l'effigie di Pietro Bembo, che per il Veneto rappresenta il primo busto di un uomo contemporaneo immaginato in quel modo e destinato ad uno spazio pubblico (fig. 37; scheda 8.6). I superstiti ritratti scolpiti da Gian Girolamo, quelli di Giovanni Antonio de Rossi e di Simone Ardeo (figg. 14, 16; schede 8.3, 8.5), databili rispettivamente al 1545 e a dopo il 1548, sono appunto dei mezzibusti, che si collocano nella fortuna estrema dell'iconografia del *magister in cathedra* nella città universitaria (cfr. capitolo 1.1). Si rinvia inoltre alla scheda 10.2 per la proposta attributiva in favore di Gian Girolamo del presunto Leone de Lazara di Londra, che potrebbe in realtà essere un'effigie di Ludovico Carensio eseguita nel 1544 (figg. 15, 17): si tratta di un'altra scultura

legata all'iconografia del *magister in cathedra*. Poiché Confalonieri non lesse pubblicamente, il suo perduto ritratto non avrà presentato la posa tipica del professore, ma è possibile immaginarlo comunque come una scultura ancora nel solco della tradizione primo-cinquecentesca, sul modello del mezzobusto Trombetta, che Andrea Riccio fuse fra 1521 e 1524 (fig. 8; per i documenti, cfr. ora SARTORI 1983, p. 666, nrr. 12-17). La perduta scultura della chiesa dei Crociferi, datata, è importante anche perché conferma una volta di più la breve fortuna di Gian Girolamo Grandi ritrattista, che appare oggi tutta racchiusa entro il lustro 1544-1549 (cfr. capitolo 1.1.1).

Dispersa l'effigie, il volto di Confalonieri è oggi tramandato dal *recto* di un'anonima medaglia datata 1557 e conservata presso i Musei Civici di Brescia, sul cui verso si trova il profilo del fratello del priore, Giovanni Battista (PIALORSI 1989, p. 23, cat. 15).

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 124, nr. 1; SALOMONI 1701, p. 185, nr. 1; ROSSETTI 1780, p. 257; BRANDOLESE 1795, pp. 197-198; PIETRUCCI 1858, pp. 142-143; CESSI F. 1967, p. 50; TOFFANIN 1988, p. 77; DI MONTE 2002¹, pp. 488-489; MARTIN S. 2008, p. 272

9.4 Monumento di Girolamo Stefanello

Già nella chiesa di San Michele
post 1554

Epigrafe: (da SCARDEONE 1559) HIERONYMO STEPHANELLO DOMINICI F[ILIO] PAT[AVINO] QVI DI/VINO QVAM IVDICIO TVM REM MEDICAM EXER/CENDO TVM PHILOSOPHIAM ANN[OS] XX IN HOC GYM/NASIO MAXIMA OMNIVM ADMIRATIONE PROFITENDO / ADEO DE OMNI GENERE HOMINVM PROMERITVS VT / DIEM FVNCTVS NON SVIS MODO CIVIBVS SED VNI/VERSAE ITALIAE EXTERISQVE GENTIBVS AETERNAM / SVI NOMINIS MEMORIAM RELIQUERIT OBIIT SALV/TIS ANNO MDLIII AETATIS SVAE LIII MARIA/NVS FRATER PHILOSOPHVS ET MEDICVS P[OSVIT]

Il monumento, non considerato nello studio di CARRINGTON (1996), si trovava nella chiesa di San Michele e con ogni probabilità andò disperso nel 1808, quando l'edificio sacro fu in larga parte demolito (cfr. TOFFANIN 1988, pp. 135-136; MAIOLO 2001). Non è nota la foggia della tomba, ma TOMASINI (1649) e SALOMONI (1701) tramandano la presenza di una “figura marmorea”, e cioè di un busto lapideo. I due eruditi potevano leggere l'epitaffio nell'aula, al di sotto dell'organo.

Di Girolamo Stefanello si conserva al British Museum una medaglia fusa e dal verso non figurato, sulla quale è di recente tornato Philip ATTWOOD (2003, I, p. 238, cat. 445). Girolamo, sulla medaglia qualificato semplicemente come “patavinus”, è presentato come un uomo maturo e dalla lunga barba, mentre la toga ed il nicchio suggeriscono la sua appartenenza al mondo dei professionisti delle arti liberali. Il taglio geometrico della terminazione del profilo monetale ricorda quello di molti busti-ritratto padovani, esemplati sul modello, fortunatissimo in città, del Lazzaro Bonamico di Cattaneo (cfr. capitolo 1.3.2).

ATTWOOD (2003) lamenta la mancanza di informazioni su Stefanello. Al contrario, il suo nome ricorre con buona frequenza nelle fonti patavine: Girolamo insegnò filosofia per ben vent'anni nello Studio, esercitando anche la professione di medico, come ricordano l'epitaffio e gli elogi a lui riservati da SCARDONE (1559, p. 223) e da PORTENARI (1623, p. 253). Nato nel 1500, Girolamo figura nel 1529 come lettore di filosofia sofistica (RICCOBONI 1598, c. 25r). L'anno seguente passò alla cattedra di filosofia straordinaria in terzo luogo (FACCIOLATI 1757, II, p. 291), pervenendo al secondo luogo nel 1535 (TOMASINI 1654, p. 320) ed al primo nel 1543 (FACCIOLATI 1757, II, p. 283) o nel 1544 (TOMASINI 1654, p. 318). Le lievi discrepanze nella cronologia della carriera, ravvisabili fra le principali fonti a stampa sulla storia dello Studio, necessitano di un supplemento d'indagine presso l'Archivio storico dell'Università di Padova. A conferma della stima di cui Girolamo godeva in città, andrà ricordato che il suo nome compare nel 1540 fra i candidati a divenire precettore di Giulio della Rovere, come attesta una lettera di Cola Bruno, segretario di Pietro Bembo, a Ludovico Beccadelli (CIAN 1901, pp. 91-94, doc. V). Andrà poi ricordato che il medico nel 1550 era fra i presidenti

laici della Veneranda Arca di Sant'Antonio, come attestano i documenti relativi alle proposte di Tiziano Minio per il naufragato progetto delle cancellate bronzee della cappella del taumaturgo portoghese (ASPd, Notarile, Camillo Talamazzo, b. 4897, c. 22r-27r).

A commissionare il monumento in San Michele fu il fratello Mariano, lui pure lettore presso il *Gymnasium Patavinum*, ma sulla cattedra di medicina pratica straordinaria dal 1564 (RICCOBONI 1598, c. 50r; FACCIOLATI 1757, II, p. 352-352). Mariano, morto nel 1575, compare inoltre, nel 1553 e nel 1556, quale procuratore del collegio universitario Engleschi (VERONESE CESERACCIU 2001, p. 279). Siamo informati sul suo mecenatismo artistico da un documento sulla postazione cassinese di Padova, reso noto da MOSCHETTI (1909). Nel biennio 1561-1562, Mariano Stefanello fu coinvolto nei grandi lavori al tempio di Santa Giustina, favorendo la chiamata del giovane scultore Francesco de Surdis, definito suo “familiaris”. Grazie alla sua intercessione, al modesto artista vennero affidati lavori di notevole importanza, come i busti pseudo-antichi di Vitaliano (fig. 161) e di Opilione (fig. 162), ancora visibili nel coro, e soprattutto i sette sarcofagi destinati a contenere i corpi santi. Per questo episodio si rinvia al capitolo 3.3: basti qui ricordare che il programma iconografico delle arche, i cui rilievi solo in parte si conservano, fu elaborato proprio col consulto di Stefanello. Non sembra allora implausibile che la perduta tomba, eseguita in una data imprecisata dopo il 1554, fosse stata richiesta al giovane de Surdis, che al momento della morte di Girolamo Stefanello doveva contare diciott'anni (cfr. capitolo 3.3).

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 223; SCHRADER 1592, c. 27v; PORTENARI 1623, p. 253; TOMASINI 1649, p. 99, nr. 7; SALOMONI 1701, p. 154, nr. 7

9.5 Monumento di Ludovico Pasini

Già nella chiesa di San Giovanni di Verdara (epigrafe nel chiostro del noviziato in Sant'Antonio dal 1871)

ante 1557

Epigrafe: VIVIT ANIMA MEA CINERIS IN HAC VRNA IACENT / DONEC OSSA
CVTIS NERVI ET OCVLI REVIVISCA[NT] / INCORRVPTI DEVS
OMNIPOT[ENS] PER EZECH[IELEM] PROPH[ETAM] VII / LVDOV[ICVS]
PASINVS PHILOSPH[VS] ET MEDIC[VS] ACVTISS[IMVS] SIBI VIVENS /
CONSTITVIT VXOR VERO CVM FIL[IO] MOESTISSIMI / EXTVLERE OBIIT
OCTVAGES[IMO] ET ALTERO ANNO / MDLVII XI K[A]L[ENDIIS]
SEP[TEMBRIS] DIE D. H. N.

Il perduto monumento di Ludovico Pasini, la cui foggia non è nota, sorgeva nella chiesa di San Giovanni di Verdara, dove viene ricordato come “ornatissimo” ed “insigne” da SCARDEONE (1559), da TOMASINI (1649) e da SALOMONI (1701). Ciononostante, l'opera non fu tra quelle salvate e trasferite nel chiostro del noviziato di Sant'Antonio nella tarda primavera 1871 (SARTORI 1963, pp. 88-90, doc. VIII), quando il convento annesso alla soppressa chiesa d'origine, già dei canonici lateranensi, era diventato ospedale militare ormai da un lustro (GAROFALO 1987). Nel chiostro antoniano giunse la sola epigrafe, o forse una copia di essa, oggi murata poco distante del monumento di Lazzaro Bonamico (scheda 8.8), a sua volta traslato da San Giovanni di Verdara.

Di Ludovico Pasini, nato nel 1476, ci è pervenuta una memoria autobiografica, copiata da Giovanni de Lazara ed inserita nella miscellanea assemblata dall'erudito patavino fra Sette e Ottocento. Apprendiamo così che il futuro medico fu battezzato in San Daniele, alla presenza del filosofo Pietro da Monselice. Ludovico racconta di essere figlio di Amedeo da Lendinara, esiliato a Verona. Il ragazzo venne allora adottato dallo zio Ottonello Pasini, giurista e fratello di sua madre Agnese (*Pasini delli Servi a S. Uliana*, BCP, BP 149, III, c. 203r-v). Le fonti sulla storia dell'Università di Padova ci informano che, a partire dal 15 dicembre 1518, Pasini fu il primo ad occupare la cattedra di medicina pratica straordinaria in terzo luogo, alla riapertura dello Studio dopo la guerra della Lega di Cambray (FACCIOLATI 1757, II, p. 361). Nella memoria autobiografica, inoltre, Ludovico dice di essere stato nel 1528 medico di corte di Francesco Maria, primo duca urbinato. Per i suoi due testi pervenuti a stampa,

fra cui un trattato sulla peste che colpì Padova nel 1555, si rinvia a VEDOVA (1832-1836).

Quanto al legame con le arti, l'elogio di SCARDEONE (1559, pp. 224-225) attesta la passione per le anticaglie ed il possesso di una nutrita biblioteca. Più di recente, gli interessi collezionistici di Ludovico sono stati confermati dalla riscoperta degli appunti del portoghese Achille Stazio, a Padova nel biennio 1555-1557, che a casa di Pasini aveva potuto vedere un bronzetto ed alcuni minerali (FONTANA 2003, p. 312). La visita si colloca a ridosso della morte di Pasini, occorsa, secondo l'epigrafe, il 22 agosto 1557.

Il monumento in San Giovanni di Verdara, secondo quanto tramanda l'iscrizione, fu eretto dietro commissione dello stesso medico quando ancora era in vita. Appare interessante quanto annota TOMASINI (1649) in proposito, a quasi un secolo dalla scomparsa dell'ottantunenne Pasini: "statua adhuc apud suos heredes". Il monumento, pertanto, era pensato in funzione di un ritratto, che probabilmente non giunse mai a destinazione e rimase presso gli eredi, se ancora SALOMONI (1701) poteva riportare tale e quale la frase di Tomasini. Il caso appare affine a quello del più tardo monumento Speroni in duomo, il cui busto stazionò per un tempo imprecisato presso la collezione Conti prima di giungere, dopo il 1630, sull'edicola funeraria (fig. 267; cfr. scheda 8.37).

Bibliografia: SCARDEONE 1559, pp. 224-225; SCHRADER 1592, cc. 18v-19r; TOMASINI 1649, pp. 121-122, nr. 24; SALOMONI 1701, p. 181, nr. 26; VEDOVA 1832-1836, II, p. 63; ZARAMELLA 1996, pp. 286-287, 323-324, 695

9.6 Monumento di Francesco Frigimelica

Già nella chiesa di Sant'Agostino

1559

Epigrafe: (da SCARDEONE 1559) GEORGIVS FRIGIMELICA IACOB[I] PARENTI OPT[IMO] FRANC[ISCO] / MEDICO CLARISS[IMO] ANT[ONIO] ET PETROMARIAE FRATRIB[VS] / SIBI SVISQ[VE] OMNIB[VS] POS[VIT] ANN[O]

MD/LIX M[ENSIS] APR[ILIS]

(da DAL LEGNAME) FRANCISCVS FRIGIMELICA / JACOBI FILIVS / PHILOSPHVS AC MEDICVS SVA TEMPESTATE / CLARISSIMVS / PATAVII HONORATISS[IMO] STIPENDIO MEDICINAM / DIV PVBLICE PROFESSVS / ET A IVLIO III PONT[IFICI] ROMANO AD / VALETVDINIS OPEM ACCITVS DENIQ[VE] IN PATRIAM / REVERSVS OCTAVO ET SEXAGESIMO SVAE AET[ATIS] AN[NO] / NATVRAE CONCESSIT III ID[VS] MAII MDLVIII

Il filosofo e medico Francesco Frigimelica è ben noto agli studi sulla storia dell'Università di Padova. A nemmeno due anni dalla morte (13 maggio 1558, cfr. l'epigrafe), SCARDEONE (1559, pp. 225-226) gli dedicò un rapido elogio, ma la più preziosa tra le fonti antiche è l'orazione letta dallo scolaro Marcantonio MORIZIO (1558), in occasione dei funerali celebrati in Sant'Agostino il 15 maggio 1558. Possiamo inoltre beneficiare del profilo biografico di VON WILLE (1998) e dei recenti contributi di URBAN (1988) e di MARCON (2007).

Nato a Padova nel 1490, dottore *in artibus* dal 23 agosto 1516 (MARCON 2007, pp. 225-226, nota 16), Francesco intraprese la carriera accademica alla riapertura dello Studio dopo la guerra della Lega di Cambrai, insegnando filosofia morale dal 1518 (FACCIOLATI 1757, p. 313), filosofia sofistica in secondo luogo dall'anno seguente e filosofia straordinaria in terzo luogo dal 1522 (MARCON 2007, pp. 225-226, nota 16). Dopo aver ricevuto le insegne dottorali in medicina nel 1524 (URBAN 1988, pp. 80-81), Frigimelica passò ad insegnare medicina teorica straordinaria dal 1525, dietro esplicita richiesta degli studenti (MARCON 2007, pp. 225-226). Al biennio 1531-1532 risale la sua unica esperienza su una cattedra primaria, quella di medicina teorica ordinaria, in sostituzione di Matteo Corti (FACCIOLATI 1757, p. 342). A quel tempo data uno dei suoi numerosi consulti, quello per il vescovo polacco Tomicki, attestato dalle lettere rese note da URBAN (1998, p. 78). Dall'orazione di MORIZIO (1558) sappiamo poi che delle cure di Frigimelica si giovarono, fra gli altri, anche il vescovo di Trento Bernardo Clesio, morto nel 1539, il suo successore Cristoforo Madruzzo e papa Paolo III. Trasferito all'insegnamento di medicina teorica ordinaria nel 1532 (RICCOBONI 1598, c. 21r), Frigimelica giunse infine sulla

seconda cattedra di medicina pratica nel 1535 (FACCIOLATI 1757, p. 348).

Francesco abbandonò l'insegnamento nel 1546 per dedicarsi alla professione medica (VEDOVA 1832-1836, I, 427). In questo quadro, particolare importanza assume il viaggio a Roma del 1555, quando fu al capezzale di papa Giulio III. Morto il pontefice, Frigimelica si trattenne in città per prestare servizio durante il conclave dello stesso anno, da cui uscì papa Marcello Cervini (MORIZIO 1558). Tornato in patria, continuò ad operare come medico, morendo, secondo l'epigrafe, il 13 maggio 1558. In ossequio alle disposizioni testamentarie, dettate all'alba della partenza per Roma, Francesco venne tumulato nella tomba di famiglia in Sant'Agostino: più precisamente, fu proprio il suo testamento a determinare la costruzione di "una capella [...] cum altare et sepulcro", dove andavano poste anche le ossa del padre Jacopo e del fratello già morto, Antonio (ASPd, Notarile, b. 5005, cc. 396r-397v, *speciatim* 396r).

Dall'epitaffio si evince che fu Giorgio, fratello di Francesco, ad occuparsi di allestire la memoria, ultimata nel 1559. Una prima iscrizione, che SCHRADER (1592, c. 19r) riportava per errore anche nella chiesa di San Giovanni di Verdara, segnalava la sepoltura ottenuta da Giorgio per sé e per i fratelli. Poco distante, sopra la porta occidentale della chiesa (TOMASINI 1630; SALOMONI 1701), sorse invece il monumento di Francesco. L'epitaffio si deve al domenicano Desiderio DAL LEGNAME ed era murato sotto alla nicchia destinata ad accogliere il busto. Poiché il ritratto già mancava all'epoca di TOMASINI (1649), sembra che la scultura non sia mai giunta in chiesa, o che sia stata rimossa molto presto.

Diventa allora prezioso un documento del 1568, citato in nota da Erice RIGONI e non ancora esaminato (1936-1937] ed. 1970, p. 307, nota 3; ASPd, Notarile, Bernardino Burletti, b. 3799, c. 193r). L'8 agosto 1568, Agostino Zoppo si accordò con Giacomo di Pietro Maria e con Elena, rispettivamente nipote *ex fratre* e vedova di Giorgio Frigimelica, per il pagamento di un busto in bronzo del medico Francesco. Giorgio, a quel tempo già defunto, è espressamente citato nell'atto come committente della scultura. Possiamo allora immaginare che il busto sia quello destinato al monumento in Sant'Agostino, tanto più che nel rogito si vieta espressamente ai due nobili di "innalzare" la scultura ("statuam [...] allevare non possint") fino alla piena soluzione del debito

contratto dal loro parente. Si rinvia alla scheda 10.12 per la proposta di identificare l'effigie in un busto della National Gallery di Washington (fig. 125), sulla base del confronto fra il bronzo americano e l'incisione che ritrae Francesco Frigimelica negli *Elogia* di TOMASINI (1630).

La scelta di affidare il ritratto allo Zoppo, lo scultore prediletto dell'antiquario Alessandro Maggi, non sembra casuale: l'amicizia fra il mecenate patavino e Francesco Frigimelica è attestata dai documenti. Entro il 1545, Alessandro donò al medico una fontanella di marmo, coinvolgendo il patrizio Girolamo Lion ed il medaglista Giovanni da Cavino (ASPd, Notarile, b. 827, c. 210r; SARTORI 1964, pp. 194-195, doc. VIII; ID. 1976, p. 236-237; BODON 2005, p. 127). Una "testa" bronzea del medico, forse la stessa citata nell'accordo del 1568 con gli eredi di Giorgio Frigimelica, si trovava ancora nel 1572 nella bottega dello Zoppo, dove fu inventariata fra i beni del defunto scultore (ASPd, notarile, b. 4067, cc. 211v-212v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 305-306; BODON 2005, pp. 146-147). Sembra quindi che i Frigimelica non abbiano mai saldato il loro debito, tanto più che la nicchia in Sant'Agostino è descritta come vuota da tutte le fonti antiche (TOMASINI 1649; SALOMONI 1701; FERRETTO²). Il monumento, del quale non mi è nota la foggia, andò invece disperso dopo la soppressione della postazione domenicana di Padova nel 1806, con la conseguente demolizione della chiesa nel 1819 (cfr. MEROTTO GHEDINI 1995).

Documenti: ASPd, Notarile, b. 5005, cc. 396r-397v, *speciatim* 396; ASPd, Notarile, Bernardino Burletti, b. 3799, c. 193r

Bibliografia: SCARDEONE 1559, p. 226; DAL LEGNAME, c. 21r-v; SCHRADER 1592, cc. 16r, 19r; TOMASINI 1630, pp. 52-53; ID. 1649, pp. 47-48, nrr. 105, 107; SALOMONI 1701, p. 75, nrr. 186-187; FERRETTO², II, cc. 158-159; VEDOVA 1832-1836, I, p. 430; VON WILLE 1998

9.7 Monumento di Gioacchino Bellingeri

Già nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (Eremitani)

1569

Epigrafe: (da TOMASINI 1649) IOACHINO BELLENGHERIO ALEX[ANDRI] F[ILIO] PAT[AVINO] PONT[IFICI] CAES[AREI][QVE] IVR[IS] CORONA INSIGNITO IN CAVSIS VERO FORENS[IS] TVENDIS NVLLI SECVNDO SIMVLACRVM HOC AENEVM AD VIVAM EFFIGIEM DVCTVM VT ILLIVS MEMORIA POSTERIS ASSERVETVR FRANCISCA ET ANTONIA SOR[ORES] FRATRI BENEM[ERENTES] VNA CVM MONVMENTO FAC[ERE] CVR[ARVNT] MDLXIX // (sulla lastra tombale) IOACHINO BELLENGHERIO CIV[ILI] PONT[IFICI]Q[VE] IVRIS PERITISS[IMO] IN FORENSIBVS AGENDIS CAVSIS SVMMA CVM GLORIA VERSATO FRANCISCA ET ANTONIA SOROR[ES] MOESTISS[IMAE] H[OC] M[ONVMENTVM] F[IERI] C[VRARVNT] VIXIT ANNOS LXV OBIIT ANNO MDLXVIII III NON BRVM

Tralasciato dalle guide di Padova, il monumento viene registrato nelle sillogi epigrafiche di TOMASINI (1649) e di SALOMONI (1701). Il primo erudito si limita a segnalare la presenza di un busto in bronzo; il secondo precisa che l'epitaffio era inciso entro una "tabella elegante" e che la lastra tombale, incassata nel pavimento dell'edificio sacro, era fatta di "nobile marmo". Non è possibile per ora precisare l'anno di dispersione dell'opera, né localizzare il punto esatto in cui la memoria si trovava all'interno della chiesa degli Eremitani. Sono comunque interessanti i dubbi espressi da SALOMONI (1701) in merito all'estrazione sociale di Gioacchino Bellingeri, la cui nobiltà gli pareva incerta, a meno che il giurista non discendesse dalla famiglia che a metà Quattrocento vantava un sepolcro nella chiesa di Teolo in Piano, a sud-ovest di Padova (Id. 1696, p. 184, nr. 26).

Da un esame degli *Acta Graduum* risulta infatti che Bellingeri, nato nel 1503, fosse uno dei cinque scolari poveri che la vigilia del Natale 1529, di fronte al collegio dei giuristi presieduto da Pietro Conti, ottennero "gratis" l'ammissione all'esame tentativo, senza cioè il pagamento della tassa prevista. Bellingeri superò la prova preliminare il 7 aprile 1530 ed il 12 aprile ottenne le insegne dottorali in diritto civile, alla presenza dei promotori Mariano Soncino, Marco Mantova Benavides, Francesco Brunelli e Francesco Dottori (*Acta Graduum*, II,

p. 158, nr. 1606, pp. 159, nr. 1608, 160-161, nr. 1612). Secondo quanto riporta PORTENARI (1623, p. 288), Gioacchino fu quindi incluso nella matricola dei dottori legisti nel 1536.

Assai scarse sono le informazioni sulla sua biografia. In ogni modo, la professione di avvocato e di procuratore legale lo mise in contatto anche con gli ambienti artistici. Nel 1538, Bellingeri compare infatti come tutore dei fratelli minori di Vincenzo Pellegrini, effigiato, al pari del fratello Giambattista, in uno dei primi busti di Alessandro Vittoria (per una proposta di identificazione della scultura cfr. MANCINI 1995, pp. 145-147 ed i giusti dubbi espressi in merito da MARTIN T. 1998, p. 153, cat. 53). I Pellegrini nel 1565 faranno affrescare a Federico Zuccari la perduta villa di San Siro presso Bagnoli e chiamarono a lavorare in quei saloni, probabilmente già nel quinto decennio del secolo, Andrea Schiavone, Lambert Sustris e Gualtiero dell'Arzere (MANCINI 1991, p. 176). Nel 1542 incontriamo Bellingeri al fianco di un altro Pellegrini, questa volta Ventura, come arbitro nella causa che contrapponeva proprio il pittore Gualtiero al collega Bartolomeo di Guido. Oggetto del contendere erano gli accordi pattuiti fra i due artisti, associatisi per decorare le residenze padovane di Andrea di Francesco Bragadin in Sant'Agostino e di Marco Mantova Benavides agli Eremitani (SARTORI 1989, p. 114, nr. 15). A proposito del rapporto con gli scultori -e quindi, almeno indirettamente, in merito alla presenza del perduto busto in bronzo nella chiesa Eremitani, eseguito secondo l'epigrafe "ad vivam effigiem"-, vale la pena di ricordare che Vincenzo Grandi nel 1541 siglò una procura in favore del nipote Gian Girolamo nell'abitazione di Bellingeri, sita borgo della Paglia (SARTORI 1988, p. 203). In questo modo, il più giovane dei due Grandi poteva agire anche a nome dello zio nella causa che riguardava il ritardo nella consegna della cantoria per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento.

Il perduto monumento Bellingeri fu commissionato dalle due sorelle dell'avvocato e non è banale nell'epitaffio l'esplicito richiamo al soprastante busto, come oggetto destinato a consegnare ai posteri le sembianze del defunto: è un *topos* che trova i precedenti più prossimi, nella Padova di metà Cinquecento, nelle epigrafi di Pietro Bembo e dell'ammiraglio Contarini al Santo (schede 8.6, 8.9). L'iscrizione ci permette inoltre di datare la memoria al 1569, a

un anno dalla morte del sessantacinquenne giurisperito.

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 174, nr. 136; SALOMONI 1701, p. 237, nrr. 128-129

9.8 Monumento di Matteo Macigni

Già nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (Eremitani)

post 1582

Epigrafe: (da TOMASINI 1549): MATTHAEI MACIGNI ROBERTI F[ILII] ART[IBVS] DOCT[ORIS] OSSA HIC SITA SVNT FLORENTIA ORIVNDVS VENETIIS ORTVS EST PATAVII OBIIT PRIDIE CAL[ENDAS] SEPTEMB[RIS] [*recte*: OCTOBRIS?] ANNO D[OMI]NI MDLXXXII

La presenza di un busto sul perduto monumento è attestata dalle sillogi epigrafiche di TOMASINI (1649) e di SALOMONI (1701), che ancora potevano leggere l'epitaffio "sub statua". Le guide patavine del Sette e dell'Ottocento tralasciano tuttavia di menzionare la scultura. Non è per ora possibile precisarne la collocazione all'interno della chiesa degli Eremitani, né è documentata la data della sua dispersione. I due eruditi citano in ogni modo la memoria subito prima di una lunga serie di sepolcri tedeschi, belgi e olandesi, lasciando supporre che Matteo Macigni fosse tumulato non lontano dalla tomba della Nazione Germanica giurista, innalzata nel 1552-1553 nel braccio destro del transetto (cfr. WEIGLE 1963). Mancano infine testimonianze che descrivano la foggia del monumento, che si trovava comunque "in pariete".

Per contro, disponiamo di un buon numero di informazioni sul dedicatario, un personaggio non marginale della Padova del pieno Cinquecento. Nato a Venezia da una famiglia d'origine fiorentina, Matteo Macigni trascorse gran parte della propria vita nella città universitaria. Qui, il 13 agosto 1539, aveva ottenuto le insegne dottorali in arti -malgrado le riserve del padre, che lo avrebbe voluto giurista (cfr. PIOVAN 1999, pp. 147-150)-, dalle mani di Sperone Speroni ed alla presenza di Bernardino Tomitano (*Acta graduum* 1501-1550, IV,

pp. 47-48, nr. 2616): entrambi i professori divennero poi sodali del giovane, che prima ancora di laurearsi aveva cominciato ad insegnare privatamente. Lo sappiamo da una missiva del segretario di Pietro Bembo, Cola Bruno, che nel 1540 raccomandava Macigni come possibile precettore di Giulio della Rovere (CIAN 1901, pp. 91-94, doc. V). Subito dopo la laurea, troviamo Matteo fra i membri della massima istituzione culturale privata di quegli anni, l'Accademia degli Infiammati (VIANELLO 1988, pp. 67-68). Il legame coi suoi membri anche dopo lo scioglimento dell'accolta è attestato dalle dediche a Macigni del XXVIII libro degli *Hieroglyphica* di Pierio VALERIANO (1556) e de *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro (1569), da leggere, quest'ultima, sullo sfondo dell'interesse di Macigni per le scienze matematiche. Ma, soprattutto, subito dopo la chiusura dell'Accademia, Bernardino Tomitano inserì Matteo nei *Ragionamenti della lingua toscana*, editi nel 1545 (cfr. almeno GIRARDI 1995, p. 231 e *passim*). Macigni vi è chiamato a condurre, nel quarto libro, la dissertazione sulle burle, citando quale ideatore di beffe ai danni degli amici pittori lo scultore Tiziano Minio, protetto di Alvise Cornaro e quindi ben noto agli Infiammati (TOMITANO 1545, pp. 394-395). Quanto all'interesse di Macigni per le arti, va detto che la sua biblioteca, della quale diremo più oltre, includeva una preziosa edizione miniata della *Historia Naturalis* di Plinio, oggi nella Biblioteca del Seminario (MARIANI CANOVA 1997, p. 171). Ancora più interessante, poi, è il possesso del taccuino di disegni di Marco Zoppo oggi al British Museum di Londra, che sul verso della carta 26, in quella che un tempo era la prima pagina, reca l'iscrizione "Macigni" (cfr. almeno RUMHER 1966, pp. 77-81).

Appena conclusa la stagione degli Infiammati, il filosofo fu condotto a leggere la *Fisica* di Aristotele per il triennio 1543-1546 nello Studio di Salerno, che alla metà del Cinquecento attirò diversi dotti di stanza a Padova (PIOVAN 1999). Dopo questa esperienza sono documentati i contatti col cugino Bernardino Trevisan, che amministrò il patrimonio di Macigni durante il lungo soggiorno romano, dal 1547 al 1558 circa, e che di lui si prese cura dopo che fu colpito da un colpo apoplettico (*Ibid.*, p. 146, nota 7). Troviamo nondimeno Macigni in veste di cofondatore dell'Accademia degli Animosi assieme ad altri tre illustri ex-Infiammati, e cioè Speroni, Tomitano ed Alessandro Piccolomini. L'istituzione si

radunò nella casa patavina dell'abate Quarenghi dal 1573 al 1576 e a darcene notizia è il suo primo principe, Antonio RICCOBONI (1598, c. 108r-109r; cfr. ora almeno MOTTA 1997, pp. 13-33).

È già noto il testamento di Macigni, che ha interessato gli studiosi soprattutto per il lascito della biblioteca a Bernardino Trevisan (ASPd, Notarile, b. 1959, c. 664r-v, 713r-715v; cfr. ora ZEN BENETTI 2004). Poiché il rogito mi risulta siglato nella casa di Paolo Foscari, poco distante dal tempio degli Eremitani, solamente il 2 settembre 1582, andrà forse posticipata la data di morte riportata sull'epitaffio ("pridie kalendas septembris", e cioè 31 agosto), che sembra frutto di un refuso.

Bibliografia: TOMASINI 1649, p. 166, nr. 100; SALOMONI 1701, p. 248, nr. 198; FAVARO [1914] ed. 1983, III, pp. 78-79; PIOVAN 1999, p. 147, nota 10

9.9 Monumento di Girolamo Quaini

Già nella chiesa di Santa Maria dei Servi
post 1582

Epigrafe: da GIANI-GARBI 1719-1725, II (1721)

F[RATRI] HIERONYMO QVAINO PAT[AVINO] ORD[INIS] SER[VORUM]
PHILOSOPHICI LITERIS GRAECE ET LATINE ERVDITO MIRAE FACUNDIAE
CONCIONATORI SACRAE SCRIPT[VRAE] IN PVB[LICO] PATRIO GYMNASIO
PROFESSORI MVLTI IISQ[VE] HONORIFICE PIEQ[VE] IN SVA RELIG[IONE]
OBITIS MVNERIBVS HIC QVIESCENTI P[ATRES] PATAVINI BENEMERENTI
P[ONERE] C[VRARVNT] OBIIT AN[NO] D[OMINI] MDLXXXII DIE XXI [recte:
XXXI?] IAN[VARII] AET[ATIS] SVAE LVIII

I dati essenziali sulla biografia del servita Girolamo Quaini si desumono dalle cronache del suo ordine, dalle fonti sulla storia dello Studio e dalla prosopografia patavina. Ancora vivente, Quaini fu inserito da SCARDEONE (1559, p. 157) nelle pagine dedicate ai grandi teologi di Padova, esaltandone le doti di

predicatore. L'elogio, giocato sulla metafora dei sermoni di Quaini come fiume in piena e sulla sete degli auditori, mai sazi di ascoltarne le parole, venne subito recepito dalla letteratura servita, a partire dalla *Cronaca* del fiorentino Michele POCCIANTI (1567, pp. 318-319). Quaini fu apprezzato anche come oratore, tanto che il confratello Arcangelo Giani poteva contare all'incirca cinquanta suoi elogi funebri o in onore di dottori dello Studio (GIANI-GARBI [1618-1622] ed. 1719-1725, II (1721), p. 271) Per una panoramica sugli scritti di Quaini pervenuti a stampa, si rinvia a BRANCHESI (1971-1972, II, pp. 197-199). Il servita, infine, è celebre anche per aver letto pubblicamente nello Studio, occupando la cattedra di Sacra Scrittura per gli undici anni finali della sua vita.

Non conosciamo l'anno in cui Girolamo entrò nell'ordine dei Servi. Nato a Padova fra 1523 e 1524, Quaini si sarebbe addottorato in teologia il 18 febbraio 1552, nel locale ateneo. Il suo nome, tuttavia, latita dagli *Acta graduum* e l'informazione si desume dal profilo biografico di ROSCHINI (1976, II, p. 201), che cita i registri del priore generale Giacomo Tavanti (1576-1582). Nello stesso 1552, comunque, secondo quanto riporta FACCIO LATI (1757, p. 268), Girolamo venne accolto nel collegio dei teologi patavini. Nel 1560 sfiorò quindi la nomina a procuratore generale dell'ordine, vedendosi preferito Feliciano Capitone da Narni (GIANI-GARBI [1618-1622] ed. 1719-1725, II (1721), p. 195). Quattro anni più tardi fu nondimeno eletto provinciale della Marca Trevigiana (*Ibid.*, pp. 202-203).

Quanto all'insegnamento, PORTENARI (1623) scrisse che Quaini "interpretò la Sacra Scrittura nelle scuole pubbliche di Padova dall'anno 1560 all'anno 1582". Girolamo avrebbe insegnato anche nella postazione servita bolognese, secondo ROSCHINI (1976, II, p. 201), che rinvia ai registri dei priori generali Migliovacca (1560-1564) e Tavanti (1576-1582). Sappiamo invece da RICCOBONI (1598) e FACCIO LATI (1767) che nel 1571 Quaini subentrò al domenicano Girolamo Vielmi sulla cattedra padovana di Sacra Scrittura, introdotta solo vent'anni prima (POPPI 1981, pp. 13-14). Nel 1567, Quaini aveva già tenuto presso l'Università una lezione sugli Atti degli Apostoli, poi data alle stampe, al pari delle sue letture sul Paradiso Terrestre (GIANI-GARBI [1618-1622] ed. 1719-1725, II (1721), p. 214; BRANCHESI 1971-1972, II, pp. 197-199). Il 15 maggio

1578, Girolamo promosse il dottorato del suo correligioso Paolo Sarpi, alla presenza dell'inquisitore francescano Massimiano Beniami da Crema e del canonico patavino Camillo Borromeo (*Acta graduum* 1566-1600, III, pp. 834-835, nr. 1249). La morte di Quaini va fissata al 31 gennaio 1582, secondo quanto riporta il confratello Giani, che getta dubbi sul giorno "XXI" riportato sull'epitaffio un tempo nella chiesa dei Servi (GIANI-GARBI [1618-1622] ed. 1719-1725). Sulla cattedra universitaria gli subentrò il fiorentino Alfonso Soto (RICCOBONI 1598, c. 67r-v).

Il monumento funerario, da considerarsi posteriore al 1582, fu innalzato dai correligiosi. La sua ubicazione sulla parete orientale della chiesa, al di sopra della porta della sacrestia ed al fianco del monumento bronzeo dei due giuristi de Castro (per il quale cfr. ora CALLOVI 2012, pp. 178-186), è attestata per la prima volta da TOMASINI (1649). La memoria prevedeva un busto "marmoreo", ricordato da PORTENARI (1623), dallo stesso TOMASINI (1649), da SALOMONI (1701) e, infine, da MOSCHINI (1817). Dalla *Guida* moschiniana viene anche il solo, e purtroppo vago, accenno alla foggia del sepolcro: si trattava di un "piccolo deposito di egual forma" rispetto al monumento Dotto, murato sulla medesima parete nel 1549 (scheda 9.2), al capo opposto del bronzo de Castro. I serviti intesero quindi commemorare il maestro con una tomba esemplata su quella dell'altro importante teologo del convento. La scomparsa del monumento, posteriore al 1817, cade prima del 1929: una ripresa fotografica, in cui è ancora visibile il controsoffitto rimosso entro quell'anno (cfr. DONADELLO 2012, p. 327, fig. 2), mostra lo spazio sopra la porta della sacrestia occupato dal solo bronzo de Castro.

Bibliografia: GIANI-GARBI [1618-1622] ed. 1719-1725, II (1721), pp. 271-272; PORTENARI 1623, p. 461; ROSSATO, c. 100v; TOMASINI 1649, p. 333, nr. 2; SALOMONI 1701, p. 469, nr. 21; ROSSETTI 1780, 267; MOSCHINI 1817, pp. 159-160; BARZON 1926, p. 23; SIRACUSANO 2012, p. 190

9.10 Monumento di Bernardino Petrella

Già Padova, chiesa di San Lorenzo

post 1595

Epigrafe: (da TOMASINI 1649) D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / BERNARDINI
PETRELLAE EX VRBE BVRGO SANCTI SEPVLCRI QVI FVIT LOGICVS
PRIMAE CATHEDRAE IN PATAVINO GYMNASIO ANN[OS] VNUM ET
TRIGINTA HIC SITA SVNT OSSA VIXIT ANN[OS] LXVI OBIT ANN[O] MDXCV

L'epitaffio del filosofo Bernardino Petrella è uno dei primi trascritti da TOMASINI (1649) e SALOMONI (1701) all'interno della perduta chiesa di San Lorenzo. I due eruditi segnalano la presenza di un “vultus marmoreus”, ma le più tarde guide della città di Padova tralasciano di menzionare la scultura. La letteratura del XVIII secolo si soffermerà infatti, in San Lorenzo, sull'epigrafe dell'erudito Pignoria, morto nel 1631 (ROSSETTI 1780, p. 231), oppure, per ovvie ragioni, sui più celebri sarcofagi su colonne: quello primo-trecentesco di Lovato Lovati e quello di Antenore, promosso dallo stesso Lovati ed un tempo all'esterno dell'edificio sacro, verso il ponte sul canale oggi interrato (cfr. almeno TRAPP [1992] ed. 2003; BODON 2007). Sono questi ultimi, non a caso, gli unici due sepolcri scampati alla riduzione della chiesa ad uso privato, dopo la soppressione nel 1808, ed alla demolizione dell'edificio, nel 1937 (FABRIS 1937). Si trovano ora nella piazza che porta il nome dell'eroe greco, aperta nell'area già occupata dal tempio.

Non è stato possibile reperire documenti sulla commissione del disperso monumento Petrella, presumibilmente di proporzioni assai modeste e databile a dopo il 1595, anno di morte del filosofo. Bernardino nacque a Borgo San Sepolcro nel 1529, ma la sua formazione e la sua docenza pubblica si svolsero a Padova. Allievo di Francesco Piccolomini, Petrella ebbe una lunga carriera accademica, registrata dalle principali fonti a stampa sulla storia dello Studio patavino. Dopo aver ottenuto la cattedra di logica in secondo luogo nel 1563 (TOMASINI 1654, p. 333; FACCIOLATI 1757, II, p. 303), il toscano passò quattro anni

più tardi sulla seconda cattedra di filosofia straordinaria (RICCOBONI 1598, c. 51v; TOMASINI 1654, p. 333; FACCIO LATI 1757, II, p. 289). Al 1569 data invece la condotta della prima scuola di logica, incarico che Petrella tenne per i ventisei anni a venire, fino alla morte.

Nel 1563, Petrella è ricordato nei versi di Giacomo Belamio, che rappresentano una sorta di catalogo degli uomini illustri presenti a quel tempo nel Ginnasio (VERONESE CESERACCIU 2000, p. 153-154). Il professore fu a sua volta poeta dilettante, tanto che prese parte, nel 1568, alla sezione latina del *Tempio* in onore di Geronima Colonna d'Aragona (BIANCO 2001, p. 178). La raccolta poetica vide attivi anche artisti-poeti come Danese Cattaneo e Giovanni Battista Maganza. Il biturgense è tuttavia ben più famoso per la sua polemica contro gli aristotelici Ascanio Persio (LOHR 1979, p. 577) e Giacomo Zabarella. Registrata già dalle fonti sullo Studio (FACCIO LATI 1757, II, p. 296-297), la controversia è stata esaminata per la prima volta negli studi moderni da RAGNISCO (1885-1886). L'insofferenza verso alcuni elementi della logica aristotelica da parte di Petrella e del suo maestro Piccolomini, entrambi toscani, dovettero trovare nuova linfa grazie all'approdo in città del conterraneo Galileo Galilei, ingaggiato dallo Studio nel 1592 (cfr. almeno SCHMITT 1969, p. 128). Si rinvia a LOHR (1979, pp. 578-579) per l'elenco degli scritti di Petrella pervenuti a stampa.

Bibliografia: ROSSATO, c. 101v; TOMASINI 1649, p. 215, nr. 10; SALOMONI 1701, p. 315, nr. 14

9.11 Monumento di Bartolomeo Selvatico

Già in duomo

post 1603

Epigrafe: BARTH[OLOMEO] SILVATICO PATRICIO PAT[AVINO] V[IRO]
C[LARISSIMO] / IN PATRIO GYMNASIO PER L'ANNOS PRIMARIO
V[TRIVSQUE] I[VRIS] / INTEPRETI REIP[UBLICAE] VEN[ETAE] CONSVLTORI
IN MAGNIS / AD CAESAREM ATQ[UE] ALIOS PRINCEPS LEGATIONIB[VS] /

PRAECLARAM EX EO MVNERE GLORIAM ADEPTO / OB SINGVLARES
DOCTRINAE FIDEI PRVDENTIAE / LAVDES AMPLISS[IMAE] S[VAE]
C[AESAREAE] EQVESTIB[VS] ORNAMENTI / DONISQ[VE] INSIGNITO
RELIGIONE IN DEVM / BENEFICENTIA IN OMNES LONGE CONSPICVO /
POST LXX ANNORVM AETATEM PRINCIPI PATRIAE / ACADEMIAE BONIS
OMNIB[VS] IMMATVRE OBLATO / HIER[ONIMVS] SIL[VATICVS] EQ[VES]
FRAT[ER] ET FILII IV LIBERALI PATRIS / EDVCATIONE PERHONESTIS
AVCTI TITVLIS P[OSVERVNT] / OBIIT ANNO MDCIII XII KAL[ENDIIS]
OCT[OBRIS]

Il nobile Bartolomeo Selvatico fu uno dei più stimati giuristi nella Padova del secondo Cinquecento, lodato già nell'epitaffio per i suoi cinquant'anni di insegnamento nello Studio cittadino. Per ricostruirne la carriera sarà sufficiente, in questa sede, attenersi ai più antichi profili biografici a lui dedicati, specie quello di RICCOBONI (1598, cc. 40r-43v), stilato quando il nobile era ancora in vita. Le sue pagine, al pari di quelle di TOMASINI (1630 pp. 209-214), sono preziose anche in relazione alle notizie sui quattro figli di Bartolomeo e su suo fratello Girolamo, i committenti del perduto monumento.

Nato nel 1533, Bartolomeo Selvatico cominciò la sua carriera accademica sulla seconda cattedra di istituzioni di diritto civile dal 1555 al 1559, sospendendo poi l'insegnamento per dedicarsi, assieme ai fratelli, alla bonifica delle proprietà terriere nei pressi di Battaglia Terme (*Ibid.*, c. 40r), sulle quali torneremo in chiusura. Ritroviamo Bartolomeo come docente della medesima materia, questa volta in primo luogo, dalla fine del 1561 fino al 1563, quando passò ad insegnare *criminalium* (FACCIOLATI 1757, p. 179). Definitivo fu l'approdo sulla cattedra di diritto canonico nel 1575, dove sedette fino alla morte. Grazie a questa condotta, Bartolomeo giunse a percepire, dal 1593, la retribuzione di 600 fiorini l'anno (PANCIOLOLLI [1637] ed. 1721, pp. 311-312). L'insegnamento si interruppe per gli incarichi di consultore della Serenissima, svolgendo, fra le altre cose, una missione diplomatica presso Rodolfo II nel 1582. Al suo rientro, Selvatico fu premiato per il buon servizio col titolo di cavaliere, conferitogli dal senato veneto nel 1583 (TOMASINI 1654, p. 240). Settantenne, Bartolomeo morì a

Padova il 20 settembre 1603 (cfr. l'epigrafe).

TOMASINI (1649) vedeva il monumento nella cattedrale di Padova, “in pariete ad dexteram altaris Sancti Hieronymi”. La memoria includeva un busto, espressamente indicato come marmoreo a partire da DE' ROSSI. Sopravvive oggi soltanto l'epigrafe, incisa su una lastra in pietra di paragone che misura 54,5 per 92 centimetri, murata appunto sulla parete alla destra di chi guarda l'altare di San Girolamo, nella seconda cappella di sinistra. Il contesto architettonico, tuttavia, è radicalmente mutato: nell'ambito della ricostruzione della cattedrale patavina, compiuta entro il 25 agosto 1754, furono abbattute le antiche cappelle laterali (BELLINATI 1977, p. 50). Con buone probabilità, il monumento andò disperso in quella circostanza.

I Selvatico avevano ottenuto una sepoltura all'interno del duomo con la delibera capitolare del 22 settembre 1582 (ACP, Acta capitularia, b. 23, c. 179r). La supplica per la perduta memoria di Bartolomeo data invece al primo ottobre 1603, quando il nobile, morto da dieci giorni, era già inumato nella tomba di famiglia. A farsi carico della richiesta fu Alvise, arcidiacono della cattedrale e dottore *in utroque*. Il capitolo accolse con favore la supplica e diede piena facoltà ai Selvatico di “elegersi in questa chiesa quel luogo che loro più piacerà” (ACP, Acta Capitularia, bb. 30-31, cc. 257v-258r). Si optò per un settore dell'edificio già connotato dal sepolcro del casato e dalla memoria, pressoché contemporanea, del militare Pietro, un altro figlio di Bartolomeo morto ventiquattrenne (cfr. TOMASINI 1649, pp. 13-14, nrr. 60, 62). La tomba familiare si trovava di fronte all'altare dei Selvatico, a proposito del quale è preziosa una terza supplica presentata ai canonici patavini. Il 17 dicembre 1614, Girolamo, il già citato fratello del defunto, chiese di poter rinnovare l'altare, sostituendo la pala di San Lorenzo con un nuovo dipinto, che raffigurasse il suo santo eponimo. Contestualmente, il nobile ricordava che il capitolo s'era già mostrato ben disposto verso i Selvatico in altre tre circostanze: permettendo a Bartolomeo di costruire “una memoria” per il figlio Pietro; acconsentendo ad Alvise “di trasferire l'ossa de tutti li suoi antenati nella sepoltura posta avanti all'altare”; dando infine modo ai Selvatico “di eriger statua et apitaffio” di Bartolomeo (ACP, Acta capitularia, b. 35, c. 190v). Il perduto monumento era

dunque già in piedi nel 1614.

La pala di San Girolamo, ricordata anche da RIDOLFI (1648, p. 243), è quella ancora visibile e firmata da un giovane Pietro Damini (fig. 319), agli albori della sua carriera patavina. Abitualmente datata “entro il 1612” (FANTELLI in PADOVA 1993, p. 104, cat. 10), l'opera non può invece precedere la citata supplica del 1614. Troviamo raffigurato *in abisso* un nobile in preghiera: la critica lo identifica alternativamente nel committente Girolamo (BENUCCI-RIZZI 2006, p. 337, cat. 1) o nel suo defunto fratello Bartolomeo (FANTELLI in PADOVA 1993, p. 104, cat. 10). La tipologia del ritratto *in abisso* mi sembra però da ricondurre al donatore, tanto più che l'onorificenza portata al collo coincide con la nomina di Girolamo a cavaliere di San Marco. Il titolo, conferito dal doge Marino Grimani, premiava il nobile per le ambascerie venete svolte ad Urbino, a Costantinopoli, in Spagna, a Mantova, a Firenze ed a Roma, mentre negli anni precedenti Girolamo aveva prestato servizio a Roma ed in Francia presso il cardinale Ippolito d'Este (cfr. RICCOBONI 1598, c. 41r).

Quanto alle effigi superstiti del nostro Bartolomeo, l'unica immagine sicura è l'incisione (fig. 318) tirata per gli *Illustrium virorum elogium* di TOMASINI (1630, p. 209). Luisa ATTARDI (1989) ha proposto di identificare in un dipinto della National Gallery di Londra il ritratto di Bartolomeo Selvatico eseguito dal Porcia e menzionato da RIDOLFI (1648, p. 255). L'opera si presta in effetti ad un confronto coi dipinti sicuri di questo artista, mentre il *sitter* somiglia molto all'uomo dell'incisione del 1630.

Non ci si può esimere, in riferimento alla committenza artistica dei Selvatico, dal menzionare la villa di Battaglia Terme, ora Selvatico-Sartori, fatta erigere a partire dal 1593 proprio dal nostro Bartolomeo (cfr. MANCINI 2005¹). Nel secolo successivo fu uno dei suoi figli, il medico Benedetto (cfr. RIPPA BONATI 2005), fra i massimi mecenati della Padova di primo Seicento, a promuoverne gli ampliamenti, coordinati da Lorenzo Bedogni da Reggio. L'architettura fu impreziosita da statue di Girolamo Albanese (DE VINCENTI 2005, pp. 19-22) e da dipinti, fra gli altri, di Padovanino, di Pietro Liberi e, soprattutto, di Luca Ferrari da Reggio (cfr. MANCINI 2005¹; CESCHI LAVAGETTO in *Affreschi* 2009, pp. 72-80, cat. 7). Lo stesso Benedetto fu committente, alla metà Seicento, di Giuseppe Sardi

e di Francesco Cavrioli per l'altare della Deposizione nella basilica del Santo (BRESCIANI ALVAREZ 1964). Per completare il quadro dei figli di Bartolomeo, va ricordato il giurista Giovanni Battista, che nel 1629 fu commemorato da una memoria in Sant'Antonio (LORENZONI 1984, p. 221; SEMENZATO 1984, p. 176).

Documenti: ACP, Acta capitularia, b. 30-31, cc. 257v-258r (1603, 1 ottobre)

Bibliografia: DE' ROSSI, c. 219; TOMASINI 1630, pp. 212, 214; ID. 1649, p. 14, nr. 61; SALOMONI 1701, p. 16, nr. 77; FERRETTO², III, c. 41; BELLINATI 1977, p. 60: ID. 1993, p. 47

9.12 Monumento di Ottonello Descalzi

Già nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo (Eremitani)

post 1608

Epigrafe (da TOMASINI 1649): D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] / OTTONELLO
DISCALTIO / SVMMO GENERE AC VIRTUTE IVRISCON[SVLTO] / EQ[VITI]
CO[MITI] PALAT[INO] / QVI / PRAESTANTISSIMVM INGENIVM / EXIMIAM
IVRIS VTRIVSQVE SCIENTIAM / ET ADMIRABILI DISPVTANDI ATQVE
DICENDI / ACVMINE ET COPIAM EXCOLENS / PATRIAE IN HONORIBVS
LEGATIONIBVS CONSILIIQVE / VTILISSIMVS / PRIVATORVM IN IVDITIIS
PERICVLA / SINGVLARI ELOQVENTIA PROPVLSANS / PERQVAM DIV
PRECIPVA IVRIVM INTERPRETANDORVM / SVMMA OMNIVM AVCTORITATE
OBTINENS LOCA / NON SEMEL AB ALIIS PRINCIPIBVS EXPETITVS / A
VENETIS DOMINIS RETENTVS ORNATVS / AVCTVS EMICVIT / OBIIT ANNO
CHRISTI MDCVII / AETATIS SVAE LXXI / ELISABET ZABARELLA / VIRO
CLARISSIMO / APVD OSSA MAIORVM / P[ONENDVM] C[VRAVIT]

Avvocato dei giuristi d'Oltralpe, cassiere della Veneranda Arca di Sant'Antonio, oratore a Venezia, cavaliere di San Marco, conte palatino e, soprattutto, titolare di alcune prestigiose cattedre giuridiche dello Studio, Descalzi fu uno degli uomini più ricchi e stimati della Padova di fine Cinquecento. Morto

settantunenne nel maggio 1607, il professore fu quasi subito commemorato in Sant'Antonio con un cenotafio finanziato dai giuristi tedeschi. In questo modo, la Nazione Germanica poté sublimare il frustrato proposito di partecipare in modo solenne alla cerimonia funebre: ad ostacolare i teutonici in occasione dei funerali erano stati gli “heredi et commissari, che asserirono esser contrario alla sua ultima disposizione” (ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1607, c. 15v). Per un esame del cenotafio e per un profilo biografico del dedicatario, si rinvia alla scheda 8.33.

Poco dopo l'edicola patrocinata dalla Nazione Germanica in Sant'Antonio sorse il perduto monumento funebre agli Eremitani. Ottonello ebbe quindi l'onore di due memorie in due chiese diverse, entrambe dotate di un busto. La commissione si deve in questo secondo caso alla vedova Elisabetta Zabarella ed interessò la chiesa dov'erano sepolte le “ossa maiorum”. In particolare, agli Eremitani si trovava la tomba dell'omonimo avo Ottonello Descalzi senior, morto nel 1403, promotore del rinnovamento della cappella della Croce (TOMASINI 1649, 154, nr. 33). Sappiamo dalla cronaca manoscritta del bidello ROSSATO che il monumento di Ottonello junior sorse pressoché dirimpetto all'ingresso della cappella Ovetari, e cioè, secondo quanto riporta TOMASINI (1630), sul muro occidentale del braccio destro del transetto. Non è per ora possibile precisare *ad annum* la scomparsa del sepolcro. Sappiamo comunque che l'edicola era dotata di un ritratto in bronzo (Id. 1649), aspetto molto interessante in relazione al contenuto dell'inedito testamento del giurista.

Rogato a Padova il 3 marzo 1605, ed aperto dopo la morte del testatore il 12 maggio 1607, il documento contiene precise disposizioni riguardo ai funerali, alla sepoltura ed al monumento sepolcrale (ASPd, Notarile, Gaspare Gaio, b. 2604, cc. 338r-347v). In primo luogo, Ottonello impose che le esequie si svolgessero “senz'alcuna pompa”, aspetto che trova conferma nella già citata supplica presentata dai giuristi tedeschi per il cenotafio antoniano (ASPd, Civico antico, Atti del Consiglio, b. 21, 1607, c. 15v). Si chiedeva inoltre che il corpo fosse sepolto temporaneamente “in una cassa impegolatta” all'interno della chiesa dei Carmini. Nell'attesa che fosse compiuto il monumento sepolcrale agli Eremitani, fu dunque allestito un deposito temporaneo nella chiesa carmelitana,

registrato anche dal cronista DE' ROSSI (c. 236). La richiesta si colloca nel solco di una consuetudine che aveva finito per provocare, in molte chiese venete, “un affollamento di provvisori sepolcri parietali, a noi oggi quasi inconcepibile” (GAIER 2006, p. 159). Secondo le volontà testamentarie, infine, la traslazione delle spoglie agli Eremitani avrebbe dovuto compiersi non appena ultimata “una memoria in tutto simile a quella del signor Lazaro Bonamico da Bassano, posta nella chiesa di San Zuanne di Verdara”.

La presenza di un “*vultus aneus*”, citato da TOMASINI (1649) sopra l'epitaffio, dimostra che la vedova Elisabetta Zabarella tenne fede a tutte e tre le richieste, facendo anche replicare il modello dell'edicola Bonamico, licenziata da Cattaneo oltre mezzo secolo prima (fig. 38; scheda 8.8). Il testamento Descalzi assume quindi grande importanza nell'ottica della lunga fortuna del busto in bronzo di Cattaneo, eletto per molto tempo dai notabili dello Studio a modello da imitare. Basti ricordare che dall'edicola Bonamico deriva anche il sepolcro del medico Emilio Campolongo, morto nel 1604 (fig. 269). A commissionare quella memoria fu il fratello Annibale, giurista e genero di Ottonello Descalzi (scheda 8.32). Per questi aspetti, si rinvia al capitolo 1.3.2 della tesi.

Bibliografia: ROSSATO, c. 74r; TOMASINI 1630, pp. 225-226; Id. 1649, pp. 153-154, nr. 31; SALOMONI 1701, pp. 230, nr. 92; GONZATI 1852-1853, II, p. 242; BENUCCI 2007, pp. 147-148

9.13 Monumento di Salione Buzzacarini

Girolamo Campagna (busto); Cesare Bovo (edicola)

Già Padova, Sant'Agostino

1617-1621

Epigrafe: (da TOMASINI 1649) SALION BVZZACARENO BRVNORI FILIO LORICATORVM EQVITVM DVCTORI PRAETER ANTIQVISSIMA ET NOBILISSIMA STEMMATIS DECORA PROPRIIS VIRTVTIBVS IN ADOLESCENTIA A CLARISSIMORVM IMPERATORVM CERTAM

AEMVLATIONEM INSIGNI POST LAVDATISSIMAM OPERAM NAVATAM
SERENISSIMAE REIPVBLICAE VENETAE PATRIAE DECORATO SVB
ALPINO TVMVLV ET BELLO LIBVRNICO VIGILIIS REPETITIS ET
LABORIBVS NVNQVAM DETRECTATIS IMMATVRE CONFECTO CIVITAS
PATAVINA OMNIVM ORDINVM CONSENSV CIVI FORTI POSVIT ANNO
DOMINI MDCXXVIII [*recte*: MDCXVII?] MENSE FEBRVARII

Ad Oliviero RONCHI (1933) va il merito di aver rischiarato, attraverso i documenti d'archivio, le vicende di questo perduto monumento, eretto entro il 1621 nella chiesa domenicana di Sant'Agostino. Nel 1616 la Comunità di Padova aveva affidato una compagnia di cento corazze a Nicolò Barisoni e a Salione Buzzacarini, esponente di uno dei più illustri casati della città. Il contingente era destinato, come registra lo storico MOISESSO (1623, p. 43), a dare manforte alle truppe veneziane nella lotta contro i pirati Uscocchi, passata alla storia come la guerra di Gradisca. Salione vi perse la vita a soli ventidue anni ed il suo corpo fu traslato nella città natale entro il 20 febbraio 1617. Il militare fu sepolto nella chiesa di Sant'Agostino, dove dal Trecento la sua famiglia vantava il patronato sulla cappella dei Santi Stefano e Lorenzo, nel braccio destro del transetto (MEROTTO GHEDINI 1995, pp. 80, 83).

Su istanza del deputato Antonio Negri, il consiglio cittadino deliberò nella seduta del 27 febbraio 1617 di erigere in quella chiesa “una statua et elogio con spesa publica di scudi duecento” (ASPd, Civico Antico, Atti del Consiglio, b. 22, 1617, c. 12v). La commissione ricadde su Cesare Bovo, il cui disegno fu visto ed approvato dal Consiglio dei Sedici il 31 marzo di quell'anno (ASPd, Civico Antico, Atti del Consiglio, b. 54, c. 103v). L'artista ottenne un anticipo di quattrocento venti lire il 29 maggio e di duecento ottanta lire il 4 agosto dello stesso anno (ASPd, Civico antico, Cassa della Città, b. 200, alle date). Il “retrato” o “statua” fu però richiesto a Girolamo Campagna, col “consenso di m[esser] Cesare Bovo scultore, come quel che ha l'opera sopra di sé”: così cita l'acconto di duecento dieci lire del 26 giugno 1617 in favore del maestro veronese, che il 27 aprile 1621 ricevette il saldo di 210 lire (*Ibid.*, alle date). Ad oggi, si tratta dell'ultimo documento sull'attività di Campagna, che risulta già

morto morto quattro anni più tardi (cfr. almeno ROSSI P. 2001). Considerata la cronologia dei pagamenti, è difficile spiegare la data 1628 riportata da TOMASINI (1649) in calce all'epigrafe, forse da imputare ad un refuso dell'erudito.

Non conosciamo la foggia del sepolcro, che SALOMONI (1701) vedeva all'esterno dalla cappella Buzzacarini, vicino alla porta della sacrestia. Qui il deposito è attestato per l'ultima volta da FERRETTO². Dell'opera si sono perse le tracce a seguito del decreto napoleonico del 1806, con cui furono soppressi numerosi monasteri di Padova, incluso quello domenicano. È probabile che il monumento sia stato demolito assieme alla chiesa nel 1819 (MEROTTO GHEDINI 1995, p. 114).

Ai fini del nostro discorso, il perduto monumento Buzzacarini è interessante per due ragioni. Per un verso perché pone il problema delle competenze di Cesare Bovo, qui impegnato nel progetto e nell'esecuzione dell'edicola: resta quindi da chiarire se i nuovi monumenti accorpati attorno al suo nome lo vedano anche in veste di autore dei busti (cfr. capitolo 7.2). Inoltre, l'opera chiude idealmente la carriera di Campagna a Padova, dove s'era aperta mezzo secolo prima col *Miracolo del giovane di Lisbona*. L'incarico di eseguire l'effigie del giovane militare attesta il duraturo legame fra Campagna e la committenza pubblica patavina. Possiamo immaginare che la perduta scultura sia stata la fonte di ispirazione per il busto del condottiero Daulo Dotto, del quale, peraltro, Buzzacarini era stato luogotenente nel 1615 (cfr. PORTENARI 1623, p. 173). Il monumento Dotto, su cui aveva portato l'attenzione RIZZOLI (1911), fu progettato da Antonio Sardi nel 1647 per la stessa chiesa di Sant'Agostino, giungendo agli Eremitani dopo la demolizione del tempio domenicano. L'edicola è stata annientata dal bombardamento del 1944, ma il busto, forse opera di Matteo Allio, sopravvive nell'antisacrestia (figg. 293-294). Esempio sulle tarde opere di Campagna (figg. 292, 295), la scultura è esemplare della lunga influenza dello scultore veronese sulla scena patavina di metà Seicento, ancora imperniata sugli schemi della tarda 'Maniera'.

Bibliografia:

TOMASINI 1649, p. 32, nr. 15; SALOMONI 1701, p. 46, nr. 30; FERRETTO², II, c. 107
RONCHI 1933; TIMOFIEWITSCH 1972, p. 29; ROSSI P. 2001, p. 337, nota 39

10 Catalogo dei busti

10.1 Agostino Zoppo, Matteo Forzadura (?)

Collezione privata

1570 circa

Terracotta; h 67 cm

Fig. 136

Il busto è entrato nella letteratura storico-artistica relativamente tardi, quando PALLUCCHINI (1934) lo pubblicò come opera di Danese Cattaneo. Lo studioso, che vide la scultura a Padova presso il commendatore Diena, fondava l'attribuzione sul confronto col busto di Lazzaro Bonamico (fig. 38; scheda 8.8). Di diverso parere fu VENTURI (1935-1937), che ravvisava forme arrotondate e pittoricamente mosse, tali da suggerire il nome di Francesco Segala. Se POPE-HENNESSY (1964; Id. 1970²) ha sposato la tesi di Pallucchini, si sono invece espressi in favore di Segala Luisa PIETROGRANDE (1963), Francesco CESSI (1962) e, in forma dubitativa, BACCHI (1999; Id. 2000) e BAZZATO (2001). Lo scontroso realismo dell'effigie, così ruvida nella descrizione dei tratti fisionomici, appare oggi inconciliabile tanto con Cattaneo, mai così immediato e vernacolare, quanto con Segala, le cui terrecotte di Santa Giustina mostrano un'accurata rifinitura delle matasse ricciute di barbe e capelli (figg. 178, 180). Lo stesso BACCHI (in PADOVA 2012) ha ora proposto la convincente attribuzione ad Agostino Zoppo, in occasione della recente e finora unica esposizione pubblica della scultura.

A tre quarti di secolo dal pionieristico saggio pubblicato ne "L'Arte", la visione diretta dell'opera permette alcune considerazioni. Anzitutto, si intrecciano i problemi d'ordine conservativo e la questione dell'identità dell'effigiato: PALLUCCHINI (1934, p. 66) tramanda, in base alla testimonianza orale dell'allora proprietario, che "sulla cartella del busto, andata in frantumi non molto tempo fa, si leggeva il cognome Forzadura". Quel traumatico evento dev'essere a monte

del modellato troppo piatto della veste: il torace, attraversato da una vistosa crepa, pare integrato da un restauro di tipo antiquariale. Se i rimaneggiamenti invitano alla cautela nel giudizio del panneggio, la testa si presenta invece in uno stato conservativo assai migliore.

È da questo elemento che dobbiamo partire per individuare lo scultore. Una stretta parentela nella conduzione della barba ondata e nella cascata dei lunghi baffi si palesa con un bronzetto sicuro dello Zoppo, come il *San Paolo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (figg. 137-138), nel quale LEITHE-JASPER (1975, p. 122) ha riconosciuto una delle opere citate nell'inventario dell'artista. Quanto al rapporto con gli altri busti padovani, il confronto migliore è col ritratto in bronzo di Vienna (fig. 129), per l'impietoso realismo nella resa dei difetti fisici e dei segni dell'età. Fatte salve le interpolazioni di cui si è detto detto, il peduccio a volute presenta un disegno del tutto simile ai busti Robortello al Santo (fig. 130), al presunto Frigimelica di Washington (fig. 125) ed allo stesso ritratto viennese (schede 8.19, 9.6, 10.11). Sulla scorta delle assonanze con quest'ultima opera, che dev'esser stata fusa nello stesso torno d'anni del busto Robortello (1567-1570), possiamo collocare il presunto Forzadura nella tarda attività di Agostino.

La tradizionale identificazione del *sitter* nel giurista d'origine bassanese Matteo Forzadura va accolta con le dovute riserve, dal momento che il suo volto non è attestato da altre fonti. Se crediamo all'originaria presenza del cognome sulla cartella, Ermete, lettore di diritto canonico dal 1590 (RICCOBONI 1598, c. 61v), risulterà un candidato troppo giovane; Matteo diviene allora il nome più probabile, poiché morì nel 1588 alla veneranda età di ottantasette anni. Di lui sappiamo che fu accolto nel collegio dei *legisti* nel 1541 e che nel 1573 provvide ad innalzare un sepolcro per sé e la sua famiglia nella chiesa padovana di San Paolo (PORTENARI 1623, p. 288; TOMASINI 1649, p. 136, nr. 9). L'età avanzata dell'uomo immortalato nella terracotta permetterebbe allora di porre l'esecuzione del ritratto verso il 1570. Incerta è comunque la prima destinazione dell'opera, che potrebbe esser nata tanto per il monumento funerario quanto per un palazzo privato. Le guide padovane sono infatti laconiche riguardo all'apparato scultoreo del sepolcro già in San Paolo.

Bibliografia: PALLUCCHINI 1934; VENTURI 1935-1937, III, p. 182; CESSI F. 1962; PIETROGRANDE 1963, p. 13; POPE HENNESSY 1964, II, p. 535, cat. 574; SARTORI 1965, p. 168; POPE-HENNESSY 1970², p. 172-177; BACCHI 1999, p. 391; Id. 2000, p. 786; BANZATO 2001, p. 321; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14

10.2 Gian Girolamo Grandi (?), Busto di Ludovico Carenzio (?)

Londra, Victoria and Albert Museum (Inv. A.71-1949)

1544 (?)

Pietra di Nanto; h. 59,7 cm

Iscrizioni: (sulla base): LEO DE LAZARA EQ[VES] CAN[ONICVS] / PROF[ESSOR] IVR[IS] CIV[ILIS] MCCCCXXIII

Figg. 15, 17

Al pari di altre sculture padovane del Victoria and Albert Museum, fra cui i frammenti del sepolcro del vescovo Zabarella già nella cappella Ovetari (NANTE 1995), il mezzobusto era un tempo nella raccolta Cavendish-Bentinck. Passò al museo di South Kensington nel 1949 (POPE-HENNESSY 1964). A confermare l'origine patavina è anzitutto la materia, quella pietra di Nanto che POPE-HENNESSY (1964) scambiò per "Istrian stone" e che purtroppo si sta sfaldando in modo irreversibile. Per localizzare la fattura nella città universitaria basterebbe comunque la posa del figura, che rinvia alle due effigi conservate di Gian Girolamo Grandi, scalate fra 1545 e 1548 circa: come hanno già notato Jill E. CARRINGTON (1996) e Francesca DE GRAMATICA (2001), la scultura sarebbe un buon precedente per il busto de Rossi (fig. 16; scheda 8.3). La medesima impaginazione è inoltre condivisa dal più modesto busto di Girolamo Cagnolo in San Francesco Grande, posteriore al 1551 (fig. 20; scheda 8.7). Sebbene i confronti più pertinenti siano con opere databili alla metà del Cinquecento, la letteratura, con una sola e significativa eccezione, è concorde nel collocare il ritratto di Londra nel XV secolo. A monte di una cronologia così alta è l'iscrizione

sulla base, che rinvia ad una figura assai nota a chi si occupa di pittura rinascimentale: "LEO DE LAZARA EQ[VES] CAN[ONICVS] / PROF[ESSOR] IVR[IS] CIV[ILIS] MCCCCXXIII". Dal momento della pubblicazione da parte di Pope-Hennessy, che accostava il mezzobusto all'ambito bellanESCO, il *sitter* viene quindi identificato in colui che nel 1449 commissionò il celebre polittico di Squarcione, destinato alla nuova cappella de Lazara ai Carmini ed oggi ai Musei Civici di Padova (per il quale cfr. almeno CALLEGARI R. [1996] ed. 1998, p. 35; BANZATO 1999.). Contro una cronologia del busto non troppo lontana dal 1471, anno di morte del giurisperito Leone, si è levato il solo NEGRI ARNOLDI (1970), che ha bollato la scultura come falsa.

Gli elementi sospetti sono in effetti più d'uno, ma si focalizzano tutti sulla base, che non è solidale al ritratto e che appare troppo piccola in relazione all'effigie, tanto che il codice impugnato dalla figura finisce per sporgere notevolmente dal piano. Lo stesso Pope-Hennessy ipotizzava che la lastra fosse un'aggiunta posteriore, forse databile al XVI o al XVII secolo. Nei depositi del museo, la base è addirittura custodita a parte e sotto un diverso numero d'inventario. Dovrebbe bastare questo a sollevare dubbi sull'identificazione del *sitter* in Leone de Lazara. La tipologia ritrattistica, poi, presuppone che il mezzobusto sia nato per un'edicola funeraria, ma com'è noto nessun monumento fu mai innalzato onore di questo giurista: se, nel 1447, Leone aveva chiesto di esser sepolto nella sua cappella ai Carmini, in seguito al secondo ed ultimo testamento, del 1469, fu tumulato in Santa Maria in Vanzo, sotto ad una lapide che le fonti ricordano "sine titulo" (TOMASINI 1649, p. 322, nr. 9; SALOMONI 1701, p. 451, nr. 12; per la trascrizione dei testamenti, cfr. CARRINGTON 1996, pp. 313-315).

Nessuna raccolta epigrafica padovana registra l'iscrizione di Londra e sarà sufficiente una scorsa alla biografia del professore per renderci conto delle troppe incongruenze. Se il millesimo 1423 si riferisce all'anno in cui Leone ottenne la licenza in diritto civile, de Lazara è qualificato sulla base del ritratto anche come cavaliere, titolo che gli fu assegnato dall'imperatore Federico III solo nel 1452. Il cavalierato, dal canto suo, è però inconciliabile col titolo di canonico: Leone fece davvero parte del capitolo della cattedrale di Padova, ma

solo dal 1406 al 1423, rinunciando poi al beneficio ecclesiastico per intraprendere la carriera di giurista e rimpolpare attraverso il matrimonio la consistenza del nucleo familiare, minacciato di estinzione (per un profilo di Leone de Lazara, cfr. BELLONI 1986, pp. 47, 334; GRIGUOLO 2005, pp. 174-176). Non è quindi il ritratto ad essere falso, ma la sua base. È facile cogliere le ragioni che potevano indurre un mercante ad attribuire al busto l'identità di Leone. Allo scadere del XVIII secolo, Brandolese aveva riscoperto il polittico di Squarcione nel convento dei Carmini, ricostruendo le vicende della sua commissione grazie ai documenti dell'archivio de Lazara (BRANDOLESE 1795, p. 187, nota a; MOSCHINI 1817, p. 182; CABURLOTTO 2001, p. 162). A partire dal primo Ottocento, inoltre, quella famiglia era diventata assai celebre presso gli amatori d'arte, in virtù delle appassionate ricerche del cavaliere Giovanni, al centro di una fitta rete di scambi epistolari con figure del calibro di Canova, Cicognara e Lanzi (cfr. almeno BALDISSIN MOLLI 2007, con bibliografia precedente). Dobbiamo insomma concludere che, prima dell'acquisto da parte dei Cavendish-Bentinck, al nostro lettore sia stata affibbiata l'identità del giurista committente di Squarcione.

Svincolato da quel nome, il *magister in cathedra* può tornare nel XVI secolo, in virtù delle assonanze con le opere grandiane. Quanto ai confronti col mezzobusto de Rossi al Santo (figg. 15-16), le analogie mi sembrano di natura più propriamente stilistica, oltre che tipologica. Molto simile è il modo di rendere le larghe maniche del robone, chiuse da pieghe semicircolari che generano un profondo sottosquadro, e una veduta laterale evidenzia l'analoga maniera di ammaccare l'ampio paludamento (figg. 17-18). Le mani con cui il lettore di Londra stringe il libro sono gonfie e quasi inarticolate, come quelle del *San Matteo* bronzeo sotto alla cassa della cantoria di Trento: il mezzobusto sembra insomma trovare posto nel catalogo di Gian Girolamo Grandi.

Se si accetta l'attribuzione, resta da chiedersi quale possa essere la vera identità dell'effigiato. Fra le perdute tombe padovane della prima metà del Cinquecento, una sola recava una scultura compatibile con la posa del lettore londinese. Si tratta del monumento di Ludovico Carensio, morto nel 1539, ma commemorato da un sepolcro in Sant'Agostino subito dopo il 1544, quando i

domenicani concessero alla figlia di innalzargli l'edicola presso l'altare di San Girolamo (cfr. scheda 9.1). Consideriamo le parole con cui le fonti introducono il ritratto già in Sant'Agostino: SCARDEONE (1559, p. 221) e DAL LEGNAME (c. 15v) leggevano l'epigrafe Carensio "sub statua ex suggestu iuventutem docentis", e cioè la medesima espressione che TOMASINI (1649, pp. 118, nr. 3, 244, nr. 4) e SALOMONI (1701, pp. 178, n. 6, 365, nr. 50) impiegano per il ritratto grandiano di Simone Ardeo al Santo, menzionato come "statua e suggestu iuventutem docens" (fig. 14). Non sembra allora impossibile che, dopo la soppressione della chiesa di Sant'Agostino nel 1806, il mezzobusto Carensio sia stato asportato dalla sua nicchia per approdare nel convento di Sant'Elena, dove, in vista della selezione degli oggetti da destinare al demanio, Pietro EDWARDS (c. [12v]) aveva inventariato anche due "statue di mezzo naturale", provenienti da quella chiesa. Una volta scartato, il busto potrebbe aver preso traiettorie imprevedibili, per poi riaffiorare sotto alla falsa identità di Leone de Lazara, più appetibile per il mercato. Il volto di Carensio, tuttavia, non mi è noto attraverso profili monetali o effigi in altri *media*: questa proposta è quindi destinata per ora a rimanere allo stato di ipotesi.

La scultura risponde alla peculiare interpretazione del *magister in cathedra* offerta dal Grandi, con la cornice che si tramuta nel pianale della cattedra, dove il dedicatario del sepolcro maneggia i suoi volumi in modo del tutto naturalistico. Per questi aspetti, si rinvia al capitolo 1.1 della tesi.

Bibliografia: POPE-HENNESSY 1964, I, pp. 338-339, cat. 366; NEGRI ARNOLDI 1970, p. 216; CALLEGARI R. [1996] ed. 1998, p. 35; CARRINGTON 1996, pp. 141-142; DE GRAMATICA 2001, p. 268

10.3 Agostino Zoppo, Busto virile

Londra, Victoria and Albert Museum (Inv. 576-1865)

1560 circa

Bronzo; 68 x 59 x 28 cm

Figg. 113, 120

Abrasioni insistono su larga parte della veste, il cui bronzo, rivestito da una spessa patina scura, è forato al di sotto della spalla destra in tre punti. Una lacuna di più estese dimensioni è presente sul retro. L'apertura circolare nella parte superiore del copricapo e quella quadrangolare sulla spalla sinistra si direbbero invece funzionali al processo di fusione.

L'opera entrò nella letteratura in occasione della mostra londinese di Marlborough House, dove, nel dicembre 1856, furono esibiti i 749 pezzi della collezione di Jules Soulages (ROBINSON 1856). L'avvocato e collezionista francese, che tenne la raccolta prima a Parigi e poi nella natia Tolosa, morì l'anno successivo e grazie ad una sottoscrizione pubblica molti dei suoi oggetti entrarono nel museo di South Kensington, oggi Victoria and Albert Museum. L'acquisizione avvenne in diverse *tranches* fra il 1859 ed il 1865. Il nostro busto fu una delle ultime sculture a giungere nel museo, per la cifra di 25 sterline e con la generica etichetta di "Italian, date about 1550" (*Report* 1866, XXV, p. 189). Dagli archivi di Blythe House non si ricava molto di più, se non la data dell'ingresso al 24 aprile 1865 ed il vecchio numero d'inventario 362 della collezione Soulages (Londra, Blythe House, Archive and Library Room).

ROBINSON (1856), primo schedatore del pezzo, non fu in grado di chiarire le circostanze dell'acquisto da parte del collezionista tolosano, che sappiamo essere stato in Italia a più riprese dal 1825. A partire da FORTNUM (1876) si insinua la notizia di una provenienza dal palazzo dell'Università di Padova, ma deve trattarsi di un refuso: tale informazione appartiene in realtà ad un altro busto ex-Soulages del Victoria and Albert Museum (scheda 10.4). Il *lapsus* si spiega col fatto che nell'inventario museale del 1868 i due ritratti siano citati uno di seguito all'altro (*Inventory* 1868).

In ogni modo, l'origine patavina della scultura è indubbia, per le assonanze coi busti ancora conservati nella città universitaria. Da FORTNUM (1876) in poi, l'identità dell'effigiato viene genericamente sciolta in un dottore o un professore dello Studio patavino. Si può portare l'attenzione sul nicchio, il copricapo a tre punte che troviamo più spesso sulla testa degli ecclesiastici. Risulta utile, a tal

proposito, un confronto col busto del canonico Negri in San Francesco Grande (fig. 115; scheda 8.11). Impossibile, in base ai pochi dati disponibili, capire se il busto avesse una destinazione funeraria o se non fosse invece nato per un palazzo nobiliare. Quanto alla vicenda critica della scultura, se si accantonano la pionieristica attribuzione di Soulages in favore di Jacopo Sansovino e quella di MACLAGAN-LONGHURST (1932) per Alessandro Vittoria, il nome di Danese Cattaneo è quello speso con maggior frequenza. Avanzata una prima volta da MIDDELDORF (1934), la proposta attributiva in favore del carrarese è stata sviluppata ed argomentata da POPE-HENNESSY (1964). Di certo l'impaginazione pentagonale del ritratto è memore del busto Bonamico, fuso da Cattaneo nel 1554, e lo stesso peduccio deriva da quel prototipo (fig. 38; scheda 8.8). A ben vedere, però, il modellato quasi liquido del volto del retore bassanese ed il fluido viluppo della sua barba appaiono inconciliabili con l'appiattito pizzo caprino dell'uomo di Londra (fig. 120). Dopo una dubitativa attribuzione in favore di Francesco Segala (BACCHI 1999; Id. 2000; BANZATO in PADOVA 2001), Andrea BACCHI (in PADOVA 2012) ha ora inserito in modo convincente il busto in un gruppo di quattro da riferire ad Agostino Zoppo.

Per collocare l'opera nel catalogo di questo scultore basta un confronto con quello che da MYERS (1999) sappiamo essere l'unico busto certo di Agostino, il Luca Salvioni di Minneapolis (figg. 112-113; scheda 10.6). Molto simile è in entrambi i casi lo schema del panneggio, definito da pieghe verticali poco rilevate; sempre sulla veste, ritornano poi alcune soluzioni di dettaglio, come il laccetto infiocchettato che chiude la camicia e lo sbuffo della sottoveste che sale verso il collo. Non potendo dare un nome all'effigiato di Londra, di cui non mi sono noti ritratti in altri *media*, si può tentare di definire la cronologia dell'opera sulla base di quanto ancora si conserva a Padova. Il pizzo biforcuto, dalla superficie opaca e poco rinettata, si trova ad esempio nell'Erazm Krethkowski al Santo, databile al 1558-1559 (figg. 120-121; scheda 8.12): potremmo insomma trovarci di fronte ad uno dei primi ritratti dello Zoppo.

Bibliografia: ROBINSON 1856, p. 115, cat. 362; *Inventory* 1868, p. 9; FORTNUM 1876, p. 6, cat. 576 '65; MACLAGAN-LONGHURST 1932, p. 106; MIDDELDORF 1934, p.

43; CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1962, pp. 57-58; POPE HENNESSY 1964, II, p. 535, cat. 574; BACCHI 1999, p. 391; ID. 2000, p. 787; BANZATO 2001, p. 321; AVERY V. J. 2007², p. 105, nota 128; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14

10.4 Girolamo Paliari, Busto virile

Londra, Victoria and Albert Museum (Inv. 652:2-1865)

inizio del XVII secolo

Marmo; 66 x 65 x 29 cm

Fig. 271

Il busto presenta un peduccio a parallelepipedo di dimensioni molto ridotte, mentre la superficie del marmo, coperta da una leggera patina di sporco, è affetta da lievi scalfitture; la lacuna più evidente si presenta sul padiglione auricolare sinistro, vistosamente scheggiato nella parte superiore.

Al pari del ritratto in bronzo attribuibile allo Zoppo (fig. 113; scheda 10.5), l'opera entrò nella letteratura nel 1856, in occasione della mostra londinese di Marlborough House. Rinviamo alla scheda 10.5 per quell'episodio, preliminare all'ingresso delle sculture appartenute a Jules Soulages nel museo di South Kensington, oggi Victoria and Albert Museum. Al pari dell'effigie bronzea, anche l'opera in esame fu acquistata nel 1865 per la somma di 25 sterline (*Inventory* 1868). Fu ROBINSON (1856) a rendere nota l'origine padovana del pezzo, ricordando l'acquisto da parte di Soulages presso il palazzo universitario: un dato problematico sul quale torneremo più oltre. In ogni modo, il marmo dovette lasciare Padova nel secondo quarto del XIX secolo, poiché il collezionista francese, morto nel 1854, fu a più riprese in Italia a partire dal 1825. Dalla documentazione conservata presso gli archivi museali di Blythe House non sono emersi ulteriori dati sulle più antiche vicende dell'opera.

Nella raccolta francese, il ritratto figurava con una pionieristica attribuzione a Jacopo Sansovino, accolta con riserve da Laura PITTONI (1909), ma già messa in dubbio da MACLAGAN e LONGHURST (1932). Questi ultimi pensavano in alternativa

all'ambito di Alessandro Vittoria. In modo indipendente l'uno dall'altro, Francesco CESSI (1963) e POPE-HENNESSY (1964) hanno tuttavia riferito il busto allo scultore udinese Girolamo Paliari. Documentato nella sua città natale, a Venezia ed a Vicenza, Paliari fu attivo anche a Padova, tanto per la Veneranda Arca di Sant'Antonio, cui consegnò nel 1604 le cancellate bronzee dell'altare antoniano (fig. 259), quanto per la famiglia Conti, per la quale eseguì sia il busto di Sperone Speroni, firmato, sia quello della figlia Giulia Speroni Conti, entrambi databili a dopo il 1603 (figg. 267, 270; cfr. schede 8.37, 8.38; capitolo 7.1).

Pur tralasciata dalla successiva letteratura su Paliari, l'attribuzione risulta convincente proprio in virtù della vicinanza al ritratto speroniano in duomo, sia per la terminazione geometrica sia per il panneggio ordinato in lunghe pieghe rettilinee e poco rilevate. Un comune gusto per l'astrazione è attestato dalle sottili incisioni sulla barba biforcuta, disposte in modo simmetrico e quasi a raggiera. La maniera di ripartire le ciocche ondulate della barba, apprezzabile soprattutto da una veduta laterale, si ritrova nella chioma pettinata all'indietro di Giulia Speroni Conti, che nella cappella di famiglia fronteggia il padre. Tipico di Paliari è poi il disegno leggermente sovradimensionato degli occhi, che campeggiano su un volto inespressivo come nei documentati marmi udinesi della *Giustizia* di Piazza della Libertà (fig. 258; 1614) e del busto Antonini presso il Castello (fig. 269; 1617).

Restano per ora misteriose sia l'identità dell'effigiato sia la provenienza della scultura. L'età avanzata, la barba lunga e la stola damascata fanno pensare ad un membro del patriziato lagunare, forse un rettore veneziano di stanza a Padova. Sembra comunque da scartare l'originaria pertinenza al Palazzo del Bo, suggerita dalla più sopra ricordata nota di ROBINSON (1856). In primo luogo, per quell'edificio non sono finora emersi documenti in grado di attestare edicole con busto prima del 1639 (cfr. VERONESE CESERACCIU 2009); inoltre, il costume del personaggio nega una relazione con l'ambito accademico. Contrariamente a quanto pensava POPE-HENNESSY (1964), la scultura non dovette nascere per il Bo. Andrà semmai considerata la provenienza da un edificio di culto, magari soppresso, cui fece seguito un temporaneo passaggio dal palazzo universitario: la medesima sorte, a quanto pare, toccò alla pregevole lastra di Antonio Maggi

da Bassano, attribuibile a Vincenzo Grandi (fig. 9). Quest'ultima, infatti, si trovava un tempo nella chiesa padovana di San Pietro ed è oggi a sua volta nel museo londinese: secondo la testimonianza dello stesso Robinson, anche la lastra avrebbe avuto un temporaneo passaggio della sede universitaria, in merito al quale non sono tuttavia finora emersi documenti (cfr. POPE-HENNESSY 1964, II, pp. 513-515, cat. 540; WARREN 2013, pp. 109-111).

Bibliografia: ROBINSON 1856, p. 132, cat. 439; *Inventory* 1868, p. 9; PITTONI 1909, p. 315; MACLAGAN-LONGHURST 1932, p. 106; CESSI F. 1963, p. 34; POPE-HENNESSY 1964, I, p. 518, cat. 544

10.5 Scultore padovano, Coppia di busti

Busto virile

Milwaukee, Art Museum (inv. M1990.124)

1556

terracotta dipinta; h 76,2 x 62,9 x 29,2 cm

Iscrizioni: (sul peduccio) "RPF"; (dietro il peduccio) "1556 / DE MAZO"; (sul retro) "1556"

Figg. 320-322

Busto femminile

Ubicazione ignota

terzo quarto sec. XVI

stucco dipinto; h 66 cm

Figg. 303, 322

Il busto virile fu pubblicato nell'aprile 1918 in occasione della vendita della collezione di Stefano Bardini alle American Art Galleries di New York. Battuta come lotto 325, la terracotta fu presentata con l'attribuzione ad Alessandro

Vittoria e la provenienza da un non meglio precisato “palace in Padua” (NEW YORK 1918). L'opera passò nuovamente in asta a Philadelphia presso Freeman's nel 1970, per giungere l'anno dopo in una collezione privata newyorkese, col riferimento a Danese Cattaneo (WIND in *Renaissance* 1999). Con identica attribuzione la scultura è stata battuta da Sotheby's a New York nel 1990 (NEW YORK 1990). In quella circostanza, il busto entrò nella raccolta di Richard Flagg, approdando, assieme al resto della sua collezione, nel Milwaukee Museum of Art. All'interno del catalogo della Flagg Collection, Barry WIND (in *Renaissance* 1999) ha redatto una scheda sul busto, nella quale si riportano anche i pareri espressi per lettera da alcuni studiosi. Ringrazio Catherine Sawinski del museo americano per avermi messo a conoscenza di queste missive e per le immagini del retro dell'opera.

John Pope-Hennessy nel 1972 indirizzò la scultura verso Antonio Begarelli: andrà a questo proposito ricordato che in date assai prossime lo studioso propose la pista emiliana anche per il busto in bronzo di Washington (fig. 125), attribuibile allo Zoppo (POPE-HENNESSY 1970², pp. 174-176; cfr. qui scheda 10.12). Nel 1989, Alison Luchs rilevò giustamente la prossimità del busto Flagg ai tratti padovani allora accorpati sotto al nome di Francesco Segala, citando le effigi di Girolamo Negri in San Francesco Grande e di Francesco Robortello al Santo (cfr. qui schede 8.11, 8.19). Si espressero invece in merito all'identità del *sitter* Mina Gregori e Joseph R. Bliss. La prima studiosa, nel 1990, richiamò l'attenzione sulle onorificenze relative ai cavalieri veneziani di San Marco e del doge, che compaiono anche nel ritratto di Giovanni Girolamo Albani di Giovanni Battista Moroni, oggetto di un famoso articolo di PREVITALI (1981). Cinque anni dopo, Bliss sottolineò dal canto suo la somiglianza del personaggio effigiato nel busto col conte di Tripoli Giovanni de Nores, il cui profilo è tramandato da una medaglia Kress presso la National Gallery di Washington (inv. 1957.14.1089). Le affinità fisionomiche fra i due personaggi sono reali, ma va detto che de Nores morì in una data precoce come il 1544 e che restano da chiarire i suoi possibili nessi con Padova. Andrà comunque citata la parentela fra il suo casato ed i Costanzo, famiglia radicata a Castelfranco Veneto e dalla quale provengono sia Giovanni Tommaso, cui fu eretto nel 1585 un monumento

al Santo, sia suo padre Scipione, tumultato con la moglie Emilia de Nores sempre nelle pertinenze della basilica antoniana (cfr. scheda 8.25). La pista Albani appare a sua volta suggestiva, anche perché il futuro cardinale, sepolto a Roma in Santa Maria del Popolo, sotto ad un busto ricordato da BAGLIONE (1642, p. 79) come opera del Valsoldo, ebbe documentati rapporti con Padova: l'Albani si laureò nello Studio cittadino con Mantova Benavides fra i propri promotori. Dopo la nomina a cavaliere di San Marco da parte del doge Gritti, il nobile d'origine bergamasca ottenne nel 1555 l'incarico di Collaterale Generale della Serenissima.

Il nostro busto, tuttavia, è precisamente datato sul retro del peduccio "DE MAZO / 1556", col solo anno ripetuto in modulo maggiore poco più sopra (fig. 322), data che non sembra avere un valore particolare all'interno della biografia dell'Albani. Sul fronte del peduccio si legge poi la misteriosa sigla "RPF", che potrebbe alludere tanto all'identità del ritrattato, come avviene ad esempio nel Marcantonio Ruzzini di Domenico da Salò (cfr. BACCHI 2000), quanto ad una firma d'artista, con l'ultima lettera per "fecit", come sulla base del busto Deciani di Segala (fig. 221; scheda 8.23); anche Vittoria, in effetti, firmò sul peduccio il suo Giovanni Battista Ferretti oggi al Louvre (fig. 39; MARTIN T. 1998, pp. 42-46, 105, cat. 6). Ulteriori ricerche sia fra i diplomi dei cavalieri di San Marco presso l'Archivio di Stato di Venezia sia negli archivi Bardini potrebbero gettare luce sull'identità del personaggio: sarebbe ad esempio prezioso risalire al palazzo patavino da cui Bardini prelevò la scultura. Per ora, non ho reperito elementi utili a redimere la questione, che deve rimanere aperta all'interno di questo studio, in attesa della raccolta di nuovi dati.

Il busto, in ogni modo, non risulta per nulla fuori contesto nel panorama della ritrattistica patavina. Il peduccio a volute divergenti e l'andamento della terminazione, definita da due ripidi tagli diagonali, derivano infatti dal Bonamico di Cattaneo, pubblicato nel 1554 nella chiesa di San Giovanni di Verdara (fig. 38; scheda 8.6), e cioè con due anni d'anticipo rispetto al 1556 sul retro della nostra scultura. L'attribuzione al carrarese non è comunque sostenibile, per il carattere più rigido e la posa frontale del busto di Milwaukee, pur di buona qualità esecutiva. Il nome di Segala, a queste poco più che ventenne, pur non

convincendo del tutto, sembra più credibile, anche per la meticolosa descrizione delle ciocche della barba, che ritroveremo, oltre due decenni più tardi, nel busto Deciani (scheda 8.23) e nella piccola cera dell'arciduca del Tirolo Ferdinando, opere firmate. Ciò che appare singolare, nel catalogo di questa tesi, è semmai il ricorso alla terracotta dipinta al naturale, che di lì a poco comparirà, ad esempio, nelle effigi di Johann Gregor van der Schardt (cfr. ora SCHOLTEN 2013). Ai problemi già evidenziati se ne affianca un altro, finora non considerato in relazione all'effigie virile di Milwaukee. Alla vendita Bardini del 1918, l'opera venne presentata assieme ad un altro busto (fig. 303), questa volta femminile ed in stucco forte dipinto al naturale, di dimensioni lievemente ridotte, ma a sua volta proveniente dal medesimo, misterioso palazzo patavino. Potremmo insomma trovarci in presenza di una coppia, all'interno di una serie di ritratti familiari come quelli Badoer-Giustinian, noti in più esemplari (cfr. qui capitolo 6.2.2), o quelli vittorieschi associati a casa Zorzi (cfr. almeno LEWIS 1997; MARTIN T. 2001). Al pari della terracotta, il busto femminile in stucco fu battuto nel 1918 con l'attribuzione a Vittoria, che appare oggi insostenibile (NEW YORK, cat. 324). L'opera, ancora una volta, si cala bene nel contesto della città universitaria: il peculiare profilo del peduccio è perfettamente sovrapponibile a quello del busto fittile di Filippo Gregori nel chiostro del capitolo al Santo (fig. 302; scheda 8.21), databile intorno al 1568, anno di morte del giurista. A quest'ultimo, lo stucco si apparenta anche per la veste dal collo alto orlato di pizzo. Per nostra sfortuna, tuttavia, la terracotta del busto Gregori è così sfaldata da risultare ingiudicabile. Non mi è nota l'ubicazione attuale del ritratto femminile già Bardini. Va però rimarcato che presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze si conserva uno scatto preso all'asta americana del 1918, dove lo stucco e la terracotta di Milwaukee compaiono affiancati (fig. 323). Sulla foto sono riportati a penna non solo i lotti 324 e 325, con cui le due sculture furono battute, ma anche i numeri 39 e 40. Sono in corso le ricerche per individuare la correlazione fra queste cifre e le carte di Stefano Bardini.

Bibliografia (busto virile): NEW YORK 1918, cat. 325; NEW YORK 1990, cat. 42; WIND in *Renaissance* 1999, p. 144, n. 72

Bibliografia (busto femminile): NEW YORK 1918, cat. 324

10.6 Agostino Zoppo, Busto di Luca Salvioni

Minneapolis, Institute of Arts (Inv. 33.3)

1570 circa

Bronzo; h 73 cm

fig. 112

A differenza degli altri busti padovani nei musei d'oltre Oceano, questo ritratto fu subito riconosciuto come “by a Paduan master of the sixteenth century”, senza che mai si facesse uso della più generica etichetta di “Venetian”. Come tale la scultura fu presentata nel 1933, al momento dell'ingresso nel Minneapolis Institute of Arts, grazie al lascito di William Hood Donwoody. In quella circostanza si rese nota anche la tradizionale attribuzione a Bartolomeo Bellano, ovviamente inconciliabile con la cronologia della scultura (*Renaissance* 1933). Calò quindi un lungo silenzio, rotto nel 1987 al simposio di Washington sulle medaglie italiane (*Italian medals* 1987). A margine dell'intervento di Gorini su Giovanni da Cavino, Peter Meller comunicò oralmente che l'uomo effigiato nel busto è il giurista patavino Luca Salvioni Gallina, il cui profilo è tramandato da uno dei migliori conii caviniani (GORINI 1987). Della medaglia sopravvivono almeno sei esemplari, distribuiti fra il Museo Bottacin di Padova, il Correr di Venezia, il Museo dell'Età Cristiana di Brescia, le Civiche raccolte numismatiche di Milano, il British Museum di Londra e la National Gallery di Washington (cfr. almeno CESSI-CAON 1969, p. 66-67, cat. 40; MYERS in SCHER 1994, pp. 185, cat. 72).

Identificato il *sitter*, restava da precisare la paternità dell'opera. In un primo tempo si pensò che l'autore potesse essere lo stesso Cavino (LAWALL LIPSHULZ 1988), che però è di norma documentato come coniatore, e non come fonditore, né come scultore a tutto tondo: gli stessi profili di Andrea Navagero e di Girolamo Fracastoro, fusi in grande formato ed attribuiti al medaglista nel

Settecento, gli sono ora negati con buona ragione (ROSSI 2012). A MYERS (1999) va il merito di aver collegato il busto ad un importante documento su Agostino Zoppo, pubblicato da Erice Rigoni (ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 3r-4v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 312-317, doc. III). Al momento della sua morte nel 1572, lo scultore risultava in credito per numerose fatture, inclusi alcuni busti, e 16 lire gli dovevano venire dagli eredi di Luca Salvioni Gallina “per resto del ritratto di suo padre”. Il rimando è probabilmente ad Antonio e Giacomo, due dei sei figli di Luca che seguirono le orme paterne negli studi giuridici (SCARDEONE 1559, p. 191).

Furono così gettate le basi per ricostruire l'attività ritrattistica dello Zoppo. È di nuovo Myers ad informarci che Meller aveva annunciato un contributo sul tema, apparentemente mai pubblicato. L'attribuzione viene ora ribadita da BACCHI (in PADOVA 2012), che raggruppa attorno a quest'opera un primo nucleo di ritratti. Si rinvia al capitolo 2.6 della tesi per un tentativo di approfondire l'argomento.

Problematica risulta la datazione dell'opera: il fatto che nel 1572 Agostino non fosse ancora stato liquidato induce a collocare il busto nell'attività estrema dell'artista. In ogni modo, il giurista era morto molto tempo prima, nel 1536, e sembra che Agostino abbia ricavato le sembianze dalla citata moneta dall'amico e sodale Cavino, proiettando a tutto tondo il profilo numismatico. Le caratteristiche fisionomiche portano infatti ad escludere il ricorso ad una maschera mortuaria. Un procedimento analogo sembra a monte anche del busto di Giovan Pietro Mantova Benavides (fig. 115; scheda 10.10; ma cfr. DAVIS 1978). La proiezione tridimensionale di profili numismatici antichi dette probabilmente luogo pure ad alcune teste in stuccoforte già appartenute a Mantova Benavides, per le quali si rinvia a FAVARETTO (1993, p. 70), BODON (2009, pp. 74-75) e, in questa tesi, ai capitoli 2.6 e 4.1.

Non conosciamo la data di nascita dell'effigiato. La sua morte è invece fissata al 1536, in un'età che SCARDEONE (1559, p. 191) definì “ad senium vergente, sed viridi adhuc”. In un breve ma insolitamente vivace elogio, il canonico descrive Salvioni come un principe del foro. Luca fu ammesso nel collegio dei giuristi nel 1497 (PORTANARI 1623, p. 287), ma andrà rivista la notizia riportata da MYERS (1999) secondo cui sarebbe stato l'avvocato del Riccio: in realtà, Salvioni fu più

semplicemente procuratore dell'erede dello scultore (SARTORI 1976, pp. 202-203). Tornando alle righe di Scardeone, il successo personale di Luca si tradusse anche nell'acquisto di costosissime case presso gli Eremitani. La rapida ascesa finì tuttavia per destare l'invidia di qualche concittadino, al punto che il giurisperito fu percosso a morte mentre rincasava dall'ennesima causa vinta. Sepolto in San Francesco Grande, dove effettivamente TOMASINI (1649, p. 228, nr. 43) ricorda la lapide familiare, agli Eremitani venne invece eretta una targa, attorno al cui stemma correva l'iscrizione "o quam misera fortuna quae caret invidia" (SALOMONI 1701, p. 216, nr. 25; per le altre epigrafi della famiglia nel tempio agostiniano, cfr. *Ibid.*, pp. 237-238, nr. 133). Di quella chiesa, l'avvocato era stato "syndicus et procurator", come attesta un documento del 4 dicembre 1537 reso noto da SARTORI (1988, p. 1557, nr. 31; ASPd, Corporazioni soppresse, Eremitani, b. 42, c. 119). Dobbiamo in ogni modo immaginare per il busto una destinazione privata, dal momento che sulla tomba e sul cenotafio le fonti non attestano effigi.

Fonti cinquecentesche come BARBO (c. [9]) calcano la mano sulle radici popolari dei Salvioni, che "hebbono origine da un conzalanezi", per poi affermarsi grazie a Luca. Secondo l'erudito, i Gallina "da parte di donna descendono da un triparo e perciò sono rimasti heredi dell'hosteria", la cui insegna raffigurava il pennuto che accompagna il cognome. Trarremo maggior profitto da altre fonti contemporanee, come il saggio numismatico di Alessandro MAGGI (cc. 35v-36v), su cui già Elda ZORZI (1962, p. 62) aveva portato l'attenzione, seguita da MANCINI (1995, p. 127) e da BODON (2005, pp. 83-84): la presenza in quella sede del defunto avvocato, il cui volto ricordava all'autore del testo le sembianze del romano Marcantonio, è la prova dell'inserimento nel cenacolo di antiquari capeggiato dal Maggi (cfr. MANCINI 1995, pp. 11-114). Non è allora casuale che il profilo sia stato inciso da Giovanni da Cavino, sodale di Alessandro per almeno quattro decenni. Né è di poco conto che gli eredi di Luca si siano rivolti allo scultore prediletto dal Maggi, e cioè lo Zoppo, che da quel conio prese le mosse.

Documenti: ASPd, Pergamene archivi privati, n. 3634, c. 3r

Bibliografia: S.a. 1933; GORINI 1987, p. 53, nota 33; LAWALL LIPSHULZ 1988, p. 64; NELSON 1995, pp. 10-11; MYERS 1999; LEWIS 2000, p. 345; FRANCESCHINI 2010-2011, pp. 176-178, cat. 19; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14

10.7 Agostino Zoppo (?), Busto virile

New York, Frick Collection (Inv. 16.2.47)

1560 circa

Bronzo; h 69,5 cm

Fig. 114

Documentata nel 1911 nella collezione di Madame Louis Stern (DREYFUS 1911), l'opera fu esposta a Parigi due anni più tardi (PARIGI 1913) e nel 1916 pervenne, attraverso i fratelli Duveen, ad Henry Clay Frick (POPE-HENNESSY 1970²). Il bronzo è coperto da una patina scura e si presenta in buone condizioni, se si eccettua una foro sul retro della spalla destra.

Sul peduccio si leggeva un tempo l'iscrizione spuria, oggi abrasa, "TITI[A]NO / VECCELLI / 1540". Alla fuorviante identificazione del *sitter* credette DREYFUS (1911), che associò l'opera ad Alessandro Vittoria. DE RICCI (IN PARIGI 1913) propose l'attribuzione a Jacopo Sansovino, mentre PLANISCIG (1921) negò giustamente tanto la cronologia al 1540 quanto l'identificazione dell'effigiato in Tiziano. Lo studioso viennese propose inoltre il busto a Danese Cattaneo, cui veniva in quella circostanza accostato pure il busto Widener di Washington (fig. 125; scheda 10.12). L'opera è quindi andata sotto al nome del carrarese fino alla monografia di ROSSI (1995), dove il ritratto è inserito fra quei casi problematici "in cui la maniera del Cattaneo viene declinata con esiti qualitativi diversi, ma tutti alternativi ai caratteri dominanti nella ritrattistica di Vittoria". Se si eccettua DEANGELIS (1997), che ha insistito nel rivendicare il busto a Cattaneo, la critica successiva ha cercato di individuare un nome alternativo nella Padova di metà Cinquecento, chiamando in causa Francesco Segala (BACCHI 1999; ID. 2000; BANZATO 2001). Andrea BACCHI (in PADOVA 2012) ha infine assegnato il

busto ad Agostino Zoppo, in base ad un confronto col sicuro ritratto Salvioni Gallina di Minneapolis (fig. 112; scheda 10.6).

Pur in assenza di documenti in grado di attestare la provenienza padovana, sembra certo che la scultura sia stata eseguita nella città universitaria. Il profilo pentagonale del busto e la fluida barba ondata derivano infatti dal ritratto Bonamico, eseguito nel 1554 da Cattaneo per la chiesa di San Giovanni di Verdara (fig. 38; scheda 8.8). Le pieghe poco rilevate della veste trovano tuttavia i più stringenti confronti proprio col busto di Minneapolis dello Zoppo (fig. 112; scheda 10.6): si potrà aggiungere che la resa ruvida della matassa barbata, non rinettata, trova riscontro nelle superfici scabre dei bronzetti dello Zoppo, come il *Tempo* del Metropolitan Museum di New York (figg. 106, 128; cfr. DRAPER 1998); o ancora, la consistenza vermicolare dei capelli corti e radi, apprezzabile da una veduta laterale, ricorda da vicino la testa bronzea di Tito Livio a Varsavia (fig. 132), documentata dello Zoppo al 1545 (LEITHE-JASPER 1975, pp. 136-137, nota 99; SARTORI 1976, p. 236-237; BODON 2005, p. 191). Quanto al peduccio, concavo e definito da volute a “c” divergenti, una base analoga si trova nel busto di Opilione Piccauro in Santa Giustina (fig. 162), opera di Francesco de Surdis, allievo di Agostino (cfr. MOSCHETTI 1908, p. 57; capitolo 3.3).

La fattura della veste, col colletto rialzato, le cuciture bene evidenziate e le pieghe che si fanno più fitte sul verso ritornano pressoché identiche nel ritratto in terracotta di Francesco Robortello, nei chiostri antoniani (fig. 130; scheda 8.19). Fra i busti riferibili allo Zoppo, quello Frick è in ogni modo il più vicino al ritratto Bonamico (fig. 38), lasciando pensare ad una cronologia alta, nel sesto decennio del Cinquecento. Solo una sicura identificazione dell'effigiato potrà fornire indizi più sicuri: il naso aquilino, la lunga barba ed il capo quasi calvo ricordano il medico Oddo degli Oddi, il cui severo volto è tramandato dall'incisione a bulino per gli *Illustrium virorum elogium* di TOMASINI (1630, p. 46). Morto nel 1558 all'età di settant'anni (SCARDEONE 1559, p. 225), Oddo fu sepolto in San Daniele, dove aveva fatto rinnovare il sepolcro di famiglia (TOMASINI 1649, p. 323, nr. 5). Un suo modesto profilo barocco, proveniente dalla collezione iconografica voluta nel Settecento dall'abate Ascanio Varese per San Giovanni

di Verdara, si trova ora al Museo Civico di Padova (De VINCENTI in PADOVA 2000, p. 179, cat. 132). Un busto cinquecentesco del medico, tuttavia, non è attestato dalle fonti a me note.

Bibliografia: DREYFUS 1911, p. 12; DE RICCI IN PARIGI 1913, p. 29, cat. 58; PLANISCIG 1921, p. 460; *Duveen* 1944, pp. 202-203; MACLAGAN 1954, pp. 8-9; PERTILE in ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, III/1, p. 219; POPE-HENNESSY 1970², pp. 172-177; FABBRI BUTERA 1978, p. 104; ROSSI 1995, pp. 163-164, nota 112; DEANGELIS 1997, pp. 141, 144-145; BACCHI 1999, p. 391; ID. 2000, p. 787; BANZATO 2001, p. 321; AVERY V. J. 2007², p. 105, nota 128; FRANCESCHINI 2010-2011, pp. 187-189, cat. 22; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14

10.8 Scultore dell'Italia settentrionale (Padova?), Busto virile

Pasadena, Norton Simon Museum (Inv. F.1965.1.123)

1560 circa

Bronzo; 48,3 x 49,5 cm

Fig. 149

La lamina di bronzo si presenta spessa e coperta da una patina marrone, ma sull'antichità di questa pelle getta dubbi la sottostante doratura. Quest'ultima emerge su una porzione della fronte e dietro al collo del personaggio: si presume potesse rivestire in origine l'intera superficie metallica. L'opera proviene dalla collezione parigina del barone Alphonse de Rothschild, trasmessa poi a suo nipote Maurice. Dopo un passaggio newyorkese presso i Duveen Brothers, la scultura è giunta al Norton Simon Museum di Pasadena. Ad accompagnare il bronzo sono i giudizi comunicati per lettera da alcuni studiosi a partire dal 1941. Ringrazio Gloria Williams Sander e Carol Togneri del museo californiano per l'amichevole disponibilità con cui hanno reso fruibile il materiale d'archivio e per il proficuo scambio di opinioni nei depositi museali. Nell'aprile 1941, Leo Planiscig, sul retro di una fotografia dell'opera, propose di

riconoscere nel *sitter* il medico milanese Giovanni Francesco Martignoni. Lo studioso austriaco rinviava al profilo monetale di questo personaggio, autore nel 1552 di postille ad un'edizione volgare del *Giuramento* di Ippocrate (IPPOCRATE 1552). Planiscig ritenne di poter riferire a Pompeo Leoni tanto la medaglia quanto il busto oggi a Pasadena, collocando così l'opera in area lombarda. Sette anni più tardi, Georg Swarzenski fu più cauto sull'identità del personaggio e propose invece l'attribuzione a Leone Leoni, giudicando con parole forse troppo generose la qualità del getto e proponendo una cronologia al sesto decennio del Cinquecento. Al contrario, in una lettera di cui non mi è nota la data, Giorgio Nicodemi si disse convinto dell'identificazione del *sitter*, ma preferì non pronunciarsi sull'autografia del bronzo, giudicato comunque d'ambito leoniano. I nomi del medico Martignoni e di Leone Leoni furono quindi ribaditi da Maurice W. Brockwell (1950) e da R. Laughton Douglas.

Più di recente, l'opera è stata esaminata nei depositi del museo da Andrea Bacchi e da Patricia Wengraf. Il primo studioso, nel 2005, segnalò le assonanze col busto di Luca Salvioni Gallina a Minneapolis, e cioè l'unico ritratto sicuro dello Zoppo (fig. 112; scheda 10.6). Patricia Wengraf, nel 2009, ha portato dal canto suo l'attenzione sul peduccio a volute affrontate, che torna simile in alcuni busti di Alessandro Vittoria (cfr. ad esempio il ritratto di Giulio Contarini in Santa Maria del Giglio a Venezia, MARTIN T. 1998, p. 97-99, cat. 1). Dalla sfera leoniana e lombarda, la scultura sembra insomma portarsi sul versante veneto. La pista padovana appare senz'altro percorribile, anche perché, se c'è una somiglianza fra il personaggio di Pasadena ed il profilo monetale di Martignoni, può nondimeno emergere una parentela col volto del celebre filosofo patavino Giacomo Zabarella (1533-1589; per il quale cfr. almeno POPPI 1972). Possiamo rinviare all'incisione di Jérôme David per gli *Illustrium virorum elogia* di TOMASINI (1630, p. 35), dove comunque Zabarella si presenta in età più matura rispetto al *sitter* californiano (fig. 151). Lo stesso abito borghese contribuisce a collocare l'opera nel mondo dei professionisti delle arti liberali, di cui anche i lettori dello Studio facevano parte.

Il busto potrebbe insomma rientrare in quei casi problematici, come il ritratto di Toledo (fig. 149; scheda 10.9), per i quali non è possibile documentare la

provenienza da Padova, ma che alla città universitaria rimandano per ragioni iconografiche e formali, come l'impiego del bronzo ed il ricorso alla sagoma pressoché pentagonale del busto. Mentre però per il busto di Toledo la provenienza dalla Padova del terzo quarto del Cinquecento appare certa, grazie alla prossimità morfologica con le opere certe di Cattaneo e dello Zoppo, nel caso in esame il nesso mi sembra invece solo probabile. Alla prudenza invita anche la doratura, sulla cui estensione ed antichità potrà fare luce solo il restauro: una simile finitura sarebbe un *unicum* all'interno dei busti contemplati da questa tesi.

Bibliografia: inedito

10.9 Scultore padovano, Busto virile

Toledo, Museum of Art (Inv. 1995.11)

terzo quarto del Cinquecento

Bronzo; h. 56,2 cm; l. 46 cm; p. 28,9 cm

Fig. 149

La toga, coi lembi del colletto rialzati, si apre sul torace, per fare bella mostra della collana. Mancano tuttavia pendagli utili ad identificare l'onorificenza cui il gioiello allude, né possiamo dare un nome all'uomo che lo sfoggia, in assenza per ora di suoi profili numismatici o di ritratti in altri *media*. Il volto di questo personaggio, all'incirca sessantenne, si direbbe tramandato soltanto da questo busto in bronzo, per giunta lacunoso del peduccio dove forse si trovava un'allusione al *sitter*. Non è possibile pronunciarsi neppure sulla destinazione originaria dell'opera, se pubblica ed entro un'edicola funeraria oppure privata, all'interno di un palazzo nobiliare.

Le poche notizie sulla scultura, ricavabili dagli archivi del Museum of Art di Toledo, coprono solo gli ultimi decenni. Il ritratto si trovava ad Allentown in Pennsylvania, nella raccolta di Charles C. Dent, da cui passò agli antiquari

newyorkesi Peter Laverack e Mark Wilchusky. Furono loro a cedere, nel 1995, la scultura al museo di Toledo. L'acquisizione, effettuata grazie ai fondi della donazione Libbey, ricevette un'immediata visibilità ed il busto venne presentato come opera di Danese Cattaneo sulle pagine della "Gazette des Beaux-Arts", del "Burlington Magazine", di "Apollo" e di "Art Newspaper". Contro una simile attribuzione si è pronunciato Rossi (1999), che ha proposto in alternativa il nome di Segala. La sua ipotesi, tuttavia, non viene considerata nel più recente catalogo del museo, dove torna il riferimento allo scultore e poeta di Carrara (*Toledo* 2009).

Finora il busto non è stato oggetto di una scheda scientifica. Non sarà comunque difficile comprendere le ragioni dell'attribuzione a Cattaneo, se pensiamo ai ritratti che Virginia FABBRI BUTERA (1978) raccolse sotto al suo nome. Il robone aperto sul davanti, col colletto rialzato, ricorda i busti parimenti in bronzo della Frick Collection (fig. 114; scheda 10.7) e del Kunsthistorisches Museum di Vienna (figg. 128, 131; scheda 10.11). Tali opere, tuttavia, sono state giustamente espunte dal catalogo di Danese (Rossi 1995, pp. 163-164, nota 112), perché pur presentando nessi col ritratto Bonamico (fig. 38; scheda 8.8) risultano assai più ruvide nell'esecuzione. Anche l'effigie di Toledo risente della lezione di Cattaneo, forse in questo caso più del busto Bembo (fig. 37; scheda 8.6), che non di quello del retore bassanese. Su quell'illustre prototipo sembra persino plasmata la fisionomia del nostro uomo, con la sua robusta canna nasale, il mento pronunciato e le labbra serrate, allusive alla severa concentrazione propria di un pensatore.

La proposta in favore di Segala ha il merito di collocare la scultura in area padovana, ma lascia a sua volta perplessi. Per questo bronzo sembra infatti più pertinente il confronto col Luca Salvioni Gallina di Minneapolis (fig. 112; scheda 10.6), l'unico busto eseguito per certo dallo Zoppo. In particolare, del tutto simile è la peculiare maniera di rendere le ciocche dei capelli mediante semplici incisioni sulla calotta cranica. La pubblicazione del busto Gallina (Myers 1999) permette di ripensare l'attività ritrattistica dello Zoppo, cui con ogni probabilità spettano molti dei busti già assegnati a Cattaneo (cfr. capitolo 2.6). Certo è che, da un punto di vista della qualità, il bronzo di Toledo sembra leggermente

inferiore ai citati ritratti di New York, di Vienna o di Minneapolis. Pur germogliata sullo stesso terreno, questa scultura appare di dimensioni ridotte e di più incerta fattura, come attestano l'approssimativo profilo della terminazione e la resa vermicolare della barba.

Al termine della catalogazione dei ritratti e dei monumenti padovani, il busto di Toledo resta isolato: non è improbabile che il suo autore si celi fra i comprimari che popolavano la bottega dello Zoppo, come ad esempio Antonio da Collalto e Pompeo dell'Arzere, per i quali non disponiamo di opere certe. La scultura è in ogni modo importante: sebbene manchino dati sulla sua provenienza, e nonostante sia ignoto il nome dell'effigiato, è senza dubbio possibile collocare il ritratto a Padova nel terzo quarto del Cinquecento. Ne esce rafforzata l'ipotesi di un approccio al busto-ritratto riconoscibilmente patavino, autonomo dalla coeva produzione lagunare e contraddistinto dall'influenza di Cattaneo, dalla predilezione per il bronzo, dal naturalismo nella resa dei volti e dalla fresca descrizione dell'abito contemporaneo. Anche per ragioni di costume, il *sitter* di Toledo può rientrare a pieno diritto in una galleria di dotti dello Studio patavino.

Bibliografia: *Principales* 1996, p. 59; *Calendar* 1996, p. 856; KAUFMAN 1996, pp. 12, 15; *Selection* 1996, p. 17; ROSSI M. 1999², p. 242; BERKOWITZ 2001, p. 258; *Toledo* 2009, p. 138

10.10 Agostino Zoppo e bottega (?), Busto di Giovan Pietro Mantova Benavides

Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (Inv. br. 2)

1560-1570 circa

Bronzo; h 59 cm

Fig. 115

Il busto doveva essere fra quei “ritratti d'uomini illustri in metallo, in marmo, in avorio ed in cera”, che ROSSETTI (1780, p. 184) vide nel museo dei canonici

regolari lateranensi di San Giovanni di Verdara. Un inventario dei bronzi di quel convento, anteriore alla metà del Settecento, cita infatti un “busto fino al petto [...] col ritratto di Marco Mantova Bonavides (sic)” (BMVe, Ms. it. XI, 323=7107, nr. 34; CASORIA SALBENGO 1983, p. 243, nr. 34). Alla soppressione dell'ente religioso nel 1783, l'opera confluì nel demanio statale e lasciò la città universitaria per giungere in Laguna. La raccolta toreutica dei canonici, che comprendeva pezzi antichi e moderni, venne infatti destinata in blocco allo Statuario pubblico e condivise le vicende del futuro Museo archeologico, passando dalla Marciana al Palazzo Ducale (cfr. almeno RAVAGNAN 1997). Il definitivo approdo alla Ca' d'Oro risale al 1927, quando tutti i bronzi dell'Archeologico allora riconosciuti come moderni furono scorporati dalle anticaglie ed assegnati alla Galleria Giorgio Franchetti (MOSCHINI in FOGOLARI-NEBBIA-MOSCHINI 1929).

Già nel XIX secolo s'era provveduto a correggere il nome dell'effigiato in Giovan Pietro, padre di Marco (MARIANI 1895; isolate le resistenze di SCHWARZENBERG 1970, p. 611). La giusta identificazione si basa sul confronto col profilo monetale coniato dal Cavino, sul quale torneremo. Giovan Pietro Mantova Benavides fu medico e, con tutta probabilità, collezionista: MANCINI (1995, pp. 123-132) ha ragionevolmente proposto di associare al suo nome un più antico nucleo di oggetti della raccolta Mantova Benavides, come il perduto “quadretto della testa de Nostra Donna [...] de Bartolomeo Montagna” (MICHIEL ed. 1800, p. 25), invitando poi a considerare un rogito del 1529 che pone Giovan Pietro in rapporto con Andrea Riccio (ASPd, Notarile, b. 1080, c. 473; SARTORI 1976, pp. 201-202). Il documento permette peraltro di posticipare di un decennio la morte di Giovan Pietro, la cui scomparsa era fissata per un *lapsus calami* di SCARDEONE al 1520 (SCARDEONE 1559, p. 217). Non registrata nella bibliografia sul busto, la precisazione relativa all'anno di morte dell'effigiato è un primo indizio della data troppo precoce assegnata alla nostra scultura, giudicata in tempi recenti più antica del 1520 (AUGUSTI in TRENTO 2008).

È ragionevole immaginare che sia stato Marco Mantova Benavides a commissionare il busto in ricordo del padre. L'originaria pertinenza alla sua raccolta appare del tutto credibile, sebbene, com'è noto, i documenti di cui

disponiamo non citino nel palazzo di contrada Porciglia alcuna effigie bronzea del medico. Nell'inventario del 1695 compare tutt'al più una sua "testa ritratto con mezo busto di terra cotta" (FAVARETTO 1972, p. 87, nr. 75), oggi perduta e che si candida ad essere il modello da cui fu tratta la fusione in oggetto. Senza ipotizzare che il bronzo della Ca' d'Oro avesse già lasciato il palazzo al tempo dell'inventario seicentesco, ed escludendo un clamoroso refuso nel riconoscimento del materiale da parte dell'estensore del catalogo, si può pensare che il ritratto si trovasse a quel tempo in un'altra residenza familiare, come la casa di Valle San Giorgio in Baone, di cui ancora poco sappiamo (cfr. CORSO-FACCINI 1984).

I canonici di San Giovanni di Verdara dovettero acquisire il busto, assieme ad almeno sei bronzetti della collezione Mantova Benavides (MORELLI in MICHIEL ed. 1800, pp. 150-151), in una data posteriore al 1711. In quell'anno morì Andrea, l'autore dell'inventario che tanto s'era speso per preservare intatta la raccolta familiare, mentre la sua discendenza maschile si estinse nel 1762. Ai fini della precisazione del cambio di proprietà settecentesco si è rivelata vana una ricerca fra le carte di San Giovanni di Verdara, ripartite in 213 buste che attendono ancora di essere inventariate. In ogni modo, l'opera doveva di sicuro incontrare il gusto dell'abate Ascanio Varese, che prediligeva i ritratti di uomini illustri (cfr. almeno DE VINCENTI in PADOVA 2000, p. 189-192).

Se si eccettuano le guide del Museo Archeologico prima e quelle della Ca' d'Oro poi, il busto ha ricevuto scarse attenzioni. Fondamentali, anche se non condivisibili in ogni aspetto, restano le pagine di DAVIS (1978), che colloca il bronzo alla metà del Cinquecento e reputa la testa derivata da una maschera funeraria. Lo studioso invita pertanto a considerare il bronzo "more as a cast from nature than as a work of art". Dalla comune derivazione dal calco mortuario deriverebbe secondo Davis la parentela con la medaglia di Giovanni da Cavino, oggi collocata al quarto decennio del Cinquecento (MANCINI 1995, p. 127). È a questo proposito importante ricordare due dipinti d'ubicazione ignota, attribuiti rispettivamente al Porcia e a Domenico Campagnola, che ritraggono Giovan Pietro di profilo, con evidente dipendenza dal conio del Cavino (*Ibid.*, pp. 125-132).

La tesi del calco da una maschera mortuaria non convince del tutto. Lo scontroso realismo, l'arcata sopraccigliare alzata ed il capo che si scosta di lato rivelano anzi il proposito di restituire la viva presenza dell'anziano medico, le cui gote scavate e gli zigomi prominenti sono meri connotati dell'età avanzata. Andrà d'altro canto scartata l'ipotesi dell'esecuzione del busto vivente Giovan Pietro (AUGUSTI in TRENTO 2008), dal momento che l'impaginazione all'antica della scultura presuppone una data posteriore alla metà del secolo. A tal proposito torna utile il confronto con un altro ritratto bronzeo proveniente da San Giovanni di Verdara: il problematico busto di Antonio Grimani (cfr. ora AVERY V. J. 2011, p. 132), eseguito poco prima del 1521, è ancora costruito come un busto-reliquario, con la terminazione piatta che funge anche da base (fig. 1). Mi pare allora da recuperare l'ipotesi di MARIANI (1895), secondo cui il ritratto della Ca' d'Oro sarebbe "cavato da una medaglia". Dobbiamo pensare che lo scultore abbia proiettato a tutto tondo l'effigie monetale di Giovanni da Cavino: siamo oggi certi che lo stesso procedimento sia a monte del busto di Luca Salvioni Gallina (fig. 112; scheda 10.6), che lo Zoppo eseguì proprio a partire da una medaglia caviniana.

E ad Agostino Zoppo viene ora accostata la scultura della Ca' d'Oro (LEWIS 2000; FRANCESCHINI 2010-2011; BACCHI in PADOVA 2012). Il nome dello scultore appare senza dubbio il più credibile, anche sulla scorta del sodalizio col Cavino e del documentato rapporto con Marco Mantova Benavides, che nel 1572 era ancora debitore dello Zoppo di 79 lire per l'acquisto di una non meglio specificata "figura" (ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 6r; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, p. 316, doc. III). Il severo volto di Giovan Pietro trova i più stringenti confronti col busto virile di Vienna (fig. 129), che si propone di inserire nella tarda attività dell'artista (scheda 10.11). Se l'espressiva testa veneziana appare perfettamente in linea con la galleria di ritratti attribuibili ad Agostino, a non convincere del tutto è però l'approssimativa resa della veste. Il goffo taglio della terminazione ed il modellato incerto delle pieghe rivelano una qualità troppo modesta rispetto al sicuro busto di Minneapolis (fig. 112; scheda 10.6). Si può pertanto credere che all'esecuzione dell'opera abbia contribuito uno dei tanti aiuti che affollavano la bottega dello scultore, come il misterioso

Antonio da Collalto.

Documenti: BMVe, Ms. it. XI, 323=7107, nr. 34

Bibliografia: LORENZI 1838; VALENTINELLI 1872, p. 28, cat. 74; MARIANI 1895, pp. 56-57; VENTURI 1907, pp. 312-313; MOSCHINI in FOGOLARI-NEBBIA-MOSCHINI 1929, pp. 85-86; FOGOLARI 1936, p. 9; DAVIS 1978; MOSCHINI MARCONI 1992, p. 40; LEWIS 2000, p. 345; AUGUSTI 2002, p. 80; AUGUSTI in TRENTO 2008, p. 524, cat. 124; FERRARA 2008, p. 162; MAGANI 2008, pp. 49-50; FRANCESCHINI 2010-2011, p. 183-185, cat. 21; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14; FRANK M. E. 2012, p. 68

10.11 Agostino Zoppo (?), Busto virile

Vienna, Kunsthistorisches Museum (Inv.- Nr. KK 5442)

1570 circa

Bronzo; h 82 cm

Figg. 129, 131

Abrasioni e scalfitture attraversano la gran parte della superficie metallica ed insistono in special modo sul peduccio e sul lato sinistro della veste. Il retro della scultura, in origine cavo, è stato tamponato mediante uno zoccolo in legno dipinto a finto bronzo. Tale aggiunta deve precedere l'ingresso dell'opera nel museo e per l'ancoraggio non ci si è risparmiati di piantare un chiodo nella spalla sinistra.

Nel 1827, Steinbüchel, allora direttore del Kunsthistorisches Museum, acquistò il busto come opera della cerchia di Vittoria. In quella circostanza, fu l'antiquario Giuseppe Giacomini a comunicare la provenienza veronese del ritratto, in cui per tradizione si volevano riconoscere le sembianze del medico Girolamo Fracastoro, nato in quella città (ILG 1887). Pur errando nel reputare tardo seicentesca la fusione, VENTURI (1907) colse con una felice intuizione le radici culturali dell'opera: a suo parere, il busto va confrontato coi bronzi "provenienti da San Giovanni di Verdara" a Padova, nel cui convento ROSSETTI (1780, p. 184)

poteva ancora ammirare molti “ritratti d'uomini illustri in metallo, in marmo, in avorio ed in cera”. Fra questi, Venturi chiama espressamente in causa il busto in cui oggi riconosciamo Giovan Pietro Mantova Benavides (fig. 115; scheda 10.10), passato, assieme agli altri bronzi del convento, alla Ca' d'Oro di Venezia. Pur in assenza di prove archivistiche, l'opera in esame appare davvero fusa nella città universitaria.

In base ai generici riscontri con l'effigie Bonamico (fig. 38; scheda 8.8), la critica si è inizialmente orientata verso l'attribuzione a Cattaneo, ventilata una prima volta da SCHLOSSER (1910-1911) e quindi proposta da FABBRI BUTERA (1978). La ruvida fusione è però inconciliabile con le superfici più polite del carrarese, come afferma ROSSI (1995) nella sua monografia su quello scultore. Il ritratto è stato pertanto avvicinato in modo dubitativo a Segala (BACCHI 1999; ID. 2000; BANZATO 2001) per poi trovare finalmente posto nel catalogo dello Zoppo, grazie ad una proposta di Claudia KRYZA-GERSCH (in VIENNA 2009), di recente accolta da BACCHI (in PADOVA 2012).

Il modellato aspro della testa, le rughe che solcano gli angoli degli occhi e le incisioni che descrivono la barba di tre giorni trovano davvero riscontri nella testa di Tito Livio al Muzeum Narodowe di Varsavia (figg. 131-132), di sicura provenienza padovana ed identificabile nel getto che lo Zoppo eseguì nel 1545 per Alessandro Maggi (LEITHE-JASPER 1975, pp. 136-137, nota 99; SARTORI 1976, p. 236-237; BODON 2005, p. 191). Si potrà aggiungere che l'ampio profilo pentagonale della scultura e le pieghe poco rilevate del robone tornano nel busto Salvioni di Minneapolis (fig. 112; scheda 10.6), che MYERS (1999) ha correttamente identificato in uno dei ritratti menzionati nella nota-crediti dello Zoppo. Le pesanti ciocche dei capelli bagnati e l'estrema ruvidità della superficie metallica, che SCHLOSSER (1901) definiva “unciselierter Guss”, sono comuni ai bronzetti certi dello scultore, come il *Tempo* del Metropolitan Museum di New York (figg. 106, 127; cfr. DRAPER 1998) o il *Tevere* ed il *Bacchiglione* sul monumento di Tito Livio (capitolo 2.4).

La scultura fu accolta nel pionieristico saggio di SCHLOSSER (1910-1911) sui ritratti in cera per la presunta derivazione da una maschera funeraria: le gote smagrite e le labbra collassate sono però più probabilmente connotati dell'età

avanzata ed andranno letti sullo sfondo dello schietto realismo che accomuna i ritratti dello Zoppo (capitolo 2.6; ma cfr. DAVIS 1978). Non è stato possibile in questa sede risalire all'identità del personaggio, che non mi risulta effigiato in altri *media*. Del tutto inconsistente era ovviamente l'identificazione in Fracastoro, cui già SCHLOSSER (1901) non credeva più. La parte inferiore della scultura ritorna perfettamente sovrapponibile nel busto del retore Francesco Robortello, sicuramente eseguito dalla stessa mano ed ancora issato nella nicchia del monumento nei chiostri del Santo (fig. 130; scheda 8.19). Sulla scorta della cronologia del ritratto Robortello, pubblicato fra 1567 e 1570, si propone di collocare anche l'opera viennese nella tarda attività di Agostino.

Bibliografia: ILG 1887; SCHLOSSER 1901, pp. 9-10, cat. XI; VENTURI 1907, pp. 312-313; SCHLOSSER 1910-1911, pp. 218-219; PLANISCIG 1921, p. 427; ID. 1924, p. 95, cat. 165; POPE-HENNESSY 1970², p. 174; DAVIS 1978, p. 333; FABBRI BUTERA 1978, p. 104; ROSSI 1995, pp. 163-164, nota 112; BACCHI 1999, p. 391; ID. 2000, p. 787; BANZATO 2001, p. 321; AVERY V. J. 2007², p. 105, nota 128; KRYZA-GERSCH in VIENNA 2009, pp. 86-87, cat. I.20; FRANCESCHINI 2010-2011, p. 180-181, cat. 20; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14

10.12 Agostino Zoppo (?), Busto virile (Francesco Frigimelica?)

Washington, National Gallery (Inv. 1942.9.145)

1559 circa (?)

Bronzo; h 82 cm

figg. 125, 127

La superficie del bronzo è attraversata da abrasioni e risulta forata in quattro punti. Le lacerazioni insistono, due per lato, in corrispondenza delle spalle del personaggio. La veduta del fianco sinistro evidenzia una lacuna all'altezza del collo, dove manca parte della sottoveste e si palesa una riparazione tramite un nuovo getto. Un intervento simile si è probabilmente reso necessario sulla

camicia, alla sinistra dei bottoni, dove è persino affisso un chiodo metallico.

La vicenda critica del busto, rispetto a quella degli altri ritratti attribuibili allo Zoppo, si presenta appena più intricata. Alla vendita della collezione viennese di Eugène de Miller Aichholz, battuta a Parigi nel maggio 1900 (PARIGI 1900), l'opera venne infatti presentata come un busto di Pietro Aretino eseguito da Alfonso Lombardi. A monte della fuorviante pista emiliana era una comunicazione orale di Morelli, che si diceva a conoscenza di una fonte cinquecentesca contenente la notizia di un ritratto del poligrafo fuso dal maestro ferrarese. È solo con l'approdo oltre oceano del busto, a seguito dell'acquisto da parte di Peter Widener nel 1903, che la fattura venne più correttamente localizzata in area veneta: dapprima con BODE (1907), che non escludeva la paternità di Vittoria, poi con PLANISCIG (1921), che spese il nome di Cattaneo, e quindi con VALENTINER (1928), più propenso ad ascrivere l'opera a Sansovino, donata infine da Joseph Widener alla National Gallery di Washington nel 1942. Fuori dal coro rimase il solo POPE-HENNESSY (1970²). Nell'ambito di un riesame dei ritratti allora riferiti a Cattaneo, lo studioso preferì recuperare il riferimento a Lombardi, giudicando la scultura incompatibile col *corpus* del carrarese che allora prevedeva, oltre ai sicuri ritratti Bembo, Contarini e Bonamico, anche il presunto Matteo Forzadura ed i busti di Vienna e della Frick Collection (schede 8.6, 8.8, 8.9, 10.1, 10.11, 10.7).

L'identificazione dell'effigiato in Pietro Aretino, cui nessuno oggi crede più, è stata messa in dubbio solo in tempi relativamente recenti. Virginia FABBRI BUTERA (1978), fedele all'attribuzione a Cattaneo, suggeriva di riconoscere nel *sitter* Giovanni Melsi, giurista padovano morto nel 1559 ed immortalato in una medaglia di Giovanni da Cavino (CAON-CESSI 1969, pp. 54-55, cat. 24). Se una veduta di profilo del personaggio di Washington porta ad escludere l'ipotesi Melsi, col quale non si palesano particolari somiglianze fisionomiche, è nondimeno nell'ambiente dei dotti dello Studio che dobbiamo collocare il ritratto in esame, in virtù delle stringenti assonanze morfologiche coi busti eseguiti nella città universitaria lungo il terzo quarto del Cinquecento. Come “Paduan”, finalmente, l'opera è oggi etichettata negli inventari del museo.

Espunto dal catalogo di Cattaneo da ROSSI (1995), dopo una dubitativa proposta

per Segala (BACCHI 1999; Id. 2000; BANZATO 2001), il busto è stato ora assegnato in modo convincente da BACCHI (in PADOVA 2012) allo Zoppo. Il riferimento può essere sostanziato rinviando ai busti ancora presenti nella città liviana; in nostro aiuto, potrebbe venire poi uno di più noti 'libri di ritratti' di padovani illustri.

È pur vero che l'impaginazione della scultura e l'importanza attribuita alla descrizione della barba sono impensabili senza il precedente del Bonamico di Cattaneo (fig. 38; scheda 8.8). Rispetto al prototipo del carrarese, i modi dell'esecuzione sono però radicalmente diversi: la lunga barba, che in Cattaneo si scioglie in una fluida cascata, si tramuta a Washington in una matassa ruvida e compatta, come se il metallo fosse in attesa di venir rinettato. Le medesime asperità si trovano nei bronzetti certi dello Zoppo, dal *Tempo* del Metropolitan Museum di New York (figg. 127-128; cfr. DRAPER 1998) alle teste dei *Santi Pietro e Paolo* di Vienna (figg. 133, 137; LEITHE-JASPER in PADOVA 2001, p. 256, cat. 70). Per quanto riguarda invece i busti ancora presenti a Padova, possiamo istituire confronti col ritratto Negri in San Francesco Grande (figg. 115, 148), che per essere modellato in stuccoforte bronzato risulta appena più morbido nella conduzione della toga increspata (scheda 8.11). Il ritratto di Padova e quello di Washington, per le stringenti affinità, non solo appaiono riconducibili ad un unico scultore, ma andranno separati da un lasso di tempo ristretto. Anche per il bronzo americano possiamo quindi immaginare una cronologia allo scadere del sesto decennio del Cinquecento.

Va allora rilevata la somiglianza fra l'uomo di Washington ed il medico Francesco Frigimelica (figg. 125-126), così come ci è tramandato dall'incisione tirata da Jérôme David per gli *Illustrium virorum elogio* di TOMASINI (1630, pp. 50-52). Rinviamo al capitolo 2.6.2 per questa proposta di identificazione, che si avanza in forma solo ipotetica e che, se confermata, sarebbe oltremodo preziosa: un documento non ancora indagato, citato in nota da Erice RIGONI ([1936-1937] ed. 1970, p. 307, nota 3), attesta infatti l'esecuzione da parte di Agostino di un busto di questo medico e filosofo padovano (ASPd, Notarile, b. 3799, c. 193r). Francesco Frigimelica, al pari del già citato canonico Negri, era inserito nella cerchia di Alessandro Maggi, tanto da ricevere in dono dall'antiquario una fontanella di marmo (ASPd, Notarile, b. 827, c. 210r; SARTORI

1964, pp. 194-195, doc. VIII; ID. 1976, p. 236-237; BODON 2005, p. 127). Quanto al documento relativo al busto, rogato l'8 agosto 1568 dal notaio Bernardino Burletti, veniamo a sapere che a commissionare il ritratto di Francesco era stato il fratello Giorgio Frigimelica, che a quel tempo risultava già morto. Gli eredi di quest'ultimo, il nipote *ex fratre* Giacomo di Pietro Maria e la vedova Elena, si impegnarono allora a versare trentasei lire ad Agostino, che nel 1568 era ancora in attesa di compenso. Il nipote, peraltro, è da identificare in quel "Giacomo Frigimelega" che nel 1572 doveva ancora 21 lire allo Zoppo per un'armatura e sopraveste da cavallo (ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 4r). Ai Frigimelica veniva espressamente vietato di "innalzare" la scultura ("statuam [...] eleuare non possint"), senza aver prima saldato il debito contratto da Giorgio: si evince allora che il busto aveva una destinazione funeraria. La scultura doveva quindi approdare sul sepolcro nella chiesa di Sant'Agostino a Padova.

La tomba Frigimelica (scheda 9.6) non ci è pervenuta a causa della soppressione della postazione domenicana nel 1806 ed alla successiva demolizione del tempio nel 1819 (cfr. MEROTTO GHEDINI 1995). L'epigrafe, riportata a stampa già da SCARDEONE (1559, p. 226), attesta comunque che era stato proprio Giorgio a volere il sepolcro nel 1559, per commemorare il fratello morto un anno prima (cfr. *Alcune memorie*, s.n.p., nr. 14). La fattura del busto, pertanto, andrà collocata allo scadere del sesto decennio del Cinquecento. Le carte relative all'eredità dello Zoppo, morto il 3 marzo 1572, testimoniano la presenza di un "Frigimelega di metalo", rimasto nello studio dello scultore e venduto all'incanto insieme al fondo di bottega, ma di certo non acquistato da Pompeo dell'Arzere, l'allievo di Agostino che aveva rilevato buona parte dello studio del maestro (ASPd, notarile, b. 4067, cc. 211v-212v; RIGONI [1936-1937] ed. 1970, pp. 305-306; BODON 2005, pp. 146-147). È possibile che la scultura rimasta nella casa di Agostino fosse quella citata nell'accordo coi Frigimelica del 1568. Sembra comunque che il busto di Francesco non sia mai giunto nella chiesa domenicana: non solo risultava disperso ai tempi di FERRETTO² (II, cc. 158-159), testimone diretto delle soppressioni napoleoniche, ma già TOMASINI (1649, p. 47, nr. 107) e SALOMONI (1701, p. 75, nr. 187) leggevano l'epitaffio sotto

ad una nicchia vuota.

Documenti: ASPd, Notarile, b. 3799, c. 193r; ASPd, Pergamene diverse, CLXXXIII, n. 3634, c. 207r-212v

Bibliografia: PARIGI 1900, p. 8, fig. 4; BODE 1907, pp. 87-90; PLANISCIG 1921, pp. 460-461; VALENTINER 1928, p. 21; WIDENER 1935, p. 8; *Works of Art* 1942, p. 9; SWARZENSKY 1943, p. 302; *Paintings* 1948, p. 126; PERTILE in ARETINO [1526-1555] ed. 1957-1960, III/1, p. 219; *Summary* 1965, p. 171; POPE-HENNESSY 1970², pp. 174-176; FABBRI BUTERA 1978; SHER 1989, p. 5; ROSSI 1995, pp. 163-164, nota 112; DEANGELIS 1997, pp. 145-146; BACCHI 1999, p. 391; Id. 2000, p. 787; BANZATO 2001, p. 321; AVERY V. J. 2007², p. 105, nota 128; BACCHI in PADOVA 2012, pp. 56-59, cat. 14

Ringraziamenti

A conclusione di questo lavoro desidero rivolgere un ringraziamento a quanti, fra amici, archivisti, curatori di musei e studiosi, hanno agevolato la mia ricerca, ed in primo luogo Andrea Bacchi ed Aldo Galli della Scuola di dottorato in Studi umanistici dell'Università di Trento. Ringrazio inoltre Franco Benucci, Marco Campigli, Carlo Cavalli, Matteo Ceriana, Thomas Dalla Costa, Giulia Foladore, Angela Fugger, Chiara Giacon, Andrea Giorgi, Franz Karg, Manfred Leithe-Jasper, Fernando Loffredo, Alison Luchs, Carlo Pulisci, Tiziana Ribezzi, Michael Ryan, Francesca Tesei, Catherine Sawinski, nonché il personale della biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, dove ho speso buona parte degli ultimi tre anni. Ricorderò sempre con grande piacere la cordialità con cui sono stato accolto nelle strutture del Getty Research Institute di Los Angeles da Anne-Lise Desmas. Un ringraziamento speciale va a Claudia Kryza-Gersch, Peta Motture, Gloria Williams Sanders e Carol Togneri, per la gentilezza con cui mi hanno introdotto nei depositi museali di Vienna, Londra e Pasadena.

Un ringraziamento va ovviamente alle mie due famiglie: a Gretel, e a mia madre e mio padre. In pieno Cinquecento, il padre del futuro filosofo Matteo Macigni, dedicatario di un perduto monumento agli Eremitani, voleva a tutti costi che suo figlio intraprendesse una remunerativa carriera da giurista, perché a darsi alle lettere, lo ammoniva, c'era il rischio di finire a vivere "inter blattas". La mia famiglia, al contrario, lungo questi anni ha sempre appoggiato le mie scelte e mi ha sostenuto con tutte le energie possibili. E non è cosa poco.